Sesc 80 ANOS

AMIRADA

PRÁTICAS DE CRÍTICA TEATRAL

LAB CRÍTICA

Como se constrói um ponto de vista sobre uma obra teatral? Quais são os caminhos entre assistir a um espetáculo, elaborar impressões sobre a experiência e transformá-las em um texto?

Essas são algumas das questões que atravessam o encontro LAB Crítica: práticas de crítica teatral, parte da programação de ações formativas do Mirada - Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas.

O laboratório tem como proposta aproximar profissionais da crítica teatral e estudantes de jornalismo, letras, artes cênicas e áreas afins em uma experiência de reflexão e escrita sobre a programação.

A partir desse percurso, cada dupla desenvolve suas percepções escritas, articulando a diversidade de seus repertórios. Os textos são publicados no site do Mirada, ampliando o espaço de reflexão e debate sobre as obras apresentadas no festival.

Além de aproximar estudantes da prática da crítica teatral, com a orientação de críticos e crítica renomados, a iniciativa contribui para a formação de novos autores e para a circulação de diferentes olhares sobre a produção teatral contemporânea.

A PROGRAMAÇÃO APROXIMA GERAÇÕES PARA DISCUTIR DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE AS OBRAS.

SUMÁRIO

4 **DOS JOGOS E DAS ARTES DA CRÍTICA TEATRAL**
Por Rose Silveira

7 **A ESCRITA, A CENA E O OLHAR PENSANTE**
Por Guilherme Diniz e Emily Lima

21 **APONTAMENTOS CRÍTICOS A PARTIR DE UMA PRÁTICA PEDAGÓGICA RADICAL**
Por Pollyanna Diniz e Davi O. Alves

29 **UMA CASA ABERTA AO SOL**
Por Gabriela Mellão e Giovana Oliveira

35 **MIRE VEJA: TEMPO E ESPAÇO DE UMA MIRADA PLURAL**
Por Bruno Fracchia e Miguel Sicurela

46 **EQUIPE LAB CRÍTICA**

52 **FICHA TÉCNICA**

DOS JOGOS E DAS ARTES DA CRÍTICA TEATRAL

POR
ROSE SILVEIRA

A palavra no plural, práticas, bem define o eixo central do LAB Crítica: práticas de crítica teatral como parte das ações de mediação cultural do MIRADA — Festival Internacional de Artes Cênicas. Práticas, ou artes de fazer, no sentido que lhe foi atribuído pelo historiador francês Michel de Certeau (1925-1986) ao observar o modo como os artefatos da cultura, aqui incluso o trabalho intelectual, são usufruídos ou performados pelas comuns na vida cotidiana.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que a crítica teatral resulta de operações poéticas de seus autores e autoras, em diálogo e ruptura com as linguagens já assentadas neste gênero. Seguindo Certeau, essas singularidades desvelam invenções e reinvenções que fazem do trabalho crítico uma arte em renovação — como acena esta atividade formativa proposta pela curadoria.

O LAB Crítica se organizou em torno de quatro críticos e críticas convidados e quatro estudantes universitários selecionados entre cursos de artes cênicas, cinema e de comunicação social, como um exercício de fruição, recepção, reflexão e escrita. Foram eles e elas: Bruno Fracchia (SP), Gabriela Mellão (SP), Guilherme Diniz (MG) e Pollyanna Diniz (PE), profissionais com trajetórias distintas na crítica nacional, que trabalharam, respectivamente, com Miguel Sicurela, Giovana Oliveira, Emily Lima e Davi Alves.

Eles e elas, em duplas, como em um processo de mentoria, receberam roteiros diferentes de espetáculos, performances e ações formativas, com algumas agendas em comum, percorrendo a cidade de Santos no trajeto dos variados espaços ocupados pela programação do Mirada. Para isso, contaram com uma logística organizada pela produção do festival, que lhes permitiu driblar tempos e espaços, também lhes proporcionando encontros ao longo do dia, para pausas e trocas de ideias.

É importante comentar que, a partir dos roteiros pré-estabelecidos, as duplas propuseram acréscimos e subtrações a partir de acordos mútuos, fazendo com que o laboratório se assemelhasse a um jogo, com regras para serem cumpridas, mas, sobretudo, para serem quebradas.

Nesse aspecto, Certeau também se faz presente quando descreve as táticas dos sujeitos como formas sagazes de interpretar e transformar as estratégias institucionais, reordenando-as de acordo com seus

desejos e necessidades. Essa intervenção propositiva amplia o sentido do viver coletivo, reinvestindo-o de força transgressora e resiliente.

O conjunto de textos que será lido a seguir opera essa dinâmica criativa e colaborativa, que observa o Mirada por diversas perspectivas. Esses escritos mostram a experiência de quem viveu, profundamente, o festival no correr dos dias, percorrendo os meandros e os intervalos que enunciam a recepção criadora do espectador.

A ESCRITA, A CENA E O OLHAR PENSANTE

UM EXPERIMENTO CRÍTICO-PEDAGÓGICO A DUAS VOZES

POR GUILHERME DINIZ E EMILY LIMA

Um festival de artes cênicas pode ser pensado como uma fresta no tempo-espaço: uma suspensão poética que concentra, dilata e intensifica experiências de várias ordens; um instável campo de encontros e tensões entre distintos territórios, agentes, temporalidades e criações. No seio das contradições que constituem um mundo profundamente assimétrico, um festival potencialmente suscita ideias, imagens e interrogações sobre como reinventar nossas maneiras de sentir e intervir no tecido social. Outras formas de partilha do sensível, no sentido de Rancière.

