

# OLHARES CRÍTICOS

por amilton de azevedo

9<sup>o</sup> FESTIVAL  
NACIONAL  
DE TEATRO  
RIBEIRÃO PRETO



Prefeitura da Cidade de  
**RIBEIRÃO PRETO**

Secretaria  
**da Cultura e Turismo**





# **OLHARES CRÍTICOS**

**por amilton de azevedo**

**9<sup>o</sup>** FESTIVAL  
**NACIONAL**  
**DE TEATRO**  
**RIBEIRÃO PRETO**

**Fotos: Tábata Barbosa @tabatat**

Todos os direitos reservados. 2025

# **OLHARES CRÍTICOS**

## **PREFEITURA DA CIDADE DE RIBEIRÃO PRETO**

Prefeito: Ricardo Silva

Vice-Prefeito: Alessandro Maraca

## **SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA E TURISMO**

Secretária Municipal da Cultura e Turismo: Maria Eugênia Biffi

Secretário Adjunto da Cultura e Turismo: Washington de Paula e Silva

Subsecretário de Turismo: Julio Caliento

Subsecretária de Atividades Culturais: Vera Helena Pimenta Gobi

Subsecretário Administrativo: Alexandre Henrique Felcar



# Sumário

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto | 06 |
| dos exercícios do olhar: estranhar e abraçar!    | 07 |

## Mostra Local - Cena Profissional

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| “Circo de Dois”: entre graça e graça                       | 10 |
| “Um tanto de sonho”: o que se exige, do que se aplaude     | 12 |
| “Tradição, Paixão e Circo”: enquanto o chicote não estrala | 15 |
| “Cão”: estruturas de lucidez                               | 17 |
| “Nós da Terra”: das singelezas                             | 20 |

## Mostra Local - Primeiro Palco

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| “Borandá”: o elemento rua                      | 23 |
| “Tudo aquilo que sei sobre o amor”: densidades | 26 |





## Nacional e Local - Prêmio Pedro Paulo

“Peneiras Conta Negritude”: dançar, mesmo quando 30

“Ciclos sem fim”: repetir, repetir, lutar, exaurir, repetir,  
exaurir, lutar, lutar, exaurir, exaurir 35



## Mostra Nacional

“ABAETÉ”: ser o rio que move a canoa 39

“A menina do candeeiro”: começar juntos, conhecer o antes,  
alumiar 42

“La Trattoria”: dividir o pão da imperfeição 44

“A Ilha Profana do Cantagalo”: da violência dos mundos 47

“Os três sobreviventes de Hiroshima”: a primazia da  
lembração 50

# 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto

**Maria Eugênia Biffi**

**Secretária Municipal da Cultura e Turismo**

O 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto reafirmou a força da nossa cidade como um polo de produção, circulação e valorização da arte e da cultura no Brasil. Foram dias de intensa programação gratuita que consolidaram o evento como um marco de diversidade, inclusão e democratização do acesso cultural.

Nesta edição, o Festival mostrou-se plural e inclusivo. Ocupamos teatros, escolas, centros culturais e espaços públicos, em diferentes regiões da cidade, garantindo que a experiência do encontro com a arte chegasse a diferentes públicos, incluindo alunos de instituições sociais, pessoas com deficiência e moradores de bairros descentralizados. Esse compromisso de levar a cultura a todos os cantos da cidade é um dos pilares fundamentais do evento.

A diversidade também esteve presente nos palcos, com produções vindas de várias regiões do Brasil, que trouxeram múltiplos olhares e linguagens artísticas. Essa troca cultural enriqueceu a cena local, aproximou trajetórias diversas e fortaleceu ainda mais a identidade do Festival como espaço de encontro e diálogo.

Vivemos dias de muita potência cultural, em que o público se reconhece nas histórias contadas em cena. O teatro mostrou, mais uma vez, sua capacidade de acolher, provocar reflexão e transformar.

Este e-book reúne textos com olhar crítico sobre os espetáculos apresentados no 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto. Mais do que um registro, ele é também um convite à memória: uma forma de revisitar as experiências compartilhadas, fortalecer o debate artístico e valorizar o trabalho dos grupos que contribuíram para a grandiosidade desta edição.

Que este material inspire novos olhares, fortaleça a nossa cena cultural e mantenha vivo o espírito de encontro que o teatro nos oferece.

# dos exercícios do olhar: estranhar e abraçar!

amilton de azevedo

Viver festivais. Essa possibilidade que o ofício da crítica teatral apresenta a mim é um privilégio. Para além das 14 obras selecionadas pela curadoria do 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto, aproveitei minha estadia na cidade para assistir tanto quanto pude da programação. Viver teatro. Nas páginas que seguem, entre as muitas funções que desejo que tenham meus escritos, entre registro, reverberação e reflexão, que minhas palavras sejam também declaração de amor.

Foi-se o tempo em que a crítica de espetáculos era algo autoritário a ser temido. Há toda uma geração, espalhada pelo país, insistindo em articular, com garra e profundidade, o pensamento em torno do fazer teatral em suas múltiplas formas e potências. O projeto de crítica no qual acredito e busco praticar se baseia no instável equilíbrio entre generosidade e rigor. É fundamental, também, levar em consideração os contextos de cada obra. Espero que o que digo aqui se verifique no todo desta publicação.

Estar no FNT é fazer-me estrangeiro, curioso diante do que irei ver. É olhar para cada trabalho pelo que ele é, na justeza de sua proposta, na realidade de sua execução. Estranhar e abraçar, tudo ao mesmo tempo; acolher o incipiente, apontar um descaminho. Calibrar as expectativas e exigências, abrir-se à experiência. Os 14 textos aqui presentes versam sobre obras que se dividem em cinco categorias e abrangências. Tentei levar isso em conta.

Na Cena Profissional da Mostra Local, três trabalhos que trazem o circo ao teatro – cada um a seu modo, por suas razões, seus jeitos de ser – estão ao lado de um espetáculo de teatro lambe-lambe, linguagem tão singular!, e um experimento contemporâneo.

Nos dois trabalhos ribeirãopretanos do Primeiro Palco, de um lado a rua e a linguagem popular, do outro a estrutura fragmentada; eis a gama de desejo de jovens artistas dos tempos que correm!

O importante Prêmio Pedro Paulo traz a pluralidade das teatralidades negras. A obra da Mostra Nacional reconta o Teatro de Arena e conta tanto mais; o jovem grupo local vai para o Quarteirão Paulista performar a exaustão do racismo estrutural que insiste em se repetir.

E a Mostra Nacional, além dos dois trabalhos de São Paulo e um do interior paulista, contando com a incrível presença da região Norte do país, Belém e Manaus – carregando, ainda, as vozes das comunidades ribeirinhas do Arumanduba e do Acará. Que importante nos deslocarmos para fora dos nossos eixos! O teatro brasileiro é muita, muita coisa.

Celebremos o teatro; e que as memórias do 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto se alimentem dos exercícios do olhar que decantaram nessas críticas. Boa leitura!





**MOSTRA  
LOCAL**



**CENA  
PROFISSIONAL**



**9º FESTIVAL  
NACIONAL  
DE TEATRO  
RIBEIRÃO PRETO**

por amilton de azevedo

No calor da manhã de uma segunda-feira, crianças e jovens espalhavam-se pelas sombras do Parque Tom Jobim antes da apresentação de Circo de Dois que integrou a programação do 9º Festival Nacional de Teatro (FNT) de Ribeirão Preto. Com turmas escolares de idades variadas, um bom desafio se anunciava para a Cia Pé de Chinelo: conquistar, capturar e atingir diferentes faixas etárias – algo de certo modo esperado para obras feitas para espaços abertos e públicos.

Assim, Circo de Dois começa antes do início, quando a voz de Jirda (Luciana Donegá) começa a se ouvir pelas caixas de som e a peculiar figura de Bisgoio (Neto Donegá) surge de trás do cenário. É Bisgoio que irá caminhar em meio ao público, num gesto que inaugura a relação palhaço-plateia e também serve para que o artista mapeie quem está ali e como estão as energias e atenções. Nessas primeiras brincadeiras, já se faz uma chegada que aproxima, especialmente e espacialmente, os adolescentes do nono ano ali presentes do espaço cênico.

Bisgoio e Jirda fazem da obra o que ela é: neste circo de dois, não há uma proposição de situação ou elaboração dramatúrgica por trás do que se vê ali. Trata-se do jogo clássico entre um palhaço pra lá de Augusto e uma Branco que, ainda que trazendo momentos mais intensos, se desenha sutil em suas mandanças e bravezas. Então, duas relações distintas se estabelecem na interação com o público; Jirda é mais direta, Bisgoio, não-verbal, flana leve em suas provocações e reações.

