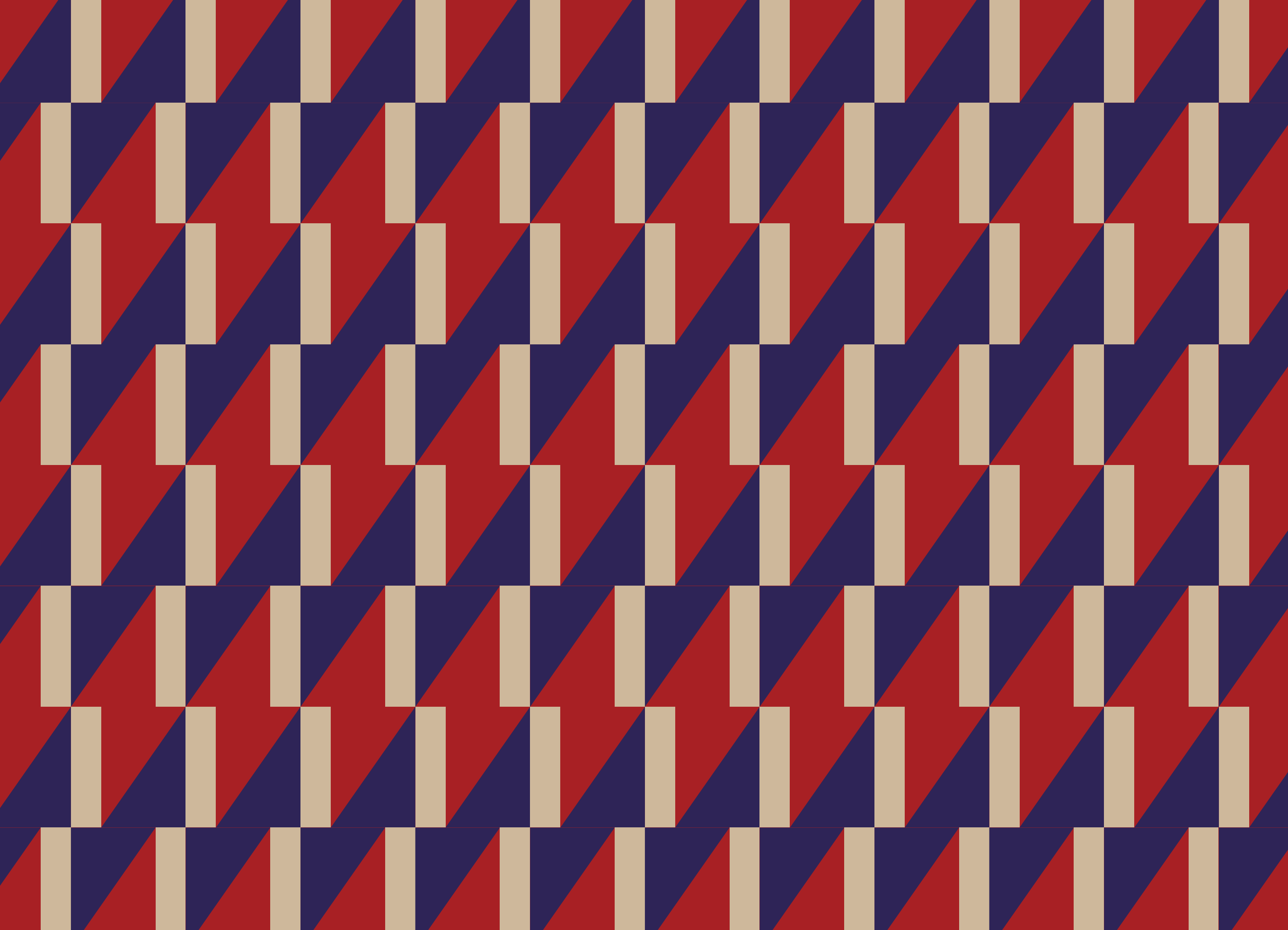


Ministério da Cultura, Laranjinha Itaú
e Olhares Instituto Cultural apresentam



MIT_{sp}

**11ª MOSTRA
INTERNACIONAL
DE TEATRO
DE SÃO PAULO**



Agradecemos o apoio da CAPES/PROEX à publicação desta obra.

cartografias.mitsp_10-2026

Revista de Artes Cênicas

Número 10 – 2026

ISSN 23577487

Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP

Periodicidade anual

Escola de Comunicações e Artes

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária - São Paulo - SP



EDITOR RESPONSÁVEL Ferdinando Martins

COMISSÃO EDITORIAL Antonio Araujo e Ferdinando Martins

EDITORA-EXECUTIVA Mariana Marinho

EDITORA-ASSISTENTE Ana Elisa Faria

IDENTIDADE VISUAL Hélder Pessoa

PROJETO GRÁFICO E DESIGN Lila Botter e Amanda Dafoe

REVISÃO Samantha Arana

SUMÁRIO

8	Apresentação		Espetáculos Internacionais		Conexões Centro-Oeste		Olhares Críticos
10	Palavras-chama em tempos de incerteza	28	Entrevista Édouard Louis	106	Teatro e dança no Centro-Oeste resistem como o cerrado sobrevive às secas e às queimadas por Sérgio Maggio	164	Programação
12	Olhares críticos, a cena e a forma como pensamento	34	<i>História da Violência</i>				
		38	<i>Quem Matou Meu Pai</i>				
14	Uma gramática curatorial possível: enfrentamentos e poéticas em cena	42	Teatro e Violência, cena de rua e noitoseira por José Fernando Peixoto de Azevedo	114	<i>Atrás das paredes</i>	174	Ações Pedagógicas Programação
16	Visagem de gentes, mizura de programa	48	<i>Do Lado de Cá</i>	118	<i>Cabeça de toco, aqui tudo é mato</i>		
18	Resistência festiva: corpos em festa, corpos em luta	52	Entrevista Milo Rau	122	<i>Cavucada - A festa não será amanhã</i>		
		56	<i>A Carta</i>	126	<i>Dança Boba</i>	180	Prática da crítica Programação
20	A retomada da Prática da Crítica	60	<i>Vigiada e Punida</i>	130	<i>Galhada, em tempos de fissura</i>	184	A Prática da Crítica na MITsp: Uma perspectiva histórica por Daniel Guerra, Guilherme Diniz e Júlia Guimarães
22	Parceiros	64	Abertura de processo: <i>Três estações e um corpo</i>	134	<i>Republikkk ou Encruzilhada não é Beco</i>	188	Na prática, a crítica: Nós, insistentes por Amilton de Azevedo
			MITbr Plataforma Brasil		PERFORMA12h		
		72	<i>Epílogo</i>	140	Sorriso aberto como contra-Egum do fim: tecnologia de vida diante da morte por Renata Felinto	200	Minibiografias
		76	<i>Para Mariela</i>	146	<i>Aparição, Nego Fugido</i>	208	Ficha técnica
		80	<i>TA Sobre ser grande</i>	148	<i>Cabeça de cabaças</i>	210	Agradecimentos
		84	Eu e você, outras formas de ver e viver o corpo por Vinicius Torres Machado	150	<i>Axexê da Nega ou O descanso das mulheres que mereciam ser amadas</i>		
		90	Filoctetes em Lemnos	152	<i>Transcrições consanguíneas</i>		
		94	Os nomes da dança e a dança dos nomes por Christine Greiner	154	<i>Mandinga Major Ball</i>		
		102	<i>Vogue Funk</i>	156	Abertura de processo: <i>SSOL - Paisagem 03</i>		
				160	Abertura de processo: <i>Jukybox</i>		

APRESENTAÇÃO

A MITsp – MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO chega à sua 11ª edição. Reconhecida como um dos principais festivais de teatro do Brasil, mantém sua vocação experimental e crítica, além de seu papel estratégico na valorização da cultura brasileira e no fortalecimento do intercâmbio internacional. Realizada de 6 a 15 de março de 2026 em diversos teatros e espaços culturais da capital paulista, a programação tensiona questões urgentes do nosso tempo e suas ressonâncias nas artes cênicas por meio de quatro eixos: Espetáculos Internacionais, MITbr – Plataforma Brasil, Olhares Críticos e Ações Pedagógicas.

ESPETÁCULOS INTERNACIONAIS

Produções contemporâneas de diferentes países e linguagens integram o eixo internacional, com trabalhos de artistas como o autor francês Édouard Louis, que tem dois de seus livros adaptados para o palco, com direção do encenador alemão Thomas Ostermeier e produção da Schaubühne. *História da Violência*, espetáculo que abre a 11ª MITsp, é, ao mesmo tempo, um relato pessoal e uma análise social sobre amadurecimento, desejo e migração. Já em *Quem Matou Meu Pai*, Édouard, que também está em cena, parte do corpo quebrado do pai para propor uma reescrita da história política e social recente da França.

Pela primeira vez, o festival apresenta uma produção do Canadá: dirigida por Philippe Cyr, *Vigiada e Punida* sublima o ódio direcionado à cantora e compositora Safia Nolin numa obra musical. Também integram a programação obras de artistas que retornam à MITsp e mostram outras perspectivas de seu trabalho: o dramaturgo e ator congolês Dieudonné Niangouna apresenta *Do Lado de Cá*, um monólogo íntimo com traços autoficcionais, e o diretor suíço Milo Rau faz uma espécie de declaração de amor ao teatro em *A Carta*.

O eixo conta, ainda, com uma abertura de processo. Com concepção e atuação do palestino Mohammed Al Qudwa e direção da brasileira Martha Kiss Perrone, *Três Estações e um Corpo* | *Trois Saisons et un Corps* combina teatro, dança e caratê para questionar os significados de identidade e memória coletiva.

MITbr – PLATAFORMA BRASIL

Neste ano, a MITbr se expande em cinco frentes. A programação é composta por peças selecionados pelos curadores convidados Carmen Luz, Francis Madson e Quito Tembe, obras em parceria com o projeto Conexões Centro-

Oeste, do Itaú Cultural – com curadoria feita por Galiana Brasil e Carlos Gomes –, além de espetáculos convidados, aberturas de processos e uma virada performativa noturna inédita, a *PERFORMA12h*, com curadoria de Rodrigo Severo.

Ao todo, 18 trabalhos, que apresentam uma pluralidade de temáticas e linguagens da cena contemporânea nacional, integram esta edição do programa de internacionalização das artes cênicas brasileiras promovido desde 2018 pela MITsp. Durante o período do festival, a Plataforma Brasil recebe programadores e curadores de salas e festivais brasileiros e estrangeiros, incentivando a circulação e a construção de redes para trabalhos nacionais.

As aberturas de processo *Jukybox* e *SSOL – Paisagem 03* integram a programação da MITbr como espaços de compartilhamento e risco, nos quais o público é convidado a acompanhar a criação em estado vivo. Em ambas, a MITbr reafirma seu compromisso com processos em curso, abrindo ao espectador a experiência da obra como pesquisa, experimentação e imaginação em movimento.

OLHARES CRÍTICOS E AÇÕES PEDAGÓGICAS

Ações reflexivas e pedagógicas completam a programação, com debates, oficinas e encontros ancorados na transversalidade entre linguagens e na diversidade cênico-cultural, que colocam em pauta modos de criação e transmissão de saberes nas artes da cena. Com curadoria de Helena Vieira, os Olhares Críticos investigam o teatro como forma pública de pensamento, enquanto as Ações Pedagógicas, com curadoria de Alexandra G. Dumas, propõem um diálogo com práticas artísticas dissidentes e culturas populares.

PRÁTICA DA CRÍTICA

A Prática da Crítica reafirma, nesta edição da MITsp, a crítica como campo vivo de pensamento e ação, não apenas como acompanhamento da programação, mas como gesto que a atravessa, contextualiza e relê, tensionando seus sentidos no presente. Retomada em parceria com a AICT-Brasil, a iniciativa articula produção de críticas textuais para o site do festival e a criação de Pílulas Críticas em vídeo, expandindo-se também para o espaço digital e explorando novas formas de circulação do discurso crítico.

PALAVRAS-CHAMA EM TEMPOS DE INCERTEZAS

A 11ª EDIÇÃO DA MITsp – MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO reafirma sua vocação como espaço público de pensamento, encontro e fricção. O mote da identidade visual da MITsp 2026 nasce de palavras-chama: Incertezas, Ações de Resistência e Democracia. Não como slogans, mas como forças em movimento. Incerteza como condição do presente e também como motor de criação; resistência como prática cotidiana; democracia como exercício vivo, construído na pluralidade e no dissenso.

Em um mundo atravessado por conflitos armados, por deslocamentos forçados, por transformações tecnológicas aceleradas e por uma polarização amplificada pelas big techs, perguntamo-nos: até quando nossa democracia resistirá? Acreditamos que o teatro – em campo expandido – é uma das formas mais contundentes de sustentar essa pergunta. Sua força pulsa no coletivo, no gesto partilhado, na convivência entre diferenças, nas contradições que nos atravessam. É da fricção que emerge a potência.

Foi nessa fricção que aprendemos, ao longo de onze anos, o quanto somos capazes de realizar o que antes parecia improvável. A MITsp começou como um sonho dividido entre nós e, ao longo do tempo, ganhou corpo com uma equipe aguerrida, generosa e profundamente comprometida. Uma mostra que luta pela democracia ao reconhecer e sustentar a diversidade de vozes ocupando todos os espaços.

Pelo segundo ano consecutivo, não conseguimos apoio suficiente para realizar todas as ações que imaginamos e planejamos. Estamos trazendo apenas cinco espetáculos estrangeiros, o que impacta diretamente a amplitude de perspectivas que tradicionalmente compõem a programação internacional. Na MITbr – Plataforma Brasil, a redução no número de peças também foi grande, o que compromete a força e a diversidade do panorama das artes cênicas brasileiras que é apresentado com vistas à circulação nacional e internacional.

Além disso, foram reduzidas as atividades dos eixos, diminuindo o número de debates, encontros, mediações e desdobramentos formativos que fazem da Mostra um organismo vivo para além das apresentações. Ainda assim, mantemos a convicção de que a MITsp possui uma plataforma de nacionalização e internacionalização potente, capaz de impulsionar a circulação de nossas artes cênicas, como tem ocorrido nos últimos anos. A MITbr é um espaço estratégico de articulação entre artistas brasileiros e programadores de diversas partes do país e do mundo, promovendo fluxos, intercâmbios e visibilidade.

Retomamos o Prática da Crítica, em parceria com a AICT-Brasil, ainda que num formato

piloto e reduzido, reafirmando a crítica como prática de acompanhamento e elaboração do pensamento sobre a cena.

Realizamos também um sonho antigo, presente desde antes da 1ª edição da MITsp: a realização de uma noite de performances num formato estendido de 12 horas de duração. É o *PERFORMA12h*, materializado finalmente graças à parceria com o iBT – Instituto Brasileiro de Teatro. Além disso, numa ampliação de nosso diálogo e colaboração com o Itaú Cultural, será realizado o Conexões Centro-Oeste, ampliando a representação brasileira e fortalecendo o diálogo entre diferentes territórios e modos de produção.

A continuidade da Mostra é sempre um desafio e uma incerteza. Se seguimos é porque conhecemos o impacto transformador que um festival pode ter na vida de espectadores, artistas, estudantes e pesquisadores. Por isso, insistimos: é fundamental que as três instâncias do poder público estabeleçam políticas de Estado sólidas, estruturantes e continuadas para os festivais de artes cênicas do país. De uma vez por todas.

Saudamos e agradecemos todos os patrocinadores e apoiadores, a começar por aqueles que acreditaram e apoiaram o projeto desde o seu nascedouro, em 2014, até os mais recentes, que se juntaram a nós nesse último ano. Todos eles foram apoios decisivos para que esta edição se concretizasse.

A MITsp segue afirmando seu compromisso com uma programação que não se curva ao conservadorismo. Trazemos obras que confrontam estruturas de poder e expõem feridas abertas, convocando o espectador a uma escuta radical. Além disso, nessa edição, destaca-se a presença da palavra, a força do verbo e a relação intensa entre texto e ator, reafirmando o teatro como arte da presença e da linguagem encarnada. Reafirmamos ainda, como missão da Mostra, a urgência de enfrentar preconceitos persistentes e naturalizações violentas. Cada obra aqui apresentada compõe um mosaico de perspectivas que tensionam o real, ampliam o imaginário e afirmam a arte como campo de disputa simbólica.

Três palitos de fósforo representam a edição número 11. Onze anos incendiários. Fósforos que acendem as chamas das ideias, como nos lembra nosso designer, Hélder Pessoa. Essa imagem simples e direta sintetiza o que somos: um festival que insiste em acender, mesmo quando o vento sopra contrário. A chama é frágil, mas é também expansiva; exige cuidado, mas ilumina. Que essa chama atravesse o tempo. Que ela resista. Que ela nos ilumine.

Um festival que tem São Paulo no nome merece ser cuidado à altura do que essa cidade representa: complexidade, diversidade, fratura e invenção permanente. Seguimos comprometidos com um teatro, uma dança e uma performance que não se acomodam, que enfrentam os impasses do presente e que insistem em existir como espaço público de pensamento e de encontro. Enquanto houver artistas com urgência de criar, equipes engajadas em construir e espectadores dispostos a se deixar afetar, a chama seguirá acesa. E nós seguiremos, juntos, alimentando esse fogo. Uma ótima 11ª edição!

ANTONIO ARAUJO E GUILHERME MARQUES

DIRETOR ARTÍSTICO E DIRETOR GERAL DE PRODUÇÃO, IDEALIZADORES DA MITsp

OLHARES CRÍTICOS, A CENA E A FORMA COMO PENSAMENTO

NESTE ANO, O EIXO OLHARES CRÍTICOS DA MITsp 2026 aposta no teatro como forma pública de pensamento: mesas e debates buscam acompanhar por dentro como cada obra organiza presença, linguagem e ponto de vista. A crítica aparece aqui enquanto prática de escuta e elaboração, um espaço em que a forma é constituinte do sentido, do pensamento e do discurso.

Nas Reflexões Estético-Políticas, o eixo se concentra na responsabilidade de recontar. Em Cena, Memória e Recontar o Irreparável a pergunta é menos “sobre o tema” e mais sobre o modo, ou seja, que escolhas permitem dar forma à violência sem convertê-la em consumo, sem reduzir pessoas a “casos”? A mesa desloca o debate para recorte, distância e endereçamento, para aquilo que a cena expõe, protege e devolve ao público como tarefa de escuta.

Em Teatro Experimental do Negro (TEN): Memória, Transmissão, Permanência, a mesa desloca a memória do terreno do registro para o da legitimação e do reconhecimento e a transmissão é entendida como ferramenta de continuidade e tecnologia de presentificação. O TEN aparece como permanência em movimento, capaz de reorganizar linguagem e instituições sem se converter em celebração museística. Já no encontro entre teatro do oprimido e slam/hip-hop, a palavra se afirma como ação pública, e a forma do encontro reconfigura a divisão de responsabilidades entre fala e escuta.

Nos Diálogos Transversais, a questão passa por quem enquadra e quem é enquadrado. As conversas aproximam teatro, cinema e artes visuais para pensar a obra como intervenção, interrogando o que muda quando a forma reposiciona quem assiste, quando imagem e presença disputam visibilidade e captura, quando um corpo precisa lidar com um olhar que chega carregado de expectativa.

Em Pensamento-em-Processo, os encontros pós-peça tornam visíveis camadas de construção, escolhas e tensões. No debate em torno de A História

da Violência, por exemplo, a conversa recai sobre a encenação do testemunho e ética da representação. O eixo se estende ainda por encontros associados a obras como A Carta, Vigiada e Punida, Do Lado de Cá e, na MITbr, galhada, em tempos de fissura (além de outros atravessamentos do programa).

Nesta edição, a presença de Édouard Louis puxa o eixo para a escrita como lugar de confronto com a própria origem, onde lembrar não é nostalgia e sim, risco. O eixo Olhares Críticos se reconhece nesse mesmo terreno: aproximar-se das obras o suficiente para entender suas escolhas e seus custos, sem proteger o espectador do que elas desestabilizam.

HELENA VIEIRA

CURADORA DO EIXO OLHARES CRÍTICOS

UMA GRAMÁTICA CURATORIAL POSSÍVEL: ENFRENTAMENTOS E POÉTICAS EM CENA

NA VIDA, ESCOLHER É UM EXERCÍCIO CONSTANTE E DESAFIADOR. No mundo das artes, o resultado dessa ação adquire um frescor particular, pois as decisões quando edificadas produzem a obra e, via de regra, tornam-se públicas. Afinal, de modo geral, a arte é constituída por gestar algo para ser mostrado. Processos de criação passam por escolhas de histórias, formas, trajetórias, espaços, estéticas, técnicas e éticas que vão, enfim, delineando o que vem a ser mostrado e ao mesmo tempo sendo a obra em si, produzindo trajeto, forma e ideia.

Um plano curatorial passeia e perpassa por obras, artistas, tipo de atividades, aporte financeiro que constitui, numa gramática de decisões, um gerúndio perpétuo – para alguns imperfeito – que caracteriza o perfil do fenômeno a ser realizado (festival, mostra, exposição etc.) assim como o perfil da forma-pensamento determinante na programação e esta advinda de escolhas. Para a professora Leda Maria Martins: “Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem” (MARTINS, 2021, p. 22). Alinhando-se a esse pensamento apresentado por Martins, identificamos uma vasta produção humana no campo artístico que demonstra uma certa diversidade interpretativa de mundos e que são expostas em obras artísticas. Alguns conjuntos artísticos apresentam uma visão de mundo que mais interessa a grupos representativos do poder econômico que definem escolhas e afirmações de visibilidade. Tornado, grosso modo, representativo e hegemônico.

Importante salientar que nem toda arte ou expressão artística expressa, de forma consciente, uma percepção crítica de mundo e nem sempre essa condição está nas elaborações apresentadas em seus produtos. Para essa curadoria de Ações Pedagógicas da MITsp 2026, há, acima de tudo, um imperativo consciente: as nossas escolhas são uma exposição dos nossos posicionamentos

poéticos e políticos. A nossa curadoria pode ser lida como um emaranhado de possibilidades, não para construir um mosaico aleatório de combinações fortuitas e diversas. Mas, sim, um panorama estético que passa por um alinhamento de tomada de posições frente a uma cartografia social e cênica que se configura, em alguns momentos, por exclusões e consequentes reações.

Um dos pontos orientadores que caracteriza o perfil das nossas ações pedagógicas nesse ano é a tentativa de promover a diversidade cênico-cultural, que aqui passa por territórios, caracterizados por pessoas de distintos estados brasileiros, assim como passa por noções e experiências culturais de caráter político emancipatórios. Partimos de um pressuposto que os corpos (pessoas e suas comunidades) vivem, elaboram e apresentam experiências e, dessa forma, produzem epistemes. Como afirma o sociólogo Muniz Sodré: “Todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa” (SODRÉ, 2003, p. 135).

O recorte seletivo de atividades, temas e pessoas definido para compor a programação das nossas ações partiu, de forma ampla, do reconhecimento da existência de um perfil hegemônico e isso foi um elemento impulsionador para promover diversidade, borrar essa hegemonia e afirmar o nosso interesse em promover acessos a conhecimentos diversos, ainda pouco disponibilizados nos palcos e encontros discursivo-analíticos e que são gestados por experiências corporais não normativas.

Sendo o corpo sujeito e também submetido a sujeições sociais, interessamos saber como as culturas DEFs vêm elaborando cenas, acessando palcos e sendo acessadas pelos públicos, criando potentes intervenções estéticas de pensamentos. Queremos saber como algumas/ns artistas drags vêm construindo diálogos honestos e horizontais das suas cenas com o teatro. Assim como desejamos promover falas e escutas que pensam a performance em atravessamentos de gênero e raça e a construção de noções complexas de corpo nas elaborações artísticas. Para além do nacional e exótico, indagamos: qual o lugar do “dito popular” frente às artes? E o candomblé encruzilhado com o teatro, quais narrativas e tecnologias vêm e podem ser desenvolvidas? Essas questões permearão conversas, aulas, oficinas, entrevistas, encontros...

O elenco das Ações Pedagógicas 2026 pretende agregar pensamentos críticos e movimentar reações em quem estiver disposto a escutar as provocações e proposições que certamente virão das suas atividades. Que sejam profícuas as nossas e as suas escolhas na nossa MITsp 2026!

ALEXANDRA G. DUMAS

CURADORA DO EIXO AÇÕES PEDAGÓGICAS

VISAGEM¹ DE GENTES, MIZURA² DE PROGRAMA – MITsp

O PROCESSO CURATORIAL DA MITbr – PLATAFORMA BRASIL foi conduzido como um gesto de escuta, análise crítica e posicionamento ético diante da cena contemporânea dos Brasis. Reunimo-nos como visagem de gentes e territórios, movidos pela intuição de produzir uma mizura sem vocação para o apaziguamento. Trata-se de uma curadoria que parte de territórios entendidos como corpo histórico, memória política, linguagem em disputa e campo de conflito.

Assumimos uma atenção crítica aos riscos que atravessam o próprio ato de curar. Curadorias podem, mesmo quando bem-intencionadas, cair na produção do mesmo, repetir critérios, reiterar estéticas legitimadas e fazer circular sempre os mesmos corpos, discursos e modos de fazer. Nessa lógica, o outro é frequentemente produzido de forma essencialista, capturado por expectativas identitárias, traduzido em signos reconhecíveis e neutralizado em sua potência de desvio. Esta curadoria se colocou como exercício de vigilância crítica sobre seus próprios procedimentos.

Foram 685 propostas analisadas, provenientes de diferentes regiões e contextos, atravessando teatro, dança e campos híbridos da cena brasileira. A metodologia adotada foi rigorosa, em múltiplas etapas de leitura, visualização e debate, conduzindo inicialmente à seleção de 10% das propostas para três dias intensivos de trabalho curatorial, culminando na escolha final de dez obras e dez suplentes. Esse percurso não buscou consenso fácil, mas fricção crítica, dissenso produtivo e responsabilidade estética como forma de resistir à homogeneização e à repetição.

A curadoria *assumiu* processos marcados por inventividade e originalidade, entendidas não como novidade formal isolada, mas como potência de deslocar sentidos, romper expectativas e reinventar a relação entre forma, conteúdo e contexto. Cada obra evidencia escolhas estéticas que se fazem éticas no próprio gesto de criação: modos de narrar que não fixam identidades, formas de tornar visível sem capturar diferenças e maneiras de afirmar territórios sem reduzi-los à essência.

1 Termo de uso recorrente no Norte e Nordeste do Brasil, especialmente na Amazônia, que designa aparições, presenças ou imagens fugidias situadas entre o visível e o invisível, o real e o imaginado.

2 Variação oral da palavra mistura, comum em contextos populares do Norte e Nordeste do Brasil.

Este gesto curatorial parte da circulação entre nós como forma de mostrar Brasis sensíveis a olhares sensíveis dentro da MITsp pela Plataforma Brasil. Em um país atravessado por múltiplos Brasis, desiguais e por vezes inconciliáveis, o programa se assume como mizura e visagem: uma mistura instável de gentes, linguagens, territórios e memórias, que tensiona as multiplicidades poéticas existentes no país.

Os territórios aparecem como experiência viva: na floresta e em seus sistemas complexos, nas migrações latino-americanas, nas marcas coloniais ainda em disputa, nos muros que excluem e que são atravessados pelo corpo em dança, e nas corpas negras que transformam trauma em presença ritual e manifesto. Não formam uma identidade unívoca nem uma narrativa pacificada do país, mas uma mizura de gestos, vozes e imaginários que evidenciam tensões, diferenças e fraturas produtivas, afirmando a cena como espaço de escuta, risco e invenção sensível.

Pensamos a curadoria como dramaturgia política da circulação. Circular não é apenas mover obras no espaço, mas produzir narrativas fora do regime teleológico sobre territórios, identidades e imaginários. Nesse sentido, a internacionalização aqui não opera como validação simbólica por centros hegemônicos, mas como troca, contaminação e diálogo horizontal entre experiências do Brasil, das Américas, da Europa e da África, entre Amazônias múltiplas, regiões do Brasil, biomas, periferias urbanas e cosmologias diversas. Não se trata de oferecer ao mundo um Brasil fixável, legível ou exportável, mas de confrontar a imagem cristalizada que insiste em nos representar.

O que escapa à curadoria não é resto nem falha do processo, é visagem. Aquilo que não se deixa enquadrar, que aparece e desaparece, que atravessa o programa sem se fixar, operando por dentro do campo e desorganizando suas fronteiras. Esse escape também é mizura, uma mistura em disputa, atravessada por leituras, corpos, territórios e tempos que não cabem no texto curatorial nem se organizam como oposição ao centro. Ao reconhecer esse excesso, a curadoria recusa a pretensão de totalidade e afirma seu limite como gesto ético, permitindo que o sentido siga sendo produzido na fricção viva entre obras, públicos e contextos, onde nada está definitivamente resolvido e nada pede captura, apenas passagem.

CARMEN LUZ, FRANCIS MADSON, QUITO TEMBE

CURADORIA MITbr – PLATAFORMA BRASIL

RESISTÊNCIA FESTIVA: CORPOS EM FESTA, CORPOS EM LUTA AOS NOSSOS ANCESTRAIS

PARA AS POPULAÇÕES AFRODIASPÓRICAS QUE VIVERAM OS HORRORES do cativeiro e cuja capacidade de agência desenvolveu um papel estrutural na formação sociocultural do Brasil, fazer festa sempre foi uma das estratégias e táticas coletivas de enfrentamento e sobrevivência, permitindo uma aproximação entre as pessoas por meio do estado de efervescência coletiva, o refazimento dos laços ancestrais, uma reatualização de vínculos comunitários, a renovação do axé, a reinvenção de identidades fragmentadas pela diáspora, uma forma de espiralar o tempo, de alimentar a continuidade da vida e uma possibilidade de subversão simbólica às normas coloniais, às hierarquias escravistas e dos saberes hegemônico.

O pensamento curatorial guiou-se pela noção de Resistência Festiva, entendendo os rituais celebratórios não apenas como alívio e distração, mas como ação subversiva da ordem cotidiana e espaço de elaboração política e coletiva que permitem de forma sensível e crítica que as performances operem no limiar entre vida e morte, presença e ausência, sagrado e profano, visível (*àiyé*) e invisível (*òrun*). Assim, essas performances evocam memórias traumáticas, revoltas coletivas, lutas por emancipação, espiritualidades de batalha e de cura, conexões entre os mortos e os vivos, comunidades imaginárias, formas de encantamento, pontos de fuga, ranhuras extraordinárias no cotidiano nutridas pelas vivências e experiências das populações negras.

Do começo ao fim, todas as performances são nutridas pela ancestralidade como conexão entre os mortos e os vivos em que passado, presente e futuro estão entrecruzados. Começamos por *Aparição, Nego Fugido*, manifestação feita pela comunidade quilombola de Acup (BA), que há mais de um século narra a saga das pessoas escravizadas que, em batalha, subjagam o rei de Portugal e exigem do monarca a carta de alforria. Uma encenação de reparação história que coloca as pessoas negras como protagonistas da conquista da abolição da escravidão. Um discurso crítico tratado de forma jocosa por meio ações e movimentações corporais, gestos e declamações que contrariam o conteúdo narrativo conduzido pela música, provocando uma espécie de paródia.

Em *Axexê da Negra ou o Descanso das Mulheres que Mereciam Ser Amadas* (2017), Renata Felinto propõe um ritual simbólico e poético que faz reverência a todas as mulheres negras que, durante o Brasil Colonial e Imperial, foram amas e mães-pretas de brancos/as da elite escravocrata brasileira. A artista enterra essas mulheres negras registradas em fotografias, bem como a reprodução da obra *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral. O trabalho, além de questionar a objetificação das mulheres, oferece um ritual de dignidade, descanso e humanidade a essas mulheres.

Em *Cabeça de Cabaças* (2023), Keila-Sankofa propõe uma reinscrição sobre o encontro das populações negras e indígenas na Amazônia. A maioria das culturas afrodiaspóricas e indígenas de Abya Yala utilizam a cuia/cuité/cabaça para realizar rituais espirituais, produzir utensílios domésticos, máscaras, levar banhos à cabeça, bebidas à boca e fabricar instrumentos musicais, além de compor a arte para remontar o invisível. Muitos dos povos milenares encontram na cabaça a história sobre a vida e a criação do mundo. As Amazônias e suas tradições pretas e indígenas são prova disso. Pela performance, “o corpo da artista representa uma comunidade, vários grupos, outros mundos”.

Na performance *Transcrições Consanguíneas* (2014), Panamby lê textos autorais ao microfone enquanto Filipe Espindola transcreve fragmentos da fala em suas costas utilizando uma máquina de tatuar sem tinta. No processo de escarificar, as palavras brotam sanguíneas no tecido vivo e geram um novo texto a partir do exercício da escuta em meio à verborragia e cacofonia. As vozes e os áudios que constroem o trabalho são de seus familiares, suas próprias histórias e de seus ancestrais, como uma tentativa de não deixar que a memória dos seus caiam no limbo do esquecimento. O ritual é intenso e profundo, faz uma fusão entre o corpo, a palavra e a imagem, nascendo da celebração à memória e às lutas, cujo corpo se transforma em fala política, fazendo Ikú dançar.

Para finalizamos, *Mandinga Major Ball* (2025) apresenta a ballroom como ritual contemporâneo e tecnologia negra de resistência a partir da perspectiva LGBTQ+TRANSQ+APN+. Nascida nos anos 1970 e 1980 em Nova York, a ballroom emerge como resposta à exclusão racial, de gênero e de classe, dialogando com a capoeira, também marcada pela criminalização e pela sustentação nos terreiros afro-religiosos. O evento articula categorias performáticas que exaltam autoestima, afrontamento e denúncia política, mobilizando o corpo como linguagem e arquivo vivo. A musicalidade, composta de ritmos historicamente reprimidos, conduz a experiência como rito e atravessamento sensível. Sob a condução da artista interdisciplinar South American Princess Puma Camille Basquiat, a celebração opera como um deslocamento entre tempos.

A curadoria Resistência Festiva é, assim, uma celebração dos rituais afrodiaspóricas como ato de desobediência, transgressão, invenção, reconexão e, sobretudo, de afirmação da vida.

RODRIGO SEVERO

CURADOR DO PERFORMA12h

A RETOMADA DA PRÁTICA DA CRÍTICA

NESTE ANO, A MITsp RETOMA, EM PARCERIA com a AICT-Brasil (seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro) a Prática da Crítica. A AICT reúne cerca de 45 integrantes provenientes de todas as regiões do país. Refletir sobre as condições de trabalho para profissionais da crítica e fomentar diálogos com festivais e mostras são alguns dos objetivos principais da presente gestão. A parceria com a MITsp marca não apenas a retomada, mas um gesto público importante, no qual a associação materializa um projeto curatorial que posiciona a crítica como dimensão fundamental para o pensamento, o registro e o debate público sobre as artes da cena e seu contexto sócio-político.

Se a crítica sofre cada vez mais com a precarização, este é um problema que diz respeito a toda a vida teatral. Assim, parece-nos significativa a presença da AICT-Brasil como parceira nesta curadoria. Aqui reforçamos as articulações coletivas de uma parte expressiva da crítica teatral brasileira, assim como seu reposicionamento enquanto instância determinante para se pensar e construir caminhos de emancipação para a arte – e através da arte. Dessa forma esperamos estabelecer, mais uma vez na história brasileira, uma crítica verdadeiramente propositiva de caminhos.

Drásticas reduções orçamentárias – problema conjuntural que vem se tornado regra no país há pouco mais de uma década – fizeram com que a Prática da Crítica tivesse de ser composta apenas por profissionais residentes em São Paulo. Esse fato não nos permitiu a radical diversidade regional que a associação busca a cada passo dado, pois sabe que, no contexto brasileiro, as regiões são campos sócio-econômicos por onde se cruzam todos os marcadores sociais e suas complexidades. Eis então uma das metas mais caras à AICT: a crítica dos modos de produção e mecanismos de circulação do trabalho crítico e de seus profissionais, por meio da descentralização tomada enquanto ética. Trata-se sempre, acreditamos, de quebrar hegemonias naturalizadas e desenhar – arriscando – novas experiências de convivência e colaboração profissional.

Na Prática da Crítica deste ano, os textos dividem espaço com as *Pílulas Críticas*, isto é, breves comentários em vídeo, veiculados nas redes sociais. Essa proposta amplia as possibilidades de interlocução e alcance da crítica, realça sua dimensão oral, revela os corpos e os timbres de quem escreve, convidando as pessoas a habitar, por poucos minutos, outros

modos de reflexão. Tanto no texto quanto na imagem, permanece o desejo de pensar a cena no calor do momento, de modo que a crítica possa acompanhar, com interesse e paixão, o dia a dia da cena em suas mutações e problemas. Mais que um termômetro, a crítica é uma proposição de ideias forjadas no aqui-agora do festival.

A presença da crítica como elemento integrante da composição de festivais é um fato histórico, decerto, mas que se faz acompanhar de movimentos contraditórios; esses que estão longe de serem exclusivos do campo das artes cênicas nacionais. Antes, são sintomas de um estado de coisas mais amplo, que diz respeito à formação do sistema da arte tal como ainda o conhecemos. Será essa, portanto, uma das grandes problemáticas discutidas na mesa *Autonomia na crítica contemporânea: paradoxos, disputas e dissensos*. Em torno dela se reunirão sete críticos da associação, representantes de todas as regiões do Brasil. Aqui estimulamos o debate aberto sobre um tema candente, ação que deseja ouvir, é claro, a voz do público.

Por último, e de fato no último dia de Mostra, teremos os Panoramas Críticos, no qual a equipe de quatro profissionais que veio trabalhando, escrevendo críticas e gravando vídeos durante todos os dias do evento, se encontrará para debater não somente as obras individualmente, como a programação em si, o desenho curatorial geral, o contexto no qual a Mostra se insere e tantos outros temas relacionados.

Assim, a Prática da Crítica reafirma-se como espaço de elaboração pública, de fricção e de responsabilidade compartilhada. Não se trata de comentar a programação à distância, mas de implicar-se nela, atravessá-la, tensioná-la e, ao mesmo tempo, deixar-se afetar por suas proposições. Em um tempo em que a velocidade tende a substituir a escuta e a opinião rápida ameaça o pensamento, insistimos na crítica como exercício de convivência, de dissenso qualificado e de construção coletiva de sentido. Que estes encontros – escritos, falados, presenciais e digitais – possam fortalecer laços, provocar deslocamentos e contribuir para que o teatro siga sendo um campo vivo de imaginação política e sensível.

**DANIEL GUERRA, FERDINANDO MARTINS,
GUILHERME DINIZ E JULIA GUIMARÃES**

CURADORIA PRÁTICA DA CRÍTICA, COM A COLABORAÇÃO DE MEMBROS DA AICT-BRASIL

PARCEIROS



CELEBRAR MAIS UM ANO DE PARCERIA COM A MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo é motivo de grande satisfação para o Itaú Cultural. Ao longo destas 11 edições, a mostra se firmou como um dos eventos mais potentes da cena cultural do Brasil, mantendo-se fiel à sua vocação experimental e crítica.

A partir dos seus três eixos estruturantes – fomento, formação e fruição –, desenvolvemos ações variadas para potencializar as artes do palco e seus artistas. Na nossa sede, em São Paulo, o público é convidado a acompanhar uma intensa programação, com acesso gratuito, e curadoria sensível a fim de ampliar repertórios, despertar sentidos e ativar a imaginação social.

Ressaltamos também iniciativas de fomento, como a_ponte – cena do teatro universitário, que busca reunir estudantes de artes cênicas de todo o país para promover a renovação da cena teatral; e de formação, por exemplo, com a parceria entre Escola Fundação Itaú e Escola Superior de Artes Célia Helena para a disponibilização de programas de mestrado e doutorado profissional em artes da cena.

Acreditamos na relevância da MITsp dentro do cenário das artes cênicas, em âmbitos nacional e internacional, certos de que esta edição trará importantes contribuições para a cena contemporânea a partir de atividades reflexivas e artística.

É inspirador contribuir para a curadoria desta edição com os espetáculos que compõem o Conexões Centro-Oeste. Viva a beleza do teatro, das presenças e dos encontros presentes na mostra. Acesse itaucultural.org.br e as redes sociais para acompanhar a nossa programação e outros conteúdos.



EM MAIS DE UMA DÉCADA, A MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo consolidou-se como plataforma relevante para as artes cênicas do país, reunindo produções brasileiras e de dezenas de países. Com uma vocação experimental e crítica, a Mostra conecta diferentes públicos a propostas que investigam novas linguagens, temáticas e formas de criar.

Neste Cartografias, estão reunidos ensaios, artigos, reflexões críticas e entrevistas que dialogam com a programação do festival, em um rico material de memória e divulgação das experiências proporcionadas pela MITsp.

Ao fortalecer a arte como um espaço de diálogo, diversidade e pensamento crítico, a MITsp se alinha à atuação da Vale no campo cultural, com o propósito de ampliar o acesso e contribuir para um cenário artístico cada vez mais plural, incentivando a multiplicidade de expressões e práticas simbólicas.

Como uma das principais apoiadoras da Cultura no Brasil, a Vale patrocina e fomenta projetos em parcerias que promovem conexões entre pessoas, iniciativas e territórios. Desde 2020, quando o Instituto Cultural Vale foi criado, já são mais de mil projetos realizados, apoiados ou patrocinados em todo o país, com investimento de mais de R\$ 1,2 bilhão, em áreas como teatro, dança, música, patrimônio material e imaterial.

Cultura é espaço de encontro, convivência e troca de conhecimentos. Assim, esperamos que a MITsp possibilite muitas novas conexões, debates e descobertas que nos permitam refletir e construir futuros juntos.

Onde tem cultura, a Vale está.

PARCEIROS



TEATRO COMO VETOR DE COLABORAÇÕES

INSTITUIÇÃO PRESTES A SE TORNAR OCTOGENÁRIA, o Sesc - Serviço Social do Comércio elegeu, sobretudo desde a década de 1980, a cultura como uma das principais estratégias de sua obra socioeducativa. As experiências sensíveis e estéticas propiciadas, por exemplo, pelas artes cênicas desempenham papel proeminente em uma ação que procura suscitar encantamento, criticidade e espírito de cidadania naqueles e naquelas que usufruem da programação ofertada em espaços preparados para isso.

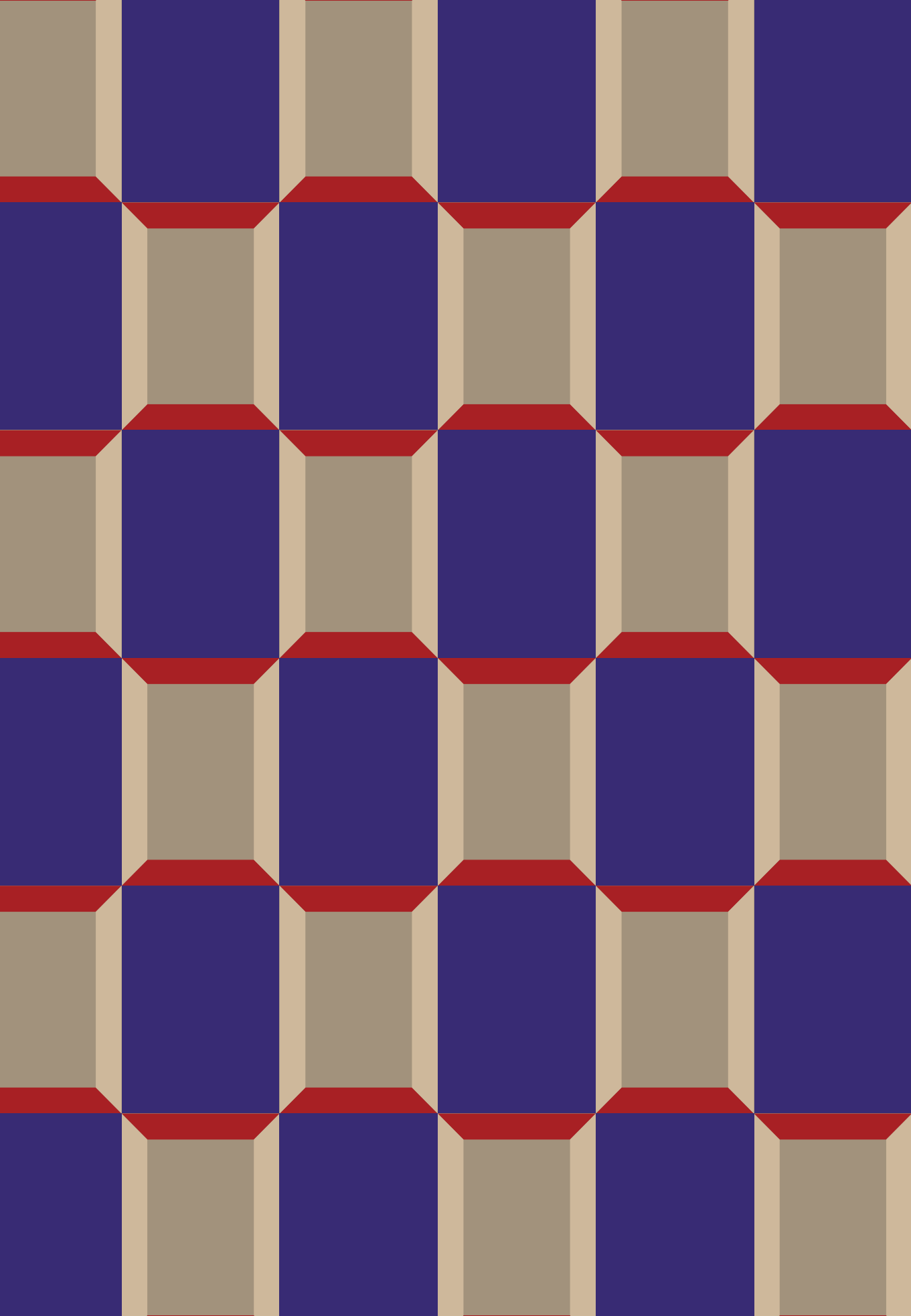
O teatro – enquanto meio expressivo e equipamento – representa segmento decisivo nessa política. Ao mesmo tempo que o incrementam com suas pesquisas e realizações, a linguagem teatral e seus profissionais se valem da infraestrutura, do circuito de exibição e das oportunidades de estreia facultados pelo Sesc. A entidade contempla, de modo sistemático, projetos inéditos e circulações de espetáculos, abrangendo as mais variadas vertentes, poéticas e formatos, o que se traduz em uma ocupação dinâmica e pluralizada dos palcos da rede de unidades.

Integra esse programa, igualmente, a realização, correalização e apoio a festivais e mostras – para além daqueles concebidos pelo próprio Sesc, como o MIRADA - Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas, que neste ano chegará à sua oitava edição. Entre as profícuas colaborações com outras organizações, figura, em sua décima primeira ocorrência, a MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, surgida em 2014 e assídua parceira do Sesc nessa trajetória.