Mais que reunir uma miríade de obras, um festival de proporções intercontinentais como o Mirada alinhava uma pluralidade de modos de fazer. Diante disso, a crítica me parece propor composições reflexivas: formas de estabelecer interlocuções e fricções entre os trabalhos, ensaiando maneiras de pensar cada criação tanto em sua singularidade formal quanto no interior do conjunto que o festival provisoriamente forja. Nesse sentido, a crítica oferece proposições e questionamentos a partir dos quais se constroem múltiplos itinerários para percorrer a programação por alguns prismas de análise. É nesse horizonte que se insere o LAB Crítica, uma imersão reflexiva e pedagógica nos meandros da crítica e no intenso cotidiano do Mirada.

* * *

A proposta de uma ação formativa voltada ao incentivo da crítica teatral cria oportunidades para que estudantes, como eu, mergulhemos na experiência de viver um festival de artes cênicas. Além de aproximar universitários do espetáculo, o LAB Crítica me proporcionou a compreensão da crítica como uma prática de pensamento e construção de conhecimento, capaz de estabelecer diálogos entre a obra e o público.

Ao abrir espaço para aqueles que ainda estão em processo de formação, a iniciativa também contribui para a renovação de um campo profissional. Incentivar novos olhares significa ampliar as vozes que escrevem sobre o teatro e, consequentemente, as formas de interpretá-lo, questioná-lo e registrá-lo. Incentivar a formação de novos críticos não significa apenas contribuir para a continuidade da profissão, mas também possibilitar que diferentes perspectivas encontrem espaço no debate sobre as artes cênicas.

* * *

Entre as várias leituras, molduras e veredas possíveis, Emily e eu chegamos a três eixos transversais para analisar um conjunto de obras: corpo, trabalho e desejo. Chamou-nos a atenção o modo como o esgotamento e o sucateamento da vida social, a precarização das relações de trabalho e o esmagamento dos corpos por estruturas violentas de poder perpassam as formulações temáticas e composicionais de parte expressiva da programação. Ao mesmo tempo, os desejos irrompem de maneira intensa e contraditória: de um lado, são canalizados e enquadrados pela lógica da mercadoria sob o império do neoliberalismo; de outro, transbordam e desestabilizam normas, expectativas e sistemas de opressão. O corpo surge, assim, como arena de batalha: território do prazer e da violência, das potências criativas e das tentativas de cerceamento. Como o desejo sobrevive e se recria em corpos transformados pelo capitalismo em meros instrumentos de trabalho?

* * *

***Mi madre y el dinero*, espetáculo do grupo mexicano Pornotráfico, sintetiza, com sofisticação formal e contundência discursiva, os eixos levantados acima. A relação entre a mãe, Josefina Orlaineta, e o filho, Anacarsis Ramos, é o fio**

dramatúrgico que entrelaça questionamentos sobre a pauperização da vida e o avanço do imperialismo em nações periféricas no concerto geopolítico. A obra investiga ainda como as violências socioeconômicas incidem sobre a constituição subjetiva, emocional e afetiva e uma família no interior do país. Por fim, o trabalho discute os sentidos e a pertinência do teatro num mundo em vias de colapsar.

Para além de contar a trajetória da matriarca em suas múltiplas ocupações para garantir a subsistência da família, o espetáculo se vale de recursos fílmicos para questionar os regimes de representação.

A questão aqui não é apenas o que se representa, mas como a representação é construída. As tensões entre o palco e a projeção, entre o corpo e a câmera, criam perspectivas deslizantes e arquitetam diferentes enquadramentos mediante os quais acessamos a história da mulher. O jogo não se limita às tensões entre o real e o ficcional, mas abrange diversas camadas de autoficção e metaficção. O filho assume a postura ora de diretor, ora de entrevistador diante da própria mãe, que, ironicamente, se converte, em alguns trechos, numa personagem de si mesma. O procedimento convida-nos a observar mais e melhor os mecanismos de corte, seleção e ênfase orquestrados pela linguagem artística, além de indagar as complexidades poéticas e éticas ao lidar com o real.

O teatro, assim sendo, não é estritamente o lugar em que a mãe, trabalhadora tão aguerrida, fala, mas a arte por meio da qual ela reelabora, crítica e sensivelmente, as dores e as transformações de sua história. Como experiência pública, esse processo ultrapassa a esfera individual para alcançar outras tantas existências também atravessadas pela máquina de destruição

capitalista. Pelo palco — este espaço criador de imagens e fábulas — a mãe pode reimaginar, com beleza e alegria, outros papeis e destinos para si. Pelo palco — este espaço criador de formas diversas de viver o tempo — mãe e filho podem redesenhar suas relações, baseadas em uma escuta delicada e em um amor não capturado pelo capital.

* * *

[SE, EM MI MADRE Y EL DINERO, O TRABALHO É RETOMADO COMO MEMÓRIA E NARRATIVA, EM HORÁRIO COMERCIAL ELE SE MATERIALIZA COMO REPETIÇÃO, DURAÇÃO E DESGASTE FÍSICO.]

Um homem usando roupas típicas de trabalho industrial passa nove horas fazendo e desfazendo nós em um espaço público com alta circulação de pessoas. Essa é a proposta da performance *Horário comercial*, que nos convida a questionar o valor e o objetivo do trabalho no cotidiano. O artista e diretor Péricles Anarckos realiza uma intervenção urbana visando impactar os transeuntes. O integrante do grupo Theatro Fúria também já trabalhou como marinheiro. As cordas presentes na performance são cabos de atracação, e os nós realizados por ele são realmente utilizados no cotidiano de trabalhadores desse ofício.