Há um tanto que se constrói antes dos números que serão apresentados enquanto o público se familiariza com aquelas figuras e suas relações. Em um período histórico onde nossa capacidade de atenção se mostra cada vez mais limitada, é uma aposta e um risco investir no tempo das coisas se estabelecerem. Nesta escolha de Circo de Dois, o crescimento do interesse e o distrair-se talvez caminhem juntos por entre a diversidade do público.



Nas triangulações constantes de Bisgoio com a plateia, a percepção de quem está aberto para o jogo e quem talvez não valha nem tentar. Nesta apresentação do FNT, selecionar um dos jovens estudantes para ser o ajudante (em que pese essa escolha ter contradito a afirmação de Jirda de que deveria ser alguém maior de 18 anos) mostrou-se um grande acerto: amigas, amigos e colegas – pela zoeira ou pela curiosidade – ficaram muito mais atentos e inseriram-se na obra, mesmo quando alguns mediavam essa relação pelas telas que gravavam o momento.

É sintomático destes tempos escutar os comentários que se seguiram: após o garoto surgir com uma barba falsa e um gorro para tornar-se “Biscoito”, assemelhando-o a Bisgoio, alguém próximo a mim diz que “parece um casqueiro”. Também, com as piadas gestuais e corporais e o presente recebido, os tanto “lá ele” enunciados. Algo de preconceitos (nem tão) velados e homofobia recreativa surgem. As escolhas de Circo de Dois não operam na direção destas leituras e reações, mas ainda assim lá estão elas.

O presente entregue pela dupla ao ajudante, aliás, é boa síntese do espetáculo: uma flor em uma banana. O estranho e instável equilíbrio entre graça e graça; comicidade e beleza. O desajuste de Bisgoio contrastado com sua perícia na execução. A dificuldade de dar a ver a dificuldade dos números. Nas claque e construções de ápices, o desafio e a busca por integrar o todo: impressionar, divertir, fazer rir, estar junto.

# “UM TANTO DE SONHO”: O QUE SE EXIGE, DO QUE SE APLAUDE

Cia CabarElas

por amilton de azevedo

No palco quase vazio, surge uma palhaça. Seu caminhar é algo entre pausados passos de uma marcha e a troca de posições dos braços do ballet. Ela anuncia o circo; um circo de sonho. Feito de sonhos e das tantas elas e elus que surgem. Um tanto de sonho e um muito mais de trabalho; movem-se caixas, compõem-se cenas, estende-se a lona para abrir o picadeiro.

Conforme compartilhado no bate-papo após a apresentação no Teatro Minaz, dentro da programação do 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto, a CabarElas realizou adaptações na obra, considerando o público que estaria na plateia. O espetáculo possui classificação indicativa livre; diante da presença maciça da comunidade escolar acompanhada por professores, a companhia decidiu encurtar o trabalho, retirando algumas cenas. Assim, este texto versa sobre o material assistido, ficando aqui o registro desta informação e da curiosidade para prestigiar o todo.

O trabalho da Cia. CabarElas é estruturado na intersecção entre circo e teatro: há uma série de números apresentados – malabarismo, equilibrismo, arremesso de facas – que, em sua imensa maioria, não se descolam do discurso da encenação: Um tanto de sonho imbrica sua crítica nos meandros da técnica e do trabalho que sustenta o que se vê em cena. As situações que se constroem no jogo entre artistas a cada quadro de virtuose se integram no tanto que se debate ali.





A Cia. CabarElas opera uma desconfortável encenação do desconforto: o que inicialmente se apresenta quase como utopia em ação – uma coletividade circense de mulheres e pessoas não-binárias – torna-se um dispositivo que dá a ver opressões diversas. A matéria do sonho é confrontada pelo concreto, pela poeira da realidade que insiste em se fazer presente. Há momentos de cooperação, mas a ordem do dia em Um tanto de sonho é a competição; não por acaso, uma das primeiras cenas é a disputa de todes pelo centro do picadeiro.

O autoritarismo se revela, por exemplo, na recorrente insistência de fazer de alguém o que não se é: “é palhaço, palhaça ou palhace?”, questionam. “É malabarista!”, reage (em um momento onde a dramaturgia insere um debate sobre gênero e não-binariedade de forma sutil). E como essa violência se dá entre coreografias sorridentes, lá está o público diante de uma complexa contradição quando a cena se torna um número de malabares e não sabemos como reagir – é bonito, mas não parece certo acontecer assim!

Neste sentido, como o erro também se faz dramaturgia, a precisão torna-se ainda mais relevante no andamento de Um tanto de sonho. Até porque, diante da dificuldade observada, o acerto impressiona. Muitas das especialidades do circo lidam com o corpo sendo levado até seus limites. A CabarElas faz da cena também espaço para a reflexão em torno do próprio fazer artístico; do que se faz para entreter, do que se sofre para entreter. O que se exige, do que se aplaude.

Quando um grito revela um coração esfaqueado e aos poucos a cena se torna uma novela mexicana, algo de deboche, de cansaço, de bagaceira diante da dimensão dos horrores da realidade se materializa na obra. Um pot-pourri de piseiro, arrocha e sertanejo embala o absurdo, ensaia-se um momento de female rage no lançamento de facas e lá estão também dancinhas de TikTok e então estamos diante da banalização da violência: os comentários estão todos ali e cada número traz consigo sua razão de ser.



É necessário carregar o sonho nas costas, e para cada pessoa esse peso se revela diferente. Compondo as relações da encenação de maneira singular, Um tanto de sonho encara o nó de integrar seu discurso crítico às práticas circenses, debatendo o mundo do capital em seus tantos recortes que o atravessam. Só depois que um tanto foi perscrutado, revelado, enfrentado, é que se pode construir o circo sonhado: vai começar.

# “TRADIÇÃO, PAIXÃO E CIRCO”: ENQUANTO O CHICOTE NÃO ESTRALA

## Raros Circo e Teatro

por amilton de azevedo

Uma das tantas diversões que o circo oferece é o risco real experienciado por suas e seus artistas. Durante um número de equilíbrio presente em Tradição, Paixão e Circo, uma professora, na tentativa de convidar uma das crianças à prestar atenção no espetáculo, diz a ela que “ele vai cair, olha lá!”. O local de apresentação dentro do 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto teve que ser alterado por conta da determinação municipal que impede a realização de eventos públicos em espaços abertos por conta do calor e da baixa umidade do ar: da praça do Cristo Redentor para a EEL Dr. Fábio dos Santos Musa, a Raros Circo Teatro se viu diante de uma imensa plateia de pequenos.

O trabalho, de rua, é voltado para todas as idades, e parece crescer conforme o público é mais diverso, considerando a dramaturgia e as piadas. No contexto de uma plateia formada quase exclusivamente por crianças pequenas – e professoras, professores e funcionários – há algumas camadas que acabam se perdendo. Outras, como a técnica extremamente precisa e a quase ausência de erros na apresentação vista, engajam e impressionam todas as pessoas.

Logo no início de Tradição, Paixão e Circo, introduz-se a situação ficcional que encampa a encenação: é o expediente, relativamente comum à trabalhos desta linguagem, de uma falência daquele circo; não há mais público, artistas já foram embora, a crise se anuncia – com um pé na realidade, quase como sutil denúncia das dificuldades vivenciadas pelos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Assim, na primeira cena, dois funcionários ocupam o picadeiro, e gera certo estranhamento a escolha por enquadrá-los como “vendedores” no diálogo e no figurino, visto que sua ação ali é a varrição do espaço; uma faxina.

Os vendedores/faxineiros retornam já de figurino e executando – com notável técnica – um número de chicote. Enquanto a prática se dá, o espetáculo da Raros Circo Teatro é interessante e captura a atenção de seus espectadores. Mas o que acontece enquanto o chicote não estrala? Quando os diálogos eventualmente retornam e a plateia é lembrada da situação, a cena teatral soa artificial; também faz falta uma relação mais aberta, solta, com o público ali presente.



Dentre os números, além do chicote já citado, o rola-rola mantém a tensão no ar com seu contínuo aumento na dificuldade (a contrarregagem visível gera um pequeno ruído, visto que a pessoa responsável não está integrada ao resto do espetáculo). A luta parece demasiado longa, estendida; dramaturgicamente, não se configura uma figura vilanesca em oposição ao palhaço, não havendo uma construção de personagem que serviria tanto para efetivamente justificar a gag quanto para distanciar um perigoso realismo da briga – a câmera lenta, nesse sentido, é um grande acerto! Na corda bamba, impressiona o clímax, com o espacate da artista. O malabarismo final é também incrível, com suas dinâmicas de trocas e de equilíbrio.