Com a autoficção presente em parte dos espetáculos encenados durante o evento, as unidades Pinheiros e Vila Mariana do Sesc apresentam, respectivamente, as peças *Quem Matou Meu Pai* [Qui a tué mon père] e *Do lado de cá* [De ce côté], ambas inspiradas nas experiências pessoais de seus dramaturgos Édouard Louis e Dieudonné Niangouna. Ao contribuir simultaneamente com a MITsp e com a cena artística paulistana, no sentido de aprofundar o viés cosmopolita próprio desta metrópole, o Sesc reitera a missão de democratizar e qualificar o acesso a bens simbólicos capazes de ressignificar a existência e seus dilemas mais íntimos.

LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA

DIRETOR REGIONAL DO SESC SÃO PAULO



ESPETÁCULOS
INTERNACIONAIS



ENTREVISTA
POR ANDRÉ FISCHER

ÉDOUARD LOUIS

NA CENA CONTEMPORÂNEA, POUCOS AUTORES TÊM TENSIONADO com tanta força as fronteiras entre autobiografia, política e análise social quanto Édouard Louis. Desde a publicação de *O Fim de Eddy* e, posteriormente, de *História da Violência* e *Quem Matou Meu Pai*, sua escrita tem transformado experiências íntimas em instrumentos de leitura das estruturas de classe, gênero e sexualidade que organizam a vida social. Ao deslocar o relato pessoal para o terreno da crítica política, Louis propõe uma forma de narrativa em que o “eu” deixa de funcionar como centro soberano da história para tornar-se ponto de interseção de forças sociais, uma perspectiva que dialoga, ainda que de modo tensionado, com as reflexões de Michel Foucault sobre a função-autor.

Nesta entrevista concedida a André Fischer para *Cartografias*, Louis discute o percurso de seus textos da literatura para a cena, especialmente nas colaborações com encenadores como Thomas Ostermeier. Ao comentar processos de adaptação, experiências performativas e as tensões entre escrita, corpo e política, o autor reflete sobre o teatro como um espaço privilegiado de confronto com a violência social que atravessa suas obras.

A crítica de Foucault da figura do autor propõe o deslocamento do sujeito como a origem do discurso. No seu trabalho, ao contrário, parece reescrever o corpo como a fonte política do discurso. Como você pensa nessa tensão entre a morte do autor e a inscrição corporal da escrita, sabendo que a exposição autobiográfica pode ser ameaçadora e violenta? E como você negocia com essa ambivalência em seu trabalho?

Houve, ao longo do século XX, uma grande interrogação sobre a figura do autor — questão formulada de modo particularmente influente por Michel Foucault quando propôs pensar a chamada “morte do autor”. Tratava-se, em certa medida, de um gesto desejado e defendido por ele: deslocar o sujeito da posição de origem soberana do discurso. Ao mesmo tempo, porém, o próprio Foucault permanecia ligado a uma tradição em

que o escritor aparecia como uma figura quase absoluta, um autor com “A” maiúsculo, à maneira de Jean-Paul Sartre e de outros intelectuais para os quais a escrita constituía também uma forma de intervenção pública — tradição que, a meu ver, tinha algo de muito potente.

Hoje, o que procuro fazer — e o que acredito que alguns escritores contemporâneos também tentam realizar — é ultrapassar essa oposição. Nos meus livros, quanto mais me aproximo da intimidade e quanto mais pessoal se torna o relato, mais procuro dissolver a ideia de um sujeito autônomo. Escrevo sobre um corpo atravessado por forças sociais e por estruturas de dominação: relações de classe, normas de gênero, desejos, homofobia, violência familiar. Quanto mais me aproximo da experiência íntima, do filho que fui, do adolescente que fui, do adulto que sou, mais tento mostrar que, no centro dessa intimidade, encontra-se um mundo: aquilo que chamamos de sociedade, com todas as suas interconexões complexas.

Classe, gênero, sexualidade, família e raça não aparecem como dimensões separadas, mas como elementos profundamente entrelaçados que constituem aquilo que chamamos de vida. Nesse sentido, meu trabalho busca justamente escapar dessa antiga oposição entre autor e estrutura. A forma de narrar, o “desenho” da história, é decisiva: quanto mais falo de experiências aparentemente pessoais, menos elas pertencem apenas a mim, porque procuro pensá-las politicamente, sociologicamente e de modo coletivo. Assim, quanto mais escrevo, mais me sinto afastado da ideia de um “eu” central. Às vezes, até dizer “eu” me parece estranho, porque tenho a sensação de ter sido apenas um ponto de interseção, uma espécie de plataforma onde diferentes forças sociais se encontravam e se confrontavam. É justamente essa interseção entre o estrutural e o pessoal que atravessa livros como *Quem Matou Meu Pai* e *História da Violência*, ainda que cada um deles aborde a violência por caminhos distintos.

Transformou a dimensão da narrativa? E se seu corpo, como ator, transformou ou amplificou sua condição como autor?

Esse projeto começou de maneira muito prática, quase por acaso. Não foi uma decisão intelectual trabalhar com Thomas Ostermeier. Naquele momento, ele estava adaptando para o teatro o meu livro *História da Violência*, espetáculo que, inclusive, será apresentado em São Paulo. Para mim, foi provavelmente uma das melhores adaptações já feitas de um dos meus livros. Eu admiro Thomas desde muito jovem: quando ainda estava na escola, escrevi uma dissertação sobre o trabalho dele. Naquela época, parecia impensável que um dia eu o encontraria — menos ainda que nos tornaríamos amigos. Um dia, porém, ele me ligou dizendo que queria adaptar *História da Violência*. Fiquei muito feliz, porque sempre o considerei um dos artistas que mais admiro. Fui a Berlim assistir à estreia e achei o resultado extraordinário.

Depois, ele levou o espetáculo para Paris. Foi durante essa temporada que me ligou novamente. Eu havia acabado de publicar *Quem Matou Meu Pai*, e Thomas disse que gostaria de adaptá-lo também. Respondi imediatamente que confiava totalmente nele — o que havia feito com *História da Violência* tinha sido tão poderoso que, para mim, não havia sequer o que discutir: ele poderia montar a peça quando quisesse e onde quisesse. Foi então que ele acrescentou algo inesperado: queria fazer o projeto comigo em cena. Minha primeira reação foi dizer que aquilo era impossível, porque eu não era ator. Mas Thomas respondeu que era justamente isso que lhe interessava. Ele queria criar algo com outra textura, algo que escapasse à forma tradicional de uma leitura ou conferência, algo mais experimental, menos “profissional” no sentido clássico.

Ele estava em Paris apresentando *História da Violência* e me convidou a ir todas as tardes ao teatro para experimentar algumas ideias no mesmo cenário do espetáculo. O plano era simples: tentar criar algo de maneira informal,

quase como um laboratório. Se não funcionasse, pararíamos; se funcionasse, continuaríamos. Depois de duas semanas, faríamos uma pequena apresentação-teste, nada oficial, sem estreia, sem venda de ingressos, apenas alguns convidados. Aceitei, e começamos a trabalhar. O processo foi surpreendentemente fluido. Eu tinha a sensação de que Thomas compreendia perfeitamente o que eu queria dizer, muitas vezes até antes de mim. Também havia muitas afinidades entre nós: ele vem de um meio de classe trabalhadora, foi o primeiro da família a se dedicar à arte e possui uma sensibilidade muito grande para questões ligadas à sexualidade. Conversávamos muito sobre tudo isso, e o trabalho avançava rapidamente.

Curiosamente, nosso “ensaio” nem parecia exatamente um ensaio, porque nada era oficial. Thomas frequentemente dizia: “é isso que você quer dizer aqui”, e muitas vezes eu respondia: “sim, exatamente”, mesmo sem ter percebido antes. Em apenas oito tardes (trabalhávamos sempre à tarde, porque eu odeio acordar cedo e praticamente boicoto as manhãs) sentimos que algo estava pronto. Foi então que fizemos essa primeira apresentação. Em alguns momentos eu fiquei bastante assustado, porque no espetáculo eu danço, me jogo no chão, faço coisas que não correspondem à imagem tradicional do escritor, especialmente na França, onde a figura do autor ainda é cercada por certa solenidade, como se o escritor tivesse que ser alguém solitário, austero, quase distante do mundo. Eu dizia a Thomas: “E se as pessoas me virem dançando? Será que ainda vão me levar a sério?”. Ele respondia que, pelo contrário, talvez me respeitassem ainda mais. Em certo momento me perguntou: “Você acha que David Bowie teria feito isso?”. Como ele sabia que eu amo Bowie, aquilo me convenceu.

Fizemos então esse pequeno teste, e tudo funcionou muito bem. Depois disso, Thomas propôs levar o espetáculo em turnê. Começamos a apresentá-lo em diferentes lugares — nos Estados Unidos, na Austrália, na Grécia, na França, na Alemanha — e

tudo aconteceu passo a passo. É difícil explicar exatamente como se deu esse processo, porque ele nasceu também de uma amizade e do prazer de trabalhar juntos. Além disso, percebi que o teatro me oferecia uma forma de potência política que a escrita, sozinha, nem sempre alcançava. Era como descobrir outro nível de intervenção possível. Por isso continuei — e continuo — fazendo esse trabalho com tanto entusiasmo.

E, já que você mencionou História da Violência, gostaria de saber o que você sente que o texto ganhou, ou eventualmente perdeu, ao ser adaptado para o alemão e apresentado em um contexto cultural diferente. Como é para você ver seu trabalho, especialmente História da Violência, encenado em outra língua? Que diferenças culturais aparecem nesse processo?

De certa forma, foi um alívio vê-lo em alemão. Os atores da Schaubühne são conhecidos pela precisão e pelo enorme rigor de seu trabalho, e fiquei profundamente impressionado com o que fizeram no palco. Tenho até a sensação de que, nesse caso, o espetáculo ganha algo em relação ao livro. Talvez porque, tanto em História da Violência quanto em Quem Matou Meu Pai, quando escrevo, procuro produzir uma forma de confrontação. Costumo pensar minha escrita como uma “arte confrontacional”: não estou interessado na ideia de liberdade do leitor. Muitos escritores dizem que o leitor deve ser livre para imaginar, interpretar e escapar do texto; eu, ao contrário, quero que ele seja confrontado com aquilo que talvez preferisse não ver. Para isso utilizo diferentes procedimentos formais — a precisão, a emoção, o pathos — como maneiras de capturar o leitor e impedir que ele se afaste daquilo que está sendo dito.

Nesse sentido, o teatro é uma forma ainda mais poderosa desse gesto. No teatro, não há como escapar: os atores estão ali, diante de você, os corpos estão presentes, e o espectador permanece sentado no mesmo espaço que os outros. Essa situação cria uma experiência quase inescapável. Por isso, muitas

vezes sinto que o teatro consegue realizar de maneira ainda mais intensa aquilo que tento alcançar na literatura: a sensação de que não é possível desviar o olhar. Ao mesmo tempo, essa força também torna a experiência difícil para mim. Hoje, por exemplo, já não consigo assistir à encenação de *História da Violência* dirigida por Thomas Ostermeier, porque ela me afeta profundamente. Lembro que, quando o espetáculo estava em cartaz em Nova York, precisei sair da sala durante a apresentação. Claro, há um motivo pessoal para isso — afinal, trata-se de uma história íntima —, mas não é apenas isso. O espetáculo também nos coloca diante da violência estrutural do mundo em que vivemos: a violência sexual, racial e familiar. Nesse sentido, algo realmente acontece quando um livro é levado ao palco, porque o teatro tem essa capacidade de tornar a confrontação quase inevitável. E, muitas vezes, quando alguém diz que odiou um espetáculo, isso significa apenas que já era tarde demais: algo que preferiria não ver já se impôs diante de seus olhos. Por isso, para mim, o teatro continua sendo um espaço extremamente importante.

Eu vi em São Paulo o espetáculo *Mulher em Fuga*, que combina elementos de *Monique se Liberta* e *Combates e Metamorfoses de uma Mulher*. Acredito que você tenha assistido à montagem online. Pensando nessa experiência, gostaria de perguntar: você acha que esse tipo de condensação — que reúne materiais de diferentes livros em uma mesma adaptação — poderia funcionar também com outros textos seus? E, se sim, quais obras você imagina que poderiam ser combinadas ou transformadas em um único espetáculo?

Em termos de adaptação teatral, sou completamente favorável à ideia de uma “traição” do autor. Quero, de fato, que me traiam. Quero que os artistas façam absolutamente o que quiserem com meus textos. Nunca intervenho nesse processo, nunca digo “faça assim” ou “não faça aquilo”. Não estabeleço limites formais. Para mim, qualquer proposta pode ser interessante, desde que seja bem-realizada. O que torna uma adaptação

realmente instigante é justamente o fato de alguém se apropriar de um livro e transformá-lo a partir de sua própria perspectiva, cortar, reorganizar, misturar materiais, deslocar sentidos.

Na verdade, incentivo que façam isso: que cortem o que quiserem, que combinem textos, até mesmo de autores diferentes. Meu único limite é político. Fora isso, há uma liberdade total. Gosto especialmente quando uma adaptação realiza algo que eu jamais teria imaginado. Um exemplo marcante para mim foi quando Falk Richter adaptou *Lutas e Metamorfoses* de uma *Mulher*. Quando fui assistir à estreia, percebi que o espetáculo era praticamente o oposto de tudo o que eu teria feito. Ele transformou a história em algo próximo de uma ópera, misturada com musical, jogando deliberadamente com o kitsch, com momentos cantados e uma dimensão quase espetacular. Se eu tivesse visto o projeto antes, talvez tivesse dito: “não faça isso, esse livro trata de violência, é um material sombrio”. Mas, ao ver o resultado, fiquei muito feliz por ter lhe dado liberdade total, porque o espetáculo era realmente brilhante.

De certo modo, minha estética está talvez mais próxima da de Thomas Ostermeier. Quando vejo o trabalho dele, sinto imediatamente uma afinidade muito forte, algo que fala diretamente ao meu coração. Já no caso de Falk Richter, a experiência foi diferente: foi justamente o contraste que me impressionou. E isso confirma algo em que acredito profundamente. Eu me considero alguém de esquerda e, nesse sentido, não acredito muito na ideia de propriedade, nem mesmo na propriedade de uma história ou de uma vida. Não penso que meus livros ou minhas experiências me pertençam de forma exclusiva. As pessoas podem transformá-los, reinventá-los, reinterpretá-los. Mesmo quando uma adaptação não funciona tão bem, isso não me parece um problema. Muitos escritores entram em pânico diante da possibilidade de ver seus textos transformados por outros artistas, porque sentem que estão perdendo algo que lhes pertence. Para mim, essa lógica de propriedade sempre pareceu muito suspeita.

ENTREVISTA

Por isso, quando surge uma proposta inesperada — como essa adaptação brasileira que mistura dois livros, algo que, até onde sei, nunca havia sido feito antes —, minha primeira reação é pensar que pode ser uma ótima ideia. Tenho recebido muitas mensagens de pessoas que assistiram ao espetáculo e gostaram muito. Estou curioso para ver. Pelo que me dizem, trata-se de uma adaptação realmente bonita.

Lembro também do filme *Marvin ou la Belle Éducation*, que se inspira no universo da sua infância e retoma elementos presentes em *O Fim de Eddy*. De certo modo, o filme também se apropria de partes do seu livro para construir outra narrativa. Pensando nisso, gostaria de perguntar: depois da literatura, do teatro e do cinema, que outras linguagens você imagina para suas histórias — ou para novas histórias que ainda virão? Você se interessa por experimentar outros meios, como realidade virtual ou outras formas narrativas?

Esse filme é um bom exemplo. Na minha opinião, foi um filme muito fraco, bastante pobre. Mas decidi simplesmente não me importar. A única coisa que pedi foi que mudassem o título, porque eu não queria que ele coincidissem diretamente com o de um dos meus livros. Fora isso, deixei acontecer. No fim, foi apenas um filme ruim — e isso não me matou. Há, no máximo, cinco minutos muito bons, um monólogo de Isabelle Huppert, que é brilhante... mas, claro, isso acontece porque é Isabelle Huppert. Tirando esse momento, o filme realmente não funciona muito bem.

Nos últimos anos, porém, tenho trabalhado em outro projeto audiovisual: uma série de televisão com James Ivory. Ele está perto dos cem anos, embora, quando trabalhamos juntos, pareça incrivelmente jovem. Chegamos a viajar por vários países discutindo esse projeto. Ainda não sei se ele será realizado ou não, porque, para ser honesto, não tenho muita vontade de me envolver profundamente com a indústria do cinema. É um universo muito

marcado por dinheiro, poder e negociações de mercado, e isso me incomoda um pouco.

O que me interessa muito mais é observar o que acontece no teatro. Mesmo sendo o mesmo meio artístico, as pessoas fazem coisas radicalmente diferentes dentro dele. É essa diversidade que me fascina. Além disso, o teatro oferece uma liberdade que o cinema raramente permite. No cinema, quando alguém compra os direitos de uma história, ninguém mais pode adaptá-la por décadas. É um sistema extremamente ligado à lógica de mercado. No teatro, ao contrário, se os autores permitem, e eu nunca concedo exclusividade a ninguém, diferentes artistas podem criar suas próprias versões ao mesmo tempo. Isso gera uma circulação muito mais livre das histórias.

Já vi, por exemplo, encenações de *Quem Matou Meu Pai* em diferentes países em que os artistas substituíam os nomes de políticos franceses, como Emmanuel Macron ou Nicolas Sarkozy, por políticos locais. Assisti a algo assim na Austrália e achei extremamente interessante. É esse tipo de apropriação que me entusiasma. De certa forma, esta entrevista está se tornando uma verdadeira carta de amor ao teatro, mas é assim que me sinto: hoje, entre todas as artes, o teatro é provavelmente a que mais me interessa.

Acho que, talvez junto com a música, o teatro é um dos espaços em que a experimentação está mais viva. Ele permite cruzar autobiografia, política, sociologia, ativismo e intimidade de maneiras muito livres. Em comparação, o campo literário me parece muito mais conservador. Quando publiquei *Quem Matou Meu Pai*, grande parte do meio literário disse que aquilo não era literatura, porque eu citava diretamente nomes como Macron ou Sarkozy, e que a literatura deveria tratar de temas “universais”, de sentimentos abstratos ou de experiências humanas atemporais, não de política ou de ativismo.

Curiosamente, enquanto parte do campo literário reagia dessa forma, pessoas do teatro — como

Thomas Ostermeier, Ivo van Hove ou Daria Deflorian — se interessavam imediatamente por adaptar esses textos e experimentar novas formas cênicas. E quando vejo o que artistas como Angélica Liddell ou Marina Otero estão fazendo hoje, tenho a sensação de que existe uma verdadeira vanguarda no teatro contemporâneo — algo muito mais vibrante do que o que encontro, muitas vezes, na literatura.

No teatro há espaço para formatos diferentes: livros curtos, narrativas muito pessoais, formas híbridas. Algo semelhante acontece na música — pense, por exemplo, no rap, que pode ser profundamente político e autobiográfico ao mesmo tempo. Ninguém questiona isso ali. Mas, na literatura, quando você tenta fazer algo diferente, muitas vezes surgem críticas dizendo que você está ultrapassando os limites do que o campo considera legítimo.

Talvez eu esteja falando demais, mas confesso que essa dimensão conservadora da literatura às vezes me frustra. Ao mesmo tempo, tive a impressão de que, no Brasil, muitos leitores estão dispostos a romper com esse tipo de conservadorismo e a experimentar outras formas de escrita. E isso me parece muito importante. No fim das contas, não se trata de substituir uma forma por outra: tudo pode coexistir. Sempre haverá espaço para grandes romances de 600 páginas, com muitos personagens e narrativas complexas — e eu mesmo adoro ler esse tipo de livro. Mas também é fundamental abrir espaço para novas formas.

Você usa a inteligência artificial na sua escrita ou na sua pesquisa?

Não, eu não utilizo. No momento, sinto que a inteligência artificial ainda é muito ruim. Talvez isso mude daqui a alguns anos, mas, por enquanto, tudo me parece muito frágil, quase barato. Quando ela começou a se popularizar e todo mundo falava sobre isso, eu fiz alguns testes — por exemplo, pedi que escrevesse uma frase no estilo de Marguerite Duras — e o resultado foi muito pobre. Ainda hoje me parece algo bastante limitado,

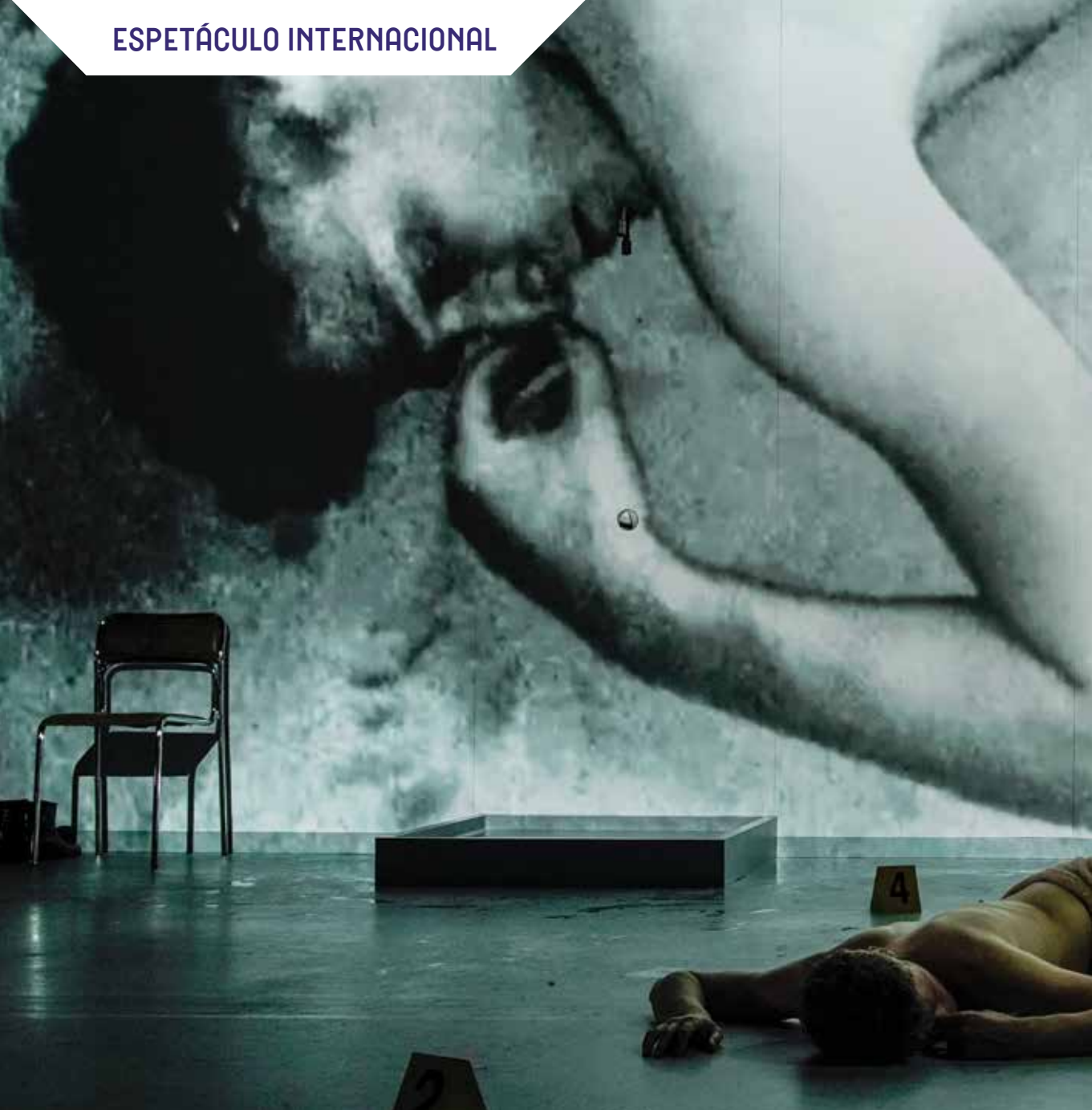
especialmente quando se trata de literatura.

Além disso, percebo que ela comete muitos erros. Não sei se isso é normal ou se talvez eu devesse usar alguma versão mais sofisticada, mas, no estado atual, não me parece confiável. Ao mesmo tempo, reconheço que pode ser útil para certas tarefas dos leitores ou pesquisadores. Tive uma experiência curiosa com isso certa vez, quando procurava uma citação de Jamaica Kincaid que eu não conseguia localizar. Eu estava preparando uma apresentação em Nova York com Laurie Anderson — ela fazia a parte musical e eu lia textos — e, em determinado momento, eu queria citar uma frase de Kincaid, mas não lembrava em qual livro ela aparecia.

Em vez de reler todos os livros dela, perguntei à inteligência artificial se ela poderia encontrar a frase. Ela me deu uma resposta muito convincente, e eu acabei usando aquela citação na apresentação. Um mês depois, porém, ao reler os livros de Kincaid, percebi que aquela frase simplesmente não existia. A inteligência artificial a havia inventado completamente. Foi então que decidi parar de confiar nela, sobretudo quando se trata de citações ou referências. Nesse aspecto, ela ainda é muito pouco confiável.

Há também outra dimensão que me faz hesitar: o impacto ambiental dessas tecnologias. Talvez pareça um pouco pretensioso dizer isso, mas eu só me sentiria realmente confortável em utilizá-las se houvesse garantias claras de que não estão contribuindo para destruir o planeta — por exemplo, que os sistemas utilizem circuitos fechados de água ou soluções mais sustentáveis. Confesso que não entendo muito de tecnologia, mas me incomoda a ideia de que, a cada pergunta que fazemos, possamos estar consumindo uma quantidade enorme de recursos. Então, por enquanto, prefiro manter distância. Talvez, no futuro, encontremos uma forma melhor e mais responsável de usar essas ferramentas.

FOTO ARNAUD DELRUE



HISTÓRIA DA VIOLÊNCIA

IM HERZEN
DER GEWALT

De Édouard Louis, com direção de
Thomas Ostermeier | Schaubühne

120 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos



Baseado no romance autobiográfico homônimo de Édouard Louis, o espetáculo é, ao mesmo tempo, um relato pessoal e uma contundente análise social sobre amadurecimento, desejo e migração. A obra reconstrói a noite em que o jovem Édouard conhece Reda, um homem de origem argelina, e o leva para seu apartamento em Paris. O encontro, inicialmente marcado pelo afeto, se transforma em uma experiência de extrema violência. A partir do trauma, a peça acompanha o percurso do protagonista entre a polícia, o sistema médico e o refúgio na casa da irmã, revelando como as reações institucionais e pessoais expõem o racismo, a homofobia e as estruturas obscuras de poder enraizadas na sociedade.



História da Violência se concentra nas pessoas e em sua existência confinada, determinada por códigos de honra, ambição e desejo irresistível. Algo assim raramente é visto no teatro.

RÜDIGER SCHAPER,
TAGESSPIEGEL

Ao tentar encontrar sentido em uma experiência tão infernal, a obra disseca os ódios que estão remodelando o mundo – e que, se ignorados, ameaçam envenenar a todos nós. É uma obra teatral difícil, exigente e extraordinária.

DAVID BARBOUR, LIGHTING AND
SOUND AMÉRICA



HISTÓRICO

Édouard Louis é um escritor francês. Nascido como Eddy Bellegueule, estudou sociologia com Didier Éribon na École Normale Supérieure, em Paris, cidade onde vive. Seu romance autobiográfico de estreia, *O Fim de Eddy* (2014), tornou-se o best-seller número um na França e foi traduzido para 18 idiomas. Seu segundo romance, *História da Violência*, foi publicado em 2017, seguido pelo estudo social *Quem Matou Meu Pai*. O autor recebeu o Prêmio Pierre Guénin por seu engajamento contra a homofobia.

Thomas Ostermeier é diretor-residente e membro da direção artística da Schaubühne desde 1999. Foi diretor artístico da Baracke, no Deutsches Theater de Berlim, além de ter dirigido produções no Münchner Kammerspiele, no Festival de Edimburgo, no Burgtheater de Viena e na Comédie-Française de Paris. Em 2004, tornou-se artista-associado do Festival de Avignon, onde apresenta regularmente suas obras. Recebeu o Leão de Ouro da Bienal de Veneza pelo conjunto de sua obra (2011), além de diversas outras honrarias.

A Schaubühne é um dos teatros mais importantes de língua alemã e referência internacional. Fundado em 1962, em Berlim, e sediado desde 1981 na Schaubühne am Lehniner Platz, conta com um repertório de clássicos do teatro mundial e de obras de autores contemporâneos, com mais de cem estreias nas últimas décadas.

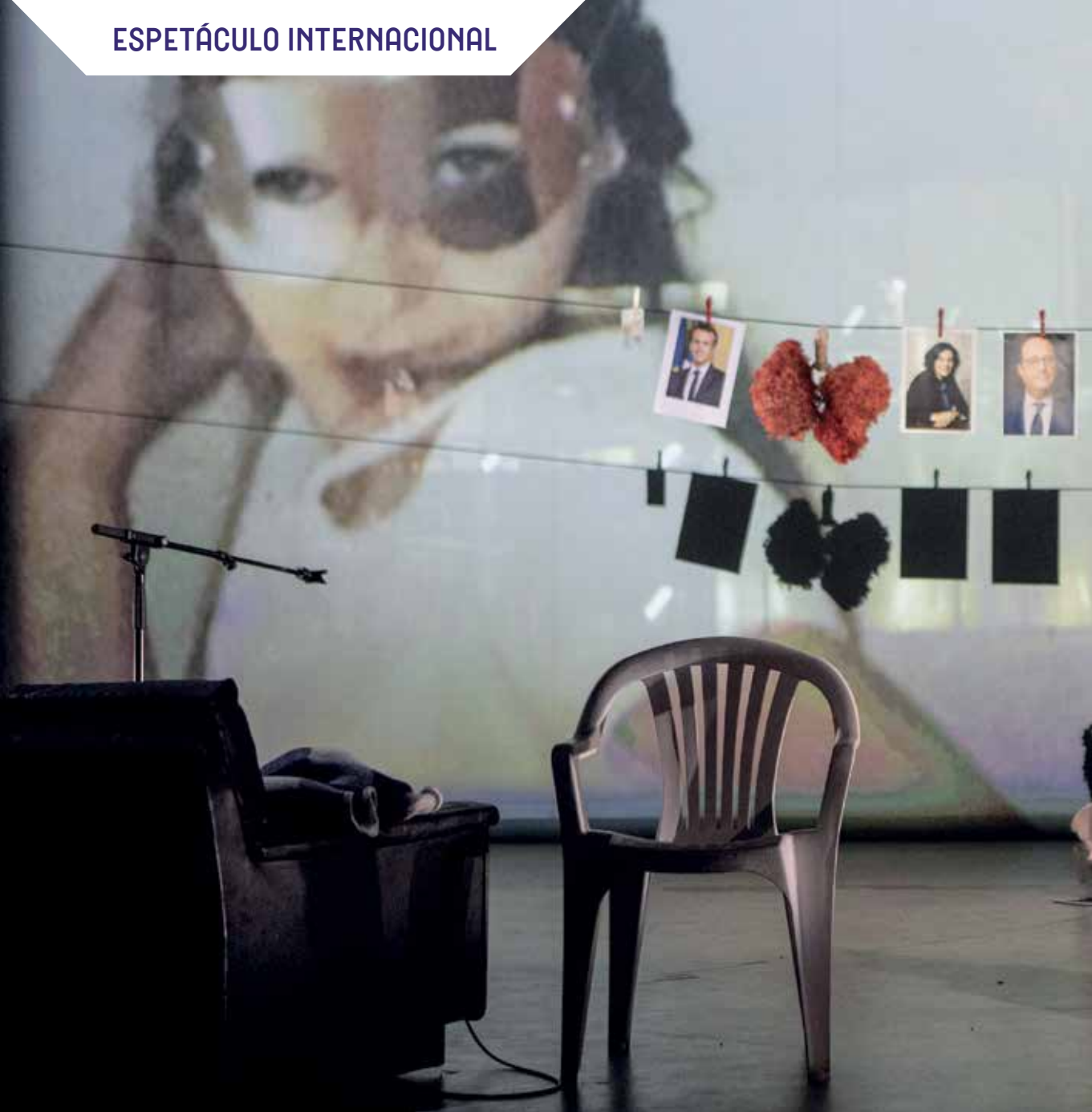
BASEADO NO ROMANCE DE ÉDOUARD LOUIS. TRADUÇÃO DO FRANCÊS POR HINRICH SCHMIDT-HENKEL. ADAPTAÇÃO DE THOMAS OSTERMEIER, FLORIAN BORCHMEYER E ÉDOUARD LOUIS

ELENCO Christoph Gawenda, Laurenz Laufenberg, Renato Schuch, Alina Stiegler | **MÚSICO** Thomas Witte | **DIREÇÃO** Thomas Ostermeier | **ASSISTENTE DE DIREÇÃO** David Stöhr | **CENOGRAFIA E FIGURINO** Nina Wetzel | **VÍDEO** Sébastien Dupouey | **MÚSICA** Nils Ostendorf | **DRAMATURGIA** Florian Borchmeyer | **ILUMINAÇÃO** Michael Wetzel | **ASSISTÊNCIA DE COREOGRAFIA** Johanna Lemke | **DIREÇÃO DE PALCO** Marija Vahldiek | **PONTO** Heike Kroemer | **SOM** Maxime Hladij, Sebastian Melichar | **OPERADORES DE VÍDEO** Farah Cherkit, Tom Czapka | **ADEREÇOS** Soraya Shili, Anais Laskus | **TREINAMENTO DE COREOGRAFIA** Yeri Anarika Vargas Sánchez

COPRODUÇÃO COM O THÉÂTRE DE LA VILLE PARIS, O THÉÂTRE NATIONAL WALLONIE-BRUXELLES E O ST. ANN'S WAREHOUSE BROOKLYN. COM O APOIO DA LOTTO-STIFTUNG BERLIN

FOTOS ARNO DECLAIR





QUEM MATOU MEU PAI

QUI A TUÉ
MON PÈRE

De Édouard Louis, com direção de
Thomas Ostermeier | Schaubühne

90 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS



O desgosto com que o escritor Édouard Louis olha para o pai – violento, alcoólatra, conservador e responsável por explosões homofóbicas que o traumatizaram – está enraizado em sua história. Porém, ao confrontar o genitor doente em seu livro homônimo, agora levado à cena pelo próprio autor, essa raiva se transforma em compaixão. Partindo do corpo quebrado do pai, Édouard propõe uma reescrita contundente da história política e social recente da França. A obra constrói um manifesto contra o esquecimento, a exclusão e a violência de uma sociedade atravessada por divisões de classe e, ao mesmo tempo, elabora uma declaração íntima de amor a alguém que se torna quase impossível amar.



“A peça avança lentamente e culmina em uma condenação de políticos franceses, como Nicolas Sarkozy e Emmanuel Macron, cujas medidas de austeridade ajudaram a destruir o corpo do pai de Édouard, assim como seu espírito. É um bom lembrete de que não é apenas o seu pai, mas a sua pátria – o seu país – que pode bloquear o seu futuro.”

VINSON CUNNINGHAM, *THE NEW YORKER*

“É uma atuação impressionante, realizada com muita inteligência em sua simplicidade, extraordinariamente comovente.”

GABI HILF, *NACHTKRITIK*



DE ÉDOUARD LOUIS

DIREÇÃO Thomas Ostermeier | **COM** Édouard Louis |
VÍDEO Sébastien Dupouey, Marie Sanchez | **CENOGRAFIA**
Nina Wetzel | **FIGURINO** Caroline Tavernier | **COMPOSIÇÃO**
Sylvain Jacques | **DRAMATURGISMO** Florian Borchmeyer,
Elisa Leroy | **PRODUÇÃO** Anne Arnz, Elisa Leroy |
ILUMINAÇÃO Erich Schneider | **ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO**
Elisa Leroy, Amalia Starikow | **ASSISTÊNCIA DE CENOGRAFIA**
Felix Remme | **GERENTE DE PALCO** Roman Balko

QUEM MATOU MEU PAI É UMA PRODUÇÃO DA SCHAUBÜHNE BERLIN
E DO THÉÂTRE DE LA VILLE PARIS.
APOIADO PELO DEPARTAMENTO DO SENADO PARA CULTURA
E EUROPA (BERLIM, ALEMANHA)

FOTOS JEAN-LOUIS FERNANDEZ



TEATRO E VIOLENCIA, *cena DE rua E* MISTOSFERA (Carta a Ferdinando Martins)

POR JOSÉ FERNANDO PEIXOTO DE AZEVEDO

(...)

Se detenho nas mãos um conselho administrativo ou uma manobra da Bolsa, eu os utilizo. Senão, pego uma barra de ferro. E quando uso uma barra de ferro cometo uma violência para obter o que eu quero. Mas por que é que quero aquilo? Porque me disseram que é uma virtude querê-lo. Exerço o meu direito-virtude. Sou assassino e sou bom.

(...)

Talvez eu esteja enganado. Mas continuo afirmando que estamos todos em perigo.

PIER PAOLO PASOLINI

Caro Ferdinando,

José Fernando
Peixoto de Azevedo
é dramaturgo,
encenador,
pesquisador e curador.
Doutor em filosofia;
professor na Escola
de Arte Dramática
(EAD-ECA/USP),
e orientador no
Programa de Pós-
graduação em Artes
Cênicas da ECA/USP.

constato que esta é a terceira carta que escrevo nos últimos anos para dizer que falhei. Neste, como nos casos anteriores, um ensaio se adiou até que os prazos da encomenda fossem ultrapassados. Justificativas e “*estorinhas* eu tenho mil”, mas pouco valem. A falha e o fracasso são na verdade consequências de uma dificuldade da forma. Intuo que a carta reencene endereçamentos que o ensaio sublima. Talvez por isso, tenho escrito ensaios para a cena. Mas isso é uma outra conversa. Você sugeriu que eu escrevesse sobre “teatro e violência” e fiquei me perguntando se seria possível uma história do teatro que não fosse a história de como elaboramos, publicamente, violências. No Ocidente, do que ficou, não começamos com *Os Persas*? O que Ésquilo compreendeu ali, que o fez recuar até os mitos? Entre *Os Persas* e *Oresteia*, conferimos a distância que separa dois modelos, duas maneiras de se interrogar o presente, entre a História e o Mito – sempre a Guerra. A recorrência ao mito define a função da tragédia na cidade: sendo a *pólis* uma estrutura homogênea, foi possível, por um tempo – o curto tempo da democracia grega –, olhar para o passado e interrogar sobre o seu sentido, a partir da experiência do presente, como forma de compreender como os gregos se tornaram os gregos que eram. Uma interrogação constituída a partir de um duplo protocolo: de uma parte, a figuração do passado aparecia na cena, representada por atores profissionais, capazes de operar com a máscara; de outra parte, aparecia o coro, formado por cidadãos escolhidos por magistrados, dançando, diante da cena, uma coreografia portadora de sua própria cidadania. Para dizer anacronicamente, nesse duplo protocolo, se quisermos, vemos representação (a cena) e representatividade (o coro) *ao mesmo tempo*. Escrevi anacronismo, mas o que implica a discussão sobre a atualidade de uma peça senão o reconhecimento nela de um nexo de continuidade: um problema poeticamente elaborado e seus desdobramentos históricos ainda não resolvidos? Voltando ao duplo protocolo: o que historicamente vimos mudar, e recentemente explodir, foi precisamente a dimensão ideologicamente homogênea da vida na cidade. O coro explodiu, e essa explosão numa multiplicidade de corpos e vozes é a explosão de uma cidadania que se desdobra em demandas hoje nomeadas por alguns como identitárias, numa espécie de desagregação performativa. Com quantas vozes se faz um coro?

Desde a modernidade teatral, formas diversas de elaboração ou fuga dessa desagregação têm tomado a cena. Pensemos na resposta brechtiana ao diagnóstico piscatoriano. A rigor, o ponto alto das experiências de Piscator era já o seu limite, ao verificar, por força da assimilação, uma convergência inusitada: convertida em moeda corrente, a atualidade dos temas reduzia a revista piscatoriana a mais um *dispositivo* a recorrer na grande-feira dos procedimentos teatrais. O impulso da ação direta fica assim secundário, se não para Piscator, certamente para o seu público. E a questão era exatamente essa: quem era, então, esse público? Um “público em geral” que de fato já não se interessa mais por um teatro puramente artístico, num momento em que mesmo o público “burguês”, “(a)medrontado pela dúvida de sua própria existência, começa a exigir também do teatro uma resposta às questões políticas e sociais”¹. O

horizonte dessa existência, em 1928, na Alemanha, nós sabemos, era próximo. No teatro importava ver o fluxo da modernidade intensificado e interrompido, e a interrupção, vivida como uma temporalidade reflexiva, conformaria um ponto de vista a clivar a ação, segundo a compreensão da totalidade enquanto processo, estruturada a partir de procedimentos de desnaturalização, reconhecidas assim as separações que desmitificam o teatro como comunhão pressuposta e o instauram também como confronto, na relação com a plateia. Brecht, em face do diagnóstico piscatoriano, elaborou, ao seu modo, um outro duplo protocolo: no interior do aparelho burguês de teatro, o *teatro épico* e sua visada crítica, empenhado em desnaturalizar imagens e relações, posicionando politicamente a imaginação – diante de espectadores; já no contexto da militância, em meio aos grupos ligados ao Partido Comunista, experimentações em que a cisão palco e plateia se dissolvia na tentativa do coro – todos jogadores na *peça de aprendizagem*, o momento performativo de Brecht. Em cena, a luta de classes no seu estágio atual de guerra. Trata-se sempre de um ajuste: na cena, alguém morreu, alguém está morrendo, alguém morrerá, e isso como tentativa de imaginar outras formas de viver – e de morrer.

*

Não sei, Ferdinando, o que você pensa a respeito, mas vejo nessa dupla operação brechtiana, nesse “momento Brecht”, um movimento que nos permite interrogar sobre o que ainda podemos fazer na cena. Você deve lembrar o texto de Helga Finter, em que ela identifica a *cena de rua* como modelo descritivo da cena moderna,² dando a ver o espaço público num momento de sua *interdição*: a guerra (Piscator), um atropelamento (Brecht), uma batida policial (Artaud). O teatro moderno definiu-se principalmente por uma interrogação acerca de um vínculo constitutivo entre palco e plateia, no trabalho de *elaboração da violência*. Na política da cena, procedimentos de desnaturalização desafiariam compreensões do presente e suas interdições segundo uma imaginação dirigida para o futuro. Ali, a teatralidade resulta de uma negociação que se desdobra naquilo que chamamos o *olhar*. Essa negociação conforma um duplo trabalho de composição: *dar a ver* e *ver* – momentos (no teatro, simultâneos) de uma operação nem sempre evidente naquilo que é visto.

Ocorre que olhamos e vemos, e um tanto do que vemos nomeamos invisível. Aqui, a invisibilidade não é o nome de uma falta, de uma ausência – o invisível é da ordem do excesso, a invisibilidade é um modo de ver. O capitalismo é também um *sistema de visibilidade* que se desdobra em *regimes de visualidade*, com suas dimensões, regras e operações específicas, e seus *protocolos de visualização*.

*

No Brasil temos também nossa cena de rua. Ela aparece elaborada em 1906, por Machado de Assis em seu conto *Pai contra Mãe*. Uma cena de espancamento e captura de uma mulher negra, na rua; uma mulher escravizada, em fuga, que, grávida, resiste ao ataque de um “pedestre”, espécie de miliciano que a espanca até o aborto. Nesse combate de morte, Arminda,

1 Cf. a edição brasileira, *Teatro político*, de Erwin Piscator, edição refundida por Felix Gasbarra, prefácio de Wolfgang Drews, tradução de Aldo Della Nina, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 265-266.

2 Helga Finter. A teatralidade e o teatro. Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha, in *Revista Camarim*, tradução de Marília Carbonari, número 39, ano 10, p. 8-19, 2007.

3 Machado de Assis. *Obra completa em quatro volumes*, volume 2, organização de Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloísa Jahn, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

4 Cf. José de Souza Martins, *Linchamentos: justiça popular no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2015.

a mulher que fugia, é imediatamente assimilada à lógica de um *sistema de visualidade* e seus *regimes de visualização* no interior dos quais determinados corpos são *apenas* cadáveres adiados:

*Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo,
arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à
porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente
não acudia.*³

Trata-se de uma *cena matriz* na qual Machado de Assis elabora algo de uma *teatralidade do linchamento*⁴, uma *teatralidade do terror*, cuja repetição define o modo de integração do corpo negro, nomeado quase sempre como invisível, segundo uma álgebra da supressão. Não haveria nessa dinâmica do linchamento, e o olhar que *a compreende e naturalmente não acode*, um modelo para compreender algo da cena, hoje – no teatro, na política?

*

Qual conceito de *imitação* deveria nos mover aqui? Poderíamos voltar à epígrafe de Pasolini: a barra de ferro na mão de um jovem que a faz cair sobre a cabeça de alguém não imitaria o poder do investidor na bolsa de valores, que a faz cair sobre as cabeças de todos? Mas o que implica narrar ou encenar, ainda uma vez, o espancamento de Arminda, numa via pública? Neste caso, trata-se de reiteração? O seu encobrimento na cena, deslocá-lo para trás do biombo, isso garante superação, ou resulta mobilização permanente da imaginação? Não ver quer dizer não imaginar? Ver quer dizer *sempre* naturalizar, ou o que está em jogo é também uma disputa na produção do olhar? Qual o poder da repetição, ou em que medida a ausência não redundaria forclusão, já que a alucinação é o regime estético da política hoje e o “palco vazio” não é uma cena vazia? Em que medida ver é já participar? Encenar a dor é sempre reviver a dor, ou pode ser ainda uma maneira de imaginar modos de interromper seu fluxo? Toda exposição da dor seria uma redução à dor? A política da empatia implica sempre em colocar-se no lugar do outro, ou a política começa quando, mesmo fora, somos capazes de imaginar aquele lugar como possível? O que o escravizado imaginava? Na noção de fuga estará implícita toda uma filosofia da imaginação.

*

Na era do fim, ainda está em jogo imaginar o que vem depois. Vivemos um processo que resulta do abandono do paradigma da *difusão*, segundo práticas de disseminação, como um dia pareceu dinamizar-se uma certa esfera pública, para o da *exfusão*: o esvaziamento dos campos de produção e apropriação de informações, em processos amplificados por dispositivos de fuscionamento sempre intensificável, segundo uma lógica de contágio. Trata-se de uma *mitosfera*, cujo funcionamento é o da captura. Seria um equívoco pressupor a confluência de narrativas, ainda que essa seja a sua forma aparente. Se, como escreveu Roland Barthes, “o mito é uma fala”, essa, todavia, “não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais”.

Enfim, a ideia original de um mundo suscetível de ser aperfeiçoado, móvel, produz a imagem invertida de uma humanidade imutável, definida por uma identidade infinitamente recomeçada. Em suma, na sociedade burguesa contemporânea, a passagem do real ao ideológico define-se como a passagem de uma anti-physis a uma pseudo-physis.