Assistir a essa performance sendo realizada em Santos, onde fica localizado o maior porto da América Latina, levantou questionamentos sobre a possível identificação dos trabalhadores que passaram por ali e puderam não apenas observar, mas também dialogar com o artista. No período em que estive presente, analisando a performance, o contato com o cenário urbano e a ruptura dos limites entre plateia e performer foram

nítidos. Realizar a ação em uma praça pública provoca situações inusitadas e imprevisíveis que enriquecem a experiência da obra: ouve a interação com uma senhora que transitava pelo local e parou diante da performance, interessada em descobrir do que se tratava. Ela foi recebida pelo artista com hospitalidade e ao fim posou para uma foto com ele. Também houve a comoção dos passageiros do bondinho do passeio histórico pelo Centro Velho de Santos ao se depararem com o artista.

Os nós são feitos, desfeitos e refeitos sem necessariamente um objetivo explícito. A situação nos faz lembrar do mito de Sísifo, em que um homem é condenado a empurrar eternamente uma enorme rocha ao topo de uma montanha. Sempre que atinge o cume, ela rola de volta ao ponto de partida, obrigando-o a iniciar o trajeto outra vez. Similar ao mito, o artista repete os mesmos padrões de nós, sem nunca finalizar o processo, levantando questionamentos sobre o significado, o absurdo e a utilidade do trabalho no sistema em que estamos inseridos.

[SE, EM HORÁRIO COMERCIAL, O CAPITALISMO CAPTURA O CORPO E O TEMPO DO TRABALHADOR, EM VAMPYR ELE DRENA TAMBÉM SUA VITALIDADE E SEU DESEJO DE SONHAR OUTROS MUNDOS]

Em *Vampyr*, uma dupla de vampiros latino-americanos expõe os mecanismos de esgotamento e desesperança engendrados pela estrutura capitalista. O cansaço deixa de ser apenas uma fadiga individual para ser encarado como a expressão de um estado crônico de abatimento diante de um futuro cada vez mais achatado pela exploração. A força física e a capacidade de imaginar outras realidades são esvaziadas por sociedades regidas pelo lucro. Com *Vampyr*,

a dramaturga e encenadora chilena Manuela Infante dá continuidade a temas centrais de sua trajetória artística, como a desconstrução das narrativas heroicas e a indagação sobre os limites da ideia de “humano”. Marcela Salinas e David Gaete delineiam vampiros revestidos de qualidades clownescas. Cômico e insólito, o par evoca as típicas duplas das dramaturgias do absurdo, em que atritos, as gags, o nonsense e os afetos convivem inexplicavelmente. Suas atuações se sustentam em expressões corporais desajustadas e ações vocais situadas entre o grunhido e o gramelô, criando figuras que abarcam o ridículo e o grotesco. Estranhamento e comicidade se mesclam ao vermos as confusões daquelas duas criaturas.

A princípio, a encenação parece prometer muito pouco, soando por demais despretensiosa. Gradualmente, porém, a imagem central — o mito do vampiro — adquire novas camadas, leituras e acepções. Num primeiro momento, vampiros somos nós, espoliados e impossibilitados de descansar. Ao cabo, vampiresco mesmo é um sistema que drena nossa vitalidade. A montagem vai aglutinando, assim, atmosferas tragicômicas. A metáfora vampírica perde vigor sobretudo quando, próximo ao final, o espetáculo se torna excessivamente autoexplicativo, arrastado e desprovido do ágil ritmo do início.

* * *

Em nossas discussões, Emily e eu fomos percebendo que, nas intersecções entre corpo, trabalho e desejo, ganha especial relevo a presença de personagens femininas e/ou mulheres performers. Seus corpos, desejos e indagações são, a um só tempo, atravessados por estruturas misóginas e capitalistas e mobilizados na contestação desse status quo. Essas figuras nos permitem compreender o trabalho não somente como atividade alienante, mas igualmente como gesto de

criação, transformação da matéria e reinvenção dos pactos sociais. Essa perspectiva já estava presente, de certo modo, em *Mi madre y el dinero*. Doravante, abordaremos outras obras que a retomam e a desdobram.

* * *

(Um) ensaio sobre a cegueira, premiada montagem do Grupo Galpão, inspirada no romance distópico do escritor português José Saramago, retrata uma cidade tomada por uma epidemia de cegueira repentina. Apresentada como metáfora para a fragilidade das relações humanas e das estruturas sociais, a epidemia nos remete à frase associada a Thomas Hobbes "o homem é o lobo do homem", e provoca um questionamento: diante do colapso da sociedade, quanto de humanidade ainda somos capazes de preservar?

Ao preservar a opção de Saramago de nomear os personagens apenas por seus papéis ou atributos ("o primeiro cego", "o doutor", "a recepcionista"), o diretor Rodrigo Portella evidencia o apagamento da individualidade provocado pela epidemia. A ausência dos nomes próprios ultrapassa a condição de recurso narrativo e expõe uma crítica à forma como o mundo contemporâneo reduz o indivíduo à sua função, profissão ou utilidade social. Essa desumanização se afirma no diálogo entre a recepcionista e a mulher que vê, no sanatório: "Quais são os nomes de vocês?"/"Mas de que isso importa?".

A mulher que vê, interpretada por Fernanda Vianna, se torna uma personagem fundamental para a trama, por ser a única que não se torna eticamente cega diante da epidemia. Ela encarna o trabalho de cuidar da vida do grupo e construir outros vínculos para além da exploração e da violência. Ela escolhe usar sua visão como forma de solidariedade. O corpo feminino entra em

debate quando compreendemos que o ápice da desumanidade é o momento em que a milícia instalada no sanatório obriga as mulheres a submeterem seus corpos à violência em troca de comida. Após a cena que deixa implícita essa violência, todo o coletivo de mulheres se junta e começa a se limpar com esponjas molhadas. Também há uma aposta na sugestão como forma de estimular a imaginação da plateia, especialmente no momento em que a mulher que vê narra o assassinato do chefe da milícia. Em vez de explicitar a ação, a cena recorre à iluminação, movimentada manualmente por outros artistas, para direcionar o olhar do público e colocar o rosto de Fernanda em evidência.