O desafio de Tradição, Paixão e Circo é manter a conexão em sua totalidade, não dando espaço para pequenas barrigas ou momentos de dispersão. Cenas como a de “aquecer as palmas” e “aquecer a voz”, que parecem surgir como necessidade técnica para trocas de figurinos e preparações, podem ser melhor aproveitadas. Cabe também uma atenção maior à operação da trilha sonora, talvez pensando-a como um desenho presente em toda a obra, sem interrupções bruscas ao final dos números. A Raros Circo Teatro encanta em seus ápices; como fazer da dramaturgia uma aliada para começos, transições e fins?

por amilton de azevedo

As cortinas se abrem. Um cubo no centro do palco é cercado pelas mesmas fitas vermelhas que vestem o elenco, entre adorno e restrição. Cinco intérpretes estão fora da caixa. Dentro dela, o Cão que dá o título ao trabalho do Grupo Teatral Gorki. Uma coreografia-eletrorroque se desdobra, entre o glitch da música e pequenas convulsões corporais. Instaura-se, nesta primeira composição, a atmosfera de “Colônia”, o hospital psiquiátrico fictício, inspirado no homônimo existente em Barbacena (MG), pouso do genocídio nomeado por Daniela Arbex como Holocausto Brasileiro em seu livro-reportagem.

Em 1961, o fotógrafo Luiz Alfredo, do jornal O Cruzeiro, registrou a dura realidade do Hospital Colônia de Barbacena na reportagem A Sucursal do Inferno. O horror ali verificado nas condições sub-humanas de pacientes internados não evitou que as duas décadas seguintes concentrassem o maior número de mortes ocorridas no (então) maior manicômio do Brasil. O espetáculo do Gorki parte desta chaga na história brasileira: foram mais de 60 mil vítimas, sendo que cerca de 70% delas não tinha diagnóstico de doença mental. Neste Colônia fictício, espelha-se o Colônia real: nas celas, abandonados, famintos e torturados, indesejados da sociedade. No prólogo do livro de Arbex, Eliane Brum sintetiza:

Eram epiléticos, alcoolistas, homossexuais, prostitutas, gente que se rebelava, gente que se tornara incômoda para alguém com mais poder. Eram meninas grávidas, violentadas por seus patrões, eram esposas confinadas para que o marido pudesse morar com a amante, eram filhas de fazendeiros as quais perderam a virgindade antes do casamento. Eram homens e mulheres que haviam extraviado seus documentos. Alguns eram apenas tímidos. Pelo menos trinta e três eram crianças.

Cão coloca em cena cinco pacientes, personagens nomeadas na ficha técnica como Artista, Ativista, Militar, Professora e Religiosa. Ao longo da obra, o público é apresentado para os motivos de cada uma e cada um estarem ali, enquanto é testemunha dos sofrimentos vivenciados – e da perversidade do Enfermeiro. O trabalho do Gorki se estrutura principalmente como situação dramática, onde os conflitos e confabulações são observadas como que pelo buraco da fechadura da cela. Uma espécie de prólogo enuncia a obra como “experimento cênico” que debruça o olhar sobre os mecanismos das estruturas de poder; nessa perspectiva, há irrupções cênicas que trazem acontecimentos e memórias ocorridos em outros tempos e espaço, tentativas de tensionar e redimensionar o que se vê naquele tempo presente. Operando entre o drama, a narratividade e a visualidade, Cão busca contar, comentar e manifestar a sua história.



A composição inicial já citada parece evocar diretamente o filme *Suspiria* (2018), dirigido por Luca Guadagnino a partir do trabalho homônimo de Dario Argento (lançado em 1977). Os figurinos são praticamente idênticos ao das bailarinas em *Volk* e, ainda que a coreografia seja bem diferente, há algo daquela energia sombria que emana em Cão. Em ambos os filmes, forças sobrenaturais operam dentro das paredes da escola de balé; na versão de Guadagnino, a história alemã insiste em também se fazer presente em meio ao terror – o aprisionamento é também de uma Berlim dividida. A coreografia de Volk foi criada por Damien Jalet a partir de outro trabalho próprio, *Les médusées*. Ali, Jalet aponta ([em entrevista para a Vulture](#), em inglês) que se tratava de uma “dança de resistência”, onde o trio original buscava “quebrar um feitiço”; os figurinos deveriam transmitir a sensação de estar ligado, vinculado – ou preso – a algo.

As cinco personagens, literalmente presas, também ligam-se em seus desajustes, todas ali manifestações da dissidência, do indesejado, do socialmente inadequado. A loucura passa a ser debatida pelo que é: ferramenta de poder, de garantia e perpetuação de poderes a partir da instauração da norma – e das violências da normatividade. Ainda que se compreenda que a situação na qual aquelas figuras estão inseridas possa levá-las a uma “verdadeira” loucura, é um nó da encenação como construir o registro da interpretação – como representar a loucura, ainda mais a partir da premissa de que ela é, para além de diagnósticos e condições existentes, uma construção social?

É um desafio sustentar dramaturgicamente o desenvolvimento da trama, construindo as ações e razões para seu caminhar de forma verossímil; há uma série de detalhes que escapam nas passagens temporais e nas idas e vindas dos acontecimentos. Na escolha de concentrar a maneira de contar a história no drama, a abertura para a inscrição do discurso crítico – especialmente de forma direta, como ensejado em Cão – não parece efetiva, orgânica. Gera estranhamento, por exemplo, a lucidez trazida em certos momentos na fala de personagens que, fragilizadas pela situação proposta com alguma base realista, deveriam ter dificuldades para tais níveis de percepção e raciocínio. Também, o Enfermeiro acaba por ocupar um espaço de “explicador” – a presença do mesmo intérprete como aquele que traz dados factuais e históricos, assim como ser ele que descreve os feitos que levaram cada paciente a estar ali enfraquece a própria construção das personagens.

Há algo já delineado como possibilidade para a encenação dar a ver a realidade anterior de cada paciente: as cenas performativas, onde algo do delírio, da memória e do inconsciente se fazem um. Cão traz, de forma ora simbólica ora literal, os acontecimentos da vida pregressa daquelas cinco, sustentando assim o drama que se desenrola. Entre anestesiastas e anestesiados, o fictício hospital Colônia se torna dispositivo para outros debates e discursos sobre estruturas de poder; não a história de Barbacena, não a história da loucura: recortes de umas histórias de poderes. Antes que nos façam esquecer, antes da lobotomia, tomar a chave, domar o cão.

# “NÓS DA TERRA”: DAS SINGELEZAS Cia A DitaCuja

por amilton de azevedo

O teatro lambe-lambe é um gênero genuinamente brasileiro, criado há trinta e cinco anos por uma cearense e uma baiana: inspiradas na prática dos fotógrafos ambulantes dos anos 1940, que faziam seus retratos em jardins e praças, as bonequeiras Denise de Santos e Ismine Lima desenvolveram o estilo que se desdobra a partir das teatralidades das formas animadas.

Presença constante em diversos festivais, é comum que os grupos apresentem espetáculos que se estruturam como quatro ou cinco caixas-palco onde diferentes visualidades trazem narrativas unidas por uma temática comum. Em Nós da Terra, a Cia. A DitaCuja homenageia o viver caipira em abordagens cômicas, críticas e poéticas, trazendo recortes da cultura do interior paulista em seus cotidianos e festejos.

Na praça Professor Makiguti, no bairro do Ipiranga, dentro do 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto, A DitaCuja organizou seu pequeno vilarejo em um círculo. No centro, uma mesa com bolo e um café a ser passado no encerramento da apresentação sob as bandeiras dos três santos. Ao redor, suas caixas-palco; ou melhor, suas casas-palco. É de se ressaltar o esmero e a beleza do exterior das caixas, instigando ainda mais a curiosidade de quem passa e enxerga naquela disposição, de fato, uma pequena comunidade rural.

Em cada uma delas, uma micronarrativa singular. Nós da Terra traz cinco histórias contadas com diferentes técnicas de manipulação e modos de pensar-fazer dramaturgia. Todas elas fazem uso do fone de ouvido, cada uma à sua maneira. Enquanto na Estação Primavera se escutam diálogos das personagens vistas, Aurora é uma narração. No Reisado, as toadas são a dramaturgia; na Terra, a música acompanha a visualidade depois da história já contada. E na Mercearia 7 Irmãos, a conversa é entre boneca e público.





Nesta última, aliás, a única manipulação direta; nas demais, são os princípios de boneco de vara que fazem mágicas e movimentam o tempo, o espaço e a imaginação. Os nós da terra do título do trabalho são a coletividade caipira, mas também são os entrelaçamentos e as dificuldades da vida no campo, do plantio.