(...) a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade.⁵

O mito, essa fala que nos captura na medida mesma em que fala de nós, em nós, não é falso porque mente, antes, ele falsifica a realidade na medida mesma em que não precisa mentir sobre a mentira, e essa é a sua verdade.

Foi o próprio Barthes quem certa vez identificou um vínculo constitutivo entre a linguística e uma certa ideia de democracia:

(...) o comércio, a linguagem, a moeda e o direito são definidos por um mesmo regime, o da reciprocidade: não podem se manter sem um contrato social, pois só o contrato pode corrigir a falta de lastro. (...) Daí a necessidade vital para a língua, e por trás dela para a sociedade (necessidade ligada à sua sobrevivência), de estabelecer um sistema de regras: regras econômicas, regras democráticas, regras estruturais (da analogia e do valor), que aparentam todos esses sistemas a um jogo (...): a língua se aproxima do sistema econômico a partir do momento em que este abandona o lastro-ouro, e do sistema político a partir do momento em que a sociedade passa da relação natural (eterna) do príncipe e dos seus súditos ao contrato social dos cidadãos entre si. O modelo da linguística saussuriana é a democracia (...)⁶

Ora, já se vê, o vínculo linguagem-democracia emerge na conformação de um contrato que garante o uso das palavras. Naquele mundo, podemos divergir sobre como produzir justiça, mas isso a partir de uma compreensão partilhada sobre o que a palavra justiça quer dizer. Quando justiça deixa de ter uma significação partilhada, tornando-se uma palavra-fetiche com seus poderes de encantamento, então estamos num mundo em que a própria ideia de democracia não é imediatamente compreensível. Eis aí o campo fértil do mito, e sua contínua permutabilidade das palavras: saúde/segurança, segurança/controlado, controle/governo, governo/polícia, polícia/seleção, seleção/exclusão, exclusão/gestão, gestão/saúde. Nesse mundo, o que ainda pode o teatro?

A relação entre teatro e violência define algo do que é o teatro. Os limites da representação são limites da política, não do teatro. O argumento segundo o qual uma profusão de imagens reiteradas nos confina numa mera repetição da violência, ignora o fato de que essa repetição é mais do que a repetição de

5 Roland Barthes. *Mitologias*, tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza, São Paulo: Difel, 1982.

6 Roland Barthes. Saussure, o signo, a democracia, in *A Aventura semiológica*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 174.

imagens: trata-se, quase sempre, de uma *reiteração de usos*, de *relações entre imagens*. Eis o funcionamento da mitosfera.

Há quem tema o fim deste mundo. Mas no teatro, o fim do mundo é um grande ensaio, e suas ruínas, seus restos emergem de uma arqueologia afetiva, resultado de um trabalho de adiamento do cadáver, porque, como nos avisou Fanon: “A explosão não ocorrerá hoje. É muito cedo... ou tarde demais.” Trata-se de esperar um outro dia, para o qual não sabemos se será possível usar o nome “amanhã”.

Não seria simples fazer uma versão de *Os Persas* agora. O palco pode ser uma Medusa cínica, mas também uma medusa estrábica. Neste caso, há toda uma estratégia em saber para quem ela olha e quem a vê. Nós que estamos diante das piscadelas dessa Medusa, ora somos cúmplices, ora a plateia confrontada, ora mobilizada, ora paralisada, numa demonstração conflagrada de que alianças não são simples nem evidentes.

*

Três cenas: em janeiro de 2023, a imagem da rampa, durante a posse do presidente eleito Luís Inácio Lula da Silva, “dava a letra”. Se em janeiro de 2003 o Brasil aparecia como promessa de uma realização, agora, em 2023, aquele Brasil já não existia senão como realização do seu contrário. Como tentativa num contexto sem expectativas, o que víamos na cena da rampa era a proposição de um coro que só se realizava na imaginação, como mobilização performativa de uma dispersão social sem horizonte. A cena da posse foi a última tentativa de formação de um coro, como condição de governo. A encenação de um sonho diurno, devaneio político. Alguns dias depois, o gigante adormecido acordou de seu sonho noturno, num *reenactment* do que sonhava – as Fúrias em cena! A devastação programática se impôs sobre o Plano Piloto, como ensaio de um golpe. No dia seguinte, numa cena sonâmbula, presidente, governadores, ministros de Estado e da Justiça, senadores, deputados, de braços dados, atravessaram a Praça dos Três Poderes devastada, sombria, noturna. Aqui, a cena do coro impossível atualizada. Permanecemos na cena sonâmbula...

Meu caro Ferdinando, essa carta não destrincha um tema, mas cumpriria seu destino se se convertesse num programa de estudos. Precisamos reaprender a estudar. Você sabe, recentemente encenei *Blasted*, de Sarah Kane, com a Sociedade Arminda. Em cena, dois estupros, um suicídio, misoginia, guerra, canibalismo. Nunca pensei em encenar Sarah Kane, mas lá chegou até mim para me mostrar, nesse mundo-mundéu com seus gatilhos, que a violência da cena, sendo cena, exige do teatro todos os seus recursos, não para nos devolver ao trauma, ao *Real*, ao mito, mas para antepor à Medusa os nossos espelhos.

DO LADO DE CÁ

DE CE CÔTÉ

Dieudonné Niangouna

55 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 anos



Neste monólogo íntimo com traços autoficcionais, o dramaturgo congolês Dieudonné Niangouna questiona o teatro, o exílio e o seu lugar como artista entre dois mundos. O narrador, Dido, é um ex-ator que vive recluso em um bar, afastado da família, do país natal e do seu público. Assombrado por memórias e ausências, convive com os fantasmas do passado até o dia em que um diretor oferece um papel para ele em um espetáculo. Num cenário escuro e sóbrio, Dido é levado a encarar demônios, enterrar mortos e, por fim, voltar ao palco com uma visão renovada sobre como um teatro politicamente engajado deve ser.



Por meio deste solo, Dieudonné Niangouna nos oferece um texto de grande beleza, um poema dramático cujas palavras, finamente lapidadas, ressoam com força. Deixamo-nos levar por sua voz nessa narrativa íntima e política. É um espetáculo único e poderoso.

CHARLY GUIBAUD, LA PROVENCE

A força de sua língua e a densidade de sua presença fazem deste monólogo um vibrante canto de amor ao teatro, último refúgio diante de guerras de todo tipo que abalam o mundo.

FABIENNE ARVERS,
LES INROCKUPTIBLES



HISTÓRICO

Dieudonné Niangouna é autor, diretor, ator e educador, nascido na República do Congo. Em 1997, fundou em Brazzaville a companhia Les Bruits de la Rue. Desde 2007, destacou-se no Festival de Avignon, onde foi artista associado em 2013. Sua obra textual prolífica, amplamente reconhecida na Europa, África e América Latina, é publicada por editoras como Les Solitaires Intempestifs e L'Espace d'un instant. Em 2021, recebeu da Académie Française um prêmio pelo conjunto de sua produção dramaturgica. Também é romancista e poeta – *La Mise en Papa* venceu o Grand Prix Afrique Avant-Garde 2023 –, além de cofundador do Festival Mantsina-sur-Scène, em Brazzaville. Dele, a MITsp já apresentou *O Alicerce das Vertigens*, em 2019.

TEXTO, DIREÇÃO DE CENA E ATUAÇÃO Dieudonné Niangouna | **DESENHO DE LUZ E DIREÇÃO TÉCNICA** Laurent Vergnaud | **CRIAÇÃO DE VÍDEO** Sean Hart | **PRODUÇÃO** Compagnie Les Bruits de la Rue | **COPRODUÇÃO** Théâtre des 13 Vents – CDN Montpellier

A COMPANHIA LES BRUITS DE LA RUE CONTA COM O APOIO DA DRAC ÎLE-DE-FRANCE – MINISTÉRIO DA CULTURA.

FOTOS SEAN HART





ENTREVISTA

POR FERDINANDO MARTINS

MILO RAU

Ao longo das últimas duas décadas, Milo Rau consolidou-se como uma das figuras mais influentes do teatro político contemporâneo. Seu trabalho atravessa diferentes linguagens – teatro, cinema, tribunais performativos, reencenações históricas e se constrói a partir de uma investigação contínua das relações entre representação, testemunho e violência histórica. Projetos como *O Tribunal do Congo* ou sua releitura de *Antígona* em territórios marcados por conflitos políticos revelam um método de criação que desloca a prática teatral para zonas onde arte, documento e experiência vivida se encontram. Mais do que ilustrar acontecimentos históricos, Rau procura construir dispositivos cênicos capazes de expor as tensões entre realidade e ficção, convocando o teatro a operar como espaço de debate público e imaginação política.

A conversa a seguir parte de *A Carta*, espetáculo apresentado nesta edição da MITsp. Em contraste com a escala frequentemente épica de suas criações anteriores, a peça assume uma forma deliberadamente mínima: dois intérpretes, poucos recursos técnicos e uma dramaturgia construída a partir das trajetórias pessoais de seus atores. A partir desse formato reduzido, Rau explora aquilo que chama de “pequenas viradas biográficas”, acontecimentos aparentemente discretos que, ao longo do tempo, redefinem a vida de um artista. Entre referências a Anton Tchekhov e à figura histórica de Joana d’Arc, *A Carta* articula memória familiar, desejo artístico e história coletiva, revelando como a formação de um sujeito se dá no cruzamento entre biografia íntima e imaginário cultural. Ao discutir esse trabalho, Rau retoma também questões recorrentes em sua trajetória: o lugar do documento no processo criativo, a relação entre teatro e realidade e a possibilidade de um teatro simultaneamente popular e intelectualmente exigente.

Em A Carta, a ideia central parece girar em torno da formação de um jovem artista a partir de duas dimensões: de um lado, sua história familiar; de outro, suas referências artísticas e culturais. A peça sugere que acontecimentos capazes de transformar uma vida não necessariamente se apresentam como grandes rupturas dramáticas, mas muitas vezes como pequenas mudanças quase imperceptíveis. Por que você se interessa por esses momentos discretos, por esses pontos de virada aparentemente mínimos, em vez de acontecimentos espetaculares?

O convite para criar essa performance surgiu de uma coprodução bastante específica. Eu sou o diretor do Festival de Viena, que é um dos maiores festivais de artes da Europa. O outro festival com o qual colaboramos nesse projeto é o Festival de Avignon. Juntos, decidimos produzir algo muito pequeno, um tipo de experimento que chamamos de *La Pièce Commune*, algo como “a peça comum” ou “a peça popular”. A ideia era que esse trabalho circulasse pelos bairros de Viena e também pelas pequenas cidades e vilas ao redor de Avignon — lugares que estão, por assim dizer, na periferia da periferia. Não queríamos apresentar o espetáculo nos grandes teatros institucionais, mas em espaços cotidianos, centros sociais, lugares onde normalmente não se vê teatro.

A estrutura da peça é extremamente simples. Apresentamos o espetáculo todos os dias em um espaço diferente. Não há legendas, não há grandes equipamentos de iluminação, não há cenários complexos. É realmente um experimento de simplicidade. Temos apenas dois atores. E por isso o espetáculo é completamente centrado neles, em suas vidas, em suas experiências e em sua percepção do mundo. Tudo o que acontece na peça é narrado a partir de suas biografias.

Em A Carta, aquilo que transforma a vida dessas pessoas não são grandes acontecimentos espetaculares. São pequenas coisas, acontecimentos aparentemente menores, mas que acabam mudando tudo.

A grande história sempre se reflete nas pequenas histórias. A sua biografia seria completamente diferente se você tivesse vivido em outra época, nos anos 1920, por exemplo, ou em um contexto político diferente. As nossas vidas estão sempre refletindo aquilo que acontece na grande história. No espetáculo isso aparece através de duas mitologias. De um lado está o universo de Tchekhov e o sonho de interpretar Nina, de *A Gaivota*. Do outro lado está o sonho de Olga Mouak de interpretar Joana d'Arc, sendo ela uma atriz negra na França. Esses dois desejos aparecem interrompidos pela realidade. Ao mesmo tempo, vemos a grande dimensão política da história e também a dimensão extremamente íntima da vida.

Uma questão que me interessa muito, e que também aparece na estética de Tchekhov, é como o olhar dos nossos pais molda a nossa autoestima como artistas. O que os pais desses atores pensam sobre o fato de eles estarem no palco? Como esse olhar influencia a maneira como eles se percebem? Além disso, no espetáculo aparecem outras vozes. Temos a voz de Deus, a voz de um santo interpretada por Isabelle Huppert, a voz da mãe de Olga e também a voz da avó falecida de Arne. Ou seja, criamos algo que eu chamaria quase de uma abordagem pandemônica da vida humana. A vida não é apenas aquilo que vivemos diretamente. Ela inclui todos aqueles que estiveram conosco, que ainda estão e também aqueles que já morreram.

Você mencionou dois referenciais muito fortes que atravessam o espetáculo: Joana d'Arc e A Gaivota, de Tchekhov. Gostaria de entender melhor essa escolha. Existe uma razão específica para que essas duas figuras, uma histórica e outra literária, apareçam como núcleos simbólicos da peça?

Sim, e essa razão está diretamente ligada às histórias pessoais dos atores. No caso de Arne, tudo começa com a avó dele. Ela era obcecada pela ideia de interpretar Nina, de *A Gaivota*. Era o grande sonho artístico dela. Mas, em vez disso, acabou se tornando uma famosa locutora de

rádio. No espetáculo usamos a voz dela. Graças às tecnologias atuais, conseguimos reconstruir essa voz e criar uma espécie de presença no palco.

Do outro lado temos Olga Mouak. Ela é uma atriz negra francesa que, desde muito jovem, desenvolveu uma espécie de obsessão por Joana d'Arc. Quando eu a conheci, muitos anos atrás, ela já assistia a todas as versões cinematográficas da história — desde o filme de Carl Theodor Dreyer até produções mais recentes, como a de Luc Besson. Olga vem de Orléans, a cidade associada a Joana d'Arc. Todos os anos acontece lá uma grande celebração em que uma jovem representa Joana d'Arc nas festividades locais. Mas Olga é uma atriz negra. E ela sabe que nunca seria escolhida para representar Joana d'Arc nesse contexto tradicional. Então esse se torna um sonho impossível — algo que só pode existir no teatro. Da mesma forma, Arne tem o sonho de atuar com a avó que já morreu. Isso também só pode acontecer no teatro. O teatro, nesse sentido, é um espaço onde certas impossibilidades podem existir.

Grande parte de seus trabalhos anteriores está profundamente ligada a contextos geográficos e políticos muito específicos — penso, por exemplo, em projetos realizados no Congo ou na região da Transamazônica. Como você entende a relação entre geografia e criação artística em seu trabalho?

A geografia é absolutamente central para mim. Eu já fiz filmes e espetáculos em muitos lugares diferentes. Por exemplo, fiz um filme bastante conhecido na Europa chamado *The New Gospel*, que reinterpreta a história de Jesus no sul da Itália. Se eu fosse trabalhar em Paris, talvez fizesse outra versão de Jesus. Ou poderia montar outra *Antígona*. O que me interessa é que o contexto, as pessoas com quem trabalho e o lugar onde estou, muda completamente o sentido do texto. A Amazônia, o sul da Itália, a Rússia ou o Iraque produzem ecos completamente diferentes para os mesmos materiais. Por isso escrevi um manifesto chamado

NTGent Manifesto. Nele afirmo que nunca devemos começar um projeto com um texto fechado. Quando fui trabalhar na Amazônia, por exemplo, os dramaturgos locais me disseram: “Por que todos se suicidam no final dessas histórias? Nas lutas políticas reais ninguém se suicida. A luta continua”. Então pensamos: certo, nessa versão amazônica de *Antígona* não haverá suicídio. Eu tento permanecer aberto à geografia das vidas, mas também à geografia dos espaços onde o teatro acontece.

Em algumas ocasiões você descreveu *A Carta* como uma espécie de manifesto para um teatro popular. Como você define essa ideia de teatro popular hoje?

Sim, isso é absolutamente verdadeiro. A proposta inicial partiu do Festival de Avignon. Eles queriam sair do centro e ir para as periferias, para fora do circuito cultural tradicional. Queriam fazer um teatro sem grandes meios técnicos, acessível a todos. Isso está muito próximo do que eu gostaria de fazer. Muitas vezes vou ao teatro e vejo anúncios dizendo: “Vamos apresentar Goethe, Schiller ou Tchekhov”. E, para ser honesto, às vezes isso já me deixa cansado antes mesmo de começar. Eu quero ver algo que se conecte com as pessoas que estão no palco.

Meu sonho sempre foi fazer um teatro que seja popular e, ao mesmo tempo, intelectualmente exigente, politicamente relevante e esteticamente sofisticado. Um teatro que minha avó pudesse assistir — mesmo ela não tendo grande interesse por teatro — e que ao mesmo tempo pudesse interessar a um pesquisador ou crítico. Muitas pessoas pensam que teatro popular significa apenas humor fácil, sexo ou crime. Mas não acredito nisso. É possível fazer um teatro de altíssimo nível e ainda assim ser popular. O cinema faz isso o tempo todo. Já o teatro europeu se tornou, em muitos casos, extremamente elitista. Às vezes criamos espetáculos que apenas um pequeno grupo entende, enquanto o resto do público sai dizendo: “Eu não faço ideia do que foi isso”. Isso é um problema.

No espetáculo também existe um momento em que o público é convidado a participar da cena. Podemos pensar esse gesto como uma forma de construção de comunidade dentro do teatro?

Sim, exatamente. Em *A Gaivota*, de Tchekhov, há cerca de 15 personagens. No nosso espetáculo temos apenas dois atores. Então convidamos pessoas do público para assumir pequenos papéis: o professor, o alcoólatra, alguns personagens típicos do universo tchekhoviano. Essas pessoas são, ao mesmo tempo, espectadores e personagens. Eu sempre estou pensando sobre quem realmente olha a cena. Quem é o espectador? Qual é o papel dele no final das contas? O espetáculo funciona quase como uma espécie de stand-up comedy em um nível muito alto. Tentamos compartilhar cerca de uma hora — talvez oitenta minutos — de diversão e reflexão. Sempre gostei muito de teatro metateatral. Enquanto fazemos algo, também refletimos sobre por que estamos fazendo aquilo.

Muitas vezes seu trabalho é classificado como teatro documentário ou teatro do real. No entanto, olhando para a sua trajetória, parece que o uso de documentos e materiais reais está ligado também a uma reflexão metateatral sobre o próprio processo de criação. Como você vê essa questão?

Na teoria de Jacques Lacan, o real é a dimensão mais misteriosa da experiência humana. A linguagem e a ficção estão muito próximas de nós. Mas o real permanece opaco. Não sabemos por que nascemos. Não sabemos por que morremos. Não sabemos por que a violência existe. O real questiona constantemente nossa subjetividade, nossa cultura e nossa civilização. Então eu tento fazer um teatro sobre algo que normalmente não é objeto do teatro: a própria vida. Curiosamente, o documento para mim aparece apenas no final. Ao final de um processo de criação, aquilo que permanece pode se tornar um documento. Publicamos livros, registros, textos que documentam o trabalho. Por exemplo, acabei de

publicar um livro chamado *Le Procès Pelicot*. Ele é, na verdade, um documento do processo de criação. Eu não começo com documentos. Eu começo com uma página em branco.

Diante de temas como violência, homofobia ou conflitos políticos, você acredita que o teatro pode produzir transformações reais na sociedade?

O teatro é um espaço simbólico de debate e imaginação. Quando Ibsen começou a escrever sobre a emancipação das mulheres, por exemplo, ele colocou personagens femininas no centro da dramaturgia. Isso mudou a forma como as pessoas imaginavam o mundo. Recentemente fiz um filme que gerou um grande debate na Alemanha porque convidei pessoas da extrema direita para participar. Muitas pessoas perguntaram se era aceitável colocar nazistas no palco. Minha resposta foi simples: eu não gostaria de ter Ricardo III na minha casa, mas posso defendê-lo no palco. O teatro é justamente o lugar onde confrontamos o real.

Em trabalhos como *O Tribunal do Congo* ou *Radio H.*, você abordou conflitos geopolíticos e histórias traumáticas. De que maneira essas experiências podem nos ajudar a compreender os conflitos contemporâneos — como as tensões envolvendo Irã, Israel, Palestina ou a guerra na Ucrânia?

O teatro cria um espaço onde a complexidade pode aparecer. Vivemos em um mundo cheio de conflitos: Ucrânia, Israel, Palestina, Irã. Na Europa sentimos essas tensões muito de perto. Quando tento reunir pessoas de lados opostos — russos e ucranianos, israelenses e palestinos —, quase sempre isso se torna extremamente difícil. Mas expor essa complexidade é exatamente o que o teatro sempre fez. Quando você lê *Macbeth*, por exemplo, quem é realmente o vilão? Em *Antígona*, quem está certo? O teatro não oferece respostas simples.

FOTO BEA BORGERS



A CARTA

LA LETTRE

Milo Rau

80 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 anos



Brincando com a premissa de que um jovem ator é moldado tanto pelos papéis que interpreta quanto pelo seu histórico familiar, o encenador suíço Milo Rau explora em cena os acontecimentos que, de forma imperceptível, alteram o curso da vida de qualquer um: conflitos geracionais, história política, amor e morte. Bem-humorada, a obra é um manifesto sobre o que o teatro popular pode ser hoje. Da história da heroína francesa Joana d'Arc à peça *A Gaivota*, do dramaturgo russo Anton Tchekhov, o espetáculo se desdobra em diversos planos, em um constante vaivém entre arte e vida – no qual até mesmo os mortos retornam ao palco com a ajuda de vozes gravadas.



Com A Carta, Milo Rau é levado a uma forma teatral de pequenas dimensões, que se revela aqui uma verdadeira pequena lição de teatro, tão comovente quanto prazerosa, entrelaçando real e imaginário com simplicidade e maestria.

FABIENNE DARGE, LE MONDE

Rau busca a catarse da tragédia antiga. E, ainda que esta peça seja leve e engraçada, ela não escapa ao ditado que o autor se impõe há anos: 'Não basta representar o mundo. É preciso mudá-lo'. Cabe a nós ousar encarar a dor. Representá-la. Oferecê-la. Como Arne e Olga fazem diante do público. Uma espécie de dom místico.



HISTÓRICO

Milo Rau, nascido em Berna, na Suíça, é diretor, dramaturgo, ensaísta e cineasta. Seu trabalho se inscreve no chamado “teatro do real”, que dialoga com as inquietações contemporâneas. O autor investiga a violência na sociedade em peças frequentemente apresentadas em diversos países e festivais, como *The Last Days of the Ceausescus* e *Hate Radio*. Ele costuma partir da intimidade da vida cotidiana para revelar a violência e a grandiosidade de uma tragédia. Desde 2002, criou cerca de 50 espetáculos e, em 2017, foi nomeado diretor artístico do teatro belga NTGent. Atualmente, é diretor do Wiener Festwochen. Foi o Artista em Foco da 6ª MITsp, na qual apresentou, *A Repetição. História(s) do Teatro (I), Cinco Peças Fáceis e Compaixão. A História da Metralhadora*.

DIREÇÃO Milo Rau | **TEXTO** Milo Rau e equipe | **ELENCO** Arne de Tremérie, Olga Mouak | **VOZES** Anne Alvaro, Isabelle Huppert, Jocelyne Monier, Marijke Pinoy | **DRAMATURGIA** Giacomo Bisordi | **ASSISTENTES ARTÍSTICOS** Giacomo Bisordi, Edward Fortes | **CENOGRAFIA, CONCEPÇÃO SONORA, CONCEPÇÃO DE LUZ, FIGURINOS E ADEREÇOS** Milo Rau, Giacomo Bisordi | **ASSISTENTE DE FIGURINOS E ADEREÇOS** Julie Louvain | **DIREÇÃO TÉCNICA** Laurent Berger | **RESPONSÁVEL PELO SOM** Nadal Marchal | **PRODUÇÃO** Festival d'Avignon | **COPRODUÇÃO** Éclat – Centre National des Arts de la Rue et de l'Espace Public (Aurillac), Théâtre de la Manufacture – Centre Dramatique National Nancy Lorraine, Théâtre Silvia Monfort (Paris), Théâtre Public de Montreuil – Centre Dramatique National, Théâtre du Champ au Roy – Scène Conventionnée d'Intérêt National Art & Création (Guingamp), Le Canal Théâtre de Redon – Agglomération Scène Conventionnée d'Intérêt National, CCAS Activités Sociales de l'Énergie, Scène 55 – Scène Conventionnée d'Intérêt National Art & Création (Mougins), Théâtre Durance – Scène Nationale (Château-Arnoux-Saint-Auban), La Soufflerie – Scène Conventionnée de Rezé

COM APOIO DE: FONDATION D'ENTREPRISE AG2R LA MONDIALE POUR LA VITALITÉ ARTISTIQUE
AGRADECIMENTOS: ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE (PARIS), STÉPHANE BRAUNSCHWEIG E O TIME DO LA MOUETTE, LES PLATEAUX SAUVAGES (PARIS), LA COMMUNE – CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'AUBERVILLIERS

FOTOS CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL DE AVIGNON



Pendant ton sommeil
Je relierais
Les bouts de papier sur la cire
Avec de la corde
Et du tape de construction



VIÇIADA E PUNIDA

SURVEILLÉE ET PUNIE

Safia Nolin e Philippe Cyr | Théâtre Prospero

80 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos



Sublimar o ódio: foi com este objetivo que a cantora e compositora Safia Nolin e o diretor Philippe Cyr criaram esta obra musical, que parte dos milhares de insultos reais dirigidos à artista. Questionando que significado damos à liberdade de expressão quando ela irrompe em violência, Safia se coloca no centro da cena, encarando um coro que despeja sobre ela uma série de ofensas. Irmandade e solidariedade são fundamentais para essa celebração dramática, que também serve como apelo à ação coletiva. Em resposta à punição infligida pelo discurso público, a intérprete se arma com seu violão e reconquista o espaço do qual foi expulsa.



Um espetáculo comovente, de grande beleza apesar da feiura das palavras. Um soco no plexo solar que me abalou como raramente antes.

STÉPHANIE MORIN, LA PRESSE

É uma ilustração espetacular do veneno que o ódio, o assédio e a violência on-line representam.

KATERINE VEREBELY, ICI RADIO-CANADA PREMIÈRE



HISTÓRICO

Safia Nolin é uma cantora e compositora canadense que se reconhece como um sujeito político em si, por meio das batalhas que trava, dos temas que aborda e de sua própria aparência. Vista como “deformada” por sua condição de mulher racializada e artista lésbica, que não se encaixa nos chamados padrões femininos, ela prefere abraçar essa imagem dissonante a reagir ao que não é. Lançou álbuns como *Limoilou*, *Reprises* (vol. 1 e 2), *Dans le Noir* e *SEUM*, além de miniálbuns e singles.

Philippe Cyr é um diretor de teatro canadense. Nos últimos anos, criou cerca de 25 espetáculos, desenvolvendo uma trajetória marcada por questionamentos formais e um olhar incisivo sobre as áreas cinzentas da existência. Seu trabalho é amplamente reconhecido pelo público e pela crítica, e já foi apresentado em turnês pelo Canadá, pela América do Sul e pela Europa. Entre suas principais obras estão *Le iShow*, *Le Poids des Fourmis* e *J'aime Hydro*. Desde 2021, é diretor artístico e codiretor executivo do Théâtre Prospero.

LIBRETO Safia Nolin, Jean-Philippe Baril Guérard | **MÚSICA** Safia Nolin, Vincent Legault | **CRIAÇÃO E DIREÇÃO** Philippe Cyr | **COM** Safia Nolin, Katia Lévesque | **DIREÇÃO DO CORO LOCAL** Tiago Pinheiro | **CORO** Mathieu Abel, Cristine Cimon Fortier, David Cronkite, Ryan Doyle Valdés, Étienne Guertin, Claudine Ledoux, Kimberly Lynch, Florence Tremblay e artistas locais | **CORO LOCAL** Augusto Lima, Cássio Pereira, Chiara Guttieri, Claudio Marques, Eliane Aquino, Fábio Vianna Peres, Felipe Panelli, Jonas Mendes, Leonardo Koscianski, Luísa Santana, Narilane Camacho, Patricia Nacle, Wilian Manoel

UMA CRIAÇÃO DO PROSPERO, EM COPRODUÇÃO COM A L'HOMME ALLUMETTE, O THÉÂTRE FRANÇAIS DU CENTRE NATIONAL DES ARTS (OTTAWA) E O LES PLATEAUX SAUVAGES (PARIS), EM COLABORAÇÃO COM O THÉÂTRE DU TRIDENT (QUEBEC). DESENVOLVIDO COM O APOIO DO FUNDO NACIONAL DE CRIAÇÃO DO NATIONAL ARTS CENTRE.

VIGIADA E PUNIDA FOI CRIADO NO ÂMBITO DO FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES (FTA), EM 2024.

FOTOS MAXIM PARÉ FORTIN



ou qu'ils nous élèvent, eux.

TRÊS ESTAÇÕES E UM CORPO | TROIS SAISONS ET UN CORPS

Mohammed Al Qudwa e Martha Kiss Perrone

50 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 anos



Cinco guerras atravessam a vida de Mohammed Al Qudwa em Gaza – e a última ainda não terminou. Quando a primeira irrompe, o jovem palestino tem cinco anos. E, depois, doze, quinze e dezoito anos. O estudante aplicado daquela época se torna um exímio praticante de caratê e um poeta que coloca palavras no indizível de um cotidiano atingido por bombas, de um corredor humanitário que não tem nada de humano, de uma esperança cujas fundações ainda precisam ser reconstruídas. Nesta abertura de processo, com direção da brasileira Martha Kiss Perrone, por meio das palavras e gestos que combinam teatro, dança e caratê, Mohammed questiona os significados de identidade e memória coletiva de uma terra e de um povo que vivem um século de massacres ininterruptos. Seu trabalho explora as tensões entre esperança e genocídio por meio de uma poesia enraizada na experiência cotidiana dos palestinos.

HISTÓRICO

Mohammed Al Qudwa é artista e escritor palestino de Gaza, além de carateca e estudante de engenharia da computação. Em 2024, foi convidado a participar do PalFest – Festival de Literatura Palestina, que divulgou o poema *Longing for Haifa* em campanha que possibilitou sua evacuação para o Egito e, depois, para o Chipre, onde segue seus estudos. No mesmo ano, foi selecionado para residência artística na França pelo programa Sawa Sawa. *Trois Saisons et un Corps* integra o projeto *The Humanitarian Corridor*, que documenta violações sofridas por palestinos ao atravessarem corredores humanitários no sul de Gaza.

Martha Kiss Perrone é diretora, performer e dramaturga, formada em artes visuais e artes dramáticas. Integra a coletivA ocupação, com a qual dirigiu e escreveu os espetáculos *Quando Quebra Queima* e *Erupção*, premiado como melhor direção no The Stage Debut Awards, em Londres. Assina também *Rôzà*, *Revolta Lilith*, o filme-instalação *Leste* e a dramaturgia de *Antígona na Amazônia*, do diretor suíço Milo Rau. No cinema, colaborou com filmes como *Elena* e *Olmo e a Gaivota*, ambos de Petra Costa.

PERFORMANCE, DRAMATURGIA E CONCEPÇÃO Mohammed Al Qudwa | **DIREÇÃO** Martha Kiss Perrone | **CO-DIREÇÃO** Mohammed Al Qudwa | **COLABORAÇÃO DRAMATÚRGICA** Maëlle Poésy | **MÚSICA** Anelena Toku, Wasim Al Sisi | **ILUMINAÇÃO** Nara Zocher | **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO** Georgia Kirilov | **TRADUÇÃO E OPERAÇÃO DE LEGENDA NA MITS** Rawa Alsagheer | **DIREÇÃO DE PALCO** Alícia Esteves | **PRODUÇÃO** Théâtre Dijon Bourgogne | **COPRODUÇÃO** Nouveau Théâtre Besançon, Passage Transfestival, NEST - CDN transfronteiriço de Thionville-Grand Est, MA Scène nationale

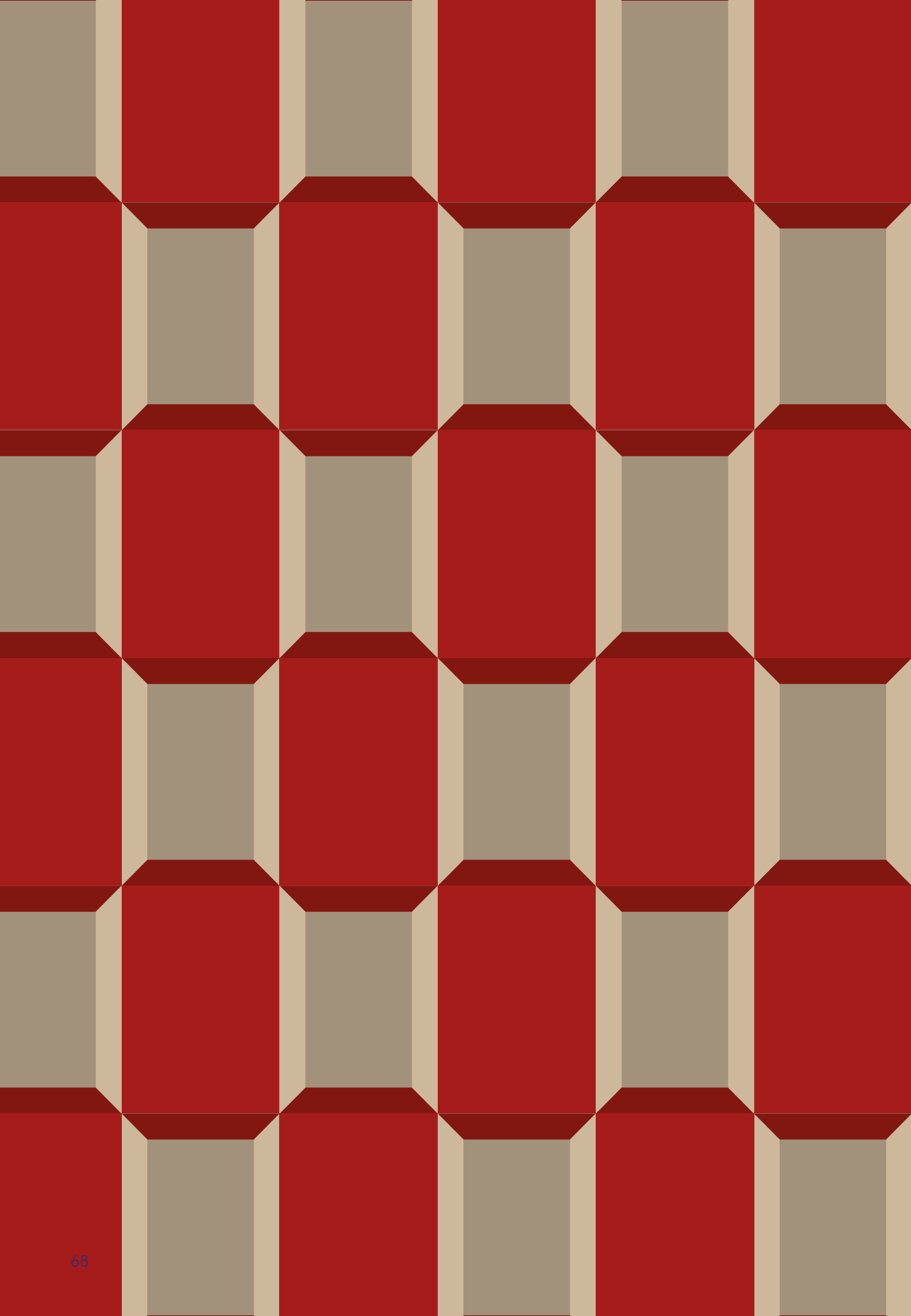
COM O APOIO DE Paris L'été, Transversales | Scène Conventionnée Cirque à Verdun, Festival d'Automne, Espace des Arts, Scène nationale Chalon-sur-Saône, la Vapeur

O THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE CONTA COM O APOIO DO PAUSE, PROGRAMA NACIONAL DE ACOLHIMENTO DE EMERGÊNCIA DE CIENTISTAS E ARTISTAS NO

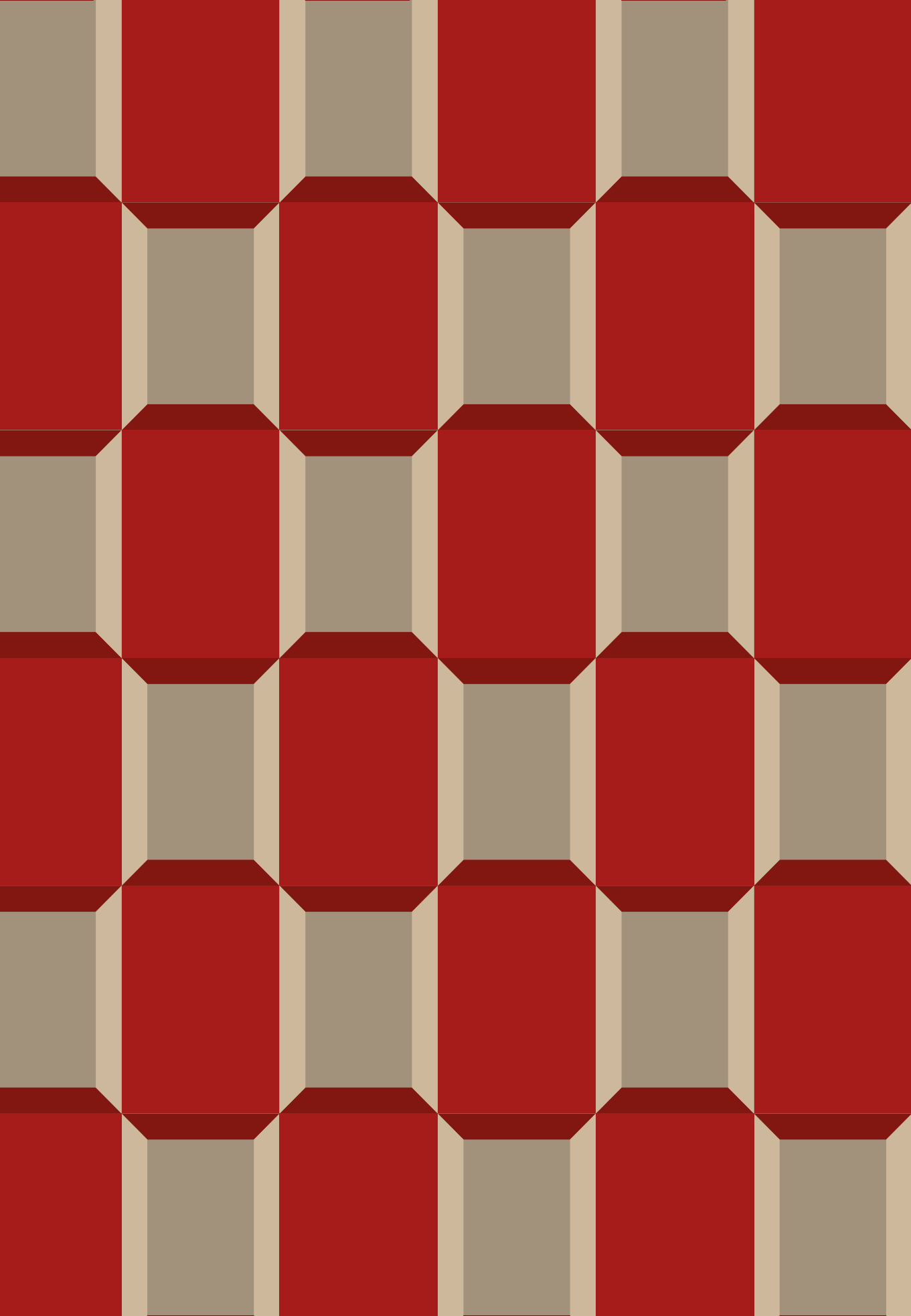
il se réduit en
un b

miettes, comme
biscuit,





MITbr
PLATAFORMA BRASIL



EM SUA 7ª EDIÇÃO, O PROGRAMA DE INTERNACIONALIZAÇÃO das artes cênicas brasileiras da MITsp amplia e diversifica sua programação em cinco frentes.

CONVOCATÓRIA NACIONAL

Os curadores convidados Carmen Luz, Francis Madson e Quito Tembe realizaram uma seleção de trabalhos a partir da análise de obras inscritas por meio da convocatória pública da plataforma. Desse desenho curatorial, três espetáculos integram a programação.

- *Epílogo*, de chameckilerner
- *Para Mariela*, do Grupo Sobrevento
- *Ta | Sobre Ser Grande*, do Corpo de Dança do Amazonas

CONEXÕES CENTRO-OESTE

Em parceria com o projeto Conexões, do Itaú Cultural, que coloca em relevo a produção cênica de biomas e/ou regiões do Brasil, a MITbr reúne seis trabalhos vindos do Centro-Oeste. A seleção, também realizada por meio dos inscritos via convocatória pública da plataforma, tem curadoria de Galiana Brasil e Carlos Gomes.

- *Atrás das Paredes*, da Cia Plágio de Teatro
- *Cabeça de Toco, Aqui Tudo é Mato*, de Febraro de Oliveira, Marcos Mattos, Marcus Perez e Renata Leoni | Arado Cultural
- *Cavucada – A Festa não será Amanhã*, da Cia Dançurbana
- *Dança Boba*, do Ateliê do Gesto
- *Galhada, em Tempos de Fissura*, do Teatro do Instante
- *Republikkk ou Encruzilhada Não é Beco*, do Teatro Gueroba

PERFORMA12h

Pela primeira vez, a MITsp realiza um evento dedicado exclusivamente à performance. Cinco obras de coletivos e artistas pretos foram selecionadas pelo curador Rodrigo Severo para serem apresentadas em uma virada noturna, durante 12 horas consecutivas.

- *Aparição, Nego Fugido*, de Nego Fugido
- *Cabeça de Cabaças*, de Keila-Sankofa | Da Várzea das Artes
- *Axexê da Negra ou o Descanso das Mulheres que Mereciam Ser Amadas*, de Renata Felinto
- *Transcrições Consanguíneas*, de Panamby
- *Mandinga Major Ball*, de Puma Camillê | Haus of Basquiat e Capoeira para Todes

ESPETÁCULOS CONVIDADOS

- *Filoctetes em Lemnos*, de Vinicius Torres Machado
- *Vogue Funk*, de Patfudyda | Quafá Produções

ABERTURAS DE PROCESSO

- *SSOL – Paisagem 03*, de Wagner Antônio
- *Jukybox*, de Cris Meirelles e Jaya Batista



EPÍLOÇO

chameckilerner

60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos



Desafiando o fetichismo da juventude eterna e subvertendo o corpo normativo, o espetáculo concebido pelo duo chameckilerner se apoia em um vocabulário físico inspirado em nus icônicos da história da arte. Essas pinturas, fotografias e esculturas ganham vida por meio de performers com idades, habilidades, origens raciais e gêneros diversos, destituindo o “corpo padrão” de seu poder no imaginário visual. Movida por histórias pessoais, pela passagem do tempo e pelas experiências acumuladas inscritas em cada corpo, a obra cria um espaço em que a identidade não é limitada pela idade. Em cena, a presença de corpos que carregam as marcas do tempo em sua pele deixa de ser fonte de temor e passa a ser motivo de fascínio, despertando um complexo jogo de identificação e desejo.



Enquanto as obras de arte capturam os corpos em um único momento no tempo – muitas vezes fetichizando ou idealizando seus sujeitos –, o espetáculo se interessa mais por como o tempo altera e marca o corpo, assim como pela percepção do corpo sobre si mesmo. Uma meditação sobre a mudança, a obra é também um tipo de recomeço.

SIOBHAN BURKE,
THE NEW YORK TIMES



HISTÓRICO

chameckilerner é um duo interdisciplinar fundado em 1993, em Nova York, pelas artistas brasileiras Rosane Chamecki e Andrea Lerner. Formadas em dança pela PUC/PR, desenvolvem há mais de três décadas uma pesquisa dedicada às fronteiras entre dança e mídias temporais. Criaram performances, vídeos e instalações apresentados em espaços como Masp, MassMoca, The Kitchen e Summerstage. Receberam prêmios como Guggenheim Fellowship, Foundation for Contemporary Arts e NYFA, realizaram residências no Watermill Center e na Robert Rauschenberg Foundation e apresentaram seus trabalhos nas Américas e na Europa, entre 2003 e 2004, foram as curadoras da Casa Hoffmann, em Curitiba.

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO Rosane Chamecki, Andrea Lerner | **INTÉRPRETES-CRIADORES DA PEÇA ORIGINAL** Bria Bacon, Anne Gridley, Jody Oberfelder, Jailyn Phillips-Wiley, Viviana Rodriguez, Fabio Tavares | **ELENCO NA MITSp** Vanessa Vieira de Oliveira, Alucas Santos, Israel Sullivan Rodrigues do Amaral, Katia Maria Coelho Drumond, Cristiane dos Santos Souza, Nautilio Bronholo Portela, Princesa Ricardo Marinelli Martins, Nadya Romanowski Foltra | **TRILHA SONORA** Paul Parreira | **DESENHO DE LUZ ORIGINAL** Stan Pressner | **CENÁRIO** Taylor Friel, chameckilerner | **OPERAÇÃO DE SOM** chameckilerner | **PRODUÇÃO EXECUTIVA, REALIZAÇÃO E PRODUÇÃO** chameckilerner, Corpo Rastreado | **COPRODUÇÃO** The Chocolate Factory Theater, New England Foundation for the Arts | **APOIO E PARCERIA** The Bogliasco Foundation, Gibney DIP Residency

FOTOS BRIAN ROGERS





PARA MARIELA

Grupo Sobrevento

75 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA Livre



O espetáculo celebra os 40 anos do Grupo Sobrevento com uma reflexão sobre os sonhos de uma vida simples e as complexidades da imigração. Baseada em histórias de crianças imigrantes bolivianas que vivem na vizinhança da sede da companhia, no bairro do Belém, zona leste de São Paulo, a peça parte de objetos cotidianos para criar uma narrativa poética. Músicas e sonoridades de diferentes regiões da Bolívia revelam o ambiente do espetáculo e a busca por um mar utópico, que simboliza os sonhos de um futuro mágico e a infância deixada para trás.



Para Mariela é um espetáculo que combina de forma sensível e inventiva o teatro de objetos, a cultura boliviana e a poesia do cotidiano. A peça é uma celebração da humanidade e dos vínculos que nos unem, independentemente das fronteiras.

BOB SOUSA, EM FOCO

Assistir às montagens do coletivo significa, de distintos modos, acessar aquilo que de melhor se possa ter internamente. Obras de beleza estética impressionantes; de temáticas aterradas à história da modernidade, a partir de pontos de vista de gente que é vizinha e parceira.