* * *

O final otimista do espetáculo se distancia da obra original de José Saramago e emociona o público. Sabemos que tanta esperança pode não ser condizente com as situações atuais do mundo real, mas a possibilidade de nos libertar da prisão de nós mesmos deixa um sabor de esperança doce.

[SE, EM (UM) ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, A PERSONAGEM FEMININA QUE VÊ TRANSFORMA SUA VISÃO EM UMA ÉTICA DE CUIDADO, EM LAS DELICADAS LÁGRIMAS DE LA LUNA MENGUANTE, A MULHER FAZ DA RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA UM MODO DE INTERVIR NO MUNDO]

Las delicadas lágrimas de la luna menguante descortina a luta, pessoal e coletiva, pela reconstrução da memória. Paulina, uma corajosa defensora dos direitos humanos e jornalista investigativa, é implacável em seu compromisso ético e profissional de denunciar toda sorte de crimes ambientais e de opressões de gênero. Precisamente por isso, a personagem é vítima de um grave atentado destinado a silenciá-la. Ao despertar de um coma, a mulher não e recorda de sua própria jornada, tampouco de sua identidade. No espetáculo, reconstituir a memória é um gesto que enfrenta os instrumentos de apagamento e põe em xeque os consensos apaziguadores. Lembrar é, aqui, um trabalho político realizado por um corpo ferido, um corpo de mulher que, ao recompor os fragmentos da própria história, reaviva o desejo de intervir na realidade.

O Water People Theater adota uma encenação de corte realista-naturalista para abordar tais questões, da concepção cenográfica ao registro de atuação. A estrutura dramática mais convencional, baseada no diálogo entre Paulina e seu amigo Rodrigo, conduz o desenrolar da trama. As projeções ao fundo atuam ora como zona simbólica das reminiscências turvas, ora como manifestação de um inconsciente turbulento. Uma forte tensão desponta entre o espaço interno — o quarto da convalescente — e os espaços externos, como a rua, a redação do jornal e o hospital. O interlocutor funciona, na maior parte das vezes, como um filtro jamais neutro que matiza as descrições daquilo que a protagonista, a princípio, ignora. A potência desse conjunto de elementos instigantes, contudo, se dissolve em uma montagem que, pouco a pouco, se converte em um dramalhão lacrimogêneo incapaz de tratar, de modo mais nuançado, as discussões propostas. A dramaturgia produz uma terrível sensação de repetição paralisante, como se girasse em círculos, sem aprofundar os debates e sem avançar

no desenvolvimento do entrecho. A questão abordada é, com efeito, grave. Uma série de entidades e organizações, como a Terra de Direitos, a Justiça Global e a Comissão Interamericana de Direitos Humanos atesta os alarmantes índices de violência política contra militantes e defensores dos direitos humanos na América Latina. A encenação, contudo, se embrenha num labirinto melodramático que não dá conta de sustentar, em razão de suas escolhas formais, a complexidade histórico-política do debate.

* * *

[SE PAULINA TRANSFORMA A MEMÓRIA E O CORPO FERIDOS EM AÇÃO POLÍTICA, BABY VOLCANO TRANSITA ENTRE A VULNERABILIDADE E A EXPLOSÃO DE UMA CORPOREIDADE VISCERAL]

Si me ves ir con todo, es porque a la noche lloro, de Baby Volcano, alcunha de Lorena Stadelmann, te convida a observar a tensão que existe entre as vulnerabilidades e as explosões do corpo. Ao adentrar a Casa da Frontaria Azulejada, um patrimônio histórico tombado, a atmosfera do ambiente, marcada por uma luz azul predominante e pelo excesso de fumaça, te transporta para um show, trazendo à tona parte da proposta, que é caminhar sob a linha tênue que existe entre concerto e performance. Assim que a artista entra no palco, num jogo de luzes piscantes, temos pistas para compreender a escolha de seu nome artístico, já que ela evidencia por meio de seu corpo um vigor visual e sonoro, semelhante a um vulcão em erupção.

Ao fundir rap industrial e dança contemporânea, Baby Volcano abre a apresentação com movimentos que se repetem, usando faixas refletoras em seu figurino, que é realçado pela iluminação. O balanço de seu pescoço

projeta suas tranças como se fossem cordas em movimento, potencializando a coreografia. A performance propõe uma experiência de intensidade multissensorial, levando nossos sentidos a serem estimulados ao extremo. Músicas de grande potência, a voz marcante da artista, modificadores sonoros e mensagens projetadas nos telões colaboram para o aumento dessa intensidade estética. Entretanto, a performance também conta com momentos em que o objetivo é debater a vulnerabilidade da artista e da sociedade, como o próprio título sugere: “a la noche lloro”. Ao escolher projetar nos telões animais em momentos de fragilidade e, logo em seguida, descer do palco para caminhar pelo público com sua câmera na mão, a artista propõe uma reflexão: a de que também podemos ser presas no sistema em que vivemos.