Estação Primavera traz esse nós dos encontros, das roças, da leveza, da risada solta. Reisado celebra a cultura popular dos festejos. A Mercearia 7 Irmãos entrelaça o cotidiano e o sobrenatural, dando a ver as muitas manifestações do misticismo e das crenças do povo, os causos e as prosas. Terra é a transformação desses modos de vida, do roçado à monocultura, da subsistência à exportação, talvez a caixa com o teor mais diretamente crítico. Aurora surge como síntese possível de Nós da Terra: lá está o tempo, lá está a natureza, lá está a vida, lá está a ação humana e seus efeitos; uma menina, sua família, suas terras, uma árvore. As mudanças e permanências, o tanto que se pode observar por uma porta ou janela, o tanto que existe e se conta. Das singelezas do teatro lambe-lambe, das singelezas dos nós, dos interiores, da terra.



**MOSTRA  
LOCAL**

**PRIMEIRO  
PALCO**



**9º** FESTIVAL  
**NACIONAL**  
**DE TEATRO**  
RIBEIRÃO PRETO

# “BORANDÁ”: O ELEMENTO RUA

## Cia Multifacena

por amilton de azevedo

Dizem que no teatro de rua existem três elementos fundamentais – no público: o cachorro, a criança, o bêbado. Na apresentação de Borandá, da Companhia MultifaCena, no 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto, um ator se atreveu a tentar interagir com um cão e tomou umas boas latidas; uma criança, sem descer da bicicleta, passava e voltava; entre os tantos bêbados, um tornou-se parte do elenco, até caindo junto do resto do coro e, então, satisfeito ou cansado, disse para quem quisesse ouvir: “já trabalhei demais; até aqui, fiz minha parte!”.

Talvez estar ali, na frente do Terminal Rodoviário, entre o barulho do fluxo de pessoas e veículos, buzinas e motores, tenha sido o maior desafio dos jovens artistas da MultifaCena em sua caminhada com Borandá. O trabalho, criado no contexto do Curso Técnico em Teatro do Senac, pelas divulgações vistas no Instagram da companhia, não havia sido apresentado em um local tão exposto, aberto, público. Depois dos movimentos de chegada, tocando e cantando pelas calçadas e entrando – ainda que tímida e brevemente – no terminal para convocar o público, a MultifaCena trouxe sua adaptação do auto do migrante de Luís Alberto de Abreu, estreado em São Paulo em 2003, junto à Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes, e escrito em um processo de escuta de migrantes da região Sul da capital paulista.

Reside nessa escolha outro desafio para este Borandá: trata-se de uma obra dividida em três sagas – de Tião Cirilo, Galatéia e Maria Déia – e feita para os palcos. A MultifaCena foca sua adaptação na primeira e leva a obra para a rua. Não é um feito simples: o teatro de rua carrega consigo não apenas suas especificidades de linguagem, mas também sua qualidade outra de presença, escuta, atenção.

À época da estreia da montagem original, o crítico Sergio Salvia Coelho, na Folha de S. Paulo, falando da saga de Tião Cirilo, afirma que “mesmo sem nenhum grande drama para narrar, desarma pela singeleza”. A ausência de grandes acontecimentos pode ser indício da dificuldade na transposição da narrativa para a rua: a adaptação da MultifaCena resulta um tanto confusa – em meio ao caos do tanto que acontece na cidade pulsante – no contar dessa história singela.

O espaço delimitado pela companhia para a ação é pequeno para o numeroso elenco, que parece apertado em suas movimentações – o que também dificulta a plena compreensão do que está acontecendo na cena. Sendo elas e eles tantos, há um prato cheio de possibilidades para aproveitar esses vários corpos para criar imagens, se espalhar e se aproximar, interagir, conduzir o olhar.

Há em Borandá um desejo imenso, visível, de estar ali e contar aquela história; reside aí, inclusive, a relevância da Mostra Local – Primeiro Palco: um espaço para artistas que estão iniciando suas trajetórias se encontrarem com públicos diversos (e, porque não, com situações adversas!). Assim, há um tanto a se alinhar neste caminho da construção da teatralidade da rua; firmar o corpo, aterrar o passo, pontuar as ações.



Nas visualidades e sonoridades, escolhas a se observar: expandir os gestos e talvez investigar mais elementos para os figurinos, criar diferenças e semelhanças na construção do coro; na música, os desafios técnicos de microfonação e volume, mas também de repertório e estilo: algo de dramático permeia muito da trilha, jogando contra a comicidade que se almeja construir. Dramaturgicamente, a tentativa de trazer de algum modo o começo do texto de Abreu pode ser revisitada, considerando a centralidade do elemento rua no jogo que se estabelece entre narradores e público; também, referenciar o início escatológico da segunda saga ao final gera um grande estranhamento. Aliás, Borandá: que tal uma última canção cantada em coro pra passar o chapéu?! Energia, vontade e caminhos não faltam para a MultifaCena seguir em movimento.



# “TUDO AQUILO QUE SEI SOBRE O AMOR”: DENSIDADES Do Pátio ao Palco

por amilton de azevedo

A Mostra Local - Primeiro Palco, do 9º Festival Nacional de Teatro (FNT) de Ribeirão Preto, recebeu dois trabalhos na programação. Borandá, obra criada no contexto do curso técnico em teatro do Senac, e Tudo aquilo que sei sobre o amor, desenvolvida dentro de uma disciplina eletiva do Programa de Ensino Integral (PEI) da E.E. Profª Nair Guilhermina Pinheiro Nogueira – Nairzinha. Chamada de Do Pátio ao Palco e capitaneada por Robson Marx, artista, docente e pesquisador, com apoio da gestão escolar, vem criando peças novas a cada ano.

Tudo aquilo que sei sobre o amor foi o espetáculo gestado em 2023. De lá para cá, antes de chegar no 9º FNT, passou pelo 29º Festival Estudantil de Teatro do Estado de São Paulo (FETESP), do Conservatório de Tatuí. Em 2022, Marx dirigiu Hoje é Dia de Maria no Pátio ao Palco, que também esteve no FETESP (em sua 28ª edição). Trata-se de uma iniciativa que deve ser celebrada e apoiada por gestores e instituições – não por seus resultados em si, mensuráveis na circulação das obras, mas pela relevância de sua realização continuada, com estudantes desejosos de pesquisar o estar em cena, criando trabalhos de diferentes linguagens artísticas no pátio de sua escola.

Assim, destaca-se o caráter formativo e o contexto escolar do espetáculo apresentado, elementos que devem ser considerados para se lançar um olhar crítico na direção da obra. Tudo aquilo que sei sobre o amor se estrutura como experimento cênico, onde jovens intérpretes pesquisam uma linguagem contemporânea onde borram-se as fronteiras entre personagem, performer e narrador.





Essa dimensão múltipla, plural, se vê no caldeirão de referências utilizadas: da música pop, quando o elenco dança tous les mêmes, canção de Stromae cuja letra fala de relacionamentos tóxicos, aos conselhos de Filtro Solar, originalmente uma crônica de Mary Schmich e popularizada no Brasil pela voz de Pedro Bial, passando pela Europa da Mulher, trecho de Hamlet Máquina, do alemão Heiner Müller.

Assim, Tudo aquilo que sei sobre o amor é caleidoscópico em seus quadros, trazendo diferentes cores e densidades para o sentir e o contar do amor. O fio que estrutura o todo é o universo que cabe nesta palavra-sentimento-ação, de modo que não há uma elaborada costura nos caminhos da encenação, por vezes trazendo uma sensação de desconexão entre as cenas.

É interessante ver as histórias trazidas à cena por um elenco tão jovem. Algumas delas parecem lhes caber perfeitamente, enquanto outras fazem de seu contar um exercício de interpretação. Intérpretes, aliás, entram em cada quadro conscientes de suas movimentações e dos textos decorados. Há aí um espaço a ser expandido, uma porosidade do como dizer; um brincar maior com o entendimento de cada discurso e de cada imagem sendo trazida nas palavras. Também o jogo do estar (e não estar!) em cena, no foco; o exercício de conduzir a atenção do público em cada momento, atento à presença de espectadores mesmo quando não se estabelece uma relação direta com a plateia.



A energia que organiza Tudo aquilo que sei sobre o amor é visivelmente coletiva, sendo natural em contextos escolares que algumas pessoas tenham mais funções do que outras na composição do todo. Gera estranhamento, nesse sentido, a escolha por como desenhar os agradecimentos para os aplausos, quase que destacando essa diferença. A entrada de Marx para esse momento e para a coreografia final é bonita como celebração desta coletividade; porém, se colocar à frente de todo o elenco pode trazer leituras dúbias sobre a relação artístico-formativa estabelecida ali. Seu trabalho já está impresso no brilho do olhar de cada jovem, no cuidado com o pensamento de cada cena. São muitas as densidades do amor; e esse grupo de estudantes da Nairzinha ama fazer o que está fazendo. Ama o teatro.







LOCAL E  
NACIONAL



PRÊMIO  
PEDRO  
PAULO



# “PENEIRAS CONTA NEGRITUDE”: DANÇAR, MESMO QUANDO

## Coletivo Peneiras

por amilton de azevedo

“No dia em que os quilombos perderem o medo das favelas,  
que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às  
aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter!”