ALEXANDRE MATE



HISTÓRICO

O Grupo Sobrevento, formado em 1986, é uma companhia profissional de teatro que se dedica à pesquisa da animação de bonecos, formas e objetos. Mantendo um trabalho estável e ininterrupto desde a sua criação, já se apresentou em mais de uma centena de cidades de todas as regiões do Brasil e também esteve em diversos países. Seus espetáculos receberam prêmios como Shell, APCA e Maria Mazzetti. Em 2025, recebeu um prêmio especial da APCA pelas quatro décadas de trajetória e pelas atividades em sua sede na zona leste de São Paulo.

CRIAÇÃO Grupo Sobrevento | **DIREÇÃO** Luiz André Cherubini, Sandra Vargas | **DRAMATURGIA** Sandra Vargas | **ELENCO** Sandra Vargas, Luiz André Cherubini, Maurício Santana, Agnaldo Souza, Liana Yuri, Daniel Viana | **MÚSICOS** Goyo (charango), Lolo (quena e zampoña), Juan Cusicanqui (percussão) | **ILUMINAÇÃO** Renato Machado | **FIGURINO** João Pimenta | **ASSISTENTE DE FIGURINOS** Jaqueline Lima, Sofia Duarte | Cenografia, direção musical, letras e adaptação das canções **LUIZ ANDRÉ** Cherubini | **CENOTECNIA** Agnaldo Souza | **MÁSCARAS E ADEREÇOS** Agnaldo Souza, Liana Yuri, Mandy | **BONECOS** Agnaldo Souza, Luiz André Cherubini | **ASSISTÊNCIA DE CONFECÇÃO DE BONECOS E MÁSCARAS** Mosaico Cultural, Giuliana Pellegrini | **SUPERVISÃO DE MÚSICA, DANÇA E CULTURA BOLIVIANAS** Juan Cusicanqui | **TÉCNICO DE ILUMINAÇÃO** Marcelo Amaral | **TÉCNICO DE SOM** Vinícius Soares | **PROGRAMAÇÃO VISUAL** Ato Gráfico | **FOTOGRAFIA** Lauro Medeiros | **REGISTRO AUDIOVISUAL E TEASER** Icarus Filmes | **PRODUÇÃO** Maurício Santana

O PROJETO ESPAÇO SOBREVENTO É REALIZADO PELO MINISTÉRIO DA CULTURA E GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO – SECRETARIA DA CULTURA ECONOMIA E INDÚSTRIA CRIATIVAS, POR MEIO DO EDITAL FOMENTO CULTSP – PNAB Nº 38/2024.

FOTOS LAURO MEDEIROS





TA | SOBRE SER GRANDE

Corpo de Dança do Amazonas

70 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA Livre



Para os tikuna, povo originário que ocupa uma vasta área do estado de Amazonas, a palavra “TA” significa grande. Eles acreditam que a língua é parte deles, assim como os sons do ambiente fazem parte do idioma que se fala, sejam roncões, chiados e demais sonoridades que conseguem escutar. Os tikuna também definem onde vivem como “TA”, um território que abriga, acolhe, alimenta e precisa de cuidados. Com coreografia de Mário Nascimento e trilha sonora original do DJ Marcos Tubarão, o espetáculo, que conta com bailarinos do Corpo de Dança do Amazonas, apresenta a conexão entre a dança e a identidade cultural amazônica, homenageando seu povo e a natureza local.



O espetáculo, com sua dialética, nos surpreende de uma maneira justa. Não porque, uau, vejam, é um ótimo espetáculo vindo da Amazônia – aquele tipo de surpresa solidária que só indica as formas amáveis da xenofobia; mas porque é um ótimo espetáculo que nos arranca das tipificações. E, nessa direção, nos prepara para receber, no Sul e no Sudeste, artistas amazônidas que, com trabalhos sustentados como este, possam circular representando Nelson Rodrigues, Heiner Müller, Shakespeare, ou eles e elas mesmas.

KIL ABREU



HISTÓRICO

O Corpo de Dança do Amazonas foi criado em 1998. Referência em dança contemporânea na região amazônica, a companhia mantém uma programação artística com repertório diverso. São mais de 60 obras realizadas com a colaboração de artistas convidados do Brasil e do exterior, que mostram a diversidade cultural local por meio da pluralidade da linguagem. O CDA visa articular diálogos que ampliam e potencializam sua capacidade de atuação, pensando e repensando sua função e contribuição na formação cultural, considerando a singularidade da Amazônia e a diversidade e abrangência da cultura.

DIREÇÃO ARTÍSTICA E COREOGRAFIA Mário Nascimento | **ELENCO** Adailton Santos, Adriana Goes, Felipe Cassiano, Frank William, Gabriela Lima, Huana Viana, Ian Queiroz, Julio Galucio, Larissa Cavalcante, Liene Neves, Luan Cristian, Marcos Felipe, Pammela Fernandes, Rosi Rosa, Talita Torres, Thaís Camillo, Victor Venâncio, Valdo Malaq | **PRODUÇÃO ARTÍSTICA** Wallace Eldon | **ASSISTENTES DE COREOGRAFIA** Helen Rojas, Paulo Chamone | **TRILHA SONORA ORIGINAL** DJ Marcos Tubarão | **DESIGN DE LUZ** João Fernandes | **FIGURINOS** Ian Queiroz | **PROFESSORA DE CONDICIONAMENTO FÍSICO** Liene Neves | **INSPETOR** Eduardo Klinsmann | **FISIOTERAPEUTA** Danilo Mattos | **ESTAGIÁRIA DE FISIOTERAPIA** Eduarda Vitória

APOIO: GOVERNO DO AMAZONAS E SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO AMAZONAS

FOTOS PATI GUIMARÃES



EU E VOCÊ, OUTRAS FORMAS de **VER** e **VIVER** O CORPO

POR VINICIUS TORRES MACHADO

QUANDO ME CONVIDARAM PARA ESCREVER PARA A MITsp sobre o corpo, sobre a cena e o corpo, sobre os corpos na cena, pensei em como colocar essa experiência de uma maneira integrada com o que sou. O convite chegou quando eu estava a caminho do Rio de Janeiro, cidade praiana, dos corpos bonitos à beira da praia e que sempre me assustou. Não me assusta desde que passei a ter minha deficiência, com uma perna mais fina que a outra. Não me assusta só porque não uso bermuda, por vergonha de mostrar a minha perna mais fina na cidade e na praia em que todos podem me ver. Estar em cena na praia me assusta desde a infância. Criança gordinha que era, tinha medo de tirar a camiseta perto do mar. Lembro de ficar com minha camisa do Corinthians molhada lendo livros com medo de me expor. Lembro de entrar na água de camiseta para não mostrar meu corpo de adolescente.

Escrevo aqui dessa forma solta, porque quero que meu amor pelo corpo ultrapasse a preocupação com as palavras. Como pode um amor pelo corpo com tanta vergonha de mostrá-lo? Esta é uma carta de memórias sobre o corpo que compartilho. Talvez, no final, esse caleidoscópio de cores possa fazer algum sentido. Os vórtices das palavras que correm atrás da sensação.

Estava indo assim para a praia e passei o fim de semana nessa sensação que a praia proporciona. Ver e ser visto. Fiquei um pouco em cena portanto,

Vinicius Torres
Machado é diretor,
performer e
dramaturgo.
Professor do Instituto
de Artes da Unesp,
é graduado em
interpretação teatral,
com mestrado e
doutorado em artes
cênicas pela ECA/USP.
Suas principais áreas
de pesquisa envolvem
teoria teatral e
estética.

nessa cena da vida à beira da praia. Fiquei pensando no que é estar em cena a partir dessa diferença que eu sentia. Pensei então com alegria no teatro. Porque a cena do teatro me encanta. Porque me encanta poder me revelar. Poder trazer meu corpo com cicatrizes. Comecei a pensar no teatro, então. Pensar como esse lugar, que instaura a diferença e que recebe a diferença, me acolhe. Pensei enquanto estava na cena na praia, que a cena do teatro é aquela que instaura a oposição. Alguém faz, alguém observa. A oposição faz parte da cena. E essa oposição é uma das tantas formas da diferença. É um caminho por onde a diferença pode entrar e se sentir em casa. Na oposição teatral, a diferença do que somos, de como nos sentimos, ocupa o lugar da diferença. Quando um corpo marcado pela diferença ocupa o lugar da diferença, esse corpo, de certo modo, passa a estar de acordo. E, ao estar de acordo, a diferença destacada se dissolve. A diferença ocupando a diferença é a coisa mais linda que o teatro pode oferecer. É o acolhimento da diferença. É finalmente o lugar que ela deve ocupar e estar de acordo sem se curvar à exigência da semelhança. E, portanto, ali dentro, algo dissolve dentro de nós que ocupamos essa exposição. Estar em cena expondo sua diferença é fazer algo com o que a vida fez. É tirar o mel da vida. Acho que foi isso que trouxe meu corpo para o teatro.

Muito antes de tudo, do câncer, das dores, da perna que se afunda na terra e demora para voltar. Do coxear. Muito antes de tudo isso, dois moços foram na minha escola da periferia de São José dos Campos falar que tinha curso de teatro no centro comunitário. Eles usavam boina e eu me encontrei nessa diferença. A boina. Acho que isso acontece com todos nós. Mas esquecemos. Esquecemos porque buscamos várias demandas, buscamos dar conta do mundo, dar conta dos gestos, dar conta do corpo. Torná-lo expressivo.

O teatro que fiz durante muitos anos era um teatro do corpo treinado. O corpo capaz de trazer a atenção da plateia na feira de rua, o corpo pré-expressivo, o corpo da máscara, o corpo do gesto orientado, do tônus alto. O corpo que pula a corda e joga o bastão. E que joga o bastão pulando a corda. Embora agradeça todo o trabalho conquistado, esse não é o corpo que trago hoje. Meu corpo já não pula a corda. E por não pular a corda, reconheci os corpos que não jogam o bastão. E por reconhecer os corpos que não jogam o bastão, reconheci os corpos que não se levantam. Que se expressam deitados no chão. Que levantam um dedo e esse dedo é um mundo. É tudo a luta pela vida. Mas essa conquista foi lenta. Não se nasce vendo. Ver é algo que se aprende.

Para mim, o início da aventura do saber ver um corpo se deu a partir dos exercícios do Antonio Januzelli, o Janô. O corpo que me interessa e que estou aqui tentando tratar, esse corpo expressivo na sua singularidade, foi Janô quem me ensinou. Janô e sua capacidade de compreender o

adensamento do real que a cena necessita. Janô, em suas aulas na minha graduação, era capaz de nos fazer ver que a partir de um silêncio dinâmico instaurado entre palco e plateia, todos nós ficávamos unidos. Mas pelo quê? Unidos pelo que não sabemos. Pelo que está por vir. Essa união que o teatro proporciona. Cada um de nós sabe algo sobre a vida, mas todos nós estamos unidos por aquilo que não sabemos: o por vir. É essa a semelhança que encontramos na diferença que eu falava. Ela inclui novamente a diferença. A cena na sua oposição coloca a diferença para trazer a semelhança. A semelhança de todos nós. O que nos une. O por vir. É por isso um rito mágico. Janô sabe dessa magia e consegue suspender o por vir no momento exato. Dilata esse por vir e o destaca. Ali, todos nós nos encontramos. Ele nos mostra como ali esse por vir já é obra de arte feita, já pronta. Obra de arte a partir do que somos. Recentemente, levei Janô para dar uma aula na Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (Unesp), onde sou professor. Ao sairmos em direção ao táxi, relembro das aulas que tive com ele há mais de 20 anos, disse com sua forma marota, a marotice dos seus 86 anos: “Se fosse hoje eu estaria preso”. E rimos disso. É gostoso rir com Janô. É levar o rito como ofício. Mas depois, quando cheguei em casa, aquele riso me revelou seu sentido profundo e me entristeceu. Por que ele estaria preso? Seria a liberdade do toque? Seria o despudor de olhar para o corpo? Esse corpo, nascido há mais de 80 anos, com tantas memórias nos sulcos da face, me dizia que hoje ele não conseguiria fazer o mesmo que fazia. Que não conseguiria ser libertador como havia sido comigo.

Eu me voltei então para a minha própria prática como professor e vi também em mim o medo do corpo. Passei a observar essa película muito fina que não me deixava ver o corpo em cena. Essa membrana entre “eu” e “você” quando estou na plateia, orientando. O que me impedia de ver realmente. Eu não entendia como, em um momento que os corpos estão aparecendo em sua potência, nas suas diversidades, algo me impedia de ver o corpo. De falar sobre o corpo. De tocar o corpo. O corpo na sua presença, não mediado por infinitos conceitos sobre o corpo. O beijo que dava na bochecha do meu pai. Meu pai que perdeu todos os dentes com 11 anos. Meu pai estrábico com olhos profundos nos seus óculos grossos, que aumentavam seu olhar. Ele criava, assim, uma figura marcada pela diferença. A diferença na escola, no trabalho, no bairro. Mas que andava despreocupado sem camisa. Que me ensinou a nadar. E que se perdia no mar sem óculos. Pensei nesse corpo que rimos juntos. Pensei no palhaço. Na minha proximidade com a arte do palhaço. Pensei então no teatro. Eu me voltei novamente para ele. Para o pêndulo entre a vida e a cena. Lembrei de um dia em que Marcio Douglas, o palhaço Klaus, o palhaço com quem aprendi o teatro de rua, chegou de volta à minha cidade, após um mês de estudo com o Esio Magalhães. Lembro que Douglas tinha as orelhas grandes e que isso o incomodava. Lembro de um dia quando estávamos nos maquiando e vi como ele pintou as orelhas grandes de vermelho, para destacá-las. Aquilo me marcou profundamente. A memória dessa orelha ressoa em mim. Por isso lembro dessa orelha aqui. Poder

falar dessa orelha e amar essa orelha na sua diferença. Douglas me disse que Esio, em um de seus comentários sobre uma cena, disse algo como “quem me dera ter essa orelha!”. Foi assim também para mim. Quem me dera, Vinicius, ter essa perna manca que chama a atenção na beira da praia. Que marca a diferença na cena, na cena que precisa da diferença, sem se preocupar em ser diferente. Que dádiva.

Volto para mim como professor e penso se hoje eu teria coragem de dizer algo assim. Da maneira mais doce possível, falar da beleza de sua orelha grande. Da beleza da sua perna que afunda na terra. Sempre lembrando que ela quer criar raiz no mais profundo. A gravidade. Eu me entristeço ao pensar que não. Não teria essa coragem. Talvez porque me falte coragem, pura e simplesmente. Ou talvez porque o corpo, apesar de tratado com maior liberdade na literatura, na consciência que temos das diferenças, na afirmação das diversidades, tem pouco espaço em meio a tantas teorias que o observam. E a palavra, até chegar ao corpo, parece se perder na galáxia dos conceitos. O corpo é visto em sua dimensão social, crítica, filosófica, antropológica. Mas o mesmo corpo, afirmado, é difícil de ver. É difícil, para mim, falar que a maneira que eu manco é interessante para a cena. A maneira como você tem dificuldade de mexer o braço pela sua paralisia é bonita em cena. Mas ainda há um caminho. Recentemente, recebi um presente. E ele me fez pensar, na prática (!), sobre isso novamente. O encontro com jovem performer P Olionis. Esse foi o presente. P teve uma paralisia ao sair do ventre da mãe. Não realiza alguns movimentos. Eu e P passamos a nos encontrar quando frequentou minha disciplina. Nós falávamos do corpo com grande naturalidade, eu com minha deficiência na perna direita e ele com as suas, muito mais difíceis que a minha. Mas dor não se compara. Falávamos até do interesse sexual que o corpo diferente provoca. Lembro de P me falando “a pessoa quer o meu corpo, mas meu corpo é meu”. Isso me marcou. Eu como diretor me coloquei em um outro lugar. Me coloquei na dimensão crítica do que é dirigir esse corpo. Porque a cena é o lugar do desejo. Eu, quando dirijo, procuro fazer esse corpo jogar com meu desejo. Que frustrar meu desejo. Que crie possibilidades. Sumiu. Achou! Como uma brincadeira infantil. Querer o movimento e frustrar o movimento. Eu me coloco como uma zona de teste para o desejo das pessoas que virão e verão depois. Para ver o corpo se mover. Mas esse corpo não é meu. Esse corpo é do outro, e eu crio o desejo com o corpo do outro. Foi isso também o que me levou para a cena. Não jogar com o corpo do outro. Não criar desejos com o corpo do outro. Mas com o meu corpo. Isso já estava em mim. Mas foi P quem me ensinou a dar palavras para isso. Com P eu pude voltar a falar do corpo que está ali. E rimos juntos. Parece que era isso o que mais queríamos. Que aquele corpo não fosse ignorado naquilo que é. Que meu corpo, ao lado de seu corpo, pudesse usar as palavras para nos aproximarmos. A boca ainda é corpo. Falo do corpo que sabe das dificuldades do espaço, da rampa de acesso que não ajuda no acesso, na falta de mictório acessível. Falo do corpo que já passou pelo letramento e agora se olha de novo. Esse corpo já sabe das questões sociais e da luta que terá que empreender por toda a

vida. Mas, antes de tudo, esse corpo quer poder ser visto no que ele é. Sem medo de se dar a ver.

Por favor, veja. Não desvie o olhar. Seu olhar não vai ferir mais do que seu não olhar. Porque talvez o medo não seja de ferir. Talvez dê medo de saber que esse corpo possui um conhecimento profundo sobre a vida. Que esse corpo tem a vida em marcas. Já saindo do ventre da mãe. Passa por lidar com a questão interna, de “como eu reagiria habitando essa pele”. É assim. É talvez esse o medo. Às vezes, minha perna, meu corpo nu, traz no outro o medo da vida. O medo da gravidade. P não consegue ficar em pé sem apoios. E com elu, eu descobri a cena no chão. Talvez nós possamos nos levantar e ver ele no chão e o fundo infinito ser o chão. P me fez ver a gravidade. E toda a luta da vida está contra a gravidade. Como enfrentá-la? O fundo infinito da cena, virou o mais profundo da terra. Um novo ciclorama. O chão infinito.

Eu não me sinto a pessoa mais indicada para falar dos corpos. Reverencio alguém como a Estela Lapponi, que foi capaz de elaborar tudo isso muito antes de nós. Seu dedo apontado foi a direção do nosso olhar. Seu dedo apontado. A expressividade de seu dedo apontado. Não são as palavras; é o seu dedo apontado que direciona nosso olhar. Obrigado. Por isso, então, resolvi falar aqui sobre a vida, porque também acho que tenho algo a compartilhar da vida. Da vida que todos nós ocupamos. Ainda que os casos que trago sejam ainda aporias para meu pensamento. Minhas dúvidas compartilhadas. Falo como um de todos nós. Falo do nosso medo da barriga. Do medo das rugas. Do medo da perna fina. Das cicatrizes. Do medo que nos faz curvar ao fast food da saúde. O medo que nos faz curvar à venda dos corpos nas academias. O corpo moldado no modelo de Los Angeles e que nós esquecemos. Ao bodybuilder. Ao building que construímos com nosso corpo. Às argamassas, estruturas metálicas. Do corpo livre que precisa se aprisionar sob a casca dura da armadura dos gestos. Da boca que ficou sob os lábios preenchidos e que ninguém mais beijou. Da pele viva que precisa de ácidos para se tornar mais mineral. Das camadas de um outro com que nos vestimos. Tudo isso me faz pensar na minha camiseta do Corinthians. Do que fica escondido do corpo. Eu, que nada deveria falar. Porque tiro a camiseta na praia do Rio de Janeiro e ainda me envergonho. Como o garoto que sempre fui. Escrevo para compartilhar a vida que a cena recebe. A alegria de poder ter a cena. De poder tocar um instrumento. De poder se inscrever sobre o tempo. E deixar o tempo se inscrever sobre a pele. O corpo escrevendo nas rugas: vida, vida vivo.

Hoje estou sentado. Escrevo essas palavras me preparando para me apresentar na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). Uma mostra que acolheu esse corpo. Como acolhe tantos corpos. Recentemente, um festival importante de meu país não quis acolher esse corpo. Seria perigoso em ano de eleição e para os patrocinadores. Que corpo é esse perigoso em ano de eleição e ao financiamento à cultura? Seria o corpo nu? Fosse um outro corpo, seria acolhido? Lembro de novo

do Janô e dos seus 86 anos. Sua liberdade para com o corpo. Sua luta contra as grades da moral. Lembro de Estela. Lembro de P. Lembro dos corpos que lutam para estar em cena sem pular a corda.

Hoje vou estar em cena. Vou mostrar meu corpo que envelhece. Minha cicatriz. Hoje vou estar em cena para tentar tirar a camiseta do Corinthians que me incomoda. Me incomoda a etiqueta pegando no pescoço como cabresto. Pouco a pouco, vou retirar a camiseta. Chegando perto de você, o outro. Ocupando o lugar da diferença para que nós possamos encontrar a semelhança. Eu e você, o outro. Eu e você, para encontrarmos outras formas de viver o corpo.



FILOCTETES EM LEMNOS

Vinicius Torres Machado

60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos



O solo de Vinicius Torres Machado, dirigido por Marina Tranjan, acompanha Filoctetes: herói, mas não o suficiente para suportar a dor de uma ferida que não cicatriza. Diante de sua carne podre e gritos aterradores, os companheiros de guerra o abandonam no caminho a Troia. Assim, Filoctetes vive sozinho na Ilha de Lemnos por nove anos, tendo de aguentar essa ferida incurável. A partir do mito grego, o artista apresenta a matéria do próprio corpo após a retirada de parte do seu nervo ciático e musculatura posterior, em decorrência do tratamento de um tumor. Sem alguns movimentos da perna direita e uma ferida causada pela radioterapia, que há 20 anos se abre de tempos em tempos, ele se aproxima de Filoctetes para tratar da fragilidade corporal atualizada na forma humana.



O que se apresenta é a síntese poética de um experimento científico, que somou à vitória da medicina contra o câncer a resiliência consumada de um reles sobrevivente. Calhou que este fosse um ator e encenador em plena forma, capaz inclusive de performar essa ausência de narrativa sem lançar mão nem da tragédia grega, nem do drama subjetivo documentário.

LUIZ FERNANDO RAMOS

A obra é de um abandono de outra ordem; do de dentro, parece. A plateia se faz presente como espelho, como testemunha. Torres Machado performa um sutil desespero ou o desespero da sutileza. Imagens se fazem e desfazem num tempo próprio que se produz na vastidão daquela ilha cênica, inóspita e profundamente habitada sensivelmente pelas tantas camadas da encenação de Tranjan.

AMILTON DE AZEVEDO, RUÍNA ACESA



HISTÓRICO

Vinicius Torres Machado é diretor, performer e dramaturgo. Professor do Instituto de Artes da Unesp, é graduado em interpretação teatral, com mestrado e doutorado em artes cênicas pela ECA/USP. Suas principais áreas de pesquisa envolvem teoria teatral e estética. Publicou os livros: *A Máscara no Teatro Moderno: Do Averso da Tradição à Contemporaneidade*; *A Cena em Devir: Um Instante para que Algo Inexista*; e *Em Tempo, Introdução à Performatividade na Grécia Antiga*, este em parceria com João Pedro Ribeiro. Dentre as criações de Machado destacam-se os espetáculos *A Porta*, *Aporia 23oS 46oS*, *Com os Bolsos Cheios de Pão*, *Revoltar* e *Filoctetes em Lemmos*.

CONCEPÇÃO GERAL E PERFORMANCE Vinicius Torres Machado | **DIREÇÃO E CRIAÇÃO** Marina Tranjan | **DESENHO DE SOM E CRIAÇÃO** Pedro Canales | **ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO, ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO E DESIGN** Luane Sato | **ACOMPANHAMENTO DE MOVIMENTAÇÃO** Laura Puche | **CENOTECNIA E PESQUISA DE MATERIAIS** Beatriz Mendes | **CENOGRAFIA** Eliseu Weide | **ILUMINAÇÃO** Wagner Antônio, Dimitri Luppi | **FOTOGRAFIA** Ju Paié, Helyana Manso | **TRADUÇÃO** Giulia Fontes Gadel | **COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO** Léo Birche | **ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO E MONTAGEM** Juan Luís, P Olionis, Pedro Alves

FOTOS HELYANA MANSO



OS NOMES DA *dança* E A DANÇA DOS NOMES

POR CHRISTINE GREINER

AS CONVERSAS SOBRE COMO DEFINIR, CLASSIFICAR E NOMEAR DANÇAS nunca foram relevantes para todo mundo. Como acontece com outras experiências artísticas, muitas vezes é o mercado de arte, as instituições, os editais e as propostas curatoriais que exigem enquadramentos e regulações. E já há alguns anos, quando se diz mercado de arte, entende-se algo que, fortalecido ou vulnerável, alia-se a um sistema político ideológico que atende pelo nome de neoliberalismo. No Brasil, assim como em outros países que foram colonizados e ainda passaram por ditaduras militares, há sempre um vestígio colonial sussurrante, atrelado ao modo como se organizam e são geridas as instituições e os seus respectivos procedimentos. Ninguém está fora desse sistema.

No entanto, para todos nós que vivemos de escrever, conversar e nomear coisas, é alentador reconhecer que há um lado bom nesses exercícios de escolher palavras para distinguir coisas e acontecimentos. Mas é importante notar que esse lado bom desponta apenas em circunstâncias específicas: os momentos em que atribuir nomeações pode acionar sentidos e movimentos distintos daqueles que já conhecemos, escavando trilhas através de opacidades e pluralidades. É quando se pode desafiar o conforto de dizer e ouvir o que já se sabe para quem já pensa parecido e usa a mesma língua vitimada pelos adestramentos biopolíticos.

Para tensionar essa tendência, é sempre valioso lembrar de Antônio Bispo e da sua proposta de enfeitiçar a língua. Ele diz: “A favela enche a língua como

Christine Greiner é professora da PUC-SP, onde atua como chefe do Departamento de Artes e diretora do Centro de Estudos Orientais. Ensina na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e nos cursos de graduação em Comunicação das Artes do Corpo e Multimeios.

quem enche uma linguiça. E, assim, fala português na frente do inimigo sem que ele entenda. A favela adestrou a língua, a enfeitiçou. Temos que enfeitiçar a língua” (2023, p. 14).

No decorrer de sua pesquisa, Bispo escolhe o termo *confluência* como acionador da sua escrita poética e mobiliza uma energia que move para o compartilhamento e não se contenta em replicar paradigmas. É disso que precisamos. Todos nós, na dança e na vida.

O problema é que os desafios são cada vez maiores. Muitos criadores de danças, assim como outros artistas, têm tido dificuldades de seguir nessa direção, vivendo numa corda bamba entre mercado e discurso, enfrentando todo tipo de obstáculos para acionar o que poderiam ser as tais confluências. Felizmente, há aqueles que insistem porque, como ensina Bispo, “confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia” (2023, p. 15).

Em estados de vulnerabilidade, é difícil descobrir se o que parece à primeira vista radical está mesmo radicalizando alguma coisa ou apenas aderindo ao que promete romper com o esperado. Abrigar-se em rótulos identitários tem sido um procedimento corriqueiro e suscita perguntas como:

É possível afirmar singularidades sem engessá-las nas teias das armadilhas coloniais?

Como ser ouvido e ao mesmo tempo seguir escutando?

Como compartilhar histórias e memórias sem aderir a estratégias narcísicas?

É viável construir coletivamente uma ecologia de práticas alimentando a proliferação de diferenciações dispostas a coexistir?

Essas questões seguem me assombrando na sala de aula, nas salas de espetáculos, nas salas de cinema e mesmo nas conversas do dia a dia.

ANTÍDOTOS E PENSAMENTOS FRONTEIRIÇOS

É sempre arriscado cartografar um contexto histórico com precisão, mas em se tratando dos circuitos intelectuais marcados pela aliança entre poder e saber, os dilemas e questionamentos mais acalorados sobre o que seria ou não dança já completam algumas décadas. Eles ganharam fôlego em torno dos anos 1990, buscando mapear um campo estendido do que se convencionou chamar, até então, de linguagem da dança. Mas, desde o início do século XX, vários artistas já haviam desafiado as fronteiras rígidas entre linguagens artísticas e suas respectivas nomeações, e se quisermos ampliar o debate é importante observar que, muito antes disso, no âmbito das chamadas culturas não ocidentais, sempre houve um desinteresse absoluto pela arte como algo apartado da vida. Mas essa é uma outra história.

Retornando ao contexto europeu, alguns coreógrafos começaram a rebater e/ou ressignificar o termo coreografia, apostando na indistinção entre dança e performance. A ideia era confrontar os procedimentos clássicos e tudo aquilo que pré-definia o balé, desde os primórdios da sua profissionalização. Além dos padrões de movimento (os passos de dança) e métodos de criação coreográfica, o próprio vocabulário importado da linguagem verbal (gramática da dança, léxico da dança, escrita coreográfica) soava cada vez mais inapropriado diante dos novos experimentos que pediam por referências voltadas ao próprio movimento ao invés das práticas discursivas. Assim, tornava-se cada vez mais plausível afirmar que dançar seria também um modo de produzir conhecimento, sem necessidade de outra validação.

Um dos artistas que veio inúmeras vezes ao Brasil e afetou muitos dançarinos que estiveram em suas apresentações e workshops foi o francês Jérôme Bel. Em um de seus primeiros espetáculos exibidos no país, *Nom Donné par l'Auteur* (1999), liquidificadores e aspiradores de pó foram “convertidos” em dançarinos. Em outro momento, ele mesmo iniciava a sua apresentação sentado em uma mesinha mostrando os livros que tinha lido (*Le Dernier Spectacle*, 2005). Tudo isso era muito diferente do que se costumava considerar dança. Uma estranheza distinta daquela experimentada anteriormente, pelos primeiros espetáculos de Pina Bausch, Merce Cunningham e Kazuo Ohno, mas, ainda assim, desconcertante. Boa parte do público se perguntava se aquelas experiências ainda poderiam ser chamadas de dança.

Simultaneamente aos experimentos coreográficos, começaram a surgir publicações discutindo os caminhos da dança contemporânea, como foi o caso do livro *Corporealities, Dancing Knowledge, Culture and Power*, da professora e crítica de dança Susan Leigh Foster (1996: XVI). A autora chamava a atenção para um problema tácito que pairava no meio desses debates (afinal o que é dança?) e que estava relacionado à soberania insistente da linguagem verbal, mas também à dicotomia entre teoria e prática. Segundo Foster, quando se deixa de pensar na dança apenas como uma ilustração da beleza e da inefabilidade de bailarinos virtuosos em cena (como haviam proposto os poetas do século XIX), torna-se possível considerar a própria coreografia como uma teoria. Neste viés, mais do que rearranjar um conjunto de passos de dança, coreografar seria um modo de pensar e questionar (corpos, ambientes, subjetividades, modos de vida).

No Brasil, é a crítica e professora Helena Katz quem abre caminhos para novos debates com a sua tese de doutorado (1994) *Um, Dois, Três: A Dança É o Pensamento do Corpo*, provocando uma verdadeira faxina epistemológica para afirmar a potência cognitiva e crítica da dança.

E os debates seguiram reverberando. Em 2007, depois de uma década analisando artistas da dança contemporânea e, em sintonia com o jornalista e escritor Jean Marc-Adolphe, a crítica e historiadora francesa Laurence Louppe concluiu que aquilo que a dança contemporânea produz são corpos críticos. Isto seria muito mais relevante do que afirmar que

é a dança que se faz hoje ou tentar esmiuçar técnicas específicas e procedimentos hibridados com outras linguagens artísticas – como ela mesma havia proposto anteriormente ao iniciar as suas análises em 1997 com o livro *A Poética da Dança Contemporânea*.

Nesta mesma toada dos corpos críticos resistentes a rótulos, o professor, dramaturgista e curador André Lepecki lançou, em 2006, um livro apresentando o contexto histórico das aproximações entre dança e performance. Publicado no Brasil em 2017, com o título *Exaurir a Dança, Performance e Política do Movimento*, este ensaio se tornou um ponto de inflexão para analisar as reconfigurações da relação da dança com a sua presentificação, recusando o confinamento ao fluxo e continuidade do movimento.

Na ocasião, a pesquisa de Lepecki lembrava algumas formulações da crítica de arte Rosalind Krauss, que já vinha escrevendo sobre o que chamou de *condição pós-midiática*, desde 1999 quando publicou o livro *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Krauss chamava a atenção para o fato de que as artes não podiam mais ser definidas a partir de seus suportes e procedimentos dados a priori. Modos singulares de criação acionavam atravessamentos e não mais se restringiam a definições, enquadramentos e disciplinarizações do conhecimento – tanto no sentido das linguagens como no que diz respeito ao papel político e social.

A proliferação de pesquisas seguiu fortalecida entre o final do século XX e os anos 2000, tanto no âmbito internacional como aqui no Brasil. Especialmente nos primeiros anos da virada do milênio, ocorreu um crescimento da pesquisa acadêmica na área e a migração de muitos artistas para a universidade. Infelizmente, no Brasil, esses fluxos não tiveram uma continuidade assegurada, assim como já havia ocorrido com os editais para fomentar processos de criação. As consequências dessas descontinuidades e da subserviência às mudanças políticas são sempre muito graves, uma vez que, nos momentos de maior precariedade, o que se perde imediatamente é a potência da confluência.

Como costuma afirmar Gabi Gonçalves (2016), criadora e gestora da Associação Corpo Rastreado, não é possível pensar produção apartada da criação e vice-versa. Encontrar caminhos para seguir criando em condições vulneráveis tem sido um grande desafio. Pesquisar, questionar, construir pontes, tudo isso exige tempo, dedicação e estrutura.

INTRA-AÇÕES E DIFRAÇÕES PARA ENFRAQUECER FORÇAS HEGEMÔNICAS

Diante da complexidade instaurada pelas experiências de dança contemporânea e seus corpos críticos, seguir com as discussões de hibridações de gêneros e linguagens artísticas tornou-se uma escolha bastante datada e insuficiente.

Na busca de movimentos e estratégias de contaminação de saberes, me deparei com o termo intra-ação, um neologismo proposto pela física e filósofa Karen Barad (2007) para descrever como entidades, fenômenos e acontecimentos são formados através de um processo de emaranhamento e diferenciação, desafiando a ideia de pré-existências separadas. De acordo com Barad, trata-se de intra-ações intrínsecas e performativas, e não de relações entre “coisas” independentes como ocorre no caso das interações.

Barad construiu a sua metodologia a partir de alianças entre ciências e filosofia e da leitura de outras autoras que já vinham se interessando por essas pontes, como era o caso de Donna Haraway, ao conectar filosofia e ciência; e de Judith Butler, que havia deslocado a discussão das performatividades (concebida na área da linguística) para o âmbito político, complexificando debates de gênero e políticas do corpo.

Como sabemos, cada vez que uma experiência é nomeada de outro modo abrem-se trilhas distintas de questões. Além da intra-ação, um outro termo que me interessou na pesquisa de Barad foi difração: um fenômeno físico que acontece quando uma onda atravessa um obstáculo. A difração é o que constitui o chamado *realismo agencial* e tem como mote os atravessamentos, mas também o reconhecimento de que agenciar não é uma ação exclusivamente humana. Neste caso, uma referência importante para os seus estudos foi a teórica feminista vietnamita Trinh T. Minh-há, que estudou como as ondas não desaparecem ou se paralisam quando encontram obstáculos, mas, ao invés disso, se espalham de modo incontrolável. A difração seria, então, um modo de estudar configurações de diferença, abrindo um caminho político de discussão e considerando como obstáculos a misoginia, o racismo e tudo aquilo que atravanca o fluxo de vida.

Trinh T. Minh-ha problematizou a noção de categorias puras essencialistas do tipo “eu e o outro”, e inspirou a própria Donna Haraway a falar de “outros inapropriados”. Este termo se refere àqueles seres que fogem das categorias tradicionais e binárias, sendo “inapropriados” para os sistemas de classificação, que buscam ordem e dominação, abrindo espaço para novas formas de relação, imaginação e responsabilidade ética.

De acordo com Haraway e Barad, todas essas indagações e a organização de novos vocabulários seriam um esforço no sentido de teorizar *na própria materialidade*. Em outras palavras, a teoria poderia ser considerada uma prática para constituir materialidades e, no caso específico da dança, isto significa teorizar, questionar e problematizar *no movimento*.

Além disso, o conhecimento seria uma prática continuada de *worlding*, uma palavra que pode ser traduzida como fazer *mundos*. Trata-se de uma ontologia relacional performativa que busca superar as divisões entre estrutura/agência, mente/corpo, natureza/cultura, mundo/representações. Tudo começa com conectividades e confluências e, mais uma vez, a teoria não é nada além do que um modo de criar e perceber materialidades.

AFINAL, É PRECISO INVENTAR “NOVOS” NOMES?

Tais mudanças de perspectiva implicam em lidar com uma multiplicidade de ambientes que, há muito tempo, têm deslocado os espaços de experimentação dos estúdios e academias de dança. Há exemplos acionadores de questões provocativas transitando dentro e fora do circuito das artes. As experiências mais inusitadas parecem testar deslocamentos que pedem por um olhar demorado, mais próximo, despido de preconceitos.

Algumas das pesquisas mais potentes promovem migrações de movimentos a partir de intra-ações acontecimentais, ao invés de hibridações entre técnicas e/ou modelos estéticos. Assim, emergem coreografias documentais, instalações coreográficas, performance-instalações, *voguing*, *popping*, *passinho*, *breaking* e tantas outras danças sem nome específico que testam alianças polifônicas com vidas não orgânicas para repensar modos de percepção e coletivização do corpo humano ou para fabular questões espectrais que assombram e se insurgem como tarefas políticas não solucionadas.

Os materiais – sejam eles movimentos, perguntas, instruções, objetos, sonoridades, tecnologias diversas e tantas outras possibilidades – não se restringem à criação coreográfica, mas operam no sentido de fazer mundos, coimaginar mundos, testar coletivizações de corpos/pensamentos.

Nomear tudo isso não é obrigatório, mas pode ser um exercício para identificar as lógicas de criação dessas experiências testando uma imersão em cada uma delas. Mais do que linguagens distintas, emergem modos de pensar, modos de perceber, modos de comunicar e modos de existir.

O movimento de dança não costuma obedecer a comandos de causa e efeito e nem tem uma utilidade funcional, como as ações de rosquear uma garrafa, ligar um interruptor de luz e segurar uma caneta para escrever. Esses movimentos podem estar presentes em espetáculos de dança, mas são inevitavelmente ressignificados porque desprovidos da sua função inicial e complexificados no fluxo dos movimentos/pensamentos. O que está sempre em questão é o processo e não as soluções definitivas.

Observar os sucessivos desautomatismos e as inoperâncias dos gestos é também algo já observado há muitas décadas e não apenas por dançarinos, mas também por outros artistas e filósofos interessados em pesquisar singularidades.

O feitiço da dança, assim como o feitiço da língua, tem buscado habitar territórios impróprios à gramática colonial a partir de convocações para inventar materialidades e mundos. Alguns autores têm pensado na possibilidade de lidar com decreação ou uma espécie de desativação sistêmica, indagando como a arte afirma a sua potência ao questionar os dispositivos de poder institucionais, tendo em vista convocar redes de resistência. Entre eles, destaca-se o livro *Creation and Anarchy, the Work of Art and the Religion of Capitalism* (2019), de Giorgio Agamben, que

dá continuidade a seus estudos acerca dos tensionamentos entre arte e dispositivos de poder, o que é contemporâneo, o risco da arte inofensiva e os usos do corpo. Como Louppe, Agamben desmonta a definição tacanha de que contemporâneo é o que se faz hoje: “(...) diz-se contemporâneo quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever a parte da sombra, a sua íntima obscuridade... o contemporâneo fratura as vértebras do seu tempo” (2009, p. 64-70).

Do ponto de vista da dança, penso imediatamente na gestão de Alejandro Ahmed como diretor do Balé da Cidade de São Paulo, uma das mais importantes companhias públicas de dança do país. Ao coreografar para o balé e convidar outros criadores contemporâneos – como Cristian Duarte, Luis Garay, Eduardo Fukushima e Beatriz Sano, Marcela Levi e Lucia Russo, apenas para citar alguns dos convidados – a desativação sistêmica ganha corpo. Não se trata de desativar a instituição em si, mas de reinventar possibilidades, tanto nos corpos dançantes como nas espacialidades e ações do teatro. Tampouco se desativa a técnica do balé, mas instauram-se intra-ações que convocam articulações motoras inesperadas e seus respectivos questionamentos, transitando por experiências de contextos plurais como danças urbanas, estética japonesa, tecnologias, deslocamentos lógicos, percepções corpóreas singulares e assim por diante.

Em termos de operadores de desestabilização, outra proposta que lida com essas desativações no sentido de desaprendizados sucessivos é a metodologia de intoxicação, concebida por Mel Y. Chen no livro *Intoxicated: Race, Disability and Chemical Intimacy across Empire* (2023). Quando o artista Gal Oppido me convidou para preparar o texto que acompanharia suas fotografias e desenhos inspirados pelo Japão queer – especialmente a figura mítica de Yukio Mishima – já havíamos pensado nessa metodologia, intitulando nosso livro de *Intoxicações Poéticas da Carne* (2021). Mas a partir da leitura de Chen outros caminhos se abriram. Quando um corpo é intoxicado, ele muda radicalmente de estado e precisa reaprender a se movimentar a partir de outras trilhas de percepção e de falhas inevitáveis. Penso que, neste sentido, a arte (e não apenas a arte queer japonesa), poderia ser entendida como uma metodologia de intoxicação.

Há exemplos de artistas brasileiras que têm construído algo próximo ao que Anna Tsing (2022) chama de alianças polifônicas, se deixando afetar para criar a partir de contaminações com o ambiente, como tem sido o caso de Marina Guzzo na série *Misturas e outras criações como 21 ações para mulheres e plantas*; e Gabriela Carneiro da Cunha com *Tapajós e Margens sobre Rios, Buiúnas e Vagalumes*. Nesses casos, a relação com os ambientes não busca a contemplação ou o distanciamento crítico imposto pela perspectiva da paisagem, mas, sim, intra-ações como modos de escuta e aproximação. Corpo-planta, corpo-rio, corpo-mercúrio.

Quando publiquei em 2023 o livro-relâmpago *Corpos Crip, Instaurar Estranhezas para Existir*, sugeri ao final a possibilidade de uma estratégia de erosão como uma ação muitas vezes imperceptível, mas que, com o passar do

tempo, pode desmoronar muros, fronteiras, encostas, transformando todos os limites em algum tipo de precipício.

Imaginei que poderíamos pensar também em uma ação de erosão para corromper categorias, binarismos e todos os modos de organização criados para alimentar zonas fictícias de conforto e metas a serem cumpridas.

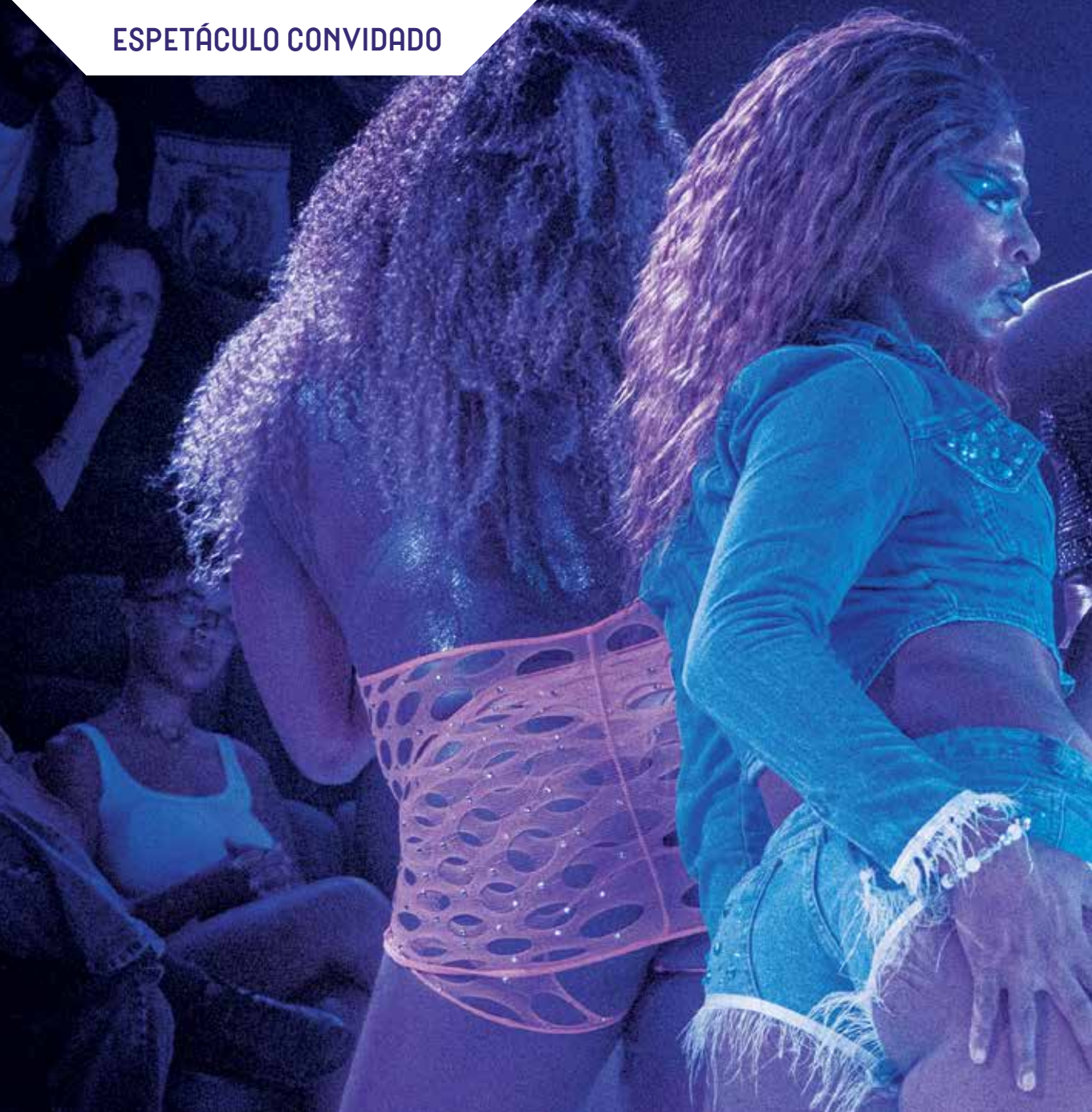
É justamente aí que têm se infiltrado alguns artistas da dança. Não me parece possível categorizá-los ou encapsular suas pesquisas em modelos dados a priori.

Para nomear o que estão fazendo será preciso, antes de mais nada, ouvi-los.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Creation and anarchy, the work of art and the religion of capitalism*. Trad.: Adam Kotsko. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honeko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARAD, Karen. *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- CHEN, Mel Y. *Intoxicated: race, disability and chemical intimacy across empire*. Durham: Duke University Press, 2023.
- FOSTER, Susan Leigh. *Corporealities, dancing knowledge, culture and power*. Abingdon: Routledge, 1996.
- GONÇALVES, Marília Gabriela. *Comunicação e produção de cultura no Brasil: um estudo sobre os operadores do desamparo e ações biopolíticas*. 2016. 135 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19652>. Acesso em: 23 jan. 2026.
- GREINER, Christine. *Corpos crip, instaurar estranhezas para existir*. São Paulo: n-1, 2023.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. *Voyage on the North sea: art in the age of the post-medium condition*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- LEPECKI, André. *Exaurir a dança, performance e política do movimento*. Santos: Annablume, 2017.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 1997.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelas: Contredanse, 2007.
- OPPIDO, Gal; GREINER, Christine. *Intoxicações poéticas da carne*. São Paulo: n-1, 2021.
- TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Trad. Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1, 2022.