Baby Volcano enfrenta algumas questões sociais, como o brainrot que ela aborda num monólogo que flui entre espanhol e francês, criticando a quantidade de informações com que somos bombardeados diariamente. Os diferentes idiomas utilizados na performance dialogam com a sua própria dualidade de ser latino-americana, mas escolher viver em um país europeu. Também é problematizada de forma persistente a objetificação do corpo feminino. A escolha de usar roupas transparentes e debater o machismo estrutural e o papel da mulher na sociedade é pertinente pela força da cena. Si me ves ir con todo, es porque a la noche lloro destaca a entrega visceral de Baby Volcano. A performance reflete a liberdade com que a artista ocupa o palco, mesmo diante de julgamentos pejorativos que a sociedade pode impor à sua arte e ao seu corpo.

Ao fim deste experimento crítico-pedagógico, é certo que outras tantas combinações, caminhos e traçados analíticos seriam possíveis. Os modos plásticos de reelaborar experiências temporais fora de uma linearidade opressiva, como se vê em …ao mesmo tempo, ou o programa performativo de Sonhar o ócio, em que o deleite do corpo é pensado como fuga de um cronos ditador, oferecem novas e outras vias para entrecruzar os eixos aqui elencados: corpo, trabalho e desejo. De toda forma, propusemos algumas reflexões iniciais, o pontapé para uma conversa inesgotável. Tão (ou mais) importante quanto este texto final-germinal é o prazer da crítica como uma prática reflexiva que, em suma, intensifica nossas relações com as obras. Em um festival de artes cênicas, a crítica é um brinde ao pensamento.

Uma atividade formativa, como o LAB Crítica, é, uma experimentação de ideias e vínculos: o que acontece quando juntamos, numa relação de ensino-aprendizagem, um crítico profissional e uma estudante de jornalismo? Quais reflexões podem surgir desse encontro? Assim é preciso lembrar que nossos olhares não são apenas construídos, mas podem ser transformados, reeducados, expandidos, como num ato poético de criar outros modos de mergulhar no mundo. Uma poética da sensibilidade.

Após essa experiência, enxergo as artes da cena (e a arte de modo geral) a partir de uma perspectiva diferente. Ter um contato tão direto com o teatro durante esse período, mergulhar nessa "fresta no tempo-espaço" mencionada por Guilherme e estabelecer trocas com os demais estudantes da ação e com críticos que já possuem uma trajetória consolidada, me levou a refletir sobre a minha própria relação com o jornalismo cultural e sobre os caminhos que desejo seguir dentro da minha formação. Em um cenário no qual tanto o jornalismo quanto o campo artístico enfrentam processos cada vez maiores de precarização, fazer parte do Mirada ampliou minha percepção sobre

as dificuldades e as possibilidades de construir uma trajetória profissional nesse campo. As condições atuais, em que o próprio espaço destinado à crítica e ao jornalismo cultural parece cada vez mais reduzido, não são as mais favoráveis. Mas há uma nova geração se formando e ocupando esses espaços, carregando consigo outras referências, experiências e jeitos de pensar a crítica. Talvez seja justamente aí que esteja uma das maiores potências do festival e do LAB Crítica: apresentar caminhos para quem está começando e estimular que esses caminhos sejam também reinventados por nós.

APONTAMENTOS CRÍTICOS A PARTIR DE UMA PRÁTICA PEDAGOGICA RADICAL

REFLEXÕES SOBRE TEATROS QUE QUESTIONAM A COLONIALIDADE, EXPLICITAM AS CONTRADIÇÕES E INSISTEM NA FORÇA DAS CRIAÇÕES EM GRUPO

POR POLLYANNA DINIZ E DAVI O. ALVES

O e-mail chegou no fim do mês de julho propondo uma experiência instigante e desafiadora: acompanhar parte da programação da edição 2026 do Mirada — Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas, participar de um encontro aberto ao público e escrever um texto que seria publicado no site do festival, este aqui, que agora você começa a ler. Mas havia uma especificidade. Para além da prática da crítica, a proposta dizia respeito à formação de novos possíveis críticos. Em todas as atividades, rotineiras na profissão que exerço há mais de 15 anos, eu estaria acompanhada por um estudante interessado em teatro e em crítica. Foi assim que conheci Davi O. Alves, aluno do último semestre do curso de Jornalismo.

Desde que entrei na universidade, ouço sobre o tão temido TCC — Trabalho de Conclusão de Curso. E este ano ele chegou. Mas não está sendo amedrontador, pelo contrário, tem sido prazeroso, por eu estar falando sobre uma das minhas maiores paixões: teatro. E meu orientador, Eduardo Nunomura, me ajudou a cultivar esse amor quando me apresentou a oportunidade do LAB Crítica: práticas de crítica teatral. O processo seletivo feito pela equipe do Sesc contou com o envio do currículo e uma conversa. Pouquíssimo tempo depois, lá estava eu em uma reunião online ao lado de grandes críticos do Brasil. Para minha alegria, fiquei sabendo que faria dupla com Pollyanna Diniz, a única jornalista de formação do grupo.

A convite do Sesc, em comemoração aos seus 80 anos, os grupos Lume Teatro (SP) e Clowns de Shakespeare (RN) criaram uma peça para o festival. *...ao mesmo tempo...* foi feita em apenas um mês. A correria da criação, a angústia do tempo, de outro modo, também foram sentidas por mim e por Pollyanna. Tivemos três dias para escrever este texto depois de seis acompanhando o festival. Seguindo uma curadoria feita pelo Sesc, que fomos adaptando para incluir alguns desejos, vimos 14 apresentações, de países como Argentina, Chile, Costa Rica, Equador — o homenageado desta edição -, Espanha, Guatemala, México, Uruguai e, claro, Brasil. Como é praxe no jornalismo, este texto apresenta apenas um recorte de tudo que vivenciamos.