(Antônio ‘Nêgo’ Bispo, A terra dá, a terra quer)

“A paz é uma senhora que nunca olhou na minha cara.

A paz não mora aqui no meu tanque.

A paz é muito branca. A paz é pálida.

A paz precisa de sangue.”

(Marcelino Freire, Da Paz)

Enquanto o público sobe no palco do Teatro Municipal de Ribeirão Preto para encontrar seu lugar em torno do espaço cênico – uma encruzilhada – de Peneiras Conta Negritude no 9º Festival Nacional de Teatro, o elenco do Coletivo Peneiras (Piracicaba/SP) banha-se em cena. Dois a dois, são preparados para dar início às licenças e cheganças. Antes de tudo, reconhecem-se no corpo nu do outro. Quando se vestem, figurinos que remetem ao passado colonial do Brasil são movidos pela força dos intérpretes; arquétipos de Orixás parecem já desejar se fazer presentes – e em breve, estarão: ainda no primeiro ato do espetáculo, o Peneiras fará seu próprio xirê.

O já numeroso elenco multiplica-se em cena; a disposição de corredor, com plateias dos dois lados, faz com que o fluxo de atrizes e atores seja também o movimento do vento. Peneiras Conta Negritude parte de Arena Conta Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (com músicas de Edu Lobo), obra do Teatro de Arena estreada em 1965 que versava de navios negreiros, violências e resistências, contando a história do país a partir da escravidão não apenas para denunciar a discriminação racial mas também para clamar por liberdade em anos de chumbo. Ambas as obras dividem-se em dois atos; o primeiro do Peneiras é o primeiro do Arena.

A mera encenação de Arena Conta Zumbi por um grupo negro em 2025 já carrega consigo algo de tensão. É, simultaneamente, deferente e provocativo; como se a encenação de Giovani Bruno (com assistência de Rosângela Pereira) estivesse, em muitos momentos, respondendo ao texto. O Peneiras opera uma série de inserções sobre a narrativa que adicionam camadas ao espetáculo para o público que conhece a obra do Arena e identifica a referência. Ao mesmo tempo, espectadoras e espectadores que não tiveram contato com a dramaturgia de Boal e Guarnieri não ficam perdidos, muito pelo contrário: Peneiras Conta Negritude escolhe um didatismo não condescendente na produção de imagens que comentam a história sendo contada.

O risco desta aposta é o efeito dessas imagens, que podem por vezes sublinhar a ação – como na cena do Comerciante/Mercador atravessada por trechos de A Carne, canção eternizada na voz de Elza Soares (a composição cênica, porém, redimensiona-se ao ser espelhada no segundo ato, elidindo os séculos que separam as situações). Também nela, é interessante observar referências que parecem discretamente citadas: o grito de “negra, negra!” surge como um sample de Me Gritaron Negra, poema de Victoria Santa Cruz.

Há, além disso, algo a continuamente se questionar no fazer teatral: como estão sendo operadas as imagens e discursos de violência no contexto de uma obra artística? Quais os efeitos desejados no público – em seus diferentes recortes? Peneiras Conta Negritude, ao Contar Zumbi, traz beleza e dores nos jogos de composição e temperaturas das cenas, fazendo de certos momentos impactantes materializações simbólicas dos horrores históricos – como quando duas atrizes, uma sobre a outra, Gongoba e Ganga Zona, fazem daquela encruzilhada cênica navio negreiro. Já no segundo ato, a escolha por encenar uma revista – tão violenta que se assemelha a um estupro – com um corpo feminino, ainda que a personagem da situação seja um homem; fica a dúvida do porquê representar essa violência quando a própria narrativa aponta para outro lugar.

Assim, é interessante observar os procedimentos do Coletivo Peneiras para dar a ver a branquitude em seu imbricado racismo, operando por vezes no ridículo e no deboche para ressaltar o absurdo do discurso das personagens – que estruturam-se, em sua maioria, como tipos, representações. Inclusive, no jogo de pergunta e resposta entre elite e trabalhadores, seria possível trazer no campo da trilha sonora uma crítica ainda mais ácida na escolha dos ritmos utilizados, visto que a música – tanto letra quanto melodia – ocupa papel central na dramaturgia da obra.

Os narradores, que conectam os diversos quadros, materializados no Coringa do sistema de Boal, aqui surgem em máscaras de entidades que parecem além do tempo; griôs que personificam a ancestralidade. Mais do que recurso cênico, a teatralidade dessas figuras reforça o discurso da encenação do Peneiras: ainda que utilizando grande parte do primeiro ato de Arena Conta Zumbi, a intenção do grupo é contar Negritude – uma empreitada imensa. Não se trata apenas de contar de um herói de um quilombo: é Palmares, é o Pau da Mangueira, é o palco. Antes de um breve intervalo, uma última cena mostra a passagem do reinado dos Ganga e um Preto Velho transmite seus últimos saberes, que seguirão vivos naquele que o sucede; encerra-se o contar Zumbi com um gesto de fazer tornar-se um ancestral sob a bênção dos Orixás.



E é no segundo ato, depois de tensionar Arena Conta, que surge o intenso gesto artístico do Coletivo Peneiras. Sem massagem, os 52 anos do Hip-hop emergem no palco, nos figurinos de todo o elenco, coexistindo no agora com toda a herança colonial escravocrata – e de resistência – que acabou de se contar da negritude. Aqui, então, tudo o que veio antes é pouso, ninho de onde se voa, base de onde se constrói; base sobre a qual se lançam samples deste longo hoje.



Dramaturgias originais, casos reais, inspirações em histórias contadas em sambas sobre um novo líder nascendo no Morro do Pau da Mangueira, citações à Jota Mombaça sobre não cantar a esperança mas convocar à viver apesar de tudo, à revelia do mundo (Ñ V NOS MATAR AGORA), enquadros, sonhos, ilusões: contar negritude é cantar alegrias e violências das quebradas. De Zambi à Zéfa, dos heroísmos que construímos aos heróis e heroínas que existem e existiram. E não mais o Coringa do Teatro do Oprimido, mas atrizes-MC do Teatro Hip-Hop, ecoando a pesquisa do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (São Paulo/SP).

Os microfones em cena não servem apenas para amplificar a voz de intérpretes: eu tô com o microfone é tudo no meu nome, canta Rappin' Hood. Nessa “barricada para roubar o tempo”, Peneiras conta Peneiras, também. Assim que a primeira coreografia termina, duas MCs enunciam as intenções do que virá, construindo uma espécie de ponte entre os atos. Pela capacidade comunicacional e impacto estético deste momento, é possível considerar que algo semelhante também poderia ser feito no início do espetáculo.

Neste longo salto entre colônia e atualidade, o quilombo agora é morro – ainda que distinguido pela encenação, há algo da confluência proposta por Nêgo Bispo no todo de Peneiras Conta Negritude. Não há mais reis, mas há lideranças comunitárias. Para contar do Brasil de hoje, o Coletivo Peneiras estrutura uma família; uma mãe, voz ativa do Morro dos Palmares, e suas três filhas e um filho. Sobre cada uma dessas vidas, a obra traça a representação de variadas formas de opressão que atingem a juventude preta, pobre e periférica. A exploração e sexualização do corpo da mulher negra, a desigualdade no mercado de trabalho, os padrões estético-culturais e o genocídio desta população por meio da violência do Estado.

De modo semelhante, ao escolher não investir no contraditório que poderia existir nos desejos de Lucinha em tornar-se Globeleza, Peneiras Conta Negritude irmana-se à reflexão sobre a plantação cognitiva proposta por Jota Mombaça: “A objetificação e a venda do corpo negro no marco da economia da Plantação parece ser de alguma forma uma força que se inscreve, de maneiras mais ou menos brutais, nos modos como, no contexto da sobrevida da escravidão, a cultura e as formas de produção simbólica negras são consumidas e apropriadas”. A partir desta compreensão, a interrupção da cena pela atriz torna-se uma tomada de posição do Coletivo diante dos discursos sendo operados teatralmente; é um recurso ético e estético que poderia, inclusive, ser explorado em outras situações da obra.

Nessas tantas recorrências inescapáveis, no entanto, algo muda: neste aqui-agora, a paz proposta é recusada. É tempo de fúria. O tempo segue em espiral quando Zêfa canta Opinião, composta por Zé Ketí e interpretada por Nara Leão no show de mesmo nome apresentado em 1964 com direção de Boal: “daqui do morro, eu não saio não”. A fúria é a permanência, a continuidade, o viver. A fúria vestindo outro branco, o branco de Oxalá, é dançar, mesmo quando.