ESPETÁCULO CONVIDADO



VOÇUE FUNK

Patfudyda | Quafá Produções

60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos



Das vielas para os palcos, das batalhas nas ruas para os holofotes, dos fios emaranhados dos postes ao fio-dental das gatas: baile funk e vogue ball se cruzam no espetáculo de dança dirigido por Patfudyda. Originados em contextos geográficos e cronológicos distintos, os movimentos têm em comum a origem periférica e predominantemente preta, além de serem símbolos de resistência cultural, política e social. O trabalho reúne artistas de ambas expressões artísticas e explora a atitude coreográfica dos dois universos. Em cena, poses e passos desafiam convenções e elaboram novas relações históricas e culturais.



A variedade artística e estética e a potência técnica transbordam o reconhecimento de seu pertencimento aos palcos. Mas aqui é a colagem de universos que mostra o impacto do convívio, do contato e a potência da festa e da celebração como formas de resistência e expressão artística e cultural.

HENRIQUE ROCHELLE,
CRÍTICA DE MINUTO

Vogue Funk é um símbolo de resistência e visibilidade para as artes periféricas.

QUINTINO GOMES FREIRE,
DIÁRIO DO RIO



HISTÓRICO

Wallace Ferreira/Patfudyda é coreógrafa, performer e artista visual. Formada em dança pela UFRJ e artes pelo Parque Lage, com residência no Instituto Inclusartiz, recebeu o Prêmio ImPulsTanz para Jovens Coreógrafos (2022) e o Prêmio FOCO ARTRIO (2024), sendo nomeada Artista em Foco da MITbr 2025. Seus trabalhos, como *Atraque*, *Vogue Funk* e *Trilogia Repertório*, consistem em estudos de códigos sociais coreografados por corpos dissidentes. Na ballroom, faz parte da Undeniable Haus of Basquiat, além de ser legendary mother da Kiki House of Mamba Negra.

A Quafá Produções atua na produção, na difusão, gestão e captação de recursos de artistas da cena e de projetos de manifestações de culturas urbanas, periféricas e populares do Rio de Janeiro. É especializada na gestão e captação de recursos públicos e no gerenciamento e difusão nacional e internacional de artistas proeminentes.

DIREÇÃO-GERAL Wallace Ferreira/Patfudyda | **IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA** Rafael Fernandes | **DIREÇÃO DE MOVIMENTO** Nyandra Fernandes | **DRAMATURGIA** Maurício Lima | **INTÉRPRETES-CRIADORES** André Oliveira DB, Codazzi IDD, JUJULIETE, Juninho do Quebra, Kill Bill, Maylla Eassy, Preta QueenB Rull, The Overall Princess Legendary Wallandra | **INTÉRPRETES** André Oliveira DB, Codazzi IDD, JUJULIETE, Juninho do Quebra, Kill Bill, Maryana Oliveira, Maylla Eassy, Preta QueenB Rull, Yure IDD | **DIREÇÃO MUSICAL E DJ** Yure IDD | **CHANT (PARTICIPAÇÃO ESPECIAL)** Legendary father Luky Império | **FIGURINO** Rainha F | **ASSISTENTE DE FIGURINO** Ygor Fernandes | **ILUMINADORA** Andrea Capella | **OPERAÇÃO DE LUZ** Sandro Demarco | **TÉCNICA DE SOM LOCAL** Arú Soares Martins de Melo | **PRODUÇÃO EXECUTIVA** Netto | **PROGRAMAÇÃO VISUAL E FOTOGRAFIA** Charles Pereira | **REALIZAÇÃO** Quafá Produções

FOTOS CHARLES PEREIRA



TEATRO E DANÇA NO CENTRO-OESTE RESISTEM COMO O CERRADO **SOBREVIVE** À SECA E ÀS QUEIMADAS

Sem aporte de investimento federal e sob gestão de governos locais conservadores, artes cênicas vivem em ciclos extremos entre exposição e ocaso

POR SÉRGIO MAGGIO*

*Adentrei o cerrado
afogado em capins
náufrago no mar
de morros
outros irão ainda mais longe,
de braçadas,
se ainda houver
não haverá
Nicolas Behr*

AS ARTES CÊNICAS ARRAIGADAS, EXPERIMENTADAS, FOMENTADAS e inventadas no Centro-Oeste espelham-se como se fossem uma espécie nativa que habita o bioma cerrado: ora florescem exuberantes no intenso verão chuvoso; ora perdem todas as folhagens no extenso período de seca.

Invoco em meu imaginário o clima binário e permeado de contrastes como metáfora possível para compreender o modo de fazer teatro e dança em três estados (Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul) e no Distrito Federal, cujos processos criativos são historicamente descontínuos e ciclicamente interrompidos por agentes exógenos.

Sérgio Maggio é
diretor-dramaturgo
do Criaturas
Alaranjadas
Núcleo de Criação
Continuada e
crítico associado
à Associação
Internacional de
Críticos de Teatro
(AICT-Brasil).

As espécies que habitam o bioma cerrado precisam desenvolver estratégias de adaptação para sobreviver a intempéries típicas do ecossistema. As raízes necessitam ser profundas para captar a água subterrânea; os troncos se desenvolvem tortuosos e de cascas grossas para resistir à insolação. As copas de folhas caem, como ensinamento de desapego da natureza, para que a concentração de energia esteja hiperfocada na busca pela água do subsolo.

Comparo o fazer cultural do Centro-Oeste com o modo de existir das espécies do bioma cerrado do ponto de vista de quem produz e pensa teatro coletivo há duas décadas no Distrito Federal (desde 2007, com o Criaturas Alaranjadas Núcleo de Criação Continuada). Daqui, desse lugar-comum poetizado de Brasil profundo, nos sentimos como se fôssemos uma árvore nativa que precisa parar de florescer a fim de resistir aos ciclos climáticos e extremos da região. Como diz o poeta, dobramos-nos na própria dor.

NA SECA, OU SE ADAPTA OU SE MORRE

O período de estresse hídrico severo a que o bioma do cerrado é submetido durante a seca reflete-se na falta de investimentos culturais para a região. Historicamente, não existe um aprofundamento da política pública nacional para fomentar o fazer cultural desse território a fim de torná-lo visível nacionalmente.

Parece que os eixos balizares de um sistema de política cultural pública para todos, como “democratização”, “distribuição justa de recursos” e “acesso”, não se encaixam plenamente quando se desenvolve um projeto político para as regiões periféricas do país (Norte e Nordeste padecem na mesma medida).

Se examinarmos os números da Lei Rouanet entre 2023 e 2025, na retomada dos investimentos em cultura com o terceiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o Centro-Oeste captou R\$ 125 milhões, enquanto o Sudeste registrou, no mesmo período, o fantástico montante de R\$ 2,45 bilhões.

As proporções também não são generosas para as regiões Norte e Nordeste. Poderiam ter sido piores se não estivéssemos sob uma governança federal, que, em certa medida, segue orientada por vetores de compromissos com a democratização. Tímidas, essas políticas, ironicamente decididas na Esplanada dos Ministérios em Brasília, ainda arranham essa brutal concentração histórica que atravessa a própria gênese da Lei Rouanet.

De acordo com dados do Ministério da Cultura (MinC), a região Centro-Oeste teve um aumento de 197% entre 2023 e 2025, deixando, talvez, de ser um traço percentual nas estatísticas para ser um número ainda não palpável e pouco tangível, uma vez que a iniciativa privada local, marcadamente ligada à cultura do agronegócio, desconheça profundamente o que seja o teatro,

a dança, e, quiçá, o audiovisual em suas potências transformadoras como linguagens e motores da economia da cultura.

Fora desse espectro da lei de incentivo, que convenhamos pouco beneficia as companhias teatrais sem apelos midiáticos, a política nacional para as artes cênicas bambeia sem nenhuma efetivação capaz de mudar esse cenário. Sem orçamento e recursos públicos para abarcar um projeto transversal para o ambicioso Brasil das Artes, como se propõe em slogan e marketing de redes sociais, a Funarte pratica a cota mínima de dois ou três projetos selecionados para a região Centro-Oeste nos editais da instituição. Um resultado sem impacto e de presença extremamente frágil.

Para agravar e estender o período de estiagem ao qual o Centro-Oeste é submetido, os três estados e o Distrito Federal executam de forma quase compulsória as leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc. Nesse campo, é preciso acender as sirenes de emergência. Há sinais de fogo no cerrado, provocado propositadamente pela indevida atividade humana.

NAS QUEIMADAS, MUITOS FICAM PELO CAMINHO

Assim como ocorre com o frágil bioma cerrado no período seco e de baixa umidade, a interferência cruel da atividade humana provoca as incontroláveis queimadas. De forma similar, hoje, todos os estados do Centro-Oeste e o Distrito Federal estão sob tutela de governos e políticos alinhados aos ideários da extrema-direita, cujo governo sentimos na pele no período 2019-2022, e que quase exterminou a cultura quando esteve no poder executivo.

No atual Centro-Oeste do agronegócio e com as bancadas da bala, do boi e da bíblia despachando lado a lado no balcão dos governadores, as perdas para os coletivos de teatro e de dança são incalculáveis na forma como essas políticas passam a ser moldadas.

No Distrito Federal, o Fundo de Apoio à Cultura (FAC), um dos mais robustos do país, foi enfraquecido por modelos de editais pulverizados e pragmáticos voltados para projetos de resultados, sem uma política de manutenção de grupos, de espaços, de circulação e de temporadas. No último edital, havia mais vagas para a linha gospel do que para montagens de teatro.

Em Goiás, a classe artística luta bravamente para ter um diálogo possível com as secretarias estadual e municipais. As perdas e os retrocessos também ecoam na política sufocante para cultura no Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Em comum, seguimos consumidos pelo fogo de quem odeia a cultura que transforma.

A ideologia conservadora e de contaminação religiosa, cívico e militar contagiou os desenhos de seleções. Os editais da Lei Paulo Gustavo (LPG) e da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Pnab) refletem linhas

mais pragmáticas, sem um entendimento das camadas do processo criativo. O interesse é maior pelo rol de metas, objetivos e contrapartidas a serem alcançados do que a reflexão artística do mérito cultural do projeto, item cada vez mais à reboque nos critérios de avaliação. O conselho dos pareceristas ao pé de ouvido é de que devemos escrever projetos objetivos que digam mais sobre o impacto da comunicação nas redes sociais do que sobre as linguagens artísticas investigadas na criação.

Assim como ocorre no bioma cerrado, fauna e flora foram adaptadas para resistirem ao clima, jamais aos focos de incêndio provocados pela criminosa atividade humana. Nas sucessivas e frequentes “queimadas” provocadas por secretarias de cultura sem visão progressista sobre o fazer cultural, coletivos e espaços foram consumidos pelo fogo ideológico. Poderia fazer uma extensa e dolorosa lista de óbito das espécies (coletivos e espaços) carbonizadas. Seguimos, no entanto, com o foco sobre o que brota do meio das cinzas.

A CHUVA E O SOL QUE EXPLODE COMO UM REFLETOR

Nos primeiros pingos de chuva, o cerrado mítico e sagrado tem urgência de vida. Em poucos dias, explode esverdeado. As folhas rompem os galhos torcidos. Tudo vira verde-vida. O sol que se sobrepõe entre nuvens é como um refletor: põe o bioma em destaque.

Essa talvez seja a sensação de testemunhar o recorte curatorial da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), com o projeto Conexões Centro-Oeste, apresentando seis obras da região. É como se tivesse chovido sobre um pedaço do cerrado que magicamente brotou no meio do concreto do centro financeiro de São Paulo. A visibilidade é imensa. E não há fazedor de cultura do Centro-Oeste que não seja capaz de dividir a mesma felicidade de quem está em cena nesses dias de festival.

O que renasce da chuva é sempre um extrato da biodiversidade que põe em xeque esse rótulo mitificado de “Brasil profundo”. Estamos numa imensa extensão de terra sem litoral, com florestas sangradas pela força do progresso, baseado no nefasto slogan “50 Anos em 5”, que devastou povos originários, endividou o país, pavimentou o golpe militar e gerou uma fábrica de sonhos que se desmanchou no ar.

Quem se lembra, afinal, dos brasileiros e brasileiras que vieram de todos os cantos do país para construir o sonho da capital? Acabaram, sabemos, barrados da festa da modernidade.

No Centro-Oeste, entre os paralelos 15°S e 20°S da América do Sul onde, do sonho delirante de Dom Bosco, “jorraria leite e mel”, surgiu o maior símbolo da soberania especificista da raça humana: uma capital modernista, tombada como patrimônio da humanidade na planta, de escala monumental, onde o indivíduo é como se fosse um cisco perto das dimensões dos palácios. Falamos dessa

Brasília, onde o humano é um adereço ao monumento do arquiteto e uma marionete alegórica aos que se vestem de mandato em mandato com a síndrome do pequeno poder.

Diante desse Centro-Oeste artificial e inventado, portanto, nada mais urgente do que fazer teatro e dança num território onde a pólis está sangrada e estratificada pelos poderes corroídos da força voraz do capitalismo. Temos aqui o agronegócio, o poder corrompido e um sistema “ungido” de curral eleitoral ao nosso cangote. Fazer teatro e dança nesse território é resistir a um projeto que sempre tirou o aspecto humanitário da sua prancheta.

O BIOMA DO PROJETO CONEXÕES CENTRO-OESTE

Não cabem véus no teatro. O que está posto no palco é vertigem do processo. Denúncias poéticas, diálogos territoriais, alienações e subversões. Não tenho dúvidas que diante do projeto Conexões Centro-Oeste haverá achados, sentidos e dissensos para entender esse fazer cultural numa região de desfazimentos históricos.

No Itaú Cultural, há de se observar um Centro-Oeste que tem um teatro e uma dança que dialogam com esses mundos em choque. Dos ritos e festas tradicionais (reizados, festas de reis, sussas de quilombolas, xirés de indígenas) ao teatro vasto de bonecos e formas animadas (a cidade do Gama, do Distrito Federal, é uma referência nacional). Do teatro investigativo de companhias com linhas de pesquisas diversas aos grupos que quebraram as fronteiras: na dança, Quasar (GO) e o extinto EnDança (DF), morto numa dessas queimadas; no teatro, a Cia. de Comédia Os Melhores do Mundo, há 30 anos com o mesmo elenco e vivendo praticamente de bilheteria, e o UdiGrudi (ambas do DF).

As artes cênicas do Centro-Oeste formam uma trama a ser montada em fragmentos. Nesse lugar sem política pública assertiva, por vezes tivemos, na gestão indireta de festivais, um impacto mais contundente e efetivo. Dois dos mais importantes festivais de teatro e dança do país, o Cena Contemporânea e o Movimento Internacional de Dança (MID) têm desenvolvido importante papel na formação, circulação, intercâmbio, pesquisa e diálogo.

Da curadoria do Cena, à época comanda pelo seu criador Guilherme Reis (1955-2025), lançou-se a ponte entre o Centro-Oeste e a dramaturgia latino-americana, trazendo para a cidade, por exemplo, a poética do argentino Santiago Serrano, presente no repertório da Cia. Plágio com Atrás das Paredes, uma das montagens do projeto Conexão Centro-Oeste.

Vindos dos centros universitários das capitais e dos institutos federais que se capilarizaram para além dos centros, grupos de teatro e dança trazem uma forte marca pela busca da fisicalidade do corpo e das composições e células coreográficas contemporâneas.

Esses lampejos estão no trabalho do Ateliê do Pequeno Gesto (*Dança Boba*), grupo que se desdobrou da Quasar, um oásis da dança que desloca esse Goiás para um outro fazer artístico. E em *galhada, em tempos de fissura*, do Teatro do Instante, talhado na Universidade de Brasília (UnB), que reúne professores-coreógrafos da alta estirpe do teatro-dança brasileiro.

No entanto, é das periferias que brota o que há de mais pulsante no Distrito Federal e nos estados do Centro-Oeste. Conheça Ceilândia, seu hip-hop das quebradas, o movimento artístico em torno do cinema de Adirley Queirós e entenda como Brasília de fato se moldou pelas suas exclusões. Conheça o Teatro Experimental de Alta Floresta (MT) e a Cia. Fulano di Tal (MS) para entender como coletivos teatrais resistem em estados inóspitos à cultura. Ambos dialogam com a pólis como ninguém.

Na MITsp, as companhias Dançurbana (MS), com *Cavucada – A Festa Não Será Amanhã*; Arado Cultural, com *Cabeça de Toco e Aqui Tudo É Mato*; e Teatro Gueroba, com *Republikkk ou Encruzilhada Não É Beco* (GO), sobem ao palco do Itaú Cultural sob essa perspectiva de diálogos profundos com seus territórios. Não há dúvidas que vão discutir os limites físicos e simbólicos esgarçados, as mudanças climáticas que ameaçam o cerrado, o trator do agronegócio passando por cima de tudo e todos.

DESCONEXÕES POLÍTICAS

Quando chegou em Brasília, na virada da década de 1970, a atriz e educadora Dulcina de Moraes, símbolo de um teatro tradicional, mambembe no melhor sentido da palavra e de cultura familiar que se fazia no Brasil até a primeira metade do século 20, trazia em sua bagagem a Fundação Brasileira de Teatro (FTB), instituição criada em 1955, no Rio de Janeiro. Lançou na terra vermelha do cerrado a pedra fundamental e um sonho de fazer desse lugar “um celeiro de intérpretes que seriam lapidados nessa terra para irradiar o Brasil de arte”.

É lógico que o projeto de Dulcina de Moraes falhou tragicamente, até porque ela negociou com os generais da ditadura, cúmplices e mentores da censura e homens pouco afeitos ao teatro. A frase altruísta de Dulcina de Moraes esbarrou nesse projeto de um Brasil asséptico à arte, à memória cultural e ao pensamento crítico. Hoje, a sua preciosa Fundação Brasileira de Teatro segue como uma nau fantasma afundada em dívidas impagáveis, e o Teatro Dulcina de Moraes, desenhado por Niemeyer e tombado como patrimônio público, mantém-se lacrado como se fosse um amaldiçoado “teatro de vampiros”.

O descaso com parte da história e patrimônio do teatro brasileiro é um importante indicador de como o projeto de modernidade de Brasília tenta a todo instante informar a nação de que a cultura não é um caminho possível, onde nem os governos de centro-esquerda têm a coragem de reverter. Talvez, essa seja uma importante chave para entender os enigmas de se fazer arte no Centro-Oeste, uma região cuja identidade cultural está recoberta por um

véu translúcido e perverso do agronegócio e da política de negociatas. De um lado, uma tradição profundamente violada. Do outro, uma modernidade inumana. No entre-mundos, sabe-se que ainda habitam os ritos dos povos indígenas e originários e as manifestações culturais dos pequenos agricultores explorados. Essa é chama sagrada que precisa acender.

É desse Centro-Oeste artificialmente contemporâneo e tragicamente arcaico pela força descomunal do Brasil do agronegócio – com sua cultura de entretenimento tingida do sangue das vaquejadas e sob músicas que exaltam o poder do homem do campo burguês –, que fazemos teatro, dança, performance e teatralizações pouco vistos, falados, discutidos, debatidos, muitas vezes erráticos, outras vezes libertadores.

PERSPECTIVAS PARA A PRÓXIMA SECA

Se ocorrerem severas mudanças climáticas, entraremos numa seca prolongada. Se os ventos da ultradireita avançarem, será preciso esticar as raízes e entortar os troncos. O teatro e a dança precisarão resistir ainda mais do que resistem. Assim será como é para o cerrado, bioma tão vivo e delicado, mais profundamente resiliente.

O que ficará, independentemente de tormentas políticas, é o entendimento de que a cultura do Centro-Oeste é um somatório de complexidades da região, equilibrando-se entre modernidade e tradição, exploração econômica e conservação ambiental.

Por meio de diferentes modos de criação e processo, as artes cênicas do Centro-Oeste seguirão apontando as suas narrativas para o presente-futuro, sem perder o entendimento de suas raízes, com um olhar crítico sobre suas transformações.

O diálogo contínuo entre arte e pólis será fundamental para manter a identidade cultural da região, ainda a mais incógnita do país. Talvez, o público do MITsp tenha descoberto algumas pistas. O caminho, no entanto, não pode ser mais o aberto pela derrubadas das florestas. As matas seguem em vigília e estamos a postos nos nossos territórios.



ATRÁS DAS PAREDES

Cia Plágio de Teatro

75 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos



Em um domingo, uma família se prepara para o almoço. Flora, esposa de Simão, resolve fazer uma surpresa e convida os vizinhos para celebrar um aniversário. Aos poucos, o que estava submerso pelas aparências vai sendo revelado. Com texto do dramaturgo argentino Santiago Serrano, conhecido pelo seu teatro realista, e direção de Sérgio Sartório, o espetáculo da Cia Plágio de Teatro é uma comédia dramática que provoca reflexões sobre a espécie humana por meio de temas como a violência doméstica, a ética na sociedade, a invasão da intimidade e o voyeurismo. Os diálogos, ora profundos, ora carregados de humor, expõem até onde vai – e que diferentes formas podem assumir – a capacidade destruidora do ser humano.



O espetáculo tem um clima sombrio com uma permanente tensão no ar, como o tempo em que estamos vivendo. Quando nada nunca é o que parece. Quando desconfiamos de todos. Como no estado de natureza de Hobbes, estamos todos tentando estabelecer o pacto social, nem que seja entre duas, cinco ou mais pessoas.

RODRIGO FERRET, CRÍTICA EM CENA



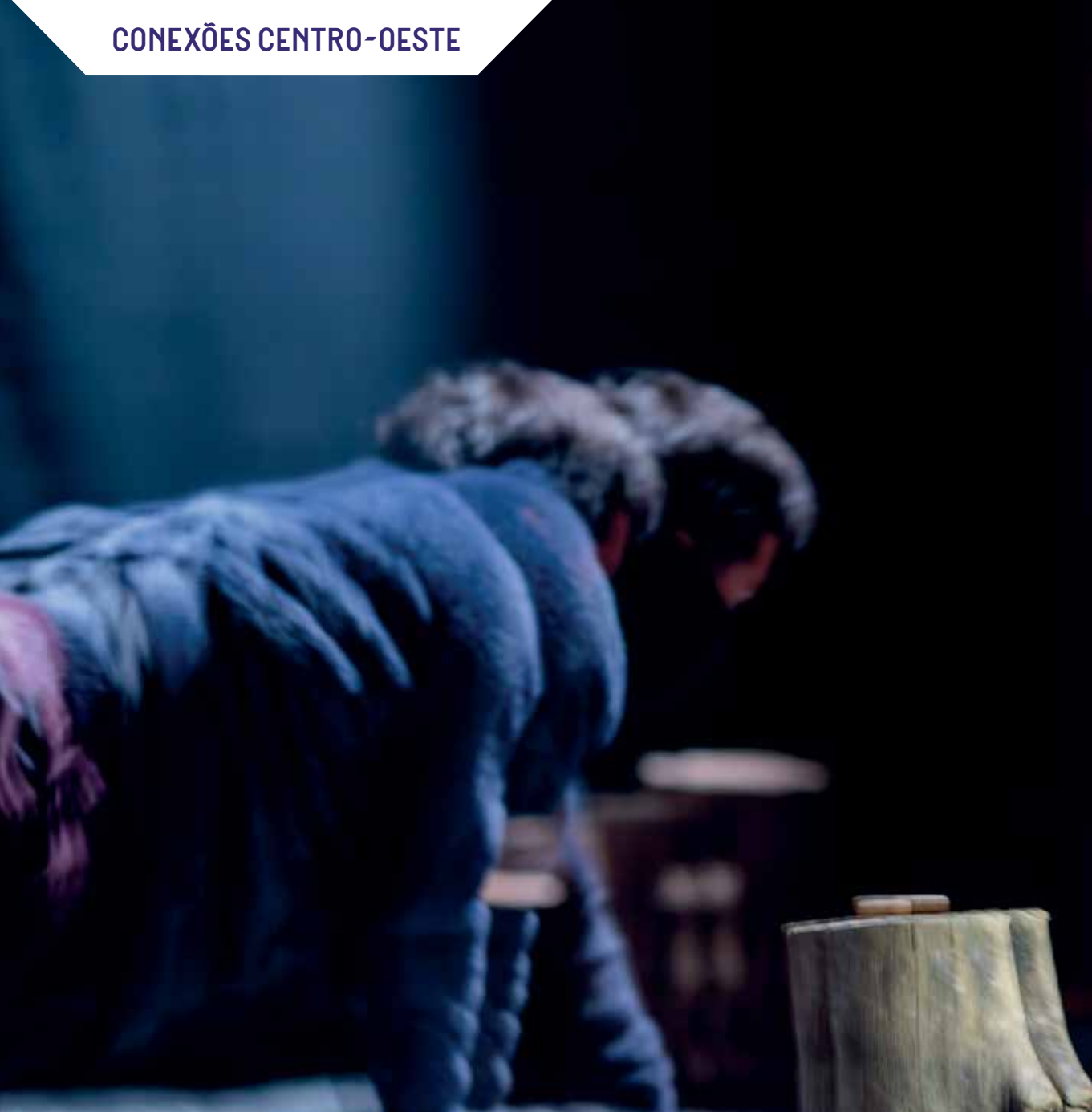
HISTÓRICO

Cia Plágio de Teatro é um coletivo criado em 2007 em Brasília. Ao longo de quase duas décadas, montou 14 peças, apresentadas em mais de 50 cidades brasileiras e também em Milão, na Itália. Entre os espetáculos de maior destaque da companhia estão *Atrás das Paredes*, *Saiba o Seu Lugar*, *A Autópsia de um Beija-Flor*, *Noctiluzes* e *Cru*. Atualmente, quatro atores, uma atriz e um diretor técnico se dividem entre as funções de produção, direção e criação cênica. Para cada montagem, o grupo trabalha com artistas convidados e, desde 2013, conta com a colaboração do dramaturgo argentino Santiago Serrano.

TEXTO Santiago Serrano | **DIREÇÃO** Sérgio Sartório
| **ELENCO** André Deca, Bianca Terraza, Carmem Moretzsohn, Chico Sant'Anna, Daniela Vasconcelos |
ASSISTENTE DE DIREÇÃO Tomás Seferin | **CENOGRAFIA**
Chico Sassi | **FIGURINO** Luiz Felipe Ferreira | **TRILHA**
SONORA Tomás Seferin | **DESENHO DE LUZ** Vinícius
Ferreira, Sérgio Sartório | **DIRETOR TÉCNICO, DESIGN**
GRÁFICO E OPERADOR DE SOM E LUZ Chico Sassi | **FOTOS**
Alexandre Magno | **PRODUÇÃO** Daniele Leal, Deca
Produções (André Deca), Guinada Produções (Daniela
Vasconcelos) | **REALIZAÇÃO** Cia Plágio de Teatro, Deca
Produções

FOTOS ALEXANDRE MAGNO





CABEÇA DE TOCO, AQUI TUDO É MATO

Febraro de Oliveira, Marcos Mattos, Marcus
Perez e Renata Leoni | Arado Cultural

50 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos



No limiar entre corpo, matéria e memória, a obra investiga o impacto da ação humana sobre a natureza e os territórios simbólicos do Centro-Oeste. Com direção de Eduardo Fukushima, árvores viram pedaços de madeira, tensionando destruição e renascimento em uma narrativa aberta e poética que, por meio dos movimentos dos intérpretes, evoca bichos, rios e vegetações. A madeira se torna uma protagonista que dança e conta histórias, dialogando com as questões ambientais e culturais do Mato Grosso do Sul. Com referências à obra de Conceição dos Bugres e Tetê Espíndola, o trabalho convida a refletir sobre novas formas de pensar o corpo da terra.



Cabeça de Toco não se propõe a dar respostas. Ao contrário, abre fendas. É um espetáculo que opera como escuta radical. Em tempos de destruição ambiental, apagamento cultural e hiperaceleração, o trabalho propõe outra velocidade: a do toque, do tato, da reverência. Reivindica, com delicadeza e força, a importância de escutar o que foi cortado, o que insiste, o que dança mesmo quando tudo parece devastado. É possível, aliás, pensar no espetáculo como uma obra de imaginação radical.

PEDRO MARTINS



HISTÓRICO

Arado Cultural, responsável pelos principais festivais do MS, como o Cerrado Abierto e o Dancidades, produz o espetáculo *Cabeça de Toco*, *Aqui Tudo É Mato*, dirigida por Eduardo Fukushima. A obra promove um encontro entre gerações de artistas de Campo Grande: Renata Leoni, referência na dança e gestão pública; Marcos Mattos, gestor cultural e diretor de festivais com 25 anos de carreira; Marcus Perez, pesquisadora de danças populares e práticas somáticas; e Febraro de Oliveira, premiado escritor e ator. O trabalho articula dança e palavra como um tecido em comum de pesquisa, encruzilhando e afirmando a criação sul-mato-grossense no circuito nacional.

CONCEPÇÃO Renata Leoni | **DIREÇÃO, COREOGRAFIA E TRILHA SONORA** Eduardo Fukushima | **DESENHO E OPERAÇÃO DE LUZ** Hedra Rockenbach | **INTÉRPRETES-CRIADORES** Febraro de Oliveira, Marcos Mattos, Marcus Perez, Renata Leoni | **DESIGN GRÁFICO** Felipe Leoni | **REGISTROS FOTOGRÁFICOS E AUDIOVISUAIS** Franciella Cavalheri e Vaca Azul (Helton Pérez e Hanna Chaves) | **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** Roberta Siqueira (Arado Cultural)

FOTOS CAIO FANTASMAO





CAVUCADA – A FESTA NÃO SERÁ AMANHÃ

Cia Dançurbana

60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 18 anos



A Cia Dançurbana comemora mais de duas décadas de trajetória na pista de dança. Sem divisão entre palco e plateia, artistas e público rememoram juntos coreografias presentes no repertório da companhia, além de se movimentarem embalados por sonoridades festivas de diferentes estilos. O espetáculo-festa, cujo título faz referência a um passo de dança do brega funk, passeia por elementos presentes no hip-hop, no vogue, na dança contemporânea e em coreografias do TikTok. A obra privilegia o encontro, ressaltando seu potencial político e artístico, e valoriza a diversidade e a liberdade de cada intérprete.



Globos de luz, taças cheias, sequência de hits: Cavucada é um espetáculo convidativo com aspecto de festa, com sabor de noite, de balada. Irresistível até para os mais desavisados, Cavucada é alto-astrol e deliciosamente provocante.

ESTANTE DO JORGITO

O começo da festa me comoveu: as contorções, a dança coletiva, os chamados para a celebração, as sonoridades todas, e, sobretudo, a força erótica escorrendo sobre nós, nos lembrando que hoje é hoje e estamos bem vivos.

MOISES ALVES



HISTÓRICO

Cia Dançurbana é uma companhia de dança fundada em 2002 em Campo Grande (MS). O coletivo fomenta e articula ações em rede, atuando de modo colaborativo com grupos, instituições, artistas e trabalhadores da cultura na promoção e valorização da arte. Essa prática se sustenta por meio de uma equipe multidisciplinar formada por um corpo estável de 13 artistas somado a uma ampla rede de colaboradores. Suas obras já circularam por 54 cidades brasileiras e diversos festivais, como a Bienal Sesc de Dança e o Junta Festival.

CRIAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA Jorge Alencar, Neto Machado | **INTÉRPRETES-CRIADORES** Afrodite Fetake, Ariane Nogueira, Daniel Andrade, Jackeline Mourão, Livia Lopes, Maura Menezes, Ralfer Campagna, Reginaldo Borges, Renata Leoni, Roberta Siqueira, Rose Mendonça, Wagner Gomes | **TRILHA E MONTAGEM SONORA** Reginaldo Borges | **DESIGN E OPERAÇÃO DE LUZ** Adriel Santos | **PERSONAL STYLIST** Wity Prado | **FIGURINO** Gabriela Mancini | **ASSISTENTE DE FIGURINO** Herbert Correa

FOTOS FRANCIELLA CAVALHERI E PATRICIA ALMEIDA





DANÇA BOBA

Ateliê do Gesto

50 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA Livre



O espetáculo, interpretado pelo duo de bailarinos e coreógrafos Daniel Calvet e João Paulo Gross, se funda na construção de danças com base em jogos de improviso. As coreografias são desenvolvidas a partir da simplicidade e da criação poética dos intérpretes, cujos gestos se constroem por meio da presença e da fisicalidade de seus corpos. Nessa profusão de imagens e sentidos, a obra transita por memória, nostalgia, leveza e dramaticidade. Metáforas são criadas sobre uma possível história que a dupla possa querer contar no aqui e no agora.



Longe de ser 'boba', a obra reflete sobre o tempo e o caráter efêmero dos gestos, compondo uma encenação cheia de metáforas e significados.

NATHALIE YOKEL, LA TERRASSE

Despretensioso e bem-humorado, o espetáculo investe no cômico. Carregado de luzes, efeitos e músicas, coloca os bailarinos em situações que transitam rápido do cotidiano ao peculiar, e insistem que às vezes tudo o que se pode fazer é dançar. Não para resolver o mundo com coreografia, mas para lidar com a vida.

HENRIQUE ROCHELLE, OUTRA DANÇA



HISTÓRICO

Ateliê do Gesto é uma plataforma de criação em dança contemporânea sediada em Goiânia (GO), que há 11 anos se dedica à pesquisa do corpo e seus desdobramentos poéticos, políticos e sensíveis. Com direção artística de Daniel Calvet e João Paulo Gross, o grupo desenvolve criações que investigam presença, gesto e imaginação, compreendendo o corpo como território de relação, escuta e alteridade. As obras da companhia partem de processos colaborativos e práticas de improvisação que têm como princípios éticos e estéticos fundamentais o encontro entre intérpretes, públicos e contextos. Além de espetáculos, o coletivo também realiza projetos formativos no Brasil e no exterior, articulando dança, dramaturgia do movimento e pensamento crítico em diálogo com o território.

DIREÇÃO-GERAL Daniel Calvet | **CRIAÇÃO E PESQUISA** Gleysson Moreira, Daniel Calvet | **INTERPRETAÇÃO** Daniel Calvet, João Paulo Gross | **FIGURINO** Marílio Cabrita | **ILUMINAÇÃO, CENOGRAFIA E PROJEÇÃO** Daniel Calvet | **TÉCNICO DE ILUMINAÇÃO, MONTAGEM E OPERAÇÃO** Roosevelt Saavedra | **FOTO** Lu Barcelos (Chocolate Fotografias) | **PRODUÇÃO EXECUTIVA** Marci Dornelas (Lúdica Eventos e Projetos Culturais) | **PRODUÇÃO GERAL** João Paulo Gross (Ateliê do Gesto Plataforma Criativa)

FOTOS LU BARCELOS





ÇALHADA, EM TEMPOS DE FISSURA

Teatro do Instante

60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 anos



Neste solo da artista Alice Stefânia, uma pesquisadora expõe ideias em torno dos desafios planetários vividos hoje pela humanidade em colapso ambiental. Mergulhada em contradições e diálogos proféticos com uma planta, ela sofre as consequências de uma mutação genética, enquanto partilha saberes, canta espantos, sofre colapsos e respira utopias. Nesse processo, a personagem se metamorfoseia em uma mulher galhada, corporificando uma ideia que remete a existências dos reinos vegetal, animal e mineral. Ela percebe galhos brotando de si, como uma espécie de antena orgânica que a transfigura em uma deusa-ciborgue conectada a distintos mundos e tempos, operando como uma encruzilhada de forças.



Se, por um lado, o trabalho de Alice Stefânia inquieta pelo que aborda e confronta, por outro encanta pela maneira como constrói com seu corpo e sua voz, uma forma que é, ao mesmo tempo, épica e lírica, de abordar o problema por meio da linguagem teatral.

RAFAEL VILLAS BÔAS, BRASIL DE FATO



HISTÓRICO

Teatro do Instante é um coletivo de investigação cênica e audiovisual criado em 2009. É vinculado ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, do departamento de artes cênicas da Universidade de Brasília (UnB), coordenado pelas professoras e artistas Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro. O grupo se caracteriza por proporcionar aos seus integrantes oportunidades como formação continuada, processos colaborativos com diferentes artistas, investigações de poéticas imersivas e de práticas de si, tanto como meios de autocuidado quanto para acessar estados e afetos potencializadores do trabalho performativo e aprofundamentos de pesquisas.

CONCEPÇÃO E ATUAÇÃO Alice Stefânia | **OPERAÇÃO DE SOM, VÍDEO E GUITARRA AO VIVO** Fernando Santana | **DIREÇÃO-GERAL** Alice Stefânia, Giselle Rodrigues | **DRAMATURGIA** Alice Stefânia, Fernando de Carvalho | **DIREÇÃO DE ARTE, CENOGRAFIA E FIGURINOS** William Ferreira | **DIREÇÃO DE ATRIZ E MOVIMENTO** Giselle Rodrigues | **DIREÇÃO MUSICAL** Diogo Cerrado, Lupa Marques | **TRILHA SONORA** Alice Stefânia, Diogo Cerrado, Fernando Santana, Lupa Marques | **VOZES EM OFF** Bidô Galvão, Fernando de Carvalho, Kamala Ramers, Saulo Moreira, William Ferreira | **VÍDEOS** Joy Ballard | **DESENHO DE LUZ** Jackson Tea | **MONTAGEM E OPERAÇÃO DE LUZ** Marcelo Augusto Santana | **COLABORAÇÕES DRAMATÚRGICAS** Érico José, Saulo Moreira, Takaiúna | **PRODUÇÃO EXECUTIVA** Kamala Ramers

FOTOS DIEGO BRESANI





REPUBLIKKK OU ENCRUZILHADA NÃO É BECO

Teatro Gueroba

70 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 anos



Em um dia de festa, um homem comum, após brigar com Deus, revê a própria história e se pergunta como poderia ter evitado uma tragédia. Entre a roça e a cidade, o Teatro Gueroba investiga a resposta à pandemia e a reatividade de uma política polarizada. Vida e morte, a passagem do tempo e o que resta de esperança atravessam uma dramaturgia sobre um Brasil multiforme e o risco de extinção do Cerrado, sede do grupo. Cruzes na terra vermelha, números em tábuas, pau-brasil e a gueroba que renasce com a chuva: histórias reais se cruzam com Darcy Ribeiro, a Folia de Reis e tradições ancestrais negras e indígenas.



Republikkk propõe um chacoalhar profundo no espírito, uma ode à vida pelo entendimento de seu viés.

LUANA AVELAR, O HOJE



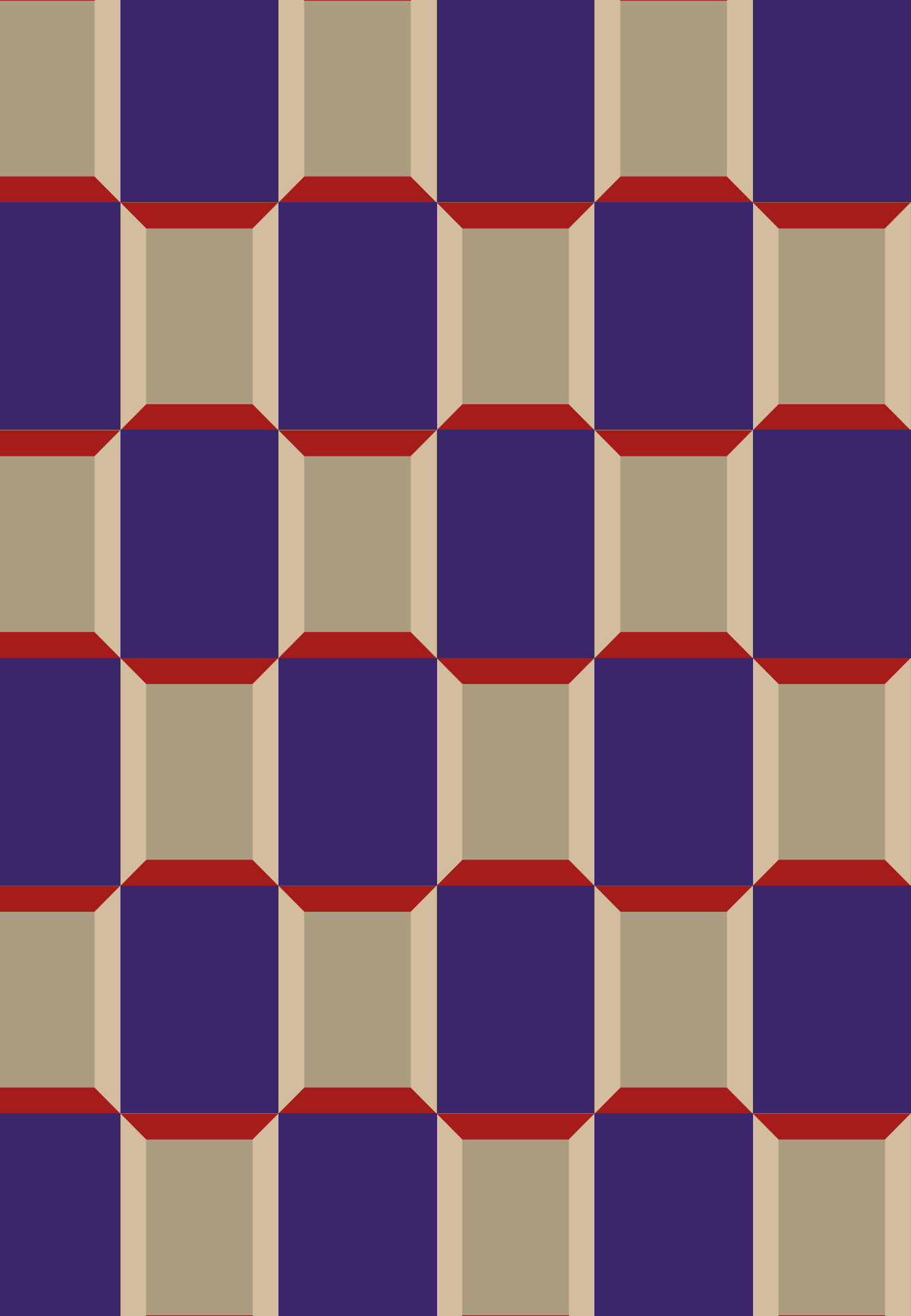
HISTÓRICO

O Teatro Gueroba, com sede no interior de Goiás, na cidade de Ouvidor, conta com artistas de diversas regiões do Brasil, tendo na equipe artistas como Hercules Morais, Clíssia Morais, Angela Ribeiro e Renato Navarro. O coletivo une teatro, pensamento crítico e escuta sensível para investigar territórios ameaçados e modos de vida em risco. Gueroba é uma palmeira do Cerrado que resiste ao fogo e rebrota com as chuvas. Primeiro trabalho do grupo, *Republikkk ou Encruzilhada Não É Beco*, derivado de imersões no Cerrado e visitas a cemitérios da covid-19 na Amazônia, inaugurou o ciclo *Os Brasis de Darcy – Biografias de um País em Extinção*, com expedições por Amazônia, Pantanal, Pampas e Mata Atlântica.

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO Hercules Morais | **ASSISTENTE DE DIREÇÃO** Mariana Brand | **DRAMATURGIA** Angela Ribeiro, Hercules Morais | **ELENCO** Hercules Morais, Ivana Thais, Paulo Victor Gandra, Marcelo Villas Boas, Magno Argolo | **PREPARAÇÃO CORPORAL E DIREÇÃO DE MOVIMENTO** Paulo Victor Gandra | **PREPARAÇÃO VOCAL** Hercules Morais | **DIREÇÃO DE ARTE** Clíssia Morais | **CENOGRAFIA** Clara Lindorfer | **FIGURINOS** Sandra Machado | **VISAGISMO** Hercules Morais | **ADEREÇOS** Olivio de Oliveira, Jesus Walkir Pedroso | **DESENHO DE LUZ** Docini | **DESENHO DE SOM E MÚSICA ORIGINAL** Renato Navarro | **PRODUÇÃO EXECUTIVA** DuCerrado Produções | **PRODUÇÃO LOCAL** Fernando de Marchi | **REALIZAÇÃO** Teatro Gueroba | **CORREALIZAÇÃO** Instituto REC

FOTOS ANGELA MACÁRIO





PERFORMA12h

A MITsp realiza pela primeira vez uma virada noturna dedicada exclusivamente à performance, a *PERFORMA12h*. Com curadoria do professor, artista e pesquisador Rodrigo Severo, a programação reúne cinco obras de coletivos e artistas pretos que são apresentadas durante 12 horas consecutivas. Norteado pelo título Resistência Festiva: Corpos em Festa, Corpos em Luta, o pensamento curatorial parte da ideia de festa como uma das estratégias e táticas de enfrentamento e sobrevivência das populações afrodiaspóricas. Os rituais celebratórios não são entendidos apenas como alívio ou distração, mas como ações subversivas da ordem cotidiana, que permitem evocar memórias traumáticas, lutas por emancipação e formas de encantamento nutridas pela experiência das populações negras.

S O R R I S O A B E R T O COMO CONTRA-EGUM DO **FIM**: *TECNOLOGIA* DE VIDA DIANTE DA MORTE

POR RENATA FELINTO

A MPB, QUE AQUI ENTENDEREMOS ENQUANTO Música Preta Brasileira, pode ser lida como uma tecnologia de registro, análise e celebração da história e da vida negra (parda e preta) que temos construído no Brasil. No presente, iniciativas como a Afrojam/SP, criada e conduzida pelo produtor e músico Hever Alvez, explicitam essa dimensão: a música não apenas entretém, mas organiza memória, produz comunidade, repõe dignidade e faz o tempo girar entre o que fomos, o que sobrevivemos e o que ainda insistimos em ser nos encontrando entre danças e cantos.

Nesse mesmo movimento, a escuta musical nos devolve passagens que remetem ao antes em África e nos coloca a ficcionar o que seria um mundo anterior à ocupação europeia. As sociedades africanas com as quais mantemos laços históricos – porque delas foram sequestradas pessoas, traficadas como mercadorias e lançadas às Américas, constituindo a população afro-brasileira e afrodiaspórica – cantavam, dançavam, encenavam e recontavam feitos, ciclos sagrados, alegrias, tristezas, derrotas e vitórias. Ao reencantar os mais velhos e atrair os mais novos, essas práticas produziam continuidade: não como repetição fossilizada, porém como transmissão viva, ajustada ao tempo, capaz de atravessar perdas e reexistir em outras terras.

Na afrodíaspóra, tais tradições não se perdem; elas se transformam a partir das confluências entre muitos grupos originários de África, produzindo novos estilos, inclusive por meio de apropriações e contribuições advindas de outros grupos humanos, notadamente europeus e povos originários deste território.