Falando de *...ao mesmo tempo...*, era difícil saber para onde olhar. Em cenas curtas, que abrangem desde encontros românticos e aniversários a confraternizações da firma e pizzas entre adolescentes, o espetáculo tem sempre a mesa, elemento cenográfico central, como fio condutor. Mas há outro guia: o tempo que existimos na Terra, simbolizado por uma plantinha, e tematizado nas cenas. Algumas delas não possuem falas, mas conseguem, por meio das metáforas criadas a partir das ações dos atores, representar a nossa busca constante por um sentido na vida.

Mesmo que fique claro que é impossível existirmos sozinhos, precisamos existir ao mesmo tempo que os outros, na convivência com os outros, uma incógnita permanece: não sabemos sobre (nem mesmo se haverá) o amanhã.

Um festival como o MIRADA, que aproxima geografias, estéticas e poéticas, é a consolidação de uma utopia. Do convívio, da diversidade, do dissenso, do aprendizado mútuo e contínuo. Temos ali um espaço profícuo para a atividade crítica, para a ampliação da percepção da importância da crítica para o teatro contemporâneo, para o fomento à leitura, à discussão e ao desejo de exercer a crítica. Depois de dias intensos vivendo essa utopia, vamos à escrita de um texto único. Mas como escrever juntos sem perder a individualidade? Propus uma dinâmica de diálogo, mas que acontece sem que haja necessariamente uma coesão textual perfeita. Não pretendemos dar conta de analisar crítica e verticalmente todas as peças que escolhemos para compor esta cartografia. É um texto fragmentado, que deixa fagulhas e perguntas pelo caminho, que pretende apontar reflexões iniciais a serem desdobradas.

No espetáculo *Mi madre y el dinero*, do grupo mexicano Pornotráfico, o ator e diretor Anacarsis Ramos está no palco ao lado da mãe, Josefina Orlaineta, para contar a história dela, que precisou trabalhar em mais de 40 empregos diferentes para se sustentar ao longo de 60 anos. O teatro se torna mais um desses trabalhos, após uma negociação com o filho, que volta à casa dela depois de anos longe, tentando alcançar a liberdade financeira. Apoiada em cenas documentais, como um vídeo cômico da carismática protagonista explicando como se mantém afastada da depressão, e uma gravação dela preparando um chorizo — vendido ao público durante o espetáculo -, a peça discute não só o quanto a nossa sociedade falhou com a nova "atriz", mas também como é difícil fazer arte em meio a um sistema tão opressor. O espetáculo ainda debocha de si mesmo, quando o ator diz que a criação mirava os festivais que, atualmente, querem peças da "triste" vida latino-americana, que fogem do centro europeu. O espetáculo vai se tornando uma carta-manifesto, que destaca que a vida de Josefina não é um fracasso, mas sim reflexo do mundo em que vivemos.

Baby Volcano é guatemalteca e suíça. Mulher, jovem, me lembra ao mesmo tempo Chico Science e Rosalía: a capacidade de misturar referências, ritmos tradicionais ao rap e ao hip-hop, a potência da presença de palco, a aura de diva pop sexy disruptiva, a leitura de mundo aguçada, a arte como modo de estar no mundo. *Si me ves ir con todo, es porque a la noche lloro* é ora explosão, ora sutileza e vulnerabilidade.

Na Casa da Frontaria Azulejada, construção de 1865 que serviu ao tráfico ilegal — por mais que pareça redundante — de pessoas escravizadas, foi erguido o palco da performance-show, que contava com projeções de vídeo, possibilitando camadas de percepções que vão se alternando e acumulando. Dos animais selvagens à liberdade do corpo, passando pela crítica à saturação dos estímulos e ao colonialismo, Baby Volcano, persona da artista Lorena Stadelmann, materializa em cena o pensamento-manifesto sobre o próprio lugar de migrante, sobre as contradições de pertencer a um circuito europeu de arte, sobre o que o seu corpo significa. Balançar a raba, quebrar as certezas, estabelecer novos mundos.

A indefinição sobre o amanhã também se reflete no jornalismo e na crítica teatral. Ambas as áreas estão precarizadas. Acredito que um dos motivos é a presença ininterrupta das redes sociais na vida das pessoas. Os vídeos curtos e sem conteúdo crítico resultaram em um público consumidor difícil de acessar. Se quisermos falar com as pessoas, os textos têm que ficar cada vez mais curtos e esmiuçados e, de preferência, em formato visual. Além disso, a produção tem que ser acelerada e dinâmica para se manter atual porque o "ultrapassado" não interessa mais. Ir contra essa maré capitalista é praticamente se recusar a ganhar dinheiro, o que, por consequência, torna o trabalho ainda mais precarizado, gerando um ciclo eterno. Nos deslocamentos entre os espetáculos e nas refeições no Sesc, eu e Pollyanna conversamos muito sobre isso com os nossos colegas do LAB Crítica e com pessoas que estavam acompanhando o Mirada.

Duas tentativas colonialistas de salvacionismo: o branco, ocidental, europeu e o salvacionismo que o amor romântico impresso pelo patriarcado representaria para as mulheres, se relacionam e ensejam contradições em *Ayoub — El amor me enseña a no amar*, de Marina Otero e Ibrahim Ibnou Goush (Argentina e Espanha). Uma mulher que acredita precisar de um homem ao seu lado para salvá-la da solidão vai ao Marrocos em busca de alguém que aceite trocar os privilégios de ter um passaporte europeu, de viver na Europa, por um casamento. O acordo se mostra escroto e ambíguo. A migração para o continente europeu não é capaz de apagar quem se é, de onde se vem. Ao mesmo tempo, esse amor também é falho e inoperante, porque é falso. Esse homem teria a obrigação de fingir que sente algum afeto por essa mulher. Até que, em teoria, há uma quebra na ficção: a paixão por um vendedor de doces, quinze anos mais novo do que a artista, que sorriu porque ser simpático é uma premissa para quem vende qualquer coisa. Mas que, a partir das investidas dessa mulher, retribui o afeto. As barreiras entre ficção e realidade são borradas e podem ser questionadas, mas a discussão ultrapassa essa zona fronteiriça. O

espetáculo nos leva a questionar os limites éticos esgarçados na feitura de uma obra, até que ponto a importância de uma pauta, neste caso o genocídio que vem acontecendo na Palestina, justifica a sua apropriação sem verticalizações de discursos, e em que medida a arte pode expor as suas próprias contradições, mecanismo evidenciado no espetáculo.