# “CICLOS SEM FIM”: REPETIR, REPETIR, LUTAR, EXAURIR, REPETIR, EXAURIR, LUTAR, LUTAR, EXAURIR, EXAURIR

## NATEN

por amilton de azevedo

Há uma obra do artista mexicano Jorge Méndez Blake que, vez ou outra, volta a circular na internet: El Castillo (O Castelo). Ela é composta por dois materiais: dezenas de tijolos e um livro. A presença do objeto sob o muro construído gera um ruído; uma deformação na estrutura. No título do trabalho, o nome do romance de Franz Kafka, escolhido para estar debaixo dos tijolos. O castelo, de Kafka, é um lugar impenetrável; o castelo de Méndez Blake traz consigo uma fresta, uma possibilidade.

A performance Ciclos sem fim, do Núcleo Aberto de Teatro Experimental Nascimento (NATEN), apresentada dentro da Mostra Pedro Paulo do 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto, ecoa tanto a intransponibilidade de certas barreiras quanto a existência de fissuras que impulsionam transformações. No calçadão do Quarteirão Paulista, sob um intenso sol, se viam tijolos dividindo dois grupos de performers; de um lado, livros, do outro, apenas as presenças. Ao redor, um cartaz anunciava o nome da obra; outros dois traziam a pergunta “o que te impede de ser livre?”, acompanhados de respostas colhidas pelos performers antes do início de Ciclos sem fim.

Na caixa de som, rap nacional. Na ação do grupo de teatro negro, a construção de um enquadramento que denuncia operações da branquitude na manutenção de um sistema estruturalmente racista: Ciclos sem fim traz uma disputa entre disseminar e impedir a circulação do conhecimento. A performance se desenvolve a partir de definições rapidamente apreendidas pelo espectador. De um lado, um grupo de aprisionados, exaustos, abandonados. Do outro, duas representações da opressão – performers brancos – e um jovem negro, que conseguiu estar ali e deseja libertar os demais. Em um gesto simbólico quase literal, é o conhecimento que liberta: os tijolos são substituídos por livros, que como água para aqueles com sede atrai e fortalece os demais.



Nesses Ciclos sem fim, a disputa é repetição. Um tijolo é substituído por um livro. O livro é retirado das mãos de seu leitor. O tijolo refaz o muro. Um tijolo é substituído por um livro. O livro é retirado violentamente das mãos de seu leitor. O tijolo refaz o muro. Repetir, repetir, repetir. Então, a variação; o ler se torna lutar. Repetir, repetir, lutar. O grupo dos oprimidos começa a se levantar, se agrupar; coletivamente, protegem uns aos outros – e os livros – daqueles braços armados do poder. Os tijolos começam a ser chutados, destruídos. Colateralmente, algumas páginas são rasgadas em confrontos. Repetição, variação, lutas, lutas, lutas, exaustão.

O trabalho do NATEN carrega consigo um tanto de força em seus signos. A denúncia está lá, assim como o discurso crítico do grupo. Cabe refletir sobre o tudo que se põe a ver, especialmente na rua. Cada livro que está ali, por exemplo, carrega consigo uma série de significados em seus títulos, temas, capas, páginas; qual é esse conhecimento que liberta? De que tipo de letramentos se está falando? Nos figurinos, também, algo de dúvida para quem passa e olha: todas, todes e todos performers vestem preto; em um país miscigenado – “quem não tem sangue de preto nas veias deve ter nas mãos”, canta Inquérito – como trazer na visualidade a composição que engendra a camada racial daquele manifesto, sem deixar dúvidas para aquelas e aqueles de passagem por onde a performance é realizada?





Ainda que haja a delimitação espacial do muro, regra respeitada pelo grupo dos aprisionados, há todo o entorno da cidade: como levar isso em conta sem abrir mão do dispositivo criado? Toda a rua pode ser também esse espaço de prisão. Como fazer do público não só testemunhas mas companheiros de luta? Há um desejo latente de realidade do NATEN percebido em toda a performance. Nos embates físicos entre os performers e nas tantas condições que levam à exaustão real, um campo fértil para desenhar escaladas e respiros nas repetições e variações. Não para traçar linearmente um desenvolvimento em acontecimentos de causa e consequência, mas compor espirais de forças que dão a ver Ciclos sem fim.





# MOSTRA NACIONAL

9<sup>º</sup> FESTIVAL  
NACIONAL  
DE TEATRO  
RIBEIRÃO PRETO



# “ABAETÉ”: SER O RIO QUE MOVE A CANOA

## Achados e Perdidos Produções

por amilton de azevedo

O foyer do Teatro do Campus da USP azulou-se para o início de ABAETÉ. Antes de ver, o público do 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto ouviu a chegada de Lírio do Pará, intérprete e autora da obra; paramentada em uma espécie de tecnoencantaria, atravessou o saguão sob uma cobra-rede, iluminada pelas cores das fitas de LED no objeto cujo som ressoava. Durante o bate-papo ao final da apresentação, o Coletivo Cultural Achados e Perdidos (de artistas paraenses espalhados pelo Brasil) compartilhou que o instrumento é chamado banzeiro. O termo, de sentidos múltiplos, é utilizado para se referir às agitações e à força dos rios da região amazônica.

Lírio traz consigo as águas para do palco fazer a margem onde se faz morada: entrar em cena, arrumar a casa. O teatro é inundado pelo que vem de antes e de territórios outros. A artista-encantade, passo a passo pelo espaço, traz perguntas que ecoam – o que te sustenta? quais são as suas bases? – e então, revela-se; seu rosto surge por entre a rede como na palhaçaria se lança a rede para o público. Há algo dessa linguagem na infância trazida por Lírio, o deslumbre da descoberta do mundo e o fascínio pelas tantas coisas. Há também ali uma erê intrépida, desejosa por brincar.

E logo encontra com quem: ela nos vê, desce à plateia e conversa. Quer saber dos nomes das pessoas. Quem os deu. O que significam. Há tanto em um nome. ABAETÉ vem do tupi: abá + eté. Homem verdadeiro. Abaetetuba, cidade no Pará, ganhou um sufixo originário do nheengatu – tyba, tuba – e se chama então ajuntamento de homens verdadeiros. É lá que viveram parentes de Lírio; mais precisamente, ela nos conta, na comunidade do rio Arumanduba. É de lá que veio sua avó, Dona Sebastiana. ABAETÉ é, entre outras coisas, um abraço-homenagem nesta ancestral viva com quem a artista divide a criação da obra.

ABAETÉ também é sobre onde não mais alguém se reconhece – não naquela comunidade, mas em um nome dado à revelia de quem se é: Lírio faz do espetáculo um pouso para uma personagem não-binária em seus caminhos de existência. Como canta Iris da Selva, artista trans não-binário que assina a trilha sonora – um trânsito amazônida entre MPB e elementos do carimbó – “será difícil entender que eu não quero parecer com mais ninguém além de mim? Será difícil aceitar: não sou moça nem rapaz, sou meu tratado de paz”.

Neste ser-tecer redes de si, o texto de Lírio e a direção de Kevin Braga e Dina Maia (com assistência de Pororoca) faz de ABAETÉ uma bonita possibilidade de identificação, imaginação e fabulação. Há a realidade – que nem sempre se apresenta bela e alegre – mas há a fábula; existem fissuras, lacunas, espaços para se habitar no meio do banheiro. Lá está o Pará em elementos reconhecíveis na cenografia, figurinos e adereços (assinados por Braga), e virá ainda sua bandeira junto de mandingas e um maracá. Lá estão as águas, as margens e as vidas de Arumanduba. Lá está, também, a teatralidade, a construção de personagens, as idas e vindas dessa erê, tecendo-crescendo em redes entre si e avós, que se dão a ver nos diferentes registros de interpretação de Lírio cujas escolhas carregam consigo algo perceptivelmente genuíno.

E lá estão expectativas e imaginários sobre territórios e dissidências sendo subvertidos – afinal, o que se espera de uma cena LGBTQIAPN+? O que se espera de uma artista não-binária? O que se espera do teatro do Norte?

ABAETÉ é sobre identidades e comunidades. Nelas coexistem belezas e violências. Nas projeções (Allyster Fagundes assina o audiovisual), margem, floresta, água, fragmentos vão passando e escutamos um relato duro, cru, doloroso. A edição do áudio transforma certos momentos em silêncios-hiatos quando todes sabem o que está sendo dito. Nas imagens, duplas, triplas exposições enquanto tudo se embaralha, sobrepõe. Até uma-ela que se vê.