Renata Felinto é artista, professora e pesquisadora das travessias da arte. Vive e trabalha entre Crato (CE) e São Paulo (SP). Bacharela, mestra e doutora pela Unesp, fez do hábito criativo, curatorial e educativo seu território de afeto, auto(re)conhecimento e luta.

É desse caldo histórico e sensível que se concebem sambas como o samba de roda e o partido-alto, bem como o jongo, o maracatu (baque virado e baque solto), o coco, o ijexá, o afoxé, o samba-reggae, o axé, o congado, o moçambique, o batuque, o tambu, os toques da capoeira, o funk carioca e o rap/hip-hop, para nos atermos a alguns poucos estilos que, por sua vez, desdobram-se em muitas variações, conforme as geografias do país e conforme os grupos que se somaram na povoação desses lugares.

Dessa forma, na MPB temos um vasto repositório, um verdadeiro repertório que nos possibilita apreender e apreciar a cultura brasileira a partir de muitas perspectivas outras, para além daquelas sedimentadas no senso comum. Nessa direção, interessa-nos compreender por quais meios, nessas tradições, se chora ou se sorri diante dos ritos de passagem, nos quais confluem música e encenação, rito e celebração, especialmente abarcando as ciclicidades relacionadas aos nascimentos e às mortes.

Considerando, principalmente, que as acepções de morte para culturas brancocêntricas e para culturas negrocêntricas possuem características exponencialmente diversas, a morte não se torna, nas cosmopercepções, apenas sinônimo de perda, de dor, de sofrimento, salvo, obviamente, as situações de interrupção do ciclo da vida ocasionadas por enfermidades adquiridas ou congênitas e por violências (como as muitas facetas do genocídio do povo negro), ou seja, ocorrências que seriam evitáveis (ver Abdias Nascimento; NASCIMENTO, 2016).

Evocamos musicalidade, oralidade e teatralidade como epistemologias que ativam performances ritualísticas do povo negro, tendo por eixo o sorriso do título deste ensaio. O “sorriso aberto” e o “sorriso negro” – mencionados nas composições *Sorriso Aberto* (1988), de Guará (1955-1988), na interpretação de Jovelina Pérola Negra (1944-1998), e *Sorriso Negro* (1981), composição de Jorge Portela (s.d.), Adilson Barbado (1943-) e Jair Carvalho (s.d.), na interpretação de Dona Ivone Lara (1922-2018) – nos oferecem pistas sobre como uma escolha de expressão facial (o sorriso) pode operar ora enquanto linguagem pública, ora como saber de travessia.

Sob a opressão intensa dos povos brancos (ou que se pensam brancos) e sob a aplicação cotidiana do racismo como artifício de manutenção de poder, o “sorriso aberto” é, por vezes, capturado como marcador de cordialidade, alegria e resiliência. Mas, muitas vezes, quando o acionamos em nossas faces negras, ele opera como uma blindagem, uma tecnologia de resguardo, mais do que como simples expressão de simpatia diante das violências que nos são imputadas ao longo de séculos de colonização.

Tal blindagem performa uma espontaneidade, uma ingenuidade e uma felicidade como se fossem inatas ao povo negro, porém, foi o colonialismo que consolidou cada uma dessas camadas como inerentes a nós, sob uma noção de pretitude homogênea. Nós, sagazmente, aprendemos com nossos/as ancestrais a manejar essa “virtude” quando conveniente ou necessário, diante de um mundo que insiste em nos negar a plena humanidade.

Assim, o “sorriso aberto” se tornou uma ferramenta corporal sofisticada para comunicar relaxamento, simpatia e docilidade, tornando o corpo negro legível como “aproximável” e “sem perigo”. Uma estratégia afetiva e política para contornar violências cotidianas, afirmar dignidade e preservar a vida.

Diante do genocídio, o “sorriso aberto” e o “sorriso negro” podem ser lidos como um manto: algo que cobre, resguarda e, ao mesmo tempo, reverencia. Não se trata apenas de “expressão” ou “reação”, mas de um de estar no mundo que carrega respeito por quem veio antes e também uma pedagogia de permanência. Também reverenciam a sabedoria dos/as pretos/as velhos/as que conceberam esse ardil de leitura facial.

É nesse ponto que os “ebós de boca” de nossos/as antepassados/as ganham densidade de método. Há um saber antigo que insiste: por mais extenuante que esteja a realidade, é prudente proferir as melhores palavras. E isso não porque a palavra “maquia” o mundo, e sim porque ela também compõe o mundo. A oralidade não é tão somente tecnologia de arquivamento, ainda que seja arquivo vivo, sendo também tecnologia de ambiente, de entorno, de desejo e de destino. Em termos de patrimônio imaterial, a oralidade aparece como domínio de transmissão de conhecimentos, valores sociais e memória coletiva, atravessando provérbios, cantos, rezas, encantamentos, narrativas e performances (UNESCO, s.d. / ich.unesco.org).

Nessa direção, o “sorriso aberto” e o “sorriso negro” escapam do campo da autodefesa ao se apresentarem como metonímia, operadores de linguagem que atravessam outros contextos sociais: alegria como postura que, ao enfrentar certas situações, não se reduz a um “ebó de boca”, contudo, torna-se “ebó de devir”. Pode ser proteção, sim, e também reverência: saúda a presença ancestral e confirma a continuidade, como quem diz, sem precisar explicar, “eu estou aqui porque vocês estiveram”.

Ao trazer a morte e a “boa morte” para esse campo, o contraste com leituras brancocêntricas se evidencia sem precisar simplificar o mundo em dicotomias rígidas. A questão é que nem toda cultura organiza a morte como silêncio, recolhimento e privatização da dor. E, quando a socióloga, pesquisadora e escritora nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (1957-) problematiza universalizações ocidentais, sobretudo, quando categorias europeias pretendem descrever como “natureza” aquilo que é história e disputa, ela nos ajuda a sustentar um ponto decisivo: sentidos de mundo não são neutros e regimes de interpretação (inclusive sobre morte, corpo e luto) não são universais, são situados (OYĚWÙMÍ, 2016).

Por isso, pensar a morte juntamente aos funerais e sepultamentos em torno da alegria não é “falta de respeito” e, em verdade, converte-se numa expressão de respeito, uma economia moral do cuidado, da memória social e da continuidade. Entre povos iorubá, por exemplo, a presença ancestral pode se manifestar por meio de performances mascaradas (egúngún), que honram ancestrais de linhagem e podem ocorrer em festivais periódicos e também em ocasiões como celebrações fúnebres. Aqui, a cena (tecido, máscara, tambor, canto) não

é ornamento: ela é relação entre mundos e reinscrição comunitária do vínculo (DREWAL, s.d.; ART INSTITUTE OF CHICAGO, s.d.).

Entre os asante (ashanti), em Gana, Emmanuel Adu Addai (s.d.-) descreve que o luto se organiza como acontecimento coletivo e ritualizado, incluindo a “observância de uma semana” (one-week observance), cujo propósito é “confirmar, no 8º dia, que a pessoa realmente morreu” (ADDAI, 2016, p. 44, tradução nossa), e observa que “a natureza da celebração mudou ao longo dos anos, tornando-se mais elaborada” (idem).

Essa constatação permite ler tais práticas pela chave de Stuart Hall (1932-2014), sociólogo e teórico cultural jamaicano, para quem tradições e identidades culturais não se preservam por imobilidade porque “passam por transformação constante” e se configuram “mais como uma posição do que como uma essência” (HALL, 1990, p. 224-225, tradução nossa).

Dessa forma, o exemplo contemporâneo dos dancing pallbearers pode ser compreendido como atualização de uma ritualização funerária já pública e performativa: trata-se de um serviço profissional que oferece ao contratante um cortejo “solene” ou “um grande espetáculo” coreografado (THE WORLD, 2020, s.p., tradução nossa), evidenciando que performance, alegria e ritual podem funcionar menos como espetáculo da morte e mais como tecnologia social de amparo, reinscrição comunitária e continuidade.

Na afro-diaspóra brasileira, esses códigos tornam-se ainda mais visíveis, pois enfatizam o trato com a morte que não se limita ao silêncio e ao encolhimento individual. Em muitas casas de religiosidade de matriz africana, a despedida é rito de reorganização comunitária: desfaz laços, reordena pertencimentos, “encaminha” o morto e protege os vivos. Na tradição euto (ketu), por exemplo, é chamado de axexê (àjèjé) cujo cerne é justamente liberar vínculos e conduzir o espírito ao seu destino, refazendo, em chave de fim, o que a iniciação construiu em chave de vida (PRANDI, 2000). E, ao recuperar a etimologia e uma memória ritual iorubá associada ao àjèjé, o mesmo estudo registra explicitamente a reunião “em festa” como homenagem ao morto, indicando que a celebração pode compor o rito sem anular a dor (PRANDI, 2000), sendo, portanto, a festa uma forma comunitária de sustentar o mundo quando alguém atravessa.

Nesse mapeamento, a mesma tecnologia ritual recebe nomes distintos conforme a nação: axexê (queto), tambor de choro (mina-jeje e mina-nagô), sirrum (jeje-mahim e também no batuque) e ntambi ou mukundu (angola). Em comum, esses ritos visam desfazer o assentamento do ori, desfazer os vínculos com o orixá pessoal e com a comunidade do terreiro e “despachar” o egum para que deixe o aiê e siga orum, reinscrevendo a morte como passagem e reposicionamento coletivo.

No batuque afro-riograndense, por sua vez, há a Missa de Aressum como rito no sétimo dia, em que se consomem alimentos e se concluem despachos de objetos do morto, reiterando que a passagem exige cuidado material, tempo social e trabalho coletivo (OLIVEIRA, 2012). Ou seja, não

é apenas “sentir” a perda, é operar um protocolo comunitário que permite seguir, sem que a morte produza desamparo.

Já em tradições do Maranhão, como o terecô, a morte acontece no contexto de festejos e, ainda assim, não rompe a dimensão celebrativa do espaço: ela a atravessa, exigindo um conjunto de procedimentos (velório, cortejos, cantos/pontos, desligamentos de objetos e rituais específicos como o Tambor de Choro), nos quais despedida e continuidade convivem, sem transformar a dor em espetáculo (AHLERT, 2014). O que sustenta a cena, aqui, é a ética do vínculo: a comunidade se reorganiza para que ninguém atravesse só, e para que a presença do morto não se torne assombro desordenado, mas ancestralidade encaminhada.

Há também tradições afrodiaspóricas de rua e de festas públicas em que ancestralidade comparece como presença, e não como tema. No Maracatu Nação, por exemplo, o registro do Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural Nacional (Iphan) observa que as toadas celebram ancestrais e reafirmam conhecimentos transmitidos oralmente, e que a calunga simboliza ancestralidade como presença espiritual no cortejo (IPHAN, s.d.). Esse dado é decisivo para pensar “morte como lugar de festa” no campo das artes da cena: a rua, o cortejo, a percussão e a ornamentação, que são modos de convocar memória coletiva e reinstalar humanidade, produzindo um “comum” que o racismo tenta interromper.

Se recuarmos historicamente, as irmandades negras, como as do Rosário e de São Benedito, evidenciam que a chamada “boa morte” sempre foi uma disputa concreta por dignidade: acompanhar, enterrar, rezar, organizar festas, mobilizar recursos e produzir proteção coletiva. Destacamos que a potência da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, com memória de fundação em torno de 1820, consolida-se como tecnologia comunitária de amparo e agência feminina negra no Recôncavo Baiano, articulando devoção católica e continuidades afrodiaspóricas.

Como aponta Mariana Fernandes Rodrigues Barreto Regis, mulheres ligadas a essas redes “também formaram uma junta de alforria para libertar sacerdotisas importantes do cativoiro” (REGIS, 2020, p. 208), ou seja, morrer bem como prática política de sobrevivência. Em todas essas experiências, conforme analisa a antropóloga Karla Leandro Rascke (1974-), celebrar e sepultar integram uma mesma estratégia histórica de produção de dignidade, vínculo comunitário e permanência negra (RASCKE, 2014).

É essa memória longa que retorna, reencarnada, na AfroJam-SP. Ao ocupar o Bixiga, especialmente a Rua Treze de Maio, nas imediações do antigo Quilombo da Saracura, a juventude preta reinsere vida onde a gentrificação arquitetou o extermínio material, imaterial e simbólico. Cantar, dançar e musicar a vida nesse território ancestral, historicamente rondado pela morte, constitui um contragelo ao genocídio. O Performa12 vaticina o “sorriso aberto” como prática de proteção e afirmação. Quando o tambor soa, o invisível responde. A roda se faz travessia, o território volta a respirar e o povo preto performa o direito de permanecer, sustentando o mundo com o corpo enquanto emana seu “sorriso aberto”, pois, o sorriso aberto é isso: fazer Ikú dançar para que a vida siga.

REFERÊNCIAS

- ADDAI, Emmanuel Adu. End-of-life care, death and funerals of the Asante: an ethical and theological vision. 2016. Thesis (Licentiate in Sacred Theology (Bioethics)) – Boston College, Chestnut Hill, 2016. Disponível em: https://compass-gh.org/wp-content/uploads/2022/11/End-of-life-care_death-and-funerals-of-Asante.pdf. Acesso em: 2 fev. 2026.
- AHLERT, Martina. Giras de morte e vida: a circulação de mestres e encantados no tererê maranhense. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, Natal, 3-6 ago. 2014. Disponível em: https://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401975245_ARQUIVO_AHLERT%2CMartina_Girasdemorteevida.pdf. Acesso em: 2 fev. 2026.
- ART INSTITUTE OF CHICAGO. Mask for Egungun (Ere Egungun). Chicago, s.d. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/51194/mask-for-egungun-ere-egungun>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- CASTRO, Armando Alexandre Costa. A Irmandade da Boa Morte: memória, intervenção e turistização da festa em Cachoeira, Bahia. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (Enecult), 1, 2005, Salvador. Anais [...]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2005/ArmandoAlexandreCastro.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- DREWAL, Henry John. Whirling cloth, breeze of blessing: ancestral masquerade performances among the Yoruba. [S.l.], s.d. Disponível em: <https://blacfoundation.org/pdf/egungun.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- ERREJOTA NOTÍCIAS. Autor de vários sucessos, compositor Guará será o enredo da União de Maricá em 2024. 18 jul. 2023. Disponível em: <https://www.errejotanoticias.com.br/autor-de-variados-sucessos-compositor-guara-sera-o-enredo-da-uniao-de-marica-em-2024/>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (org.). Identity: community, culture, difference. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237.
- INSTITUTO CRAVO ALBIN. Adilson Barbado. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. [S.l.], s.d. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/adilson-barbado/>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- INSTITUTO CRAVO ALBIN. Dona Ivone Lara. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. [S.l.], s.d. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/dona-ivone-lara/>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- INSTITUTO CRAVO ALBIN. Jovelina Pérola Negra. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. [S.l.], s.d. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/jovelina-perola-negra/>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Maracatu nação. Bem Brasileiro (Bens Culturais Registrados), s.d. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/bens-culturais/maracatu-nacao/>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Sorriso aberto. Álbum. IMMUB, s.d. Disponível em: <https://immub.org/album/sorriso-aberto>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Sorriso negro. Álbum. IMMUB, s.d. Disponível em: <https://immub.org/album/sorriso-negro>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NASCIMENTO, Abdias do. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- OLIVEIRA, Ricardo Moreira de. Os rituais aos mortos da tradição do batuque e do candomblé. Habitus, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 259–270, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/download/2830/1725>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- OYĒWŪMÍ, Oyèrónkú. What gender is motherhood? Changing Yorùbá ideals of power, procreation, and identity in the age of modernity. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016.
- PRANDI, Reginaldo. Conceitos de vida e morte no ritual do axexê: tradição e tendências recentes dos ritos funerários no candomblé. In: MARTINS, Cléo; LODY, Raul (org.). Faraimará: o caçador traz alegria. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. p. 174-184. Disponível em: https://reginaldoprandi.fflch.usp.br/sites/reginaldoprandi.fflch.usp.br/files/inline-files/Conceitos_no_ritual_do_axexe.pdf. Acesso em: 2 fev. 2026.
- RASCKE, Karla Leandro. Sons, performances e celebrações: festas e morte na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito em Florianópolis/SC. Revista da ABPN, v. 6, n. 12, p. 150-176, nov. 2013-fev. 2014. Disponível em: <https://abpn.emnuvens.com.br/site/article/download/181/177>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- REGIS, Mariana Fernandes Rodrigues Barreto. 200 anos não são 200 dias: história, protagonismo e estratégia de mulheres negras na Irmandade da Boa Morte (1820–2020). Revista Calundu, v. 4, n. 2, p. 198-218, jul.-dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/download/34574/28498>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- THOMPSON, Robert Farris; CORNET, Joseph. The four moments of the sun: Kongo art in two worlds. Washington, DC: National Gallery of Art, 1981.
- THE WORLD (PRX). Stay home or dance with us: Ghana's dancing pallbearers urge social distancing. 28 abr. 2020. Disponível em: <https://theworld.org/stories/2020/04/28/ghanas-dancing-pallbearers-urge-social-distancing-stay-home-or-dance-us>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- UNESCO. Oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage. Paris: Unesco, s.d. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/oral-traditions-and-expressions-00053>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- UNESCO. What is intangible cultural heritage? Paris: Unesco, s.d. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- UNIVERSITY OF EDUCATION, WINNEBA. All set for one-week observance of death of Prof. Okai. Winneba, s.d. Disponível em: <https://uew.edu.gh/p/news/all-set-one-week-observance-death-prof-okai>. Acesso em: 2 fev. 2026.

APARIÇÃO, NEÇO FUÇIDO

Nego Fugido

180 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA Livre

Esta encenação de reparação história realizada pelo Nego Fugido coloca os negros como protagonistas da conquista da abolição da escravidão. A manifestação popular, nascida na comunidade quilombola baiana de Acupe, narra em aparições a saga de pessoas escravizadas que, em batalha, subjugam o rei de Portugal e exigem do monarca a carta de alforria. As encenações acontecem anualmente na rua, no mês de julho, em meio a uma série de expressões culturais quilombolas, como o samba de roda, a capoeira e as aparições de Caretas, Mandus e Bombachos, elementos simbólicos fundamentais na identificação de um passado marcado pelo processo de escravidão de populações africanas.

HISTÓRICO

Nego Fugido é uma das mais tradicionais expressões da cultura popular do Recôncavo Baiano. É realizada, há mais de um século, pelos pescadores da comunidade quilombola de Acupe, situada no município de Santo Amaro, na Bahia. A origem das aparições está relacionada ao mito de uma praga que atingiu a região no período colonial – e que serve de metáfora para a escravidão. Rodeada por diversas simbologias, as encenações dinamizam os saberes das comunidades tradicionais e reafirmam a construção da identidade de matriz afro-brasileira da Bahia.

INTEGRANTES Monilson dos Santos Pinto, Luiz Carlos Sobral da Silva, Isabela Carolina Santos de Sá dos Reis, Eliomar Conceição da Rocha, Willen Ramos Bispo, Eunice dos Santos, Bruno da Costa Pereira, Valney Souza da Silva, Vandson Nascimento dos Santos, Juvanilson Casais Vinhas, Gean Dias da Paz Almeida, Claudio Costa Assis, Edson dos Santos Ramos, Edilson Santos do Nascimento, José Antonio dos Santos Teles, Rogério Silva Ferreira, Judevaldo dos Santos Oliveira, Roberval dos Santos Gomes, Vailson Santana dos Santos, Joseane Magalhães Muniz





CABEÇA DE CABAÇAS

Keila-Sankofa | Da Várzea das Artes

45 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA Livre

Nesta performance, a artista manauara Keila-Sankofa manifesta o Cabeça de Cabaças, uma presença visual e sonora que entoa narrativas sensoriais sobre a Amazônia. O paramento, confeccionado com cuias e cabaça, surge como uma aparição que reinscreve o encontro histórico entre as populações negras e indígenas. Ao centrar-se nestes suportes, a artista celebra uma herança compartilhada entre as identidades afrodiaspóricas e originárias. Mais que objetos, esses itens são centrais na pesquisa e vida da artista, transitando entre o uso prático, o rito sagrado e as cosmogonias de criação do mundo. É a imagem viva da multiplicidade amazônica traduzida em matéria e som.

HISTÓRICO

Keila-Sankofa nasceu em Manaus (AM). É artista visual e cineasta. Realiza instalações audiovisuais que exibem vídeos, performance, fotos e filmes. Desenvolve pesquisas sobre memória, utilizando a manipulação e a ficcionalização como aparato laboratorial que recria e especula histórias que legitimam e sugerem padrões. Integra o grupo Da Várzea das Artes, composto de artistas do Norte do país que idealizam e produzem atividades ligadas às artes visuais, ao audiovisual e à fotografia. Muitos dos seus projetos são de múltiplas linguagens, construindo obras, atividades, ações híbridas e contemporâneas.

DIREÇÃO, CONCEPÇÃO, PERFORMANCE Keila-Sankofa

VIDEOPERFORMANCE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

André dos Santos |

MONTAGEM Cláudio Lavôr

| **CÂMERA E DRONE** Lucas

Alcântara | **DESENHO DE SOM,**

TRILHA SONORA, EDIÇÃO,

MIXAGEM E FINALIZAÇÃO DE

SOM Cláudio Lavôr | **FOTOS**

STILL Nay Jinknss





AXEXÊ DA NEGRA OU O DESCANSO DAS MULHERES QUE MERECIAM SER AMADAS

Renata Felinto

75 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos

Acionando a ideia de axexê – rito de despedida e passagem – como linguagem poética e política, a performance da artista visual Renata Felinto estabelece um diálogo crítico com *A Negra*, pintura de Tarsila do Amaral, tensionando a tradição de hipervisibilidade e objetificação do corpo negro no Brasil. Entre gesto, tempo e materialidade, a obra elabora luto, reparação e cuidado como formas de restituição simbólica. Ao reivindicar o descanso como direito e urgência ética, a cena cria um campo de travessia que convoca memória e dignidade para mulheres negras historicamente impedidas de serem amadas.

HISTÓRICO

Renata Felinto é uma artista visual, pesquisadora e professora que vive entre o Crato (CE) e São Paulo (SP). Mulher afro-diaspórica, mãe de Benedita Nzinga e de Francisco Madiba, é bacharela, mestra e doutora em artes visuais (IA/Unesp) e especialista em curadoria e educação em museus de arte (MAC/USP). Em 2023, concluiu estágio pós-doutoral em sociologia da arte e foi artista residente na Universidade da Pensilvânia (EUA). É professora adjunta da Urca (CE) e lidera o grupo de pesquisa NZINGA (CNPq). Foi coordenadora do Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil e curadora da 15ª Bienal Naïfs do Brasil, além de ter realizado uma série de exposições individuais e coletivas.

ARTISTA E DIRETORA

Renata Felinto |

PRODUÇÃO Victor

Hugo Felinto |

PAISAGEM SONORA

Marcos Felinto |

FIGURINO Andrea

Sobreira, Renata

Felinto

FOTO SHAY PELED





TRANSCRIÇÕES CONSANGÜÍNEAS

Panamby

105 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos

Nesta obra, uma aparição de corpo sonoro, Panamby faz uma leitura ao microfone de textos autorais e histórias silenciadas enquanto Filipe Espindola transcreve fragmentos dessa fala em suas costas com uma máquina de tatuar sem tinta. No processo de escarificar, as palavras brotam sanguíneas no tecido vivo e geram um novo texto a partir do exercício da escuta em meio à verborragia e à cacofonia. Simultaneamente, Panamby produz camadas e texturas sonoras a partir da voz, de objetos sônicos e de áudios de parentes. Como um importante aspecto de presença, o som é fio condutor de toda a ação.

HISTÓRICO

Panamby é artista que cria a partir de limites psicofísicos, práticas corporais, sonoras e oníricas em experiências rituais, aparições, vultos e visagens. Sua prática poética é instigada por processos de vida-morte-vida, gestação, gestos, partos e partidas como tentativa de tanger o invisível, evocar e comunicar em outras linguagens. No campo das sonoridades, seu trabalho passa pela voz e pela confecção de instrumentos eletroacústicos utilizados em composições, trilhas sonoras e aparições sônicas. Nos últimos anos, circulou com obras autorais e coletivas em mostras e espaços no Brasil, na América Latina e na Europa.

APARIÇÃO, CRIAÇÃO, TEXTO E SOM Panamby | **APARIÇÃO E ESCARIFICAÇÃO** Filipe Espindola | **OPERAÇÃO DE VÍDEO** Paulo Costa | **CAPTAÇÃO DE IMAGEM AO VIVO** Feliz | **ADMINISTRAÇÃO** Gabi Correia | **PRODUÇÃO EXECUTIVA** Veni Barbosa | **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** Dani Correia | **GESTÃO E PRODUÇÃO** Associação SÛ de Cultura e Educação



RECIPROCO
EXISTO
FELIX
MANUSIS
RUBI
ANDRI
PAUS
FLUX
NAVE

LUCIA
RITA
TIOPO
FILIO
OULA
UNITA
LHO
de
TIOPO
LHO
de
UNITA

MANDINÇA MAJOR BALL

Puma Camillê | Haus of Basquiat
e Capoeira para Todes

240 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 anos

Este ritual de celebração e denúncia articula sabedorias ancestrais às urgências do presente pela perspectiva LGBTQIAPN+. Inspirada na ballroom, criada por corpos dissidentes negros e latinos em Nova York nos anos 1970 e 1980, a obra afirma o corpo como linguagem política, arquivo vivo e estratégia de sobrevivência. Em diálogo com a capoeira e o vogue, o trabalho, concebido e conduzido pela artista Puma Camillê Basquiat, reúne categorias performáticas e musicalidades que constroem atravessamentos entre passado, presente e futuro, afirmando a ballroom como patrimônio cultural negro em constante atualização.

HISTÓRICO

Puma Camillê é artista trans, negra e multidisciplinar que construiu uma trajetória internacional ao fundir a capoeira com as linguagens da cultura ballroom. Nascida em Campinas (SP) e radicada em Salvador (BA), sua obra transforma o corpo em território político, unindo o ritmo ancestral do berimbau à precisão estética do vogue, em diálogo com a cena global, a cultura pop e aos saberes afrodiaspóricos e pindorâmicos. Seu trabalho tensiona binariedades de gênero, estruturas coloniais e propõe práticas artísticas centradas em cuidado, autoestima e coletividade. É cofundadora da Casa Cultural Axé Vogue e idealizadora do movimento Capoeira para Todes, além de South American Princess da Haus of Basquiat.

CRIAÇÃO Puma Camillê |
DIREÇÃO E DRAMATURGIA
Puma Camillê, Kai Maistri
| **COPRODUÇÃO** Haus
of Basquiat, Capoeira
para Todes | **DIRETORA**
DE AUDIOVISUAL Cintia
Pinheiro | **DIREÇÃO DE**
PRODUÇÃO Kai Maistri
| **PRODUÇÃO GERAL**
Quantika Almeida |
PRODUÇÃO EXECUTIVA
Pedro Guimarães
| **ASSISTÊNCIA DE**
PRODUÇÃO Yasmin
Almeida | **TÉCNICA DE**
PALCO E SOM Helle
Simone | **VOZ DE PALCO**
Diameyka, Gabi |
ARTISTAS CONVIDADES
Jhordan Lunarte, Fênix
Leite, Priscila Raiz,
Áurea Bella, Dona Zuma,
Coletivo de Capoeira
Angola Nzinga | **FIGURINO**
Dona Zuma | **CENÁRIO**
Pedro Pier

FOTO GERMANIA HEIBE







SSOL – PAISAGEM 03

Wagner Antônio

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA Livre

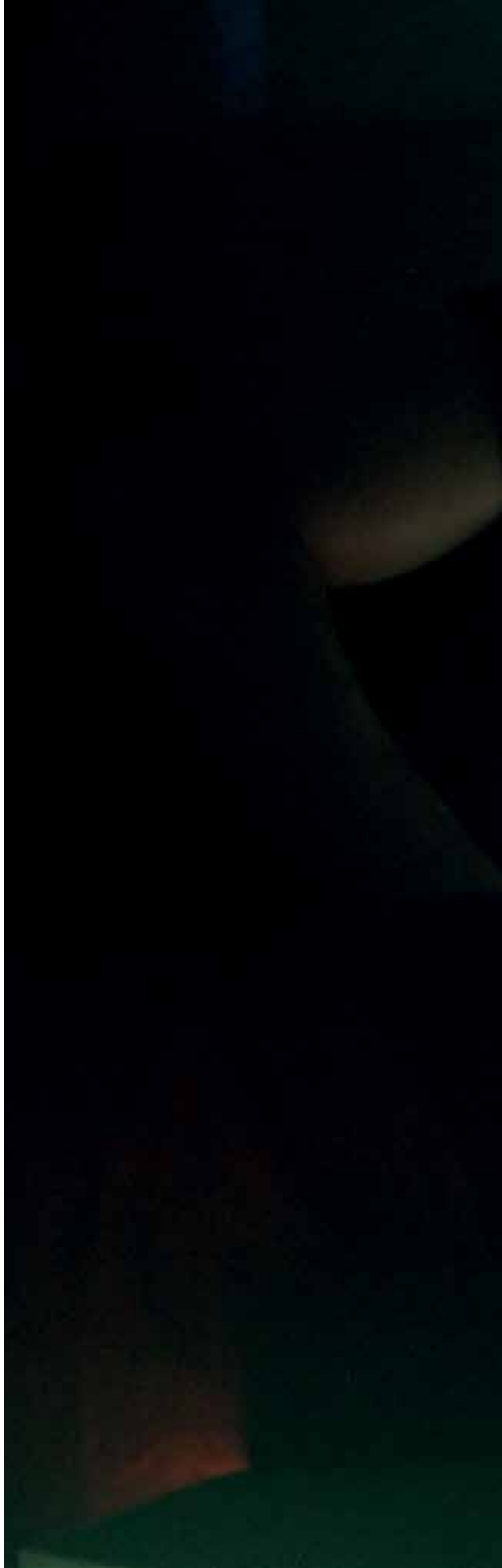


Parte da série *Paisagens Oníricas*, do encenador e artista visual Wagner Antônio, esta peça-instalação nasce da história narrada em *Woyzeck*, de Georg Büchner, em diálogo com fragmentos da obra radiofônica *Para Dar um Fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud. O trabalho articula reflexões sobre sonho, loucura, morte e memória, com base no corpo, no ambiente e na imaginação. O público é convidado a circular livremente pelo espaço da obra, que é ativada por uma equipe que inventa um ritual para o Sol enquanto um girassol morre lentamente numa estufa. Assim como nos outros estudos cênicos da série, a criação é composta de painéis luminosos, telas, projetores, fragmentos de filmes, objetos esculturais, ruídos e falas distorcidas de peças teatrais.

HISTÓRICO

Wagner Antônio é encenador, *light designer* e artista visual que, há dez anos, cria instalações cênicas e investiga como a integração das linguagens da luz, do som e do vídeo pode “escrever” uma dramaturgia de forças ativas no espaço e atuar performativamente em cena. Para desenvolver as obras da série *Paisagens Oníricas*, ele se inspira em luminosos das grandes cidades – que, em vez de venderem mercadorias, narram sonhos a partir de cores, vibrações, ritmo e movimentos – em espaços instalativos e imersivos. Trata-se de um processo que atua como campo de ressonância dos sonhos e se estrutura a partir de uma continuidade cíclica, na qual um trabalho se desdobra em outro, borrando as fronteiras entre passado, presente e futuro.

CONCEPÇÃO E INSTALAÇÃO CÊNICA Wagner Antônio
| **EQUIPE TÉCNICA E CRIATIVA** Camila Refinetti, Denis Kageyama, Débora Pereira, Dimitri Luppi, Leo Souza, Lucas JP Santos, Marina Meyer, Micaela Wernicke, Guilherme Mascarenhas, Guilherme Zomer |
COLABORAÇÃO CRIATIVA Gabriela Alcofra, Isabel Wolfenson, Sofia Botelho, Verônica Santos | **FOTOS** Micaela Wernicke | **VÍDEOS** Marcos Yoshi, Micaela Wernicke | **DESIGN GRÁFICO** Micaela Wernicke, Murilo Thaveira | **PRODUÇÃO E DIREÇÃO TÉCNICA** ÀGUARÁ Estúdio | **APOIO** 28 Patas Furiosas





ABERTURA DE PROCESSO



JUKYBOX

Cris Meirelles e Jaya Batista

60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 anos



Nesta performance cênico-musical, uma máquina de música é despertada quando Juky, uma carismática bixa MC, encontra seu público. Assumindo o papel de mestra de cerimônias de um programa popular, ela se apresenta como uma popstar e símbolo de força contra as opressões sociais, mesclando a urgência da poesia falada, referências da cultura mineira e canções românticas. Ao tensionar tradição e diversidade, esta criação em processo devolve ao público a imagem de um Brasil popular mais plural: um país em que a festa, a fé e a cultura também podem constituir territórios de respeito, alegria, afeto e re-existência para as pessoas LGBTQIAPN+.

HISTÓRICO

Cris Meirelles e Jaya Batista, bixas nascidas nos anos 1980 e oriundas, respectivamente, de cidades do interior de Minas Gerais e São Paulo, iniciaram a parceria artística em 2023 com trabalhos teatrais que dialogam com manifestações populares, como festividades e protestos. O primeiro trabalho da dupla foi *Experimento I: A Resistência e a F(r)esta*. Conduziram, ainda, a criação do experimento *Terraquosa*, com a universidade LIVRE do Teatro Vila Velha, e a performance cênico-musical *Caravana LIVRE*. Na mostra Farofa, realizaram a primeira abertura de *Jukybox*, em 2024. No ano seguinte, em parceria com a Casa Farofa e a Corpo Rastreado, realizaram uma imersão criativa, pesquisa que resultou na produção de dois laboratórios: a *Jukermesse* e o *Bailarico da Juky* – as iniciativas tiveram como objetivo estabelecer um diálogo entre as festas populares e as vivências LGBTQIAPN+.

PERFORMANCE Cris Meirelles | **DIREÇÃO** Jaya Batista | **EM CRIAÇÃO COM** Claudia Manzo, João Millet Meirelles, Monica Santana, Renato Bolelli Rebouças | **EQUIPE JUKY** Ana Banana, Benedito Beatriz, DJ Igonna, DJ Clevinho, Julia Gussone | **PRODUÇÃO** Cris Meirelles, Jaya Batista | **RESIDÊNCIA ARTÍSTICA** Casa Farofa





OLHARES CRÍTICOS

O eixo reflexivo da MITsp investiga o teatro como forma pública de pensamento, não “temas”, mas, sim, procedimentos: como se escreve, como se compõe presença e como se faz circular uma história quando a linguagem é também um campo de disputa. A programação aproxima matrizes e invenções, além de apostar na transversalidade entre linguagens e compreender a crítica como prática, um modo de acompanhar a obra por dentro, sem pacificar o conflito.

CURADORIA **HELENA VIEIRA**

REFLEXÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS

CENA, MEMÓRIA E RECONTAR O IRREPARÁVEL

COM Renata Tavares e Janaína Leite

MEDIAÇÃO Naloana Lima

Renata Tavares e Janaína Leite conversam para pensar a capacidade do teatro de recontar histórias não como ilustração do passado, mas como reorganização da memória no presente. O encontro passa por temas como: o que a cena expõe, o que ela protege, o que ela devolve ao público como responsabilidade de escuta e onde começam os limites éticos do recontar.

Renata Tavares é encenadora e multiartista premiada com o Shell e o APTR de melhor direção. Mulher preta e moradora de Bangu, sua poética multidisciplinar funde atuação, direção musical e dramaturgia.

Janaína Leite é atriz, diretora, dramaturga e pós-doutora pela ECA/USP. Em trabalhos como *História do Olho*, investiga o teatro, a pornografia e as linguagens híbridas sob a perspectiva de uma ob-cena.

Naloana Lima é atriz, cantora, compositora, diretora e arte-educadora. Atuando na periferia de São Paulo, articula teatro, música e educação a partir de perspectivas de(s)coloniais e afroameríndias.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: MEMÓRIA, TRANSMISSÃO, PERMANÊNCIA

COM Gizelly de Paula e Eugênio Lima

MEDIAÇÃO William Santana

A mesa parte do Teatro Experimental do Negro não como “marco histórico”, mas como uma força atuante no presente. A conversa com Gizelly e Eugênio propõe olhar para o TEN como um campo de disputas: aquilo que foi lembrado e aquilo que foi apagado; o que se registrou como documento e o que permanece como prática, corpo e oralidade.

Gizelly de Paula é artista da cena e professora na Faculdade CAL de Artes Cênicas. Pesquisadora em Teatros Negros, com ênfase no legado do TEN e em suas potências pedagógicas e estéticas.

Eugênio Lima é DJ, ator-MC, diretor e pesquisador da cultura afrodiaspórica. É membro-fundador dos grupos Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, da Frente 3 de Fevereiro e do Coletivo Legítima Defesa.

William Santana Santos nasceu na Bahia e é pesquisador, curador e produtor cultural. Possui graduação em ciências sociais e mestrado em sociologia pela USP. É doutorando em sociologia na FFLCH-USP.

PALAVRA QUE AGE: SLAM, PARTICIPAÇÃO E TEATRO POLÍTICO NO PRESENTE

COM Julian Boal e Roberta Estrela D'Alva

MEDIAÇÃO Lucas Miyazaki

A partir de dois campos em que a palavra é prática pública – o Teatro do Oprimido e o slam –, Julian Boal e Roberta Estrela D'Alva conversam sobre como a cena pode produzir consciência, escuta e ação sem se reduzir a “mensagem”. A discussão aborda, ainda, como evitar tanto o didatismo quanto o esvaziamento ritual da “participação”.

Julian Boal é um pedagogo e pesquisador que se dedica à difusão do Teatro do Oprimido. Com atuação internacional, ministra oficinas e palestras sobre a função política do teatro.

Roberta Estrela D'Alva é atriz, MC, diretora, pesquisadora e slammer. Doutora em comunicação e semiótica pela PUC/SP, é membro-fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – Teatro Hip-Hop.

Lucas Miyazaki é escritor e performer que atua na intersecção entre literatura e artes cênicas. É cofundador do grupo teatral Dispêndio, por onde cria peças de cunho documental e performático.

DRAMATURGIAS DO PRESENTE: MEMÓRIA, VERSÃO E OS LIMITES DE REPRESENTAR A VIOLÊNCIA

COM Maria Isabel Iorio e Sílvia Gomez

MEDIAÇÃO Lucas Moura

Maria Isabel Iorio e Sílvia Gomez falam sobre dramaturgias contemporâneas que trabalham a memória não como nostalgia, mas como método de escrita: o que se lembra, o que se inventa, o que se recalca, o que vira versão pública. A mesa investiga como a cena reconta histórias sem pacificar o conflito ou fechar sentidos.

Maria Isabel Iorio é poeta, escritora e roteirista. Publicou livros como *Tubarão* (Diadorim, 2024) e, como roteirista, assinou o texto de obras como a série *Tremembé* (Prime Video).

Sílvia Gomez atua como dramaturga, roteirista e jornalista. É autora de peças como *Mantenha Fora do Alcance do Bebê* e *Lady Tempestade*, encenadas em países como Espanha, Inglaterra e México.

Lucas Moura é autor de peças como *Desfazenda*, vencedora do APCA, formador na Escola Livre de Teatro e assina a dramaturgia do musical *Jeca – Um Povo Ainda Há de Vingar*.

DIÁLOGOS TRANSVERSAIS

QUANDO A OBRA MUDA O ESPAÇO: IMAGEM, PRESENÇA E INTERVENÇÃO

COM Lilly Baniwa e Rafael Bacelar

MEDIAÇÃO Tetembua Dandara

Lily Baniwa e Rafael Bacelar dialogam sobre criação como intervenção: quando a obra altera o espaço e reposiciona quem assiste. A conversa aproxima imagem, corpo e gesto para pensar como símbolos são deslocados, como a presença produz leitura e como um trabalho pode “hackear” o modo de ver sem virar explicação ou ilustração.

Lilly Baniwa é atriz e performer que pesquisa sobre teatro indígena na contemporaneidade. Artista do povo Baniwa, articula corpo, memória e território com performances e artes visuais.

Rafael Bacelar é ator, diretor e performer com formação pela UFMG. Em 2025, foi indicado aos principais prêmios nacionais de melhor ator, como Shell e APCA.

Tetembua Dandara é performer, produtora cultural e fotógrafa. Bacharel em artes cênicas e especialista em gestão cultural, atua nas áreas do teatro e da dança contemporânea.

QUEM CONTA, COMO CONTA: TEATRO E CINEMA FORA DO ENQUADRAMENTO

COM Yumo Apurinã e Érica de Freitas

MEDIAÇÃO Helena Vieira

Yumo Apurinã e Érica de Freitas dialogam sobre modos de contar história e representar quando o ponto de vista não é o hegemônico. A conversa vai abordar como se fabrica ponto de vista, como se evita o lugar “explicativo” (que muitas vezes só reafirma hierarquias) e que soluções formais na cena e na imagem permitem complexidade sem domesticá-la.

Yumo Apurinã é ator, dramaturgo e performer. Seus trabalhos articulam palavra, corpo e ancestralidade. É protagonista e coautor da peça *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, baseada na obra de Ailton Krenak.

Érica de Freitas é produtora, roteirista e diretora. À frente da Encantamento Filmes, produz curtas e longas. Dirigiu a série *Tem Saída?* e desenvolve seu primeiro longa ficcional, *Dalva-K*.

Helena Vieira é escritora, dramaturga e pesquisadora. No teatro, investiga formas narrativas que ressignificam a história e a experiência de corpos dissidentes.

O CORPO NA CENA E NA IMAGEM: ENTRE A VISIBILIDADE E A CAPTURA

COM Alberto Álvares e Aretha Sadick

MEDIAÇÃO Heitor Augusto

Alberto Álvares e Aretha Sadick dialogam sobre o poder do olhar: quem enquadra, quem é enquadrado, e o que acontece quando um corpo recusa a posição de objeto. Entre imagem e presença, a mesa discute como a visibilidade pode virar captura, exotificação, fetiche, curiosidade e como a arte pode reorganizar essa relação.

Alberto Álvares é cineasta indígena da etnia Guarani Nhandewa. Professor e tradutor de Guarani, ministra um curso de formação de cineastas indígenas em diversas aldeias.

Aretha Sadick é multiartista que, em suas obras, investiga o reencantamento das coisas como poética, empenhando cada gesto artístico como uma oferenda.

Heitor Augusto atua no cinema como curador, consultor criativo, professor e pesquisador. Sua atuação investiga a realização negra de forma holística.

A PALAVRA EM RISCO: UMA CONVERSA COM DIEUDONNÉ NIANGOUNA

COM Dieudonné Niangouna e Guilherme Terreri

Guilherme Terreri conduz uma conversa com Dieudonné Niangouna sobre a palavra como disputa política e forma de sobrevivência pública. A partir de sua trajetória – pessoal e dramaturgica – Niangouna aborda o que custa falar quando a língua e a cena carregam heranças coloniais e regimes de legitimação cultural.

Dieudonné Niangouna é autor, diretor, ator e educador. Nascido na República do Congo, fundou em 1997 a companhia Les Bruits de la Rue. Sua obra textual é amplamente reconhecida na Europa, África e América Latina.

Guilherme Terreri é crítico cultural, professor, pesquisador e educador popular. Conhecido pela personagem Rita von Hunty, já atuou em universidades, escolas e movimentos sociais no Brasil e no exterior.

PENSAMENTO-EM-PROCESSO

Convidados de diferentes áreas se reúnem após as apresentações para dialogar junto ao público e aos artistas sobre os espetáculos.

HISTÓRIA DA VIOLÊNCIA

COM Thomas Ostermeier e Helena Vieira

Thomas Ostermeier é um encenador alemão. Desde 1999, é diretor residente e membro da direção artística da Schaubühne, referência internacional na criação teatral contemporânea.

Helena Vieira é escritora, dramaturga e pesquisadora. No teatro, investiga formas narrativas que ressignificam a história e a experiência de corpos dissidentes.

A CARTA

COM Arne de Tremerie, Olga Mouak e Juliana Pardo

Arne de Tremerie é um ator e músico belga, formado pela KASK Drama em 2020. Colabora frequentemente com diretores como Milo Rau, além de apresentar seu solo *The Interrogation*.

Olga Mouak se formou na ENSAD Montpellier em 2016. Trabalhou em diversas produções internacionais com diretores como Bob Wilson, Eva Doumbia e Milo Rau.

Juliana Pardo é atriz, diretora e pedagoga, com atuação artefeminista, em práticas inseridas nas tecnologias do corpo e da cena, articulando teatro, dança e saberes cênicos populares.

FILOCTETES EM LEMNOS

COM Marina Tranjan, Vinicius Torres Machado e Tatiana Schunck

Marina Tranjan é atriz, dramaturga e diretora, graduada pela ECA/USP. Em 2025, dirigiu *Filoctetes em Lemnos*, com concepção de Vinicius Torres Machado.

Vinicius Torres Machado é diretor, performer e dramaturgo. Professor do Instituto de Artes da Unesp, tem mestrado e doutorado em artes cênicas pela ECA/USP.

Tatiana Schunck é artista, escritora e pesquisadora em artes da cena. Pós-doutoranda no LUME/Unicamp com bolsa FAPESP, é doutora em artes da cena pela Unicamp.

GALHADA, EM TEMPOS DE FISSURA

COM Alice Stefânia e Cecília Salles

Alice Stefânia é artista-docente, professora titular do departamento de artes cênicas e do programa de pós-graduação em artes cênicas na Universidade de Brasília.

Cecília Almeida Salles é doutora em linguística aplicada e estudos da linguagem pela PUC/SP e pós-doutora pelo departamento de cinema, rádio e televisão da USP.

VIGIADA E PUNIDA

COM Safia Nolin, Philippe Cyr e Camila Rocha

Safia Nolin é uma cantora e compositora canadense que se reconhece como um sujeito político em si, por meio das batalhas que trava e de sua própria aparência.

Philippe Cyr é um diretor de teatro canadense. Criou cerca de 25 espetáculos e, desde agosto de 2021, tornou-se diretor artístico e codiretor executivo do Théâtre Prospero.

Camila Rocha é diretora científica do Centro para Imaginação Crítica do Cebrap. Doutora em ciência política pela USP, atua como global advisor da Our Common.

REPUBLIKKK OU ENCRUZILHADA NÃO É BECO

COM Hercules Moraes e Jaqueline Moraes Teixeira

Hercules Moraes é artista, filósofo e pesquisador multidisciplinar. Teve passagem pelo CPT, sob a direção de Antunes Filho. Soma 15 espetáculos como ator e seis como codiretor.

Jaqueline Moraes Teixeira é professora doutora no departamento de saúde e sociedade da Faculdade de Saúde Pública da USP.