Nascido e criado na cidade de São Paulo, sempre tive acesso à cultura. Entretanto, por muito tempo, as minhas experiências teatrais foram resumidas a espetáculos comerciais. Não estava acostumado a ver muitas peças de uma única vez, muito menos as de estilo contemporâneo e experimental, propostas em festivais como o Mirada. Foi a primeira vez, por exemplo, que assisti a uma peça legendada e vi formas acessíveis de fazer teatro, como em *Robot: Ecos neurodivergentes*, do Colectivo Tercer Abstracto (Chile).

Na porta do espaço onde o espetáculo ocorre, o público recebe um panfleto que explica tudo o que vai acontecer na peça e um brinquedo sensorial antiestresse. Essas medidas visam tornar a experiência de um público neurodivergente mais tranquila, colocando o espectador dentro do universo que será abordado na produção. Ao invés dos três sinais característicos antes da peça, há uma explicação sobre os tipos de sons e luzes que serão utilizados. Quando o espetáculo de fato começa, os atores entram mascarados. A intenção fica clara quando eles começam a se mexer e gesticular (porque as falas saem apenas pelos alto-falantes): eles são robôs.

A história fala de uma mudança de casa. Os dois personagens estão empacotando caixas para se mudarem, contando com a ajuda de um caminhoneiro "normal" — interpretado pelo ator com síndrome de Down Sergio Mejía (justamente para questionar essa ideia de "normalidade"). Então, quando finalmente chegam a nova casa, as caixas que compõem o cenário e as máscaras caem, mostrando os atores Claudia Vicuña, neurodivergente, e Héctor Medina, que é uma pessoa com deficiência. A nova casa ecoa, literalmente, a liberdade que eles buscavam, como pessoas que fogem dos padrões sociais normativos, e a cena explode em forma de dança.

A escrita é a tentativa de elaborar a nossa experiência no teatro e alargar a nossa leitura de mundo. É pensamento em construção. Não necessariamente sabemos o que vamos escrever até que a escrita esteja efetivamente em curso. Lidar com o nosso não saber e buscar continuamente vocabulário comum com as criações é o cotidiano da atividade crítica.

Escolhemos os espetáculos com os quais gostaríamos de compor este recorte a partir das provocações que as criações nos trouxeram. Por conta do prazo de publicação, não escreveríamos sobre os mesmos. Na escrita deste texto, propus uma experimentação. Marcamos períodos de trabalho conjunto no Google Meet, divididos em ciclos de 15 minutos. A princípio, exercitamos a escrita livre. Escrevemos sobre os espetáculos tentando nos aproximar das discussões que entendemos que as criações reverberam, da linguagem poética e estética de cada um, ensaiando relações e aproximações com os nossos repertórios e ferramentas. No ciclo seguinte, lemos o que cada um escreveu e fizemos sugestões, na intenção de ampliar a experiência da análise crítica. Então voltamos aos nossos textos para refazê-los. Repetimos a mesma dinâmica várias vezes. Depois, assumi mais diretamente a tarefa de edição, mas pensamos juntos como montar este texto. As lacunas, as quebras e as reticências continuaram existindo. Reconhecemos que faziam parte deste processo pedagógico vertiginoso.

Como diria a escritora estadunidense Madeleine L'Engle (1918-2007), "Se um livro for difícil demais para adultos, então você o escreve para crianças". A peça *Sacha Wasi, una casa en la selva* (Argentina, Equador e Costa Rica) segue essa linha. Por meio de bonecos construídos a partir de uma réplica de tecido de um feixe de guayusa — planta sagrada da Amazônia equatorial -, o teatro para infâncias traz histórias lúdicas que uma menina ouvia de sua avó nas noites em que elas não conseguiam dormir. Além de remeter à saudade que as crianças sentem de seus entes queridos que já partiram, a peça encenada por Milena Rodríguez, criadora da Compañia Rosaval Gaspard, evoca a importância de manter a criatividade e imaginação da infância vivas dentro de nós. Com uma cena que consiste em apenas um foco de luz sob uma cadeira ao centro, a peça se apoia em um sistema sonoro ao vivo para criar cenários inimagináveis, comicamente fofos: uma galinha cantando ópera, filhotes de cachorros brincando e um barco que se transforma em baleia.

Este texto registra, de alguma forma, as conversas que tive com Pollyanna, as nossas distintas maneiras de escrever e as reflexões que os espetáculos me geraram. Não é um texto convencional, mas a proposta de escrever a quatro mãos também não é. É um reflexo do que estamos tentando, e teremos que continuar fazendo para sobreviver como jornalistas e críticos: inovar, experimentar. Nossa criatividade e paixão pela escrita e pelo teatro precisam ascender. Torcemos para que seja suficiente. No mais, queremos que este texto gere reflexão, porque crítica de teatro é a tentativa de pensar a partir e para além dos espetáculos.