Lírio veste a sua vó. Sonha e celebra sua ancestral viva. Faz dela também voz contando de vós. Entrar em cena, arrumar a casa, construir canoa; suas partes se fazem casa. Enquanto diz um texto submerso, atua corpo d'água. Ser. Ser o rio sob a canoa; se fazer emergir. ABAETÉ é do tanto de um nome, e o nome não ouvido mas sentido pela personagem pode ser da flor mas pode ser outro. E onde esse corpo girar-chegar traz consigo quem veio antes. A imagem da canoa adernada sobre as costas da artista não dá a ver perigo nem nada à deriva: o vento que faz banzeiro também move o carimbó.



por amilton de azevedo

Antes de contar a história da menina do candeieiro, a Cia. Embarcações Teatrais fez do foyer do Teatro Municipal uma grande roda de jongo com as tantas crianças presentes na apresentação no 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto. Já como parte do espetáculo, a vivência é também mediação para a narrativa que será vista no palco. Na conversa após a peça, perguntadas se já conheciam o jongo antes daquela tarde, as crianças responderam um uníssono “nãããã”. Então, neste momento inicial – que já é A menina do candeieiro – a Embarcações começa antes do começo pra todo mundo começar junto, trazendo todo o público para a brincadeira que é também conversa.

Ali, um espaço de aprendizado: os nomes dos tambores, as palavras e o nosso pretuguês, a dança, a escuta, as palmas. Essa troca alimenta a relação que irá se estabelecer entre cena e plateia. Ainda que gere um grande agito – que reverbera na logística da entrada do público no teatro, no tempo dessa chegada, uma quase virada de chave necessária para estar ali, sentado na sala escura – essa mobilização de energia e atenção carrega um efeito muito positivo para a encenação. Quando A menina do candeieiro chega ao palco, o pacto entre artistas e espectadores já está estabelecido, assim como o convite à participação.

Passada a experiência, inicia-se o encantamento. A encenação lança mão de recursos do teatro de sombras e de bonecos – de bonita artesanaria, construídos e manipulados de formas distintas pelas atrizes –, além da presença da música ao vivo e dos efeitos sonoros sendo produzidos por uma miríade de instrumentos. O chão do cenário se transforma a cada cena, assim como há espaço para a transformação também dos figurinos. É a partir destas mudanças que se dá a ver a travessia da menina do candeieiro na busca por alumiar a própria chama, agora apagada.

Neste sentido, a dramaturgia estrutura-se em uma base comum à espetáculos para as infâncias: uma sucessão de encontros com mestres e seres mágicos, de animais à corpos celestes, cujas intervenções e diálogos irão nutrir e apontar para os próximos passos do caminho e do entendimento da protagonista. É bonito observar as escolhas das vidas com que se depara e dos territórios que a menina percorre, do litoral ao terreiro, passando pela imensidão das matas; das idas e vindas do caranguejo à ferocidade da jaguatirica e a tranquilidade da anta; da bênção das rendeiras às brincadeiras de criança; da sabedoria da mestra às estrelas que guiam e iluminam.



Nas transformações deste caminho, o candeeiro se passa de mão em mão entre as atrizes, ecoando o que se disse ainda fora do teatro – trata-se de uma história de muitas (e muitos, e muitas) que por vezes se veem apagados como o objeto em questão. Assim, o chão sobre o qual se conta a história vai se ocupando por diferentes pessoas, que entram e saem também do espaço da banda: atrizes tocam, músicos interpretam, todo mundo canta, todo mundo está na conversa. Durante a travessia da noite escura, as crianças do público também se faziam guias – não parece por acaso que o Cruzeiro do Sul surja por entre a plateia. O convite de A menina do candeeiro é estar junto nesse olhar para a natureza, para a sabedoria popular e para o que antes habitava onde caminhamos hoje: a luz de cada uma está dentro de si. E se soma, pra alumiar em comunidade.

por amilton de azevedo

É o dia da inauguração do restaurante La Trattoria e os dois responsáveis estão se esforçando para deixar tudo nos trinques para receber seus primeiros clientes. Logo de cara, a luz acaba. Questão resolvida, a faxina começa a dar trabalho demais. Para além dos problemas que insistem em surgir, os dois também não ajudam: se atrapalham, provocam e enganam um ao outro, brigam o tempo todo. Em uma das raríssimas vezes que a voz de um deles é escutada, a clássica Parabéns para você ganha um final diferente: “muitos anos de dívida”. Toda essa situação poderia ser trágica, não fosse circo.

Toda essa dramaturgia do desarranjo é conduzida, sem palavras, pela destreza corporal de uma dupla de palhaços, acompanhados de uma precisa iluminação e uma ágil e encaixada trilha sonora. O alinhamento entre as diversas camadas da obra da Los Circos Los, sob a batuta da saudosa Lily Curcio, faz de La Trattoria uma encenação que celebra a beleza da imperfeição. Há em tudo um frescor, uma leveza que beira a bobeira – no melhor sentido.

Pois a situação em si não traz grandes desdobramentos: as dificuldades encontradas são simultaneamente triviais e absurdas, com a premissa servindo de disparadora para as trapalhadas que sustentam a comédia física de La Trattoria. Assim, o mais interessante é como as coisas acontecem e o que a dupla de palhaços extrai de seu jogo. Entre Branco e Augusto e portô e volante, os intérpretes constroem suas corporalidades que, sem palavras, dirão muito.





Diante da plateia do 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto, no Teatro Minaz, a Los Circo Los viu os momentos silenciosos da encenação se preencherem pelo comentário de crianças imersas naquilo que acontecia no palco. Os sustos, os risos, as pequenas antecipações, fichas caindo: o público sente-se dentro de La Trattoria tanto pela identificação com a inadequação e a humanidade daqueles dois quanto pela atmosfera construída pela encenação. A escolha do não-dizer, da comicidade do corpo, é acompanhada por uma trilha sonora extremamente bem desenhada em suas transformações, costurando-se na movimentação dos palhaços.



Há, também, uma corajosa aposta no silêncio. É uma operação que faz algo com o tempo. Como se a obra operasse em densidades distintas a partir da presença ou ausência do som. Em uma época de tantos estímulos simultâneos e contínuos, essas construções de teatralidade são convites a uma atenção mais profunda e demorada de quem observa. Noutros momentos, um agito espetacular. Os números acrobáticos e coreografias também divertem em seus trancos e dificuldades. A técnica e a virtuosidade dos artistas se coloca a serviço do que se estabelece como o discurso central da obra: a poesia do desajuste, a possibilidade do fracasso como acontecimento trivial, parte intrínseca do viver.

Durante as brigas, o nonsense das imagens criadas pelas coreografias acompanha o sem-sentido daqueles embates. O despropósito da violência se organiza de forma a fazer rir precisamente por não se aproximar em nada de uma real agressividade. E surgem gestos que funcionam como metáforas profundas, como não mais esperar um tapa do outro, mas dá-lo na própria face. Mais adiante, o ataque se tornará afago. Os conflitos da dupla, mais do que entre eles, parecem ser com a realidade: diante das dificuldades enfrentadas, a inadequação se torna um chiste das normas sociais. Nenhum cliente vai ao restaurante da Los Circo Los, mas a frustração cede lugar ao companheirismo. É sempre possível dividir o pão da imperfeição. Quando a luz se apaga, já sabemos que eles sabem reacende-lá e seguir insistindo. Parafraseando Beckett, nem que seja para tentar de novo e falhar de novo – falhar melhor!



# “A ILHA PROFANA DO CANTAGALO”: DA VIOLENCIA DOS MUNDOS

Grupo Jurubebas

por amilton de azevedo

Uma criança em busca de seus pais transita por dois mundos em meio à floresta amazônica e seus rios. Em seus caminhos e descaminhos, aprende sobre si, sobre aquelas e aqueles que vieram antes, sobre o seu entorno e sobre o que se faz submerso. Para criar A Ilha Profana do Cantagalo, o Grupo Jurubebas (Manaus/AM) pesquisou os modos de vida, as manifestações culturais e as narrativas fantásticas da comunidade ribeirinha do Acará, nas proximidades de Borba, município a cerca de 200km da capital do Amazonas, compreendendo as implicações sociais de certas construções míticas.

Na lenda que nomeia o espetáculo, a ilha é chamada de “Pompeia dos trópicos”: enquanto a italiana foi enterrada pela erupção vulcânica, a amazonense carrega a si própria para o fundo do rio Madeira prendendo para sempre aqueles atraídos por seus prazeres e, ao mesmo tempo, guardando consigo segredos da superfície. O Jurubebas faz do palco encantaria, trazendo, como um dos elementos de composição, coreografias do mistério, onde nos modos de contar há uma precisa seleção entre o que se explicita e o que não precisa ser dito.