ESPECIAL

PALESTRA COM THOMAS OSTERMEIER

Nesta palestra, intitulada *Uma Perspectiva Sociológica sobre o Teatro*, o diretor Thomas Ostermeier, importante nome do teatro mundial, expõe como a sociologia influencia diretamente seu trabalho – da abordagem artística aos temas escolhidos. O artista discorre, entre outros aspectos, sobre como a questão do pertencimento de classe é uma fonte fundamental de inspiração para situações dramáticas e constelações específicas de personagens em uma obra.

ENCONTRO COM ÉDOUARD LOUIS

MEDIAÇÃO Helena Vieira e Renan Quinalha

Um dos principais nomes da literatura contemporânea, o escritor francês Édouard Louis conversa com o público sobre aspectos presentes em sua obra literária de cunho autobiográfico e político. Além disso, o autor realiza uma sessão de autógrafos dos livros: *Lutas e Metamorfoses de uma Mulher*, *Desabamento*, *Mudar: Método*, *Monique se Liberta*, *O Fim de Eddy*, *Quem Matou Meu Pai* e *História da Violência*, todos publicados pela editora Todavia.

DIÁLOGO ENTRE THOMAS OSTERMEIER E ÉDOUARD LOUIS

MEDIAÇÃO Luiz Felipe Reis

O encenador alemão Thomas Ostermeier e o escritor francês Édouard Louis refletem, com mediação de Luiz Felipe Reis, sobre as escolhas estéticas e dramáticas e os atravessamentos políticos e autobiográficos que permeiam sua colaboração teatral. Os dois trabalharam juntos nos espetáculos *História da Violência* e *Quem Matou Meu Pai*, ambos apresentados nesta edição da MITsp.

Thomas Ostermeier é um encenador alemão. Desde 1999, é diretor residente e membro da direção artística da Schaubühne, referência internacional na criação teatral contemporânea.

Édouard Louis é um escritor francês. Nascido como Eddy Bellegueule, seus livros se tornaram best-sellers. Em 2014, foi premiado por seu engajamento contra a homofobia.

Helena Vieira é escritora, dramaturga e pesquisadora. No teatro, investiga formas narrativas que ressignificam a história e a experiência de corpos dissidentes.

Renan Quinalha é advogado de direitos humanos, ativista LGBTQIA+ e professor da Unifesp. Escreve regularmente para grandes veículos na imprensa e realiza palestras e workshops sobre diversidade e inclusão.

Luiz Felipe Reis é diretor, dramaturgo, curador, jornalista e mestre em letras pela PUC/RJ. É cofundador da Polifônica e criou obras como EDDY – violência & metamorfose, a partir da obra de Édouard Louis.

LANÇAMENTO DE LIVROS

O encontro marca o lançamento da Cartografias, revista on-line da MITsp que reúne ensaios, artigos e entrevistas em diálogo com a programação da mostra e as inquietações e reflexões sobre a cena teatral levantadas por ela. O evento também será palco para o lançamento de livros dedicados ao teatro, à performance e à crítica, reafirmando o compromisso da MITsp com a difusão de conhecimento e o fortalecimento do debate contemporâneo nas artes cênicas.

Confira, a seguir, a lista de publicações participantes:

COSAC

Romeu e Julieta – A primeira versão in-quarto (1597), de William Shakespeare com tradução de Ricardo Cardoso

Orgia e Animal de Estilo – Teatro, V.1, de Pier Paolo Pasolini

CEPECA

Cepeca: um coletivo de individualidades (2007-2017), de Evinha Sampaio

7 LETRAS

Fléti e Míris, de Daniel Guerra

COBOGÓ

Lady Tempestade, de Sílvia Gomez

SENAC

Do Lado de Cá, de Dieudonné Niangouna

JAVALI

Como ser coro, de Artur Kon

Focos móveis. Atuação no campo intensivo das artes da cena, de Ana Kfourì

N-1

Ueinzz, de Jayme Valarelli Menezes

A marcha das Mulherades, de Cibele Forjaz

Orfismo e Tragédia: o Mito Transfigurado, de Gianni Carchia

TEMPORAL

Teatro Experimental do Negro: histórias, críticas e outros dramas, de Guilherme Diniz

ZOUK

Burlesco: cena, corpo e política, de Henrique Saidel e Rafael Domingues da Silva (orgs.)

OIKOS

Mercado teatral e as fontes de receitas para a subsistência dos espetáculos de grupos teatrais, de Michele Rolim

KOTTER

O acontecimento cênico: ensaios de uma linguagem, de Daniel Guerra

HUCITEC

Traços da história e identidade da atuação brasileira, de Ney Piacentini

PERSPECTIVA

Elfriede Jelinek. Do texto impotente ao teatro impossível, de Artur Kon

AÇÕES PEDAGÓGICAS

Ancorado na diversidade cênico-cultural, o eixo pedagógico da MITsp reúne oficinas, conversas e encontros com pesquisadores e artistas de diferentes territórios e áreas do conhecimento. Em diálogo com práticas artísticas dissidentes e culturas populares, a programação busca borrar hegemonias, oferecer experiências corporais não normativas e tensionar modos de criação e transmissão de saberes nas artes da cena.

CURADORIA **ALEXANDRA G. DUMAS**

OFICINAS

ARTE DRAG E AFROFABULAÇÃO

COM Thiago Romero

Nos encontros, a criação drag é investigada a partir dos conceitos de Afrofabulação, de Tavia Nyong'o, e de Fabulação Crítica, de Saidiya Hartman. Com condução de Thiago Romero, a oficina articula práticas, como montagem, jogos performativos e dublagem, e convida à experimentação drag como campo expandido entre arte, política e ancestralidade.

Thiago Romero é diretor, diretor de arte, ator e arte-educador. Criador de Barbárie Bundi, desenvolve com a arte drag uma obra que atravessa performance, música e artes visuais.

PISADA DO PULSO

COM Helder Vasconcelos

A oficina trabalha gesto e som que partem do mesmo impulso. Quando essa força, nascida em nós, se mostra ao outro, o encontro é imediato. Daí surgem possibilidades de um fazer comum e intenso, em música e dança. O multiartista Helder Vasconcelos organizou esse método a partir do cavalo-marinho, do maracatu rural e de mais de 20 anos como oficineiro.

Helder Vasconcelos é músico, ator e dançarino. Um dos fundadores do grupo pernambucano Mestre Ambrósio, credita sua formação às brincadeiras de cavalo-marinho e maracatu rural e ao estudo da atuação com o grupo Lume.

ESCOLA DE DRAGS BUKKAKIS: PARA RAINHAS, REIS E TUDO MAIS

COM Olympia Bukkakis

Em dois encontros, a artista Olympia Bukkakis compartilha fundamentos da performance drag a partir de sua experiência em porões, bares e teatros. Os participantes dessa oficina, uma iniciativa do Goethe-Institut São Paulo em colaboração com a MITsp, aprenderão a usar conscientemente os conhecimentos de gênero já presentes em seus corpos, além de aprimorar técnicas de lip sync e estruturar uma performance curta.

Olympia Bukkakis é uma drag queen que atua na dança contemporânea, no teatro e na performance. Em 2019, concluiu um mestrado em dança e, mais recentemente, criou, com Maria F. Scaroni, uma nova prática chamada Somatic Drag.

INTELIGÊNCIA TEATRAL

COM Stefan Kaegi

Pode o teatro ser um mundo aberto, como jogos de realidade virtual? Como fazer a performance reagir ao digital? Desde as origens, o teatro antecipa emoções e usa ilusões; a IA coloca o público em roteiros interativos nichados. Esta oficina investiga como os algoritmos podem virar jogos simples, audiotours e outras formas de performances imersivas.

Stefan Kaegi trabalha com teatro documentário e realiza obras colaborativas. Com Helgard Haug e Daniel Wetzel, fundou o Rimini Protokoll, grupo que dá voz a “especialistas” que não são, necessariamente, atores com formação profissional.

OJUIANAN – LABORATÓRIO DE PREPARAÇÃO DE ATUANTES

COM Onisajé

Nesta oficina, os atuantes são convidados a entrar em contato com o laboratório cênico *Ativação do Movimento Ancestral*, processo que contribuiu para a criação da poética Teatro Preto de Candomblé, da diretora Onisajé. Ministrados pela artista, os encontros trabalham conceitos como sinestesia e ritualidade africana.

Onisajé é diretora de teatro. Tem mestrado e doutorado em artes cênicas pelo PPGAC/UFBA, além de atuar como dramaturga, preparadora e pesquisadora da cultura africana no Brasil.

TERRITÓRIOS NEGROS DE MÚSICA, DANÇA E TEATRO – O CONGADO MINEIRO

COM Renato Ihu

Articulando teoria e prática, a oficina conduzida por Renato Ihu investiga como gestos, danças e músicas constituem formas de transmissão de saberes e memórias ancestrais. Os encontros aprofundam estudos de manifestações como os jongos do Vale do Paraíba, os batuques de umbigada do oeste paulista e os congados mineiros, analisando suas relações com expressões artísticas contemporâneas.

Renato Ihu é pesquisador, percussionista e arte-educador com mais de 30 anos de trajetória dedicada à difusão de culturas de matriz africana, com ênfase no Sudeste brasileiro.

UM DEDO DE PROSA

COM THIAGO ROMERO

MEDIAÇÃO Alexandra G. Dumas

Como pesquisador das artes drag, Thiago Romero trabalha e desenvolve o conceito de Afrofabulação, tanto como encenador quanto como performer da sua afro drag queen, Barbárie Bundi. Diante desse mosaico de atuação, a conversa busca evidenciar os processos criativos de suas fabulações e os resultados cênicos do mundo drag e afrodiaspórico.

COM ONISAJÉ

MEDIAÇÃO Alexandra G. Dumas

A diretora Onisajé vem elaborando uma poética nos campos pedagógico e cênico que colocam em interseção o candomblé e o teatro. As suas experiências como sacerdotisa, pesquisadora e encenadora se amalgamam nessa construção, levantando questionamentos, processos e metodologias que servem de disparadores para essa prosa.

Alexandra G. Dumas é professora da Escola de Teatro da UFBA e do PPGAC/UFBA. Têm atuação nas áreas de culturas populares afro-brasileiras e em pedagogias e poéticas cênicas negrorreferenciadas.

Thiago Romero é diretor, diretor de arte, ator e arte-educador. Criador de Barbárie Bundi, desenvolve com a arte drag uma obra que atravessa performance, música e artes visuais.

Onisajé é diretora de teatro. Tem mestrado e doutorado em artes cênicas pelo PPGAC/UFBA, além de atuar como dramaturga, preparadora e pesquisadora da cultura africana no Brasil.

RODAS DE CONVERSAS

SOBRE PERFORMERS TRANSPLANTADOS, PLATEIAS CONTROLADAS A DISTÂNCIA E FERRAMENTAS DIGITAIS

COM Stefan Kaegi

Realidade, ficção, jogo e narrativa vivem em uma área cinzenta. Nesta conversa, Stefan Kaegi deseja que a mistura de materiais documentais e intervenções teatrais seduzam os participantes. Por isso, ele vai exibir e comentar vídeos curtos de produções recentes do Rimini Protokoll, seu coletivo teatral, além de estratégias de reencenação.

Stefan Kaegi trabalha com teatro documentário e realiza obras colaborativas. Com Helgard Haug e Daniel Wetzel, fundou o Rimini Protokoll, grupo que dá voz a “especialistas” que não são, necessariamente, atores com formação profissional

CULTURAS CÊNICAS: NEGRA, INDÍGENA, POPULAR E BRASILEIRA

COM João Nyn e Helder Vasconcelos

MEDIAÇÃO Renato Ihu

Grande parte das culturas populares brasileiras possui matrizes negras e indígenas, mas, quando alçadas à condição de “nacionais”, suas referências originais são apagadas. A mesa discute temas como racismos epistêmico e cênico, apropriação cultural, apagamento e noção de universalização do teatro diante da diversidade das culturas cênicas.

João Nyn é multiartista potyguara, militante do movimento indígena, integrante do Coletivo Estopô Balaio e da banda Androyde Sem Par. Formado em teatro, escreveu o livro *TYBYRA: Uma Tragédia Indígena Brasileira*.

Helder Vasconcelos é músico, ator e dançarino. Um dos fundadores do grupo Mestre Ambrósio, credita sua formação às brincadeiras de cavalo-marinho e maracatu rural e ao estudo com o grupo Lume.

Renato Ihu é pesquisador, percussionista e arte-educador com mais de 30 anos de trajetória dedicada à difusão de culturas de matriz africana, com ênfase no Sudeste brasileiro.

CULTURAS DEF E CRIAÇÃO: ONDE ESTÁ O ACESSO?

COM Edu O. e Leo Castilho

MEDIAÇÃO Estela Laponi

Uma noção hegemônica e impositiva sobre o corpo opera na nossa sociedade, impondo uma padronização capacitista de funcionamento na estrutura social. A conversa vai mostrar como artistas com deficiência enfrentam essa estrutura de exclusão, ao mesmo tempo em que lutam contra ela, criam poéticas que borram, tensionam e desafiam esses limites.

Edu O. é professor da Escola de Dança da UFBA, coreógrafo, dançarino, performer e escritor. Dirige o Grupo X de Improvisação em Dança e é colíder do Grupo PORRA.

Leo Castilho é ator, performer, poeta, educador, produtor cultural e curador. Surdo sinalizante, faz parte do Slam do Corpo, primeira batalha de poesia sinalizada e falada.

Estela Laponi é performer, videoartista e terrorista poética. Investiga o discurso cênico do corpo Def, a prática performativa e relacional e o trânsito entre as linguagens visuais e cênicas.

PRÁTICA DA CRÍTICA

A convite da MITsp, a AICT-Brasil retoma a Prática da Crítica como um eixo crucial de análise, reflexão e debate sobre os sentidos do teatro no mundo. A ação propõe um desenho curatorial em que o fazer crítico não apenas acompanha a programação, mas a atravessa, historiciza e relê, desta vez ocupando também outros formatos no espaço digital.

CURADORIA **DANIEL GUERRA, GUILHERME DINIZ, FERDINANDO MARTINS E JULIA GUIMARÃES, COM COLABORAÇÃO DE INTEGRANTES DA AICT-BRASI**

COBERTURA CRÍTICA

COORDENAÇÃO Daniel Guerra

COM Artur Kon, Amilton de Azevedo e Malu Barsanelli

Durante o período da MITsp, integrantes da AICT-Brasil realizam uma cobertura crítica do festival. A ação contempla a produção de críticas textuais sobre os espetáculos, disponibilizadas no site da MITsp, e a realização de pílulas críticas, breves análises, comentários e apontamentos disponibilizados em vídeos no Instagram da MITsp e da AICT-Brasil.

Daniel Guerra é crítico de arte, editor da Revista Barril, escritor e diretor. Autor de *O acontecimento cênico: ensaios de uma linguagem* e *Flêti e Míris*.

Artur Kon é ator e dramaturgo na Cia de Teatro Acidental, mestre e doutor em Filosofia pela USP. Autor de *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*, entre outros.

Amilton de Azevedo é pesquisador e crítico das artes vivas. criador da plataforma *ruína acesa*, é doutorando em artes cênicas na ECA/USP e membro da AICT Brasil.

Malu Barsanelli é jornalista especializada em artes da cena. Integrou o júri do Prêmio Shell e a curadoria do festival Miacena. Coordena a comunicação do escritório sul-americano da Pro Helvetia.

MESA AUTONOMIA NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA:

PARADOXOS, DISPUTAS E DISSENSOS

COM Ivana Moura, Kil Abreu, Luciana Romagnolli, Marcos Alexandre, Rodrigo Dourado, Wellington Junior e Valmir Santos

Quais são os espaços de autonomia para a crítica teatral contemporânea e como cultivá-los? Integrantes da AICT-Brasil refletem sobre diferentes impasses relacionados à essa pergunta, no atual contexto de migração da crítica dos veículos impressos para a internet. Serão problematizados temas como: a precarização econômica do ofício, as relações entre autonomia e dissenso na crítica, os paradoxos no diálogo com os festivais, com as curadorias e com a classe artística, além de uma reflexão mais ampla sobre o lugar e a relevância da crítica no sistema da arte e na esfera pública brasileira.

Ivana Moura é jornalista e crítica teatral. Doutora em Artes pela USP, com bolsa-sanduíche na Sorbonne Paris 3. Criadora do *Satisfeita*, Yolanda?

Kil Abreu é jornalista, crítico e curador. Edita o site *Cena Aberta*. Foi diretor de teatros da SMC-São Paulo e coordenador pedagógico da ELT-Santo André. É editor do site *Cena Aberta*.

Luciana Romagnoli é jornalista, crítica, psicanalista e pesquisadora CNPq no Pós-Doutorado da ECA/USP. Fundou e edita o *Horizonte da Cena*. Foi curadora do *Olhares*

Críticos, da MITsp e do FIT-BH.

Marcos Alexandre é professor titular da UFMG, bolsista do CNPq e crítico do Horizonte da Cena. Publicou O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba e Da performance à Crítica Teatral.

Rodrigo Dourado é professor do Curso de Teatro do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mantém o perfil @palco.pernambuco.

Wellington Junior é doutorando e Mestre pelo PPGAC-Unirio. Bacharel em Estética e Teoria do Teatro na Unirio. Idealizador e organizador do Seminário Internacional de Crítica Teatral de Recife.

Valmir Santos é jornalista e crítico fundador do site Teatrojornal – Leituras de Cena, que edita desde 2010. Doutor e mestre em artes pela ECA-USP no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

MESA **CENAS CONTEMPORÂNEAS: PANORAMAS CRÍTICOS**

COM Amilton de Azevedo, Artur Kon, Daniel Guerra, Ferdinando Martins e Malu Barsanelli

Neste encontro, integrantes da Prática da Crítica debatem aspectos relacionados aos espetáculos apresentados na MITsp e, a partir deles, questões estético-políticas sobre a cena teatral contemporânea.

Amilton de Azevedo é pesquisador e crítico das artes vivas. criador da plataforma ruína acesa, é doutorando em artes cênicas na ECA/USP e membro da AICT Brasil.

Artur Kon é ator e dramaturgo na Cia de Teatro Acidental, mestre e doutor em Filosofia pela USP. Autor de Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo, entre outros.

Daniel Guerra é crítico de arte, editor da Revista Barril, escritor e diretor.

Ferdinando Martins é professor e pesquisador da USP, jurado do Prêmio Shell de Teatro e crítico de teatro e dança para o site Deus Ateu.

Malu Barsanelli é jornalista especializada em artes da cena. Integrou o júri do Prêmio Shell e a curadoria do festival Miacena. Coordena a comunicação do escritório sul-americano da Pro Helvetia.

A PRÁTICA DA CRÍTICA NA MITsp: *UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA*

POR DANIEL GUERRA, GUILHERME DINIZ E JULIA GUIMARÃES

ESCREVER SOBRE A PRÁTICA DA CRÍTICA E SUA RETOMADA, após a breve interrupção ocorrida em 2025, é uma tarefa desafiadora e estimulante. A renovação desta parceria com a crítica nacional, que a MITsp agora confirma, nos impele a enxergar este projeto sob certa distância. Em outras palavras, é preciso mirá-lo em perspectiva histórica.

Passados mais de dez anos do surgimento da Prática da Crítica, pode-se afirmar que esta ação ajudou a sublinhar não só a identidade e a relevância da própria MITsp no contexto dos festivais do país, como também, e principalmente, colaborou para transformar o lugar da crítica teatral brasileira deste início de milênio.

Presente desde o primeiro ano da mostra, em 2014, o projeto tem como cerne de suas atividades a produção de críticas teatrais elaboradas no calor da fruição cênica, poucas horas depois da apresentação do espetáculo que será objeto da reflexão.

Atentos às especificidades da crítica que vinha sendo produzida na internet – muitas vezes por plataformas coletivas, que valorizam a diversidade de olhares e formatos –, os curadores da primeira edição do eixo Olhares Críticos (os professores Fernando Mencarelli e Sílvia Fernandes), buscaram

de algum modo desdobrar, com a criação da Prática da Crítica, a potência plural que emergia da internet.

A maior parte dos convidados daquela primeira edição pertenciam a “casas” coletivas com atuação na internet e advindas de diferentes estados brasileiros, como a Satisfeita Yolanda (PE), o Teatrojornal (SP), o Horizonte da Cena (MG), a Questão de Crítica (RJ) e a Antro Positivo (SP) – em uma configuração que faz lembrar a própria cultura do teatro de grupo brasileiro e latino-americano.

Além disso, no formato praticado até o período da pandemia, cada espetáculo recebia sempre duas críticas, ou seja, dois olhares distintos sobre as questões suscitadas pela obra. Uma opção que, direta ou indiretamente, funcionava como contraponto à tradicional “figura de autoridade” associada à geração anterior de críticos, que muitas vezes acabavam representando a voz única de um determinado veículo sobre os espetáculos da temporada. As críticas eram escritas até o meio-dia seguinte à fruição, editadas, impressas e entregues ao público ao final do segundo dia de apresentação do espetáculo abordado. Uma estratégia que não apenas dava visibilidade e relevância ao projeto como também fortalecia uma conexão mais direta entre a crítica e o público, para além das habituais bolhas presentes no espaço da internet.

Daniel Guerra é crítico de arte, escritor, diretor teatral e editor. Fundou a Revista Barril em 2016, na qual é editor e colunista.

Guilherme Diniz é crítico teatral, pesquisador e professor. É mestre e doutorando em Estudos Literários pela UFMG. Investiga teatralidades e dramaturgias negras.

Julia Guimarães é professora no Departamento de Artes Cênicas da UnB, onde também coordena o Laboratório de Extensão em Crítica Teatral. Edita a plataforma Horizonte da Cena.

Surgida em um momento significativo de migração da crítica dos meios impressos para os digitais, a Prática da Crítica também ajudou a reposicionar o lugar da crítica no contexto mais amplo dos festivais de artes cênicas. Se até então a elaboração desse tipo de texto ficava a cargo de jornalistas que viajavam a convite do festival para publicar reportagens, resenhas e críticas nos periódicos em que trabalhavam, a partir da MITsp acontece uma interessante virada de perspectiva: a produção crítica passa a ser incorporada na própria programação e no desenho curatorial da mostra. Como observou recentemente Patrick Pessoa, crítico e integrante da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-Brasil), “a Prática da Crítica foi muito inspiradora para outros festivais do país e deu uma importância inédita para a reflexão crítica nos festivais de teatro”¹.

Neste processo histórico de transformações, o perfil de quem produz a crítica nos festivais também foi, em alguma medida, se alterando, de modo a hoje termos – não somente na Prática da Crítica mas no interior da nossa própria associação – a expressão direta das mudanças sociais em curso no Brasil: uma maior diversidade regional, de gênero e de raça que, longe de ser apenas representação publicitária das forças sociais, são incorporadas e postas em atividade através de sua potência reflexiva.

Ao mesmo tempo, com a presença da crítica em festivais, é o próprio público desses eventos que se torna convidado a deter-se um pouco mais sobre os espetáculos a que assiste, seguir com eles, desdobrá-los, realocá-los em seu próprio imaginário e pensamento crítico. Ou, como propuseram Sílvia

Fernandes e Fernando Mencarelli no contexto mais amplo do eixo Olhares Críticos², “a tentativa é ampliar o círculo do olhar partilhado, estimular o ‘ver junto’ que define a experiência teatral e transforma, em profundidade, aqueles que dela participam”.

Ao abrigar a crítica teatral produzida na internet dentro do próprio festival, a Prática da Crítica também colaborou para ampliar a visibilidade dessa produção, ajudando a cultivar o próprio fazer crítico, que, após perder espaço nos grandes jornais, de algum modo encontrava-se menos acessível a um público mais geral.

A história da crítica teatral brasileira é reveladora de transformações e contradições sociais complexas, fazendo com que o gesto desta parceria seja emblema de lutas muito mais amplas do que a sua mera particularidade dá a entender. Se durante o século passado, pelo menos até os anos 1960, a crítica foi elemento essencial para o desenvolvimento prático e teórico de uma expressiva parte da cena teatral brasileira, durante os “anos de chumbo” sua produção foi progressivamente minguando, ao passo que a própria cena era constantemente ameaçada. Entrincheirados, então, em veículos jornalísticos cuja posição política era (em alguns casos ainda é) no mínimo ambígua, os críticos remanescentes do período anterior defendiam suas posições com resiliência exemplar.

Entretanto, com a redemocratização, via-se que esses mesmos veículos iam diminuindo progressivamente o espaço de uma já escassa crítica, vilipendiada durante anos a fio. Apequenamento já apontado por críticos modernos, como Yan Michalski e Clóvis Garcia, para ficarmos com apenas dois nomes. Se existia o otimismo da abertura política, por outro lado novas ameaças ganhavam espaço para fazer suplência à antiga ordem dominante. Dessa vez, o pensamento crítico nacional ia sendo encurralado pela paulatina e vertiginosa implantação da ideologia neoliberal, sustentada pelas regras de um sistema de mercado amplamente globalizado.

Chegamos ao início deste século, portanto, com um campo crítico em frangalhos. A crítica foi expulsa de vez do jornalismo cultural (se antes não era essencialmente lucrativa, que dirá agora), fazendo com que seus remanescentes tivessem que se virar de dois modos: ou se alojando no ambiente mais restrito e especializado das universidades públicas, ou abrindo seus próprios lugares de pensamento, em meio à selva virtual da internet que, paradoxalmente, acabou gerando possibilidades de circulação inesperadas.

Como resultado de todo esse processo histórico, a crítica hoje vive sob o signo de uma grande contradição, tão mais potente, ao que parece, quanto mais vulnerável aos movimentos do mundo. Se por um lado perdeu-se em termos de profissionalismo, estabilidade e segurança laboral, por outro as formas da crítica, impulsionada por sujeitos sociais outrora praticamente invisíveis, explodiu em uma miríade de vozes singulares que pressionam

cada vez mais por transformação. Isto é: se houve de fato uma redução radical da participação da crítica na esfera pública, ao mesmo tempo outros espaços foram abertos, lugares inusitados de pensamento que, insistindo nas fissuras do sistema, acabam por produzir suas próprias zonas de influência pública.

Assim, o que se tem em vista, tanto da parte da nossa associação quanto da MITsp, é a visualização coletiva desta nova esfera crítica que vai se delineando, assim como o fomento de maneiras de costura desse tecido fragmentado e multifacetado que é a crítica teatral contemporânea. Em suma, trata-se de redesenhar, com base em outros desejos, práticas e estratégias, a relevância histórica que a crítica já teve frente à arte e à cultura do nosso país. Talvez não seja redundante dizer que esta parceria se quer como gesto político de fato.

Por todos esses motivos, a interrupção da Prática da Crítica na edição da MITsp de 2025 foi recebida com grande preocupação por nós da AICT-Brasil. Como resposta, a organização coletiva fez rapidamente suplência à aflição e, numa carta pública lida durante a mesa Publicações: Cartografias e Lançamento de Livros desse mesmo ano, deixamos claro que, se a MITsp, um significativo evento artístico do Brasil, desde seus inícios pactuou com a crítica nacional na perspectiva de discussões profundas sobre a cultura, não deveria deixar de lado, de forma alguma, e em momento algum, essa missão. De fato a MITsp nos escutou e reatou laços com a sua já conhecida dimensão crítica. Esse acontecimento então produziu, dentro das limitações evidentes que o estado de coisas impõe a toda a cultura nacional, a ação que o público poderá testemunhar este ano, e na qual está convidado a participar ativamente.

Com mesas de debate, reflexões em vídeo e a habitual cobertura crítica com textos publicados no site da MITsp, a Prática da Crítica este ano adquire uma inédita autonomia em relação ao eixo Olhares Críticos, ao ser pensada como um campo singular de ações dentro da mostra, nesta parceria com a AICT-Brasil. A proposta, portanto, é dar visibilidade aos paradoxos históricos que atravessam a crítica contemporânea e, simultaneamente, defender essa prática como crucial para o debate público sobre a arte, para o registro reflexivo de uma paisagem histórica e para a reflexão coletiva partilhada – sendo este último aspecto tão característico da sociabilidade presente no contexto de um festival. Que sejam pulsantes e duradouras as trocas surgidas a partir daqui.

REFERÊNCIAS

Vídeo no Instagram da MITsp. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DVJwDBbEYtH/>. Acesso em: 6 mar. 2026.

Sílvia Fernandes e Fernando Mencarelli no artigo Olhares Críticos, do catálogo cartografias.mitsp_01, da MITsp 2014. Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002467427_0.pdf. Acesso em: 6 mar. 2026.

NA PRÁTICA, A CRÍTICA: NÓS, INSISTENTES

POR AMILTON DE AZEVEDO

Devemos aprofundar a nossa política maior: nem que seja dentro dos nossos parques limites, aumentar um grau ou dois no nível do debate. Ter forças para continuar podendo não abaixar a cabeça para quaisquer tendências mercadológicas tacitamente legitimadas pelo fluxo da informação. Para continuar preferindo a não repetição de jargões e hashtags. Para continuar resistindo à barbárie estética que reduz qualquer relevo a pó, cujo ápice simbólico parece ser a poética do autoritarismo distópico em 5G. Para continuar, enfim, não sendo obrigados a louvar os louvados e apedrejar os apedrejados.¹

1 Daniel Guerra e Igor de Albuquerque em Papaya Power, sobre a Revista Barril, publicado em 2021 no contexto da ação *Biocrítica do Teatrojornal – leituras de cena*. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2021/02/papaya-power/>>. Acesso em: 6 mar. 2026.

2 Disponível em: <https://instagram.com/tudomenosumacritica>. Acesso em: 6 mar. 2026.

3 Patrick Pessoa, em *Dramaturgias da crítica* (p. 19). Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

I

Santos, 2022. Entro em uma das vans que leva críticos, artistas, jornalistas e convidadas para os teatros que recebem a programação do MIRADA – Festival Ibero-americano de Artes Cênicas. Ao meu lado, senta um proeminente diretor e professor; ele me cumprimenta e, após poucas frases trocadas, me lança uma pergunta: “O que vocês da crítica têm feito?”. Bastante coisa, eu digo, “e vocês, artistas?”.

São Paulo, 2024. Durante uma ação de mediação que antecede a apresentação de um espetáculo, estamos nos apresentando. Ao meu lado, Fernando Pivotto (*Tudo, Menos uma Crítica*²). Ao nosso lado, um ator (e gestor daquele espaço), enquanto fala de sua trajetória, comenta que “a crítica morreu”. Eu e Fernando nos entreolhamos, rimos, nos dizemos vivos, ali, literalmente ali.

Redes sociais, 2026: em qualquer publicação onde se fala de teatro, especificamente da crítica teatral, sua morte é continuamente decretada. Não se faz mais crítica como antigamente, é verdade. Sempre tenho vontade de comentar embaixo: “Mas, ei, qual foi a última crítica que você leu?”.

II

*O trabalho do crítico começa quando o espetáculo termina, ou morre. E aí a gente tem que inventar a arte de fazê-lo continuar para além do aqui e agora característico das artes da cena.*³

Amilton de Azevedo é pesquisador e crítico das artes vivas. Criador da plataforma ruína acesa, também integra o projeto arquipélago, além de ser membro da AICT Brasil. É doutorando em artes cênicas na ECA/USP.

Este não é um texto sobre fantasmas, cadáveres, zumbis. Muito pelo contrário. É sobre uma prática viva, insistente. Durante o ciclo de debates online Crítica Isolada⁴, organizado por mim e Fernando Pivotto em 2021 junto ao Sesc Pinheiros, a pesquisadora e crítica teatral carioca Daniele Avila Small respondeu de uma forma extremamente bonita e sintética a um questionamento em torno do por que fazer crítica, da necessidade de: “É o que eu tenho vontade de fazer com as horas dos meus dias”. No prefácio de *Cem Dias Entre o Céu e o Mar*, Amyr Klink escreve que antes de tudo é necessário querer. O crítico, a crítica, hoje, que insiste nesse fazer, o faz sem dúvidas movido por desejo.

III

Desejos distintos, funções diversas, intenções das mais variadas. Em uma conferência ministrada em 1998 num seminário na Finlândia⁵, Josette Féral fala – numa nota de rodapé (p. 47) – sobre a necessidade de “diversificar um vocabulário que dê a impressão de que todos os críticos fazem o mesmo trabalho”. Hoje, em 2026, há muita *produção de conteúdo* sobre teatro na internet; muito que se autoneia crítica, muito que desliza disso, muito que é chamado de crítica mesmo quando se dá outro nome. Os circuitos de legitimidade agora se configuram de outra forma, menos hierárquica do que na estrutura jornalística.

⁴ Os registros em vídeo não estão atualmente disponíveis; é possível acessar os textos escritos no contexto dos encontros em <https://linktr.ee/critica_isolada>.

⁵ A crítica de uma paisagem cambiante, publicada em *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

IV

No final da primeira década deste século, algo começou a mudar no cenário da crítica teatral. Em março de 2008, surge a revista eletrônica *Questão de Crítica* – a partir de um desejo de sua criadora por um “espaço para uma discussão mais demorada sobre o teatro contemporâneo – e um olhar mais afinado com as proposições dos artistas que se dedicavam à pesquisa da linguagem”⁶. Enquanto a crítica passa a habitar o ambiente online, ela também míngua das páginas de jornal. Durante os anos de 2010, uma série de blogs, sites e revistas eletrônicas começam a surgir, espalhadas pelo país. Muitas das pessoas desta primeira geração da crítica na internet vieram de redações; outras tantas, não. Uma crítica que não mais responde a editores de suplementos de cultura, prazos, pressões, pautas, limites de caracteres.

V

*A grande maioria desses espaços empenhados em manter a crítica de teatro como atividade essencial se reconhece como parte do campo do próprio teatro, e não necessariamente do jornalismo ou da academia, territórios que tradicionalmente acolhe(ram) a crítica ao longo dos anos. São endereços bastante diferentes entre si, com enfoques direcionados, abarcando diversos tipos de teatro. Em comum, a liberdade criativa e a independência de delimitar os próprios parâmetros com relação às suas linhas editoriais.*⁷

VI

Criei o *ruína acesa*⁸ em abril de 2017. De lá pra cá, ele mudou (e eu também). Minha trajetória é um pouco curiosa: comecei a escrever para a internet e depois tive uma breve experiência no impresso. No primeiro ano da plataforma, com um alcance notoriamente baixo, sendo uma página no Facebook e sem nenhuma estratégia de engajamento, passei à margem do que se discutia na cena teatral paulistana. Brinco que minha primeira meta com o projeto era ser convidado para uma peça – e assim, parar de pagar para trabalhar (achava que isso era simples). Na época, eu lecionava no Célia Helena Centro de Artes e Educação; daí surgiu a indicação para um teste na *Folha de S.Paulo*, para escrever para a *Ilustrada*. Fiz uma pequena *prova*, dois textos que não seriam publicados (que seguem, acabo de notar, inéditos, passados oito anos) e então, comecei 2018 como crítico *freelancer*. Ao longo de pouco mais de um ano – minhas últimas colaborações foram durante a MITsp de 2019 – publiquei 30 textos. Quando constavam no impresso, ia até a banca para comprar o jornal e guardá-lo; para o online, tive que pagar pela minha assinatura para ter acesso. São coisas... engraçadas. Além disso, fui testemunha da legitimação daquilo que eu já havia escrito antes. Continuei publicando no *ruína acesa* neste período, e como efeito colateral passei a ser lido. Alguém, dentro de um órgão de imprensa, disse que eu poderia ser

6 Daniele Avila Small em

Tão pessoal, tão coletivo, sobre a Questão de Crítica, publicado em 2021 no contexto da ação *Biocrítica do Teatrojornal – leituras de cena*. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2021/01/tao-pessoal-tao-coletivo/>>. Acesso em 6 mar. 2026.

7 Pollyana Diniz em Crítica na internet, modos de convivência e tecnologia: uma carta aos críticos de 2045, presente na publicação *Crítica em movimento: espaços digitais empenhados em artes cênicas* (2021), com organização do Itaú Cultural. Disponível em <https://issuu.com/itaucultural/docs/caderno4_criticemmovimento_7_af27ff>. Acesso em 6 mar. 2026.

8 <https://ruinaacesa.com.br>

9 Presente em *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

crítico de teatro. Me foi garantido o alcance de um jornal diário e é óbvio que aí há muito poder. Ao mesmo tempo, como descrevia Sábato Magaldi em *A função da crítica teatral*⁹, “o sentimento de que sua opinião não interfere na bilheteria confere ao crítico brasileiro uma liberdade suplementar” (p. 25).

VII

Mas faz – fazia? – diferença para a temporada e circulação de uma obra a presença de uma crítica num jornal. Hoje, é difícil encontrá-la. Mas há reportagens que misturam descrição e avaliação, colunas que trazem resenhas e entrevistas, tudo um tanto confuso, misturado; com o fim do espaço para a crítica teatral na imprensa brasileira, como vaticinou Sérgio de Carvalho em 1999¹⁰, “não serão extintas as valorações”: “de manifestas, elas vão se tornar ocultas”. O professor e diretor aponta que o valor da obra será lançado de cima, “sem desejo de, por meio do argumento, estabelecer uma relação crítica com o leitor”.

VIII

A crítica é um lugar de poder; e portanto, de responsabilidade.

IX

O que fazemos quando fazemos crítica teatral? O que esperamos ao ler uma crítica teatral? A quem se escreve a crítica teatral hoje? Quem escreve crítica teatral hoje? Quem lê crítica teatral? Em dois escritos distintos¹¹, Luiz Fernando Ramos aponta para um tripé de destinatários: o leitor (público ou potencial público da obra observada), artistas (criadores daquilo que nos debruçamos sobre) e à história do teatro (ao futuro). É um bonito dever, escrever para o devir.

X

Busco no exercício da escrita, na leitura e escuta de meus pares e nos estudos teatrais, filosóficos, pedagógicos, éticos e em tantos outros campos do conhecimento, desenvolver o que acredito ser meu projeto de crítica: a crítica é poética e deslocamento; provocadora cúmplice da obra e convite ao teatro. Uma análise que tensiona valoração a partir do equilíbrio instável entre generosidade e rigor.

Quando na *Folha de S.Paulo*, muitos de meus textos eram a partir de obras determinadas pela distribuição de pautas do mês. Somado à necessidade de distribuir estrelas para quantificar o valor do espetáculo, essa circunstância fez com que eu precisasse escrever sobre trabalhos que suscitavam, ao meu ver, uma série de ressalvas. A liberdade que tenho no *ruína acesa* faz com que esse tipo de texto, com problematizações mais densas nas análises de espetáculos, seja mais raro: se feito com generosidade, respeito, rigor e profundidade, tratam-se de críticas muito mais trabalhosas.

10 O fim anunciado: a crítica teatral vive os seus últimos dias. Publicado originalmente na revista *Bravo!* (v. 20, n. 20, ano 2), está disponível no site do autor, em: <<https://sergiodecarvalho.com/2020/04/02/o-fim-anunciado-a-critica-de-teatro-vive-os-seus-ultimos-dias/>>. Acesso em 6 mar. 2026.

11 Crítica teatral: a quem se destina, em *Escritica: o lugar e o papel do pensamento crítico agora*. Salvador: EGBA, 2014; e *A cena da crítica contemporânea: artes expandidas & sociedades contraídas*, na publicação *Sinais de Cena*, n. 3, 2018. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/17486>>. Acesso em 6 mar. 2026.

XI

OLIVEIRA: E pra dizer se gostou ou não gostou as pessoas já têm o Facebook, Twitter, Instagram...

CRETINO: Claro. E o que tem de cretino vomitando estupidez nessas plataformas “não tá no gibi”...

OLIVEIRA: Sim. E tem também aquele povo que adora postar as “fofurices”: “Ah, seu lindo”, “arrasou”, “maravilhoso”, “lacrou”... E toma-te coraçãozinho e emoticons de tudo que é jeito... Já imaginou isso nas críticas publicadas no Cretino?

CRETINO: Dionísio me defenda! Nem me fale. São jargões do internetez que só esvaziam ou superficializam o debate. E pra mim, isso faz um estrago na própria produção teatral da cidade, porque aí “tudo é lindo e maravilhoso” e não se problematiza nada.¹²

XII

A proliferação de páginas, blogs, plataformas e sítios virtuais não acompanhou uma efetiva verticalização da discussão sobre (ou a partir) da cena teatral. Na horizontalidade das redes, as vozes se multiplicaram, algo a ser celebrado, mas também surgem problemas no que diz respeito aos discursos que se legitimam, como eles circulam, como as autoridades se fundam. Inevitavelmente muito se mistura: o comentário, a opinião rasteira, a resenha, a matéria; e quem chama cada coisa de que – afinal, o que é a crítica teatral hoje? Ao mesmo tempo em que as possibilidades se multiplicam, vícios não apenas se reproduzem como se reinventam: conteúdos formatados para o engajamento, textos visivelmente escritos pelo ChatGPT sem sinalização disso, insistência em superlativos, adjetivação como base, ainda as estrelinhas... dentre tudo o que a crítica pode ser, porque algumas pessoas ainda a enxergam como *clipping*? Com tudo que se pode experimentar, porque se curvar ao algoritmo?

XIII

Anos atrás, me deparei com um texto chamado *O que você procura em reviews de games?*¹³ e ele sempre volta à minha mente. É um outro nicho, absolutamente diferente, mas tem alguma coisa naquela discussão que interessa aqui: lá está a compreensão de que é necessário disputar a economia de atenção da internet, e lá está também a percepção de que o *review* de games carrega consigo a função de guia de consumo, mas é também importante “refletir sobre os motivos do jogo ser como ele é, e como isso pode dialogar conosco e com as nossas vidas”. O autor conclui que existe demanda

12 Edson Fernando em Diálogo cretino, sobre a Tribuna do Cretino, publicado em 2021 no contexto da ação *Biocrítica do Teatrojornal* – leituras de cena. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2021/01/dialogo-cretino-%ef%bb%bf/>>. Acesso em 6 mar. 2026.

e propósito para textos que avaliam se determinado jogo vale o investimento e outros que focam no comentário estético, “de modo mais contemplativo e menos consumista”. Depois ele entra no problema do Game of the Year (GOTY), que é uma disputa maluca entre fãs dos jogos competindo para deixar o seu favorito numa posição mais alta em agregadores de notas, e aí já não tem muito paralelo com o teatro – tirando a hiperinflação de prêmios, cada vez com menos critérios (e premiações de fato), mas sem tanta mobilização da base.

A questão é que hoje, dentro da lógica do primeiro caso, do guia de consumo, parece não haver uma crítica que diga “não vá”; e mesmo nas análises que se debruçam nos motivos de uma peça ser como ela é, tem sido raro observar textos que questionam as suas razões de ser.

XIV

O cânone e o consenso: os dois extremos inférteis para a crítica. O cânone impede que se alcem voos mais ousados, libertos das referências sacrossantas reconhecidas por uma tradição, embora a relação da crítica com o campo histórico seja imprescindível. O consenso, por sua vez, homogeneiza as vozes que se plasmam num uníssono ensurdecedor – uníssono de um silêncio de vozes que, compulsivamente, reiteram o mesmo, sem margens, ecos ou distorções.¹⁴

XV

Sabe-se das dificuldades envolvidas em levantar um espetáculo, manter um grupo, produzir um festival. Mas a crítica não deve ser condescendente.

XVI

O problema do valor é, então, central para pensarmos nos caminhos da crítica contemporânea. Trata-se de uma percepção recorrente; uma fuga desta função na tentativa de desenhar outros campos possíveis para o labor crítico. Recentemente, me vi em uma situação quase anedótica: conversando com um colega sobre um trabalho assistido por ambos, estávamos alinhados na percepção de uma distância entre o pretendido pelo diretor e o realizado na cena. No dia seguinte, li a sua crítica sobre a obra, abertamente elogiosa, apontando inclusive na direção oposta do que havíamos comentado. Deixando de lado a hipótese de que ele havia mentido para mim, penso nas razões de escrever um texto que defende uma visão da obra radicalmente distinta da que ele efetivamente teve. Não considerando apenas este caso específico, mas o cenário atual.

Quais os efeitos, para a pessoa que escreveu o texto, de uma crítica teatral “negativa”? Não receber? Já não somos pagos. Não circular? Já é cada vez mais raro. Não ser legitimado? Josette Féral escreveu que o meio artístico “adula a

13 Marcellus Vinicius, na *Game Arena*. Disponível em <<https://gamearena.gg/games/colunas/o-que-voce-procura-em-reviews-de-games/>>. Acesso em 6 mar. 2026.

14 Diego Reis, A crítica sem juízo: entre o cânone e o consenso, publicado em 2016 na revista *Questão de Crítica*. Disponível em <<https://www.questaodecritica.com.br/2016/04/a-critica-sem-juizo/>>. Acesso em 6 mar. 2026.

crítica quando ela é positiva; tolera-a quando é neutra; e contesta-a quando é negativa”¹⁵, e então o que cabe ao crítico fazer se não o seu trabalho?

Não ser querido? Crítica cúmplice, crítica militante, crítica carente?

XVII

O problema do valor, é, então, central para pensarmos nos caminhos da crítica contemporânea. O problema do valor na crítica. E o problema do valor da crítica. Com a migração para o ambiente online, não há mais a profissão, a estrutura, a fonte pagadora. Durante o tempo que escrevi para a *Folha de S.Paulo*, minha remuneração era de R\$ 400,00 por crítica. São anos e anos publicando de forma voluntária no *ruína acesa*, com algumas exceções. Há (pouquíssimos) textos que foram comissionados por produções ou coletivos, todos sinalizados em suas linhas finas; para estes, recebi valores entre R\$ 200,00 e R\$ 1.500,00, dependendo do contexto e da dimensão da parceria dentro dos projetos em questão. É outro problema, também, essas relações que se costumam. Atualmente, por conta de outras funções que ocupo, não faço mais esse tipo de acordo. Trata-se, sim, de uma zona cinzenta; fundamental é que o leitor saiba que houve o vínculo. Transparência.

Ainda tenho ativa uma campanha de financiamento coletivo contínuo via apoia.se, assim como outras plataformas a mantem ou já a mantiveram. Festivais de teatro, que nos convidam ou abrem editais de chamamento, são outra fonte de renda para profissionais da crítica – ainda que pareça cada vez mais difícil, acompanhando o estrangulamento de suas verbas, sendo o acompanhamento crítico visto como um corte “simples” no orçamento. Em 2024, por exemplo, recebi R\$ 6.000,00 por dez críticas para um festival no interior de São Paulo; o valor seria adequado, não fosse necessário com ele cobrir custos de transporte, alimentação e hospedagem.

Transparência. Lembro de quando fui convidado para um festival e tive que enviar uma proposta de orçamento pela primeira vez. Descobri, lá, que estava ganhando muito menos que outras pessoas na mesma função. Compartilhar remunerações é uma forma de ampliar o debate em torno das formas de produção dos nossos fazeres; de sua sustentabilidade, de suas possibilidades. Uma socialização que pode colaborar com o combate à precarização do trabalho que assola as tantas partes da engrenagem capitalista.

Entre novembro de 2022 e fevereiro de 2025, o *ruína acesa* foi remunerado no escopo do Projeto Arquipélago, com aporte mensal de R\$ 1.200,00 realizado pela Associação Cultural Corpo Rastreado. O acordo previa a publicação mensal de duas críticas por todas as plataformas integrantes do projeto, sem nenhum controle ou interferência da produtora.

15 A crítica de uma paisagem cambiante, publicada em

: teoria e prática do teatro. São Paulo:

XVIII

O Projeto Arquipélago desenhou-se como uma iniciativa coletiva de fortalecer a produção de críticas teatrais no país, sendo idealizado por Gabi Gonçalves (Corpo Rastreado), Celso Curi (*Guia OFF*), Fernando Pivotto (*Tudo, Menos uma Crítica*) e este autor. Na primeira configuração, além de *Guia OFF*, *Tudo, Menos uma Crítica* e *ruína acesa*, integraram o projeto a *Farofa Crítica* (RN) e o *Satisfeita, Yolanda?* (PE/SP). No ano seguinte, somaram ao Arquipélago *Cena Aberta* (SP) e *Horizonte da Cena* (MG). Para além do respiro que a garantia da remuneração mensal oferecia, o Arquipélago também nasceu desejoso de encontros, trocas, possibilidades de experimentação.

Foi em seu contexto que surgiu o Boteco Crítico, formato performativo de debate e reflexão crítica já realizado em alguns festivais – *Farofa do Processo* (São Paulo/SP, 2024- atualmente), *MIRADA* (Santos/SP, 2024), *Plataforma Súbita* (Curitiba/PR, 2025), entre outros – sendo produzido pela Corpo Rastreado. A cobertura crítica do Festival Recife do Teatro Nacional (PE) de 2025 foi realizada pelo Projeto Arquipélago.

XIX

A relação entre festivais de teatro e práticas coletivizantes da crítica não é nova, sendo inclusive basilar na última década para construir pontes e estreitar laços. No Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto (Belo Horizonte/MG), de 2013, *Questão de Crítica*, *Satisfeita, Yolanda?* e *Teatrojornal* estiveram reunidas para a escrita de críticas No Calor da Hora, formato do festival. No ano seguinte, integrantes das três plataformas formaram o Coletivo de Críticos da primeira MITsp. As experiências decantaram na criação da DocumentaCena – Plataforma de Crítica, movimento disparador de uma série de ações subsequentes. Eis uma das importâncias da Prática da Crítica da MITsp e de proposições similares de outros festivais: o caráter agregador de tais eventos é espaço profícuo para a produção de pensamentos críticos plurais; encontros que se prolongam no tempo, fazendo reverberar os acontecimentos efêmeros das artes da cena.

XX

Na prática, a crítica foi se fazendo como possível. As casas críticas experimentaram – a partir de desejos, necessidades e oportunidades – outras formas para além do texto, outros jogos, outras relações, outras maneiras de se produzir pensamento, outros dispositivos, outros projetos para fomento. Seja o já citado Boteco Crítico do Projeto Arquipélago, seja o Encontro com Espectadores do *Teatrojornal* em parceria com o Itaú Cultural, sejam os Diálogos Horizontais do *Horizonte da Cena*, seja o Estado de Crítica da *Antro Positivo*, seja o Prêmio Questão de Crítica, sejam podcasts produzidos por diversas casas críticas, enfim. Movidos pelo desejo, movidos pelas circunstâncias. Apoiados por instituições, como os projetos do AGORA junto ao Goethe-Institut de Porto Alegre (RS), ou por editais, como a manutenção do

Quarta Parede por meio de recursos disponibilizados pelo Funcultura (PE) ou a Crítica Militante, quando o *Teatrojornal* foi contemplado em um ProAC (SP). Hoje, ainda que algo daí siga possível, cabe pensar em *publipost*.

XXI

As plataformas de crítica já não são novidade. O que se vê é uma nova geração; uma segunda geração nativa digital no que diz respeito ao fazer crítico. Os textos estão em carrosséis, cabem na legenda do Instagram. Perfis que se dividem em diversas áreas do conhecimento, outros que simultaneamente fazem crítica e divulgação de espetáculos. Na velocidade das redes, qual é o tempo da reflexão? É sintomático, é uma adaptação à realidade, é o que é? Muita coisa coabita este ecossistema. Coisas muito diferentes que recebem o mesmo nome, o mesmo peso, a mesma atenção. Separar o joio do trigo exige reconhecer o joio e o trigo – e talvez isso não seja um ponto tão pacífico. Pois que haja debate, dissenso, reconhecimento mútuo.

XXII

A atual configuração da seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro, carinhosamente nomeada AICT-Brasil, é recente. Atualmente, somos mais de 40, de todas as regiões do país. Não tem sido simples. A cada reunião mensal, criamos mais Grupos de Trabalho e lá estão os GTs em contato com instituições, festivais, órgãos públicos, editoras, políticos... Não tem sido simples, mas o trabalho continua; um trabalho de reconhecimento mútuo. A Prática da Crítica desta edição da MITsp talvez seja a primeira grande realização da AICT-Brasil nestes moldes. Que estejamos nas mais variadas frentes, juntas, nós, insistentes, reafirmando não apenas a relevância de uma cena crítica forte, mas a nossa própria existência.





MINIBIOGRAFIAS

EQUIPE EDITORIAL

Antonio Araujo é idealizador e diretor artístico da MITsp. É diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor no departamento de artes cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Encenou espetáculos como *O Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1,11* (2000), *BR-3* (2006), *História de Amor: Últimos Capítulos* (2007), a ópera *Dido e Enéas* (2008), *Bom Retiro 958 Metros* (2012), a ópera *Orfeu e Eurídice* (2012), *Dire Ce Qu'on ne Pense pas Dans des Langues Qu'on ne Parle Pas* (2014), *A Última Palavra É a Penúltima 2.0* (2014, em parceria), *Patronato 999 Metros* (2015), a performance *Marcha à Ré* (2020), a ópera *Os Capuletos e o Montéquios* (2022) e *Agropeça* (2023). É ganhador do prêmio Golden Medal de melhor espetáculo pela peça *BR-3*, na Quadrienal de Praga 2011 e foi cocurador do Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo, do Rumos Teatro e do Encontro Mundial de Artes Cênicas (Ecum).

Guilherme Marques é idealizador e diretor-geral de produção da MITsp, além de ser idealizador e diretor artístico do !PULSA! Movimento Arte Insurgente. Produtor, gestor cultural e ator, é diretor-geral e idealizador do Centro Internacional de Teatro Ecum – CIT Ecum, idealizador e coordenador-geral do Encontro Mundial das Artes Cênicas (Ecum) e do Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas. Fez coordenação, produção e/ou consultoria artística para diversos festivais artísticos nacionais e internacionais, entre eles: Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT/ BH); Festival Internacional de Dança de Belo Horizonte (FID); 1ª Bienal Internacional de Graffiti de Belo Horizonte; Festival de Arte Negra de Belo Horizonte (FAN); Festival Internacional de Teatro do Mercosul (Argentina); Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela); Inverno Cultural de São João del Rei; Projeto Imagem dos Povos; e Encontro de Artes Cênicas em Araxá.

Ferdinando Martins é professor e pesquisador do Departamento de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Colabora com o Hemispheric Institute of Performance and Politics, da New York University. Atua como jurado do Prêmio Shell de Teatro, do Prêmio Bibi Ferreira e da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), além de integrar a Associação Internacional de Críticos de Teatro. É crítico de teatro e dança do site *Deus, Ateu* e autor do livro *Metodologias em Arte-Educação* (Senac, 2023). Foi diretor do Teatro da USP entre 2010 e 2018 e curador da Bienal Internacional de Teatro da USP no período de 2012 a 2018. Coordenou o Convênio de Cooperação Cultural entre a USP e a Universidade Nacional Autônoma do México entre 2012 e 2015. Possui mestrado e doutorado em Sociologia pela USP e desenvolve pesquisas nas áreas de teoria do teatro, estudos da performance, teoria queer, psicanálise e produção cultural. Na MITsp, atua como editor do *Cartografias*, revista e catálogo da mostra.

Mariana Marinho é atriz, jornalista e roteirista. Bacharela em artes cênicas pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e em jornalismo pela Cásper Líbero, trabalha no teatro e no audiovisual. No teatro, cria em parceria com coletivos como a Extemporânea, que pesquisa a farsa e a violência, e o Núcleo Pequeno Ato, voltado ao teatro imersivo. No cinema, já foi dirigida por artistas como Dellani Lima, além de ter idealizado e protagonizado curtas-metragens. Em 2022, foi a única artista brasileira participante do The Next Stage, programa de desenvolvimento artístico do Dublin Theatre Festival, na Irlanda. Como jornalista, trabalhou em locais como a Cult e a Folha de S.Paulo, e atualmente realiza a gestão de materiais de comunicação para festivais e projetos culturais. Na MITsp é responsável pela coordenação de conteúdo editorial.

Ana Elisa Faria é jornalista formada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) com experiência em edição, reportagem, administração

de redes sociais, roteiros para podcasts, produção e revisão de conteúdo. Atualmente, trabalha como repórter da revista Gama e já colaborou com veículos, empresas e organizações como Nexo, Bold, Trovão Mídia, Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo, UOL, Fundação Lemann e Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. Na MITsp, atua como assistente de coordenação de conteúdo.

CURADORIA MITbr – PLATAFORMA BRASIL

Carmen Luz nasceu e vive no Rio de Janeiro. É coreógrafa, cineasta, artista visual, encenadora, curadora e pesquisadora atuante nas artes da cena. As culturas negras de resistência, o espaço urbano e as políticas da memória constituem as bases de sua pesquisa artística e teórica. É pós-graduada em Teoria do Teatro pela UFRJ e em Cinema pela FGV, além de mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Uerj. Foi diretora artística, programadora e curadora do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e do MUHCAB. Integra com frequência comissões de seleção e júris nas áreas de artes cênicas e cinema, tendo participado, entre outros, do júri do Prêmio APTR – Associação de Produtores Teatrais, de 2019 a 2023. É membro do Conselho Consultivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Francis Madson é diretor e autor da Soufflé de Bodó Co. (AM) e professor de Teatro na Universidade do Estado do Amazonas. É doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UEDESC, mestre em História e Teoria Crítica da Cultura pelo PPGICH/UEA, bacharel em Dança pela UEA e licenciado em Teatro pela UnB. Atuou em grupos do Amazonas e de Rondônia, dirigindo espetáculos de teatro, dança, performances e curtas-metragens, integrando companhias como Cia. Cacos, Cia. de Intérpretes Independentes, Cia. Índios, Cia. Fiasco, Compaanhia Boi de Piranha, Artrupe, Grupo Jurubebas, Ateliê 23, entre outras. É co-criador de eventos e plataformas como FALD, Gororobas, Dabacuri, Breves Cenas, BR–CLOWN, Vazio, Sesc-52, PAN, Pensamento de Perto, Jandira Theater Move e Menor Festival de Ópera do Mundo.

Quito Tembe, nascido em Maputo, é formado em Administração, com licenciaturas em Gestão Artística e Cultural e em Estudos Culturais. Professor de design de luz na ECA – Universidade Eduardo Mondlane, iniciou sua trajetória artística como dançarino e ator, aprofundando posteriormente sua pesquisa em cenografia e iluminação. Colaborou em mais de 50 produções de teatro, dança, performance e cinema. Foi light designer do Centro Cultural Franco-Moçambicano entre 2001 e 2007 e é diretor da Plataforma Internacional de Dança Contemporânea Kinani, responsável pela realização do Festival Kinani desde 2005 e pela organização da Biennale de la Danse en Afrique – Maputo 2023. Curador associado da International Tanzmesse, atua no desenvolvimento e na articulação de circuitos artísticos africanos.

CURADORIA CONEXÕES CENTRO-OESTE

Carlos Gomes é bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp desde 2001, formado em Pedagogia pela UFSCar desde 2016 e mestre em Economia da cultura pela UFRGS desde 2024. Coordenou o programa de Fomento ao Teatro (2014-2015). É coordenador do Núcleo de Curadorias e Programação Artística - artes cênicas no Itaú Cultural (desde 2016).

Galiana Brasil é gestora do Núcleo de Curadoria e Programação Artística do Itaú Cultural. Atriz, arte-educadora, mestra em artes da cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena (SP). Possui produção teórica com perspectiva decolonial nos campos da gestão cultural e pedagogia das artes cênicas, com foco em mediação cultural e curadoria. Durante 15 anos atuou na coordenação das artes cênicas do Sesc Pernambuco, foi gestora do Festival Palco Giratório - Recife e curadora do projeto em âmbito nacional.

CURADORIA PERFORMA12H

Rodrigo Severo é professor, curador, artista e pesquisador, atua nas interfaces entre teatro,

MINIBIOGRAFIAS

performance e cena expandida, com foco nas pedagogias e poéticas negrorreferenciadas. É professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e foi curador da coleção digital Performances Negras no Brasil, da Biblioteca de Vídeo Digital do Hemispheric Institute of Performance and Politics (NYU). Integrou, ainda, a Comissão do Prêmio Bahia Aplauda (2024–2025). Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas pela ECA/USP, é graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e também é tecnólogo em Gestão Desportiva e de Lazer pelo IFRN. É um dos fundadores da Coletiva Preta Performance, onde desenvolve práticas estéticas descolonizadas e antirracistas, além de integrar o Laboratório de Práticas Performativas (ECA/USP).

CURADORIA OLHARES CRÍTICOS

Helena Vieira é escritora, dramaturga e pesquisadora, com uma trajetória marcada pela interseção entre arte, filosofia e memória. No teatro, investiga formas narrativas que ressignificam a história e a experiência de corpos dissidentes, como em *Jango Jezebel: Onde Estavam as Travestis na Ditadura*, apresentada no Memorial da Resistência de São Paulo. Publicou ensaios em coletâneas como *Explosão Feminista* (org. Heloísa Buarque de Hollanda) e *História do Movimento LGBT no Brasil* (org. James Green, Renan Quinalha, Marcio Caetano e Marisa Fernandes). Seu pensamento transita entre a filosofia, os estudos de gênero e a crítica cultural, com contribuições para veículos como *Cult*, *Harper's Bazaar*, *Galileu* e *Folha de S.Paulo*.

CURADORIA AÇÕES PEDAGÓGICAS

Alexandra Gouvêa Dumas é professora do Departamento de Fundamentos do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É doutora em Artes Cênicas pela UFBA, em cotutela com a Université Paris Nanterre, com

pesquisa sobre festas populares africanas e brasileiras. Realizou pesquisas de pós-doutorado na Universidade Paris Nanterre (2014-2015) e na Universidade de Brasília (UnB- 2022-2023). Foi cofundadora, professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe. É maruja da Marujada de São Benedito, da cidade de Prado, Bahia. Tem atuação como docente e pesquisadora na área das pedagogias e poéticas cênicas negrorreferenciadas.

COORDENAÇÃO MITSP

Rachel Brumana atua na produção, gestão e curadoria das artes cênicas em âmbito nacional e internacional desde 2001. É curadora da SCENA – Semana da Cena Italiana Contemporânea em São Paulo e coordena a produção da MITsp desde 2016. Foi professora convidada da IUAV de Veneza em 2022. Formada em Artes Cênicas pela UNICAMP e diplomada em Língua e Literatura Italiana pela Università degli Studi di Firenze, fundou em 2008 a Substância Produções Artísticas. Dirigiu a produção de dezenas de espetáculos internacionais inéditos no Brasil, articulando criação contemporânea, colaboração, ativismo e defesa da liberdade de expressão e dos direitos humanos.

Andreia Duarte é diretora artística, curadora e atriz. Parceira há 25 anos de artistas, lideranças e representantes dos povos indígenas. Doutora pela USP com um estudo sobre arte, teatro, contracolonialidade e povos indígenas. Compõe a equipe da MITsp há nove anos e atualmente faz a assistência de curadoria para a direção artística. É diretora artística do !PULSA! Movimento Arte Insurgente ao lado de Guilherme Marques. Realiza a Coordenação Curatorial do Museu das Culturas Indígenas do Estado de São Paulo. Diretora da Outra Margem, produtora de ações artísticas que questionam a colonialidade e qualquer violência racial, de gênero, de classe. Realiza festivais, espetáculos, publicações, curadorias etc. Ver: www.outramargem.art

Dani Correia tem 15 anos de estrada à frente da Correia Cultural. É administradora (FESP/SP) e empreendedora e uma voz ativa na produção cultural brasileira. Mulher preta e mãe solo, ela integra a Associação SÙ, onde foca na internacionalização das artes cênicas — trajetória que a levou, em 2025, ao Fringe Festival pela delegação do CreativeSP. No currículo, somam-se a direção de produção de obras como *Cartola – O Mundo é um Moínho* e a experiência como parecerista do PROMAC (2021-2023). Em passagens recentes pela MITsp (Produção Executiva em 2024 e Relações Institucionais em 2025), Dani reafirma sua presença em espaços estratégicos, inspirando novas narrativas de liderança negra na cultura.

Dora Leão é economista, gestora e produtora cultural. Sócia da PLATÔproduções, além de doutora e mestra em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Recebeu os Prêmios APCA (2007) e Denilto Gomes (2024) de Produção em Dança, além do Prêmio Melhor Trabalho em Equipe na Quadrienal de Praga (2023). Foi diretora de difusão da UFDPC – Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e coordenadora-geral da Virada Cultural Paulista. É produtora executiva do Cinema do Brasil – programa de promoção comercial do cinema brasileiro no mercado internacional (convênio SIAESP-Apex-Brasil). Atua na difusão de artistas, espetáculos e projetos nacionais e internacionais no Brasil e no exterior. Na MITsp, atua como produtora desde 2016 e desde 2024 coordena a área de logística.

Fernando Ruiz Braun É formado em rádio e tv pela Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente, integra a equipe do Olhares Instituto Cultural, onde atua na produção da MITsp, exercendo as funções de coordenador de relações internacionais e das ações com programadores nacionais e internacionais na MITbr – Plataforma Brasil. Além disso, colabora com o !PULSA! Movimento Arte Insurgente, mostra transdisciplinar realizada em diferentes cidades do Brasil, com foco na

descentralização das artes e ampliação do acesso a produções artísticas contemporâneas.

Grazi Vieira Cineasta e Produtora Cultural, Mestre em Textualidades Contemporâneas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É produtora executiva e produtora técnica de cinema, teatro, dança, música e eventos corporativos. Trabalhou como programadora de música na Virada Cultural Paulista e foi diretora de produção executiva da Fundação Theatro Municipal de São Paulo. Faz parte da equipe de coordenação da MITsp (Mostra Internacional de Teatro). Também coordena a produção executiva e técnica do !PULSA! Movimento Arte Insurgente. Na Plataforma Brasil | Saison Croisée France - Brésil 2025, foi a coordenadora técnica das apresentações que fizeram parte da programação. Fez também a produção técnica da Bienal Sesc de Dança 2025.

Hiago Marques é coordenador administrativo e financeiro da MITsp. Desde 2016, atua como gestor de projetos, planejador financeiro e produtor. Executa e presta contas de projetos culturais nas instâncias municipal, estadual e federal, além de administrar recursos ligados a instituições nacionais e internacionais. É formado pela Escola de Teatro da PUC/Minas e, como ator, se dedica atualmente ao audiovisual, idealizando e produzindo obras autorais.

Iramaia Gongora é formada em dança pelo curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC/SP. É sócia da Umbabarauma Produções Artísticas e atua como produtora cultural. É integrante-fundadora da Frente 3 de Fevereiro, coletivo transdisciplinar de pesquisa e de intervenção artística acerca do racismo na sociedade brasileira. Foi assistente de coordenação do Centro de Referência da Dança de São Paulo, criadora-intérprete e produtora executiva do coletivo JUANITA, dirigido por Isabel Tica Lemos. Desde 2017 trabalha com o Coletivo Legítima Defesa e produz artistas indígenas contemporâneos em ações em São Paulo. É coordenadora do Eixo Reflexivo da MITsp.

MINIBIOGRAFIAS

José Augusto Vieira de Aquino é advogado desde 2004. Na área da cultura, orienta e presta assessoria jurídica para produções de projetos e programas culturais e para Organizações não governamentais da área da cultura. Seus mais recentes e expressivos trabalhos foram com a MITsp e Olhares Instituto Cultural, o Projeto Gil e o Tempo – relacionado às comemorações dos 80 anos de Gilberto Gil – e com a gestão dos direitos autorais das obras e dos direitos de imagem de Anita Malfatti, além de assessorar instituições como Associação Amigos do Centro de Memória do Circo, Instituto A Cidade Precisa de Você, Associação Amigos do Teatro Brasileiro de Comédia e do Teatro Brasileiro, Associação Sù de Cultura e Educação. É responsável pela assessoria jurídica da MITsp desde 2015.

Márcia Marques é formada em Comunicação Social (Relações Públicas) pela FAAP e dirige a Canal Aberto Comunicação, criada em 1993 e dedicada a projetos culturais. Atua com artistas, companhias e instituições de relevância nacional e internacional e coordena, desde 2014, a assessoria de imprensa da MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, realizada pela Canal Aberto desde a primeira edição. Em sua trajetória, esteve à frente da comunicação de festivais como Sesc de Música de Câmara, CIRCOS, FIT, MIRADA e Farofa do Processo. Na edição de 2026 da MITsp, conta com as assistentes Carina Bordalo, Daniele Valério e Flávia Fontes de Oliveira.

Maurício Coronado é formado em comunicação social pela Universidade de Araraquara (Uniar). É produtor e ator em diversas companhias com destaque para o Grupo Anima e a Cia Teatro Balagan. Foi assistente de produção dos filmes *Família Vende Tudo*, *As Melhores Coisas do Mundo* e *Marighella*, além de ter feito a produção executiva da Casa Folha, na Flip de 2023. Foi assistente de comunicação na 9ª MITsp e coordenador de comunicação em duas edições do IPULSA! Movimento de Arte Insurgente. Nesta edição da MITsp, assina a coordenação de comunicação.

Paulo Girčys é doutorando e mestre em artes da cena pela UNICAMP e graduado em artes cênicas pela ECA/ USP. Pesquisador nas áreas de formação do artista teatral, teatro jovem, teatros eslavo e lituano, e as possíveis intersecções entre teatro, pedagogia e ancestralidade. Ator, produtor e arte-educador da Cia. Estrela D'Alva de Teatro, além de cofundador da Escola Itinerante de Teatro. Ministrou aulas e oficinas na Argentina, Chile, Lituânia, Rússia e Angola, além de produções na Itália e Escócia. É coordenador geral dos cursos de teatro do Colégio Singular, no ABC, e professor de arte da rede pública municipal de Santo André. É um dos coordenadores do Festival de Teatro Adolescente VQV Brasil, além de coordenador de produção da MITbr – Plataforma Brasil, da MITsp.

CARTOGRAFIAS

Amilton de Azevedo é pesquisador e crítico das artes vivas. criador da plataforma ruína acesa (<https://ruinaacesa.com.br>), integrante do projeto arquipélago. doutorando em artes cênicas na ECA/USP; mestre em artes da cena, especialista em direção teatral e bacharel em teatro pelo Célia Helena, onde lecionou. constrói a URGIA/ plataforma de ações da palavra. colabora com diversos festivais, ministra oficinas de crítica e escreveu para a Folha de S. Paulo. é membro da AICT Brasil (seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro). Nesta edição da MITsp, participa também da cobertura diária do Prática da Crítica.

André Fischer é criador e diretor do Festival MixBrasil de Cultura da Diversidade, Doutorando e mestre em Imagem e Som pela UFSCar com pesquisa em autoria queer no audiovisual mediado por IA, atualmente em mobilidade acadêmica na Aix-Marseille Université. Sete livros publicados, curador em festivais e mostras no Brasil e exterior, palestrante e consultor sobre assuntos ligados às temáticas da Diversidade e Comunicação Inclusiva. Colaborador de publicações nacionais,

internacionais e acadêmicas relacionadas à cultura LGBTQIA+ e curadoria transmídia.

Christine Greiner é professora da PUC-SP, onde atua como chefe do Departamento de Artes e Diretora do Centro de Estudos Orientais. Ensina na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e nos cursos de graduação em Comunicação das Artes do Corpo e Multimeios. Desde 1998, tem realizado estágios de pesquisa e pós-doutorados em universidades no Japão, nos Estados Unidos e na França, com apoio da Fundação Japão, do Centro Nichibunken e Capes/Fullbright, entre outras. É autora dos livros *Corpos Crip, instaurar estranhezas para existir* (2023), *Fabulações do corpo japonês* (2017), *Leituras do Corpo no Japão* (2015), *O Corpo em Crise* (2010) e *O Corpo, pistas para estudos indisciplinados* (2005), entre outros.

José Fernando Peixoto de Azevedo é dramaturgo, encenador, pesquisador e curador. Doutor em filosofia; professor na Escola de Arte Dramática (EAD-ECA/USP), e orientador no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Entre seus trabalhos mais recentes estão: “Blasted” (2026); “Elisa em fuga: segundo ensaio sobre o terror” (2025, indicado ao Shell/dramaturgia e ao APCA/atriz). Fundador, dramaturgo e diretor do Teatro de Narradores (1997-2016), colaborou em diversos trabalhos com o grupo Os Crespos. Integrou curadorias de Festivais como FIT Rio Preto, MITsp. Tem textos publicados em revistas e livros, e realizado projetos e palestras em países como Alemanha, Espanha e Portugal. É coordenador da Coleção Encruzilhada/Editora Cobogó.

Renata Felinto é artista, professora e pesquisadora das travessias da arte. Vive e trabalha entre Crato (CE) e São Paulo (SP). Bacharela, mestra e doutora pela Unesp, fez do hábito criativo, curatorial e educativo seu território de afeto, auto(re)conhecimento e luta. Especialista em curadoria e educação em museus de arte (MAC/USP), é pós-doutora em sociologia da arte

pelo Center for Africana Studies da University of Pennsylvania (EUA). Professora na Universidade Regional do Cariri, onde semeia saberes e conduz o grupo NZINGA (CNPq), foi coordenadora do curso de artes visuais por duas gestões. Curadora da 15ª Bienal Naïfs do Brasil e Prêmio Miguel Arcanjo de Cultura (2021), sua obra habita espaços como o CCSP, MAR, CCBB, Sesc, Kunstmuseum Wolfsburg e Masp. Participou da 12ª Bienal do Mercosul e de mostras como Histórias Afro-Atlânticas (Masp/Tomie Ohtake) e Enciclopédia Negra (Pinacoteca do Estado de SP). Premiada no Pipa, Select e Salão Anapolino (2020), faz da arte um campo de insurgência que com os dentes segura a beleza.

Sérgio Maggio é diretor-dramaturgo do Criaturas Alaranjadas Núcleo de Criação Continuada e crítico associado à Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-Brasil). Mestre em comunicação e crítica teatral pela Universidade de Brasília (UnB) e pós-graduado em direção teatral pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

Vinicius Torres Machado é professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP. É autor dos livros *A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade*, *A cena em devir: um instante para que algo inexista* e *Em tempo, introdução a performatividade na Grécia Antiga* em coautoria com João Pedro Ribeiro. Dentre suas criações artísticas como diretor, performer e dramaturgo de seus próprios trabalhos, destacam-se os espetáculos *A Porta*, *Aporia*, *Com os bolsos cheios de pão*, *Revoltar* e *Filoctetes em Lemnos*.

PRÁTICA DA CRÍTICA

Artur Kon é artista de teatro e pesquisador. Ator e dramaturgo na Cia de Teatro Acidental, fundada em 2006. Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp, mestre e doutor em Filosofia pela USP. Autor de *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo* (Annablume, 2017), e de peças reunidas em *Trilogia dos Afetos Políticos*

MINIBIOGRAFIAS

(Javali, 2022) e *Como Ser Coro* (Javali, 2026), e organizador/tradutor de *Elfriede Jelinek: do texto impotente ao teatro impossível* (Perspectiva, 2025). Fez pós-doutorado em Artes Cênicas na ECA-USP.

Daniel Guerra é crítico de arte, escritor, diretor teatral e editor. Fundou a Revista Barril em 2016, na qual é editor e colunista. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Em 2023 publicou o livro *O acontecimento cênico: ensaios de uma linguagem* (Kotter), fruto da sua dissertação de mestrado. Em 2025 publicou o romance *Fléti e Míris* (7Letras). É integrante da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT), na qual atualmente exerce a função de Representante Nacional.

Guilherme Diniz é crítico teatral, pesquisador e professor. É mestre e doutorando em Estudos Literários pela UFMG. Investiga teatralidades e dramaturgias negras. É autor do livro *Teatro Experimental do Negro: histórias, críticas e outros dramas* (Temporal). É jurado do Premio Leda Maria Martins e do Shell, na categoria Destaque Nacional. Coedita o site Horizonte da Cena é um dos Representantes Nacionais da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT).

Ivana Moura é jornalista, crítica teatral, escritora, produtora cultural e pesquisadora. Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) com doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Criadora e editora do site Satisfeita, Yolanda?, em atuação desde 2011. Membro da AICT-IACT/UNESCO. Trabalhou no Diário de Pernambuco como repórter, subeditora e editora cultural. Dramaturga, autora de livros, faz cobertura de festivais nacionais e internacionais.

Julia Guimarães é professora no Departamento de Artes Cênicas da UnB, onde também coordena o Laboratório de Extensão em Crítica Teatral (Lacri). Edita e integra a plataforma de crítica teatral Horizonte da Cena (MG). É coorganizadora do livro ibero-americano "O Teatro como

Experiência Pública" (Hucitec, 2019) e do livro "Horizonte da Cena: Uma Década de Crítica Coletiva" (Letramento, 2024), além de coeditora da revista Subtexto (MG). Atuou como curadora das atividades Formativas do festival Cena Contemporânea (DF), em 2025, e do eixo Olhares Críticos da MITsp, em 2022. É integrante da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT/Brasil). (653)

Kil Abreu é jornalista, crítico e curador. Foi diretor de teatros da Secretaria municipal de cultura de São Paulo e coordenador pedagógico da Escola Livre de teatro de Santo André. Compôs os júris dos prêmios Shell e APCA. Fez a curadoria de diversos festivais, entre os quais os de Curitiba, Festival Recife do teatro nacional, Festival de Fortaleza, Festival internacional de teatro de São José do Rio Preto e Plataforma Brasil, da Mostra internacional de teatro de São Paulo (MITsp). Foi curador de teatro do Centro Cultural São Paulo. Edita, com Rodrigo Nascimento, o site Cena Aberta. É membro da IACT – Associação internacional de críticos de teatro.

Luciana Romagnolli é jornalista, crítica, psicanalista e pesquisadora CNPq no Pós-Doutorado da ECA/USP. Trabalhou em cadernos de cultura da Gazeta do Povo (PR) e d'O Tempo (MG) e colaborou com a Folha de S. Paulo. Fundou e edita o Horizonte da Cena (MG, 2012). Foi coordenadora de crítica do Janela de Dramaturgia (MG, 2012/2019) e curadora do Olhares Críticos da MITsp (2017/2020), do FIT-BH 2018 e do Festival Toni Cunha 2019 (SC). Lecionou na Produção Cultural da UFPR. Coordena o Ateliê de Psicanálise, Artes e Corpo no Instituto Clínico de Psicanálise de Orientação Lacaniana (ICPOL-SC). Investiga corpos e discursos.

Malu Barsanelli é jornalista, formada pela UnB - Universidade de Brasília e especializada em artes da cena. Integrou o júri do Prêmio Shell-SP e a equipe curatorial do festival Miacena, além de ter produzido e editado conteúdo para festivais e

instituições, caso do Sesc São Paulo e da MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Atualmente, coordena a comunicação do escritório sul-americano da Pro Helvetia - Fundação Suíça para a Cultura.

Marcos Antônio Alexandre é Professor Titular da UFMG e bolsista do CNPq. Realizou pesquisas de pós-doutorado sobre “Teatro Negro”, no ISA – Havana e no PPGAC, da UFBA (2008-2009), sobre “Alteridades e Performance”, no Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas – NYU e no NEPPA – PPGAC – Unirio (2017-2018) e sobre “Poéticas dos Corpos” na Universidad Complutense de Madrid e na UFPE (2024-2025). É crítico colaborador do Site Horizonte da Cena e Membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro (IACT-AICT). Entre os livros publicados, destaque para O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba (2017) e Da performance à Crítica Teatral (2024).

Rodrigo Dourado fez pós-doutorado na ECA/ USP - 2023-2024. Professor do Curso de Teatro do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mantém o perfil @palco.pernambuco, dedicado à memória teatral e à cena contemporânea em PE. É também tradutor, dramaturgo e fundador/diretor do grupo Teatro de Fronteira, com atuação na cidade do Recife (PE) e da Companhia de Teatro da UFPE. Venceu os prêmios Ariano Suassuna (Fundarpe/PE) e Funarte de Dramaturgia, em 2018, com o texto “Terminal”. Autor dos livros “Bonecas falando para o mundo: identidades ‘desviantes’ de gênero e sexualidade no teatro” (Sesc/2017) e “Teatro Brasileiro: Palco Pernambuco, Vol. 01” (Pedro e João Editores, 2024).

Valmir Santos é jornalista e crítico fundador do site Teatrojornal – Leituras de Cena, que edita desde 2010. Doutor e mestre em artes pela ECA-USP no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escreveu em publicações como Folha de S.Paulo, Valor Econômico, Bravo! e O Diário,

de Mogi das Cruzes. Autor de livros ou capítulos afeitos à memória do campo, além de colaborador em curadorias, consultorias ou comissões para mostras, festivais e enciclopédias junto a instituições públicas e privadas.

Wellington Júnior é doutorando e mestre pelo PPGAC-Unirio. Bacharel em Estética e Teoria do Teatro na Unirio. Idealizador e organizador do Seminário Internacional de Crítica Teatral de Recife e Manaus (ao lado da Renascer Produções Culturais); Crítico colaborador dos sites: TeatroPe, Quarta Parede e Mostra Capiba de Teatro. Organizador do livro Memórias da Cena Pernambucana (Vol.1); Ganhador do prêmio de pesquisa científica da Unirio em 2017 com uma investigação sobre o simbolismo no Teatro. Ganhador do prêmio de incentivo acadêmico da Unirio em 2019 pelo projeto Artes Cênicas em Extensão da Unirio.

IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA Antonio Araujo

**IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO GERAL
DE PRODUÇÃO** Guilherme Marques

DIRETOR DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS
Rafael Steinhauser

CURADORIA OLHARES CRÍTICOS Helena Vieira

CURADORIA AÇÕES PEDAGÓGICAS
Alexandra G. Dumas

CURADORIA MITbr – PLATAFORMA BRASIL
Carmen Luz, Francis Madson, Quito Tembe

CURADORIA PERFORMA12h Rodrigo Severo

CURADORIA CONEXÕES CENTRO-OESTE Galiana
Brasil, Carlos Gomes | Itaú Cultural

COORDENAÇÃO GERAL DE PRODUÇÃO
Rachel Brumana

**COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA
E FINANCEIRA** Hiago Marques

COORDENAÇÃO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS
Fernando Ruiz Braun

COORDENAÇÃO TÉCNICA Grazi Vieira

COORDENAÇÃO DE LOGÍSTICA Dora Leão

**COORDENAÇÃO DE RELAÇÕES
PÚBLICAS E INSTITUCIONAIS** Dani Correia

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
DA MITbr – PLATAFORMA BRASIL** Paulo Giróys

**COORDENAÇÃO DOS EIXOS REFLEXIVO E
PEDAGÓGICO** Iramaia Gongora

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
Maurício Coronado

COORDENAÇÃO DE CONTEÚDO EDITORIAL
Mariana Marinho

COORDENAÇÃO DE ASSESSORIA DE IMPRENSA
Márcia Marques | Canal Aberto

**ASSISTÊNCIA DE CURADORIA DA DIREÇÃO
ARTÍSTICA** Andreia Duarte, Fernando Ruiz Braun

**EDIÇÃO CARTOGRAFIAS, LANÇAMENTOS E
PRÁTICA DA CRÍTICA** Ferdinando Martins

SUPERVISÃO DE PROJETOS Isadora Petrin

PRODUÇÃO EXECUTIVA Carmen Mawu Lima,
Giovanna Monteiro, Veni Barbosa

ASSESSORIA JURÍDICA José Augusto Vieira de Aquino

ASSESSORIA CONTÁBIL/TRIBUTÁRIA Carvalho
Ramos Consultoria Contábil Tributária S/S

**ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA
E FINANCEIRA** Nathália Monteiro

**ASSISTENTE DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS
E PÚBLICAS** Bruno Lelis

ASSISTENTE DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS
Lheo Shiroma, Lua Negrão

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO TÉCNICA
Giovanna Gonçalves

ASSISTENTES DE COORDENAÇÃO DE LOGÍSTICA
Fernanda Gama, Samuel Kobayashi, Sarah Graciano

**ASSISTENTES DE COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
DA MITbr – PLATAFORMA BRASIL** Joy Catharina,
Bina Oliveira

**ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
DOS EIXOS REFLEXIVO E PEDAGÓGICO**
Igor Nascimento

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
Lyvia Gamercó, Tatiana Machado

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE CONTEÚDO
Ana Elisa Faria

ASSISTENTES DE ASSESSORIA DE IMPRENSA Flávia
Fontes de Oliveira, Carina Bordalo, Daniele Valério

ASSISTENTE DE ASSESSORIA JURÍDICA
Nathalia Migliatti

ASSESSORIA DE PROJETOS Thiane Lavrador

CAPTAÇÃO DE RECURSOS FINANCEIROS E APOIOS
Guilherme Marques

CONSULTORIA E IMPLANTAÇÃO CENOGRÁFICA
Carolina Bucek

CONSULTORIA TÉCNICA André Boll, Guilherme
Ramos, Rodrigo Gava

PRODUTORES LOCAIS DOS ESPETÁCULOS

INTERNACIONAIS Aura Cunha, Claude Amar, Julio Cesarini, Ricardo Muniz Fernandes

PRODUTORAS LOCAIS DOS ESPETÁCULOS MITbr

– PLATAFORMA BRASIL Caroline Ferreira, Lipe Lima, Thaís Póvoa, Thiago Félix, Vicky Ferrari

PRODUTORES DOS EIXOS REFLEXIVO E

PEDAGÓGICO Edan Mar, Leonardo Monteiro, Isadora Fávero

EQUIPE TÉCNICA Aledj Moreira (equipe de carregadores/apoio), Benedito Beatriz, Carol Andrade, Calu Batista, Cynthia Monteiro, Diego França, Douglas Mikael, Emilie Becker, Felipe Venâncio, Fernanda Guedella, Fernando Zimolo, Gabriela Miranda, Joana Pegorari, José Dahora, Júlia Fávero, Juliana Magalhães, Kaiky Jhonnys, Karen Mezza, Luana Alves, Tela Mágica (equipe de montagem vídeo/projeção), Mark II (equipe de montagem sonorização), Mauro José, Nicolas Caratori, Pero Manzé, Rafael Alcântara, Raquel Balekian, Ronaldo Zero, Santa Luz (equipe de montagem iluminação), Tatiana Benites, Vicente Ramos, Vic Von Poser, Vivi Barbosa, Wanderley Wagner

CAMAREIRAS Arieli Marcondes Produções Artísticas

CATERING Maria Foi Pra Cozinha, Jacque Vilar

SERVIÇOS GERAIS Jair Nascimento

IDENTIDADE VISUAL Hélder Pessoa

PROJETO GRÁFICO E DESIGN

Lila Botter, Amanda Dafoe

PROJETO GRÁFICO DO SITE Marina Duca

REDES SOCIAIS Lyvia Gamerco, Tatiana Machado, ERA - Empório de Relacionamentos Artísticos

TRADUÇÃO SIMULTÂNEA AM3 Traduções | Cecília Mattos

TRADUÇÃO DE TEXTOS DOS ESPETÁCULOS

Christine Röhrig (*História da Violência*), Marília Scalzo (*Quem Matou Meu Pai*), Rawa Alsagheer (*Três Estações e um Corpo* | *Trois Saison et un Corps*), Renato Farias, Thiago Hypolito (*Do Lado de Cá*)

LEGENDAS DOS ESPETÁCULOS Tempo Filmes |

Andréia Manfrin Alves, Dea Moretto, Gustavo Delatorre

Assef, Roberta Fabbri Viscardi (equipe de tradução), Fernando Monteiro Gonçalves, Flavia Mariano de Aquino, Steffani Kaori Gusukuma Conidi, Pedro Rocha (equipe de operação), Isadora Machado, Gabriela Bitencourt (equipe de produção)

REVISÃO DE CONTEÚDO EDITORIAL Samantha Arana

COBERTURA FOTOGRÁFICA Foco in Cena

REGISTRO VIDEOGRÁFICO E PRODUÇÃO

AUDIOVISUAL ERA - Empório de Relacionamentos Artísticos

LIBRAS Mão Preta Libras

AUDIODESCRIÇÃO Ver com Palavras

BILHETERIA Nayara Magalhães

CONCEPÇÃO DO BOOK DE CAPTAÇÃO DE

RECURSOS FINANCEIROS E APOIOS Osvaldo Piva

MESTRES DE CERIMÔNIAS Yara de Novaes, Rafael Ferro

ROTEIRO DA CERIMÔNIA DE ABERTURA Sílvia Gomez

INTERCÂMBIO PROFISSIONAL MITsp E KINANI -

BIENAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DE MAPUTO (MOÇAMBIQUE) Silvana Carlos Soares de Pombal, Raudina Rogério Cuinica

INTERCÂMBIO PROFISSIONAL MITsp E SECRETARIA

MUNICIPAL DE CULTURA, ESPORTES E TURISMO

DE PEÇANHA (MG – SECULT) Conceição Lobo, Diana

Rosa, Diego Valdane, Eliane Dias, Goreth Venâncio

Marcos Pinheiro, Leonardo Monteiro

CURADORIA PRÁTICA DA CRÍTICA Daniel Guerra,

Guilherme Diniz, Ferdinando Martins, Julia Guimarães

AÇRADECIMENTOS

Adriana Macedo	Equipe da AICT-Brasil	Guto Portugal
Aginaldo Moreno	Equipe da Casa do Povo	Helena Forghieri
Airton José Marangon	Equipe da Coordenadoria de	Heloisa Pisani
Alessandro Azevedo	Teatros e Centros Culturais da	Henilton Menezes
Alexandre Pflug	Secretaria Municipal de Cultura	Isadora Braga
Aline Mohamad	Equipe da Corpo Rastreado	Jader Rosa
Aline Vila Real	Equipe da Gerência de Ação	Janaina Leite
Álvaro Filho	Cultural do Sesc São Paulo	Jessica Teixeira
Ana Kfourir	Equipe do Centro Cultural São	Joana Ferreira
Álvaro Machado	Paulo	João Victor Travassos Santos
André Sturm	Equipe do Goethe-Institut	José Aragão
Aninha de Fátima Souza	de São Paulo	José Mauro Gnaspini
Anna Helena da Costa Polistchuk	Equipe do Instituto Brasileiro	Júlia Guimarães
Artur Kon	de Teatro – iBT	Julian Correia de Aquino
Aurea Vieira	Equipe do Instituto Capobianco	Júlio César Dória
Benjamin Seroussi	Equipe do Itaú Cultural	Jupira Santos
Bernardo Galegale	Equipe do MinC	Leonardo Lessa
Beto Capobianco	Equipe do SATED SP	Lígia Cortez
Bob Oliviera	Equipe da Secretaria Municipal	Lorinaldo Silva
Bob Sousa	de Cultura e Economia Criativa	Lauanda Varone
Brigida Sousa	de São Paulo	Luah Guimarães
Camila Pitanga	Equipe do Sesc Pinheiros	Luana Nagasaka
Carlos Giannazi	Equipe do Sesc Vila Mariana	Luciene Cavalcante
Carlos Moreira Gomes	Equipe do Sesi-SP	Luiz Deoclécio Massaro Galina
Carolina Minhoto	Equipe do Teatro Sérgio Cardoso	Luiz Fernando Ramos
Celso Curi	Equipe do Teatro Oficina Uzyna	Luiza Helena Thesin
Celso Giannazi	Uzona	Maira Tardelli de Azevedo Pompeu
Cléria Moura	Equipe do TUSP	Marcele Rocha
Daisaku Ikeda (in memorian)	Érika Dutra Mourão	Marcelo Drummond
Daniel Guerra	Fabício Floro	Marcelo Rocha
Debora Viana	Fause Hatén	Márcio Boaro
Diego Valladares	Francesca Tedeschi	Marcio Tavares
Eduardo Fragoaz	Felipe Hirsch	Marco Antônio Nakata
Eduardo Saron	Felipe Hoenen	Margareth Menezes
Elaine Cristina Lopes de Oliveira	Gaëlle Massicot Bitty	Maria Beatriz Cardoso
Eliane da Rocha	Gabi Gonçalves	Maria Helena Franco de Araújo
Elisa Volpatto	Galiana Brasil	Bastos
Emilio Kalil	Gui Miralha	Maria Marighella
	Guilherme Diniz	

PATRONOS

Mariana Guarnieri	Sulla Andreato	Adela Gueller
Mariano Mattos	Thainá Gonçalves Silva	Mariângela Abbatepaulo
Marina Turino	Thiago Albanese	Marcelo Araujo
Martim Villares	Tião Soares	Marisa Riccitelli
Matthias Makowski	Totó Parente	Ricardo Ohtake
Michele Rolim	Wesley Kawaai	
Morizi Talles		
Natália Risovas		
Nathalia Bergocce		
Nélida Capela		
Ney Piacentini		
Nina Brumana Camozzi		
Odecir Luiz Prata da Costa		
Patrice Pauc		
Patrick Pessoa		
Pedro Granato		
Pedro Leão		
Priscila Borges		
Regina Célia da Silveira Santana		
Renate Heilmeier		
René Piazzentin		
Ricardo Cardoso		
Ricardo Muniz Fernandes		
Ricardo Ohtake		
Rita Teles		
Robson Outeiro		
Rodrigo Fidelis		
Rodrigo Lorena		
Rodrigo Massi		
Rosana Paulo da Cunha		
Rubens Carsoni		
Rudifran Pompeu		
Rui Moreira		
Sérgio Dávila		
Silas Martí		
Silvana Santos		
Sílvia Fernandes		



Lei Rouanet

APRESENTAÇÃO



laranjinha
itaú

PATROCÍNIO



VALE

COPATROCÍNIO



APOIO INSTITUCIONAL



**Rosalie
& Claudio
Haddad**



Centro Cultural São Paulo



MITsp



**FESTIVAL
NACIONAL
DE TEATRO**

**CENA
CONTEMPORÂNEA**
FESTIVAL INTERNACIONAL
DE TEATRO DE BRASÍLIA



APOIO CULTURAL



Mark II®



PARCERIA DE MÍDIA



Cult



eletromidia

FOLHA DE S.PAULO
★ ★ ★



REALIZAÇÃO



ItaúCultural



80 ANOS



PARCERIA INSTITUCIONAL



APOIO AÉREO

AGÊNCIA DE
TURISMO OFICIAL

CANAIS OFICIAIS DE VENDA

PONTO DE
ENCONTRO