Quem conduz a história são personagens-pessoas e personagens-encantados. No 9º Festival Nacional de Teatro de Ribeirão Preto, A Ilha Profana do Cantagalo trouxe uma montagem adaptada: por questões logísticas, o cenário visto não foi o original – ainda assim, a presença de um único luzeiro no palco foi notada e elogiada no bate-papo que seguiu a apresentação; também, ao invés de quatro intérpretes, como anunciado na ficha técnica e observado nos materiais de divulgação, dois atores e uma atriz revezaram-se nos papéis. Ainda que não prejudique o todo da fruição, trata-se de um detalhe importante, visto que a obra compõe duplos que agregam camadas à leitura do que se passa no trânsito entre humanos e não-humanos; e em momentos pontuais, há certa confusão em torno de quem está sendo representado, ainda que os adereços deem a ver as diferenças de personagens. Também, com uma pessoa a menos, certas transições de cena pareceram demorar-se mais do que deveriam – o que é compreensível pelas necessidades trazidas por trocas de figurino e adereços.

Há, perto do início, uma bela cena onde um dos personagens recebe sua paramentação da mão dos demais; ao lembrar deste momento após o tanto que se viu adiante no espetáculo, embaralha-se quem está sendo representado naquele momento, entre vivos, desencarnados e encantados. Ali, a criança revela-se mais que humana, mas ainda humana. Antes das descobertas sobre sua avó materna e seu verdadeiro pai, a encenação do Jurubebas já faz de Pelé também Camaleão. Um trecho da dramaturgia de A Ilha Profana de Cantagalo enuncia de onde se parte: “para muitos, folclore brasileiro. Para nós, encantaria”.

As encantadas, encantados, encantados amazônicos trazem uma força mística para a obra a partir da união das visualidades com as corporeidades: máscaras e bonecos feitos com esmero ganham (ainda mais) vida no trabalho expressivo dos intérpretes, nas gestualidades e composições entre corpo-animal e corpo-encantaria, do reconhecível da natureza ao mítico, quase-onírico. Nada disso, no entanto, distancia A Ilha Profana do Cantagalo da realidade material a qual se irmana e debate.

Quando crimes e tragédias de nossa sociedade se emaranham na razão de ser de certas lendas, o Jurubebas traz as complexidades e as contradições de algumas narrativas, sem desrespeitar de modo algum a fé nas encantarias. Seres como Boto e Boitatá carregam outras moralidades e as ações de encantados imiscuem-se com feitura do homem. Abusos, desaparecimentos, assassinatos, queimadas; no tanto daquilo que nos assombra e nos faz duvidar da humanidade dos humanos, nos encontros e desencontros da superfície, do fundo do rio e das matas, o discurso da obra versa sobre a violência dos mundos.

Nas aparições da Rasga-mortalha, prenúncio de morte, há também algo de vida que se conta. A Ilha Profana do Cantagalo versa sobre as buscas de cada um; pela verdade, pelo passado, por si próprio, pelo que virá. Existe espaço para que a beleza, o amor e o desejo sejam celebrados dentre as tantas descobertas. O Jurubebas conta histórias do que se oculta nas águas e matas e do que se revela no caminho que se caminha. Do que se pode enquanto gente e enquanto encanto.



# “OS TRÊS SOBREVIVENTES DE HIROSHIMA”: A PRIMAZIA DA LEMBRANÇA

Nagai Produções

por amilton de azevedo

Na projeção que inicia *Os três sobreviventes de Hiroshima*, a frase qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência – comum à obras baseadas em fatos reais – traz consigo certa ironia, em se tratando de um trabalho calcado inteiramente na biografia das pessoas em cena. As diversas citações presentes no vídeo funcionam como um prólogo para a obra; lá está o contexto, o documento, os fatos. E lá está, em última instância, um não-saber generalizado das razões que levaram o governo dos EUA a lançar duas bombas atômicas sobre o Japão; uma incerteza do porquê do horror.

Fala-se da guerra e de justiça, mas a obra dirigida por Rogério Nagai (que também assina, conforme a ficha técnica, o roteiro – e não uma dramaturgia) é eminente e reiteradamente uma conclamação à paz mobilizada pela memória dos sobreviventes. No palco estão Kunihiro Bonkohara e Junko Watanabe, e suas presenças são lembranças vivas da proximidade histórica do que aconteceu em 1945. Takashi Morita, o terceiro sobrevivente participante do espetáculo, era um jovem adulto à época da bomba e faleceu aos 100 anos em agosto de 2024; ele aparece em vídeo e é representado por Ricardo Oshiro, “em honra de sua memória”, segundo o texto da peça.

Um ator estar no palco – para além de Nagai, que ocupa a função de narrador do espetáculo – gera algo de ruído no sentido da composição cênica que, segundo materiais do trabalho, opera na lógica do biodrama. Esteticamente, ainda que trazendo elementos do teatro documental e propondo cenas de episódios das vidas dos sobreviventes, *Os três sobreviventes de Hiroshima* não traz elaborações formais no sentido da constituição desta linguagem.

Após o vídeo, um grupo de taikô faz uma enérgica apresentação antes da entrada de Nagai, Oshiro e os sobreviventes. Depois, retiram seus instrumentos do espaço cênico; esses artistas retornarão apenas para pontualmente atuarem como o coro. Não há menção ou contextualização da razão de ser daquele momento inicial, e a atmosfera construída acaba por dissipar-se no que segue, quando a obra passa a se mostrar mais densa e cenicamente sóbria, focando muito de sua ação na palavra falada.



Em suas primeiras idas ao microfone, Bonkohara e Watanabe escolhem nomear-se “vítimas” e não “sobreviventes”. É uma operação interessante de linguagem, como que ressaltando o caráter coletivo da violência, do absurdo. Estabelece-se assim uma primazia da lembrança do horror histórico, evitando que o foco esteja em quem ficou mas reforçando a dimensão brutal do ataque e suas permanências para muito além das – já tantas – mortes no momento dos bombardeios de Hiroshima e Nagasaki. Ambos os termos, vítima e sobrevivente, seguem carregando consigo as marcas do acontecimento. Nomear-se como o primeiro lança luz continuamente na agressão; o segundo parece marcar o trauma.

Nos figurinos de todos em cena, a inscrição 平和 – paz. Os três sobreviventes de Hiroshima é um espetáculo que existe para ecoar essa palavra, esse gesto, essa utopia, essa revolução. O cenário não traz muitos elementos: espalhados pelo palco, tsurus pretos, também lançados ao chão pelos sobreviventes. A lenda dos mil tsurus é apresentada a partir da história da hibakusha Sadako Sasaki, e ao final haverão também tsurus brancos.

Para além dessas sutis materialidades, a direção de Nagai opta por um comedimento nas inscrições de teatralidade em *Os três sobreviventes de Hiroshima*. Excetuando-se alguns pontuais momentos, o trabalho torna-se quase uma palestra; seu caráter cênico fica indicado pela iluminação e a disposição das cadeiras e microfones – neste sentido, gera certo estranhamento a presença constante de um foco em Nagai. Também, a escolha dos modos de conduzir o desenvolvimento da peça, como quando este narra em demasia os acontecimentos que poderiam ser contados em primeiras pessoas.

É possível que a aposta em não investir em uma espetacularidade no trabalho dialogue com o desejo de que toda a atenção do público esteja voltada àquelas palavras. Os sobreviventes narram o horror demorando-se nas descrições. Suas presenças e relatos são, por si, impactantes. A relevância ética da obra é inquestionável; aqui, tensionamos suas escolhas estéticas, do trabalho enquanto encenação.

A potência viva do testemunho sobressai às tímidas iniciativas de Nagai de ir além do relato falado no microfone. As anunciadas “cenas” são reenactments que buscam inserir, a partir da memória de outros momentos da vida dos sobreviventes, algo de leveza, adicionando outras camadas, talvez até triviais, ao tema central do espetáculo. É a singularidade daquelas experiências únicas que, a todo momento, mantém-se como foco indesejável da atenção e do interesse do público.

No revisitar das memórias, as emoções afloram no palco, por vezes transbordando pela plateia pelo que é dito. Pelo que aconteceu, pelo que permaneceu, pelo ontem e pelo hoje. Nagai compartilha seu não-saber como terminar a obra; diz ter optado pelo silêncio daquelas presenças enquanto a luz baixa. Após isso acontecer, projeta-se um vídeo com gravações e fotografias de Hiroshima, Nagasaki e outros horrores, outras guerras, enquanto o público escuta. Aos que virão depois de nós, de Bertolt Brecht. Ainda que as imagens sejam fortes, era o silêncio após o tanto dito que mais preencheria o espaço.





## SOBRE O AUTOR



amilton de azevedo é pesquisador e crítico das artes da cena. 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. idealizador, editor e crítico na plataforma ruína acesa (@ruinaacesa), integrante do projeto arquipélago. colabora com diversos festivais, ministra oficinas de formação em crítica e escreveu para a Folha de S. Paulo. é membro da seção brasileira da IATC/AICT (Associação Internacional de Críticos de Teatro).



# 9<sup>o</sup> FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO RIBEIRÃO PRETO



Prefeitura da Cidade de  
**RIBEIRÃO PRETO**

Secretaria  
**da Cultura e Turismo**