Em nossas casas, voltamos ao cotidiano, ao céu que parece que vai desabar a qualquer momento, nas próximas semanas. A chuva que caiu em Santos continuou em São Paulo. A intensidade do processo de escrita, no entanto, fez com que a experiência do festival se prolongasse nos nossos dias. O teatro extrapola o tempo que, já sabemos, não é cronológico, e escrever sobre a experiência teatral é uma forma de prolongar indefinidamente a sua existência. Espero que esta tenha sido apenas uma primeira vivência desse processo pedagógico radical que foi o LAB Crítica, no vislumbre que cada vez mais pessoas possam se achegar e se afeiçoar à prática da crítica.

O Grupo Galpão é referência e inspiração para a história do teatro não apenas pela trajetória longeva — são quase 45 anos trabalhando juntos como grupo -, mas pela capacidade de continuar experimentando a linguagem teatral. Para além da força da atuação em conjunto, da importância da música nos trabalhos e da potência das encenações de rua, o Galpão se reinventa a cada espetáculo, ao convidar encenadores que vão propor ao grupo seus métodos de trabalho. Em *(Um) Ensaio sobre a cegueira*, a direção e a dramaturgia são assinadas por Rodrigo Portella, e a direção musical, trilha original e paisagem sonora são de Federico Puppi.

A adaptação da obra de Saramago explicita a disponibilidade desses atores para se experimentarem em cena. A história é narrada pelos atores ao mesmo tempo em que assumem os personagens, numa encenação que esconde muito pouco dos artifícios teatrais. A iluminação manipulada em cena, por exemplo, marca a cegueira dos personagens, vítimas de uma estranha epidemia que vai fazer com que os valores éticos e morais, a convivência em sociedade e a brutalidade dos nossos instintos sejam perscrutados.

A ilusão do pacto da ficção é quebrada em vários momentos, inclusive quando os atores chamam espectadores para participarem da peça, como pessoas que também teriam ficado cegas e seriam levadas ao manicômio. Com o ajuntamento desse coro, a encenação constrói imagens significativas. O momento mais devastador é a sequência de cenas de violências contra as mulheres. Não há reprodução de atos violentos no palco e, mesmo assim, imaginamos tudo que se passa. Desde que as mulheres saem juntas do nosso campo de visão, em fila, para serem abusadas e trocadas por comida, o silêncio ensurdecedor que se estabelece e é mantido pelos homens enquanto elas estão fora, e a volta delas, com a lavagem do corpo de uma que não sobreviveu. Como sociedade, aceitamos a violência contra as mulheres. Não nos rebelamos.

Este texto registra, de alguma forma, as conversas que tive com Pollyanna, as nossas distintas maneiras de escrever e as reflexões que os espetáculos me geraram. Não é um texto convencional, mas a proposta de escrever a quatro mãos também não é. É um reflexo do que estamos tentando, e teremos que continuar fazendo para sobreviver como jornalistas e críticos: inovar, experimentar. Nossa criatividade e paixão pela escrita e pelo teatro precisam ascender. Torcemos para que seja suficiente. No mais, queremos que este texto gere reflexão, porque crítica de teatro é a tentativa de pensar a partir e para além dos espetáculos.

Em nossas casas, voltamos ao cotidiano, ao céu que parece que vai desabar a qualquer momento, nas próximas semanas. A chuva que caiu em Santos continuou em São Paulo. A intensidade do processo de escrita, no entanto, fez com que a experiência do festival se prolongasse nos nossos dias. O teatro extrapola o tempo que, já sabemos, não é cronológico, e escrever sobre a experiência teatral é uma forma de prolongar indefinidamente a sua existência. Espero que esta tenha sido apenas uma primeira vivência desse processo pedagógico radical que foi o LAB Crítica, no vislumbre que cada vez mais pessoas possam se achegar e se afeiçoar à prática da crítica.

UMA CASA ABERTA AO SOL

FESTIVAL QUE SE DEFINE PELO DESLOCAMENTO, O MIRADA CHEGA À SUA 8ª EDIÇÃO MANTENDO O COMPROMISSO DE CARTOGRAFAR A CENA IBERO-AMERICANA E DERRUBAR AS PAREDES QUE SOBRARAM PARA DEIXAR A LUZ ENTRAR

POR GABRIELA MELLÃO E GIOVANA OLIVEIRA

Yumo Apurinã se prepara para entrar em cena no solo *Ideias para adiar o fim do mundo*, inspirado na obra homônima de Ailton Krenak. Está só, mas sobe ao palco acompanhado – como ele próprio diz – da casa onde cresceu, do campo, do igarapé, da serra, dos caminhos da terra, da poeira da estrada, das vozes dos parentes, das histórias que ouviu e dos mundos aos quais pertence. Essa multidão que corre em seu sangue deságua nas veias do Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas, evento que há dezesseis anos se dedica a mapear essa humanidade toda que caminha com Apurinã e constitui o povo ibero-americano. É essa pluralidade que nos forma, suas vozes, percepções e visões de mundo heterogêneas atravessadas por uma memória ao mesmo tempo compartilhada e singular. Em sua oitava edição, celebrando também os 80 anos do Sesc, o Mirada reafirma seu compromisso com a pesquisa ao seguir o mapeamento da arte criada neste terreno tão multifacetado quanto o próprio território que chamamos de ibero-americano.

A festa cultural bianual do Mirada nasceu em 2010 com o olhar voltado aos países de maior tradição na cena teatral contemporânea – a Argentina, homenageada na primeira edição, seguida por México, Chile, Espanha, Colômbia e Portugal. Com o tempo, porém, o evento foi se deslocando para a margem, em busca de um teatro menos conhecido do continente sul-americano. Há dois anos, o Mirada debruçou-se sobre a arte teatral do Peru. Este ano, elege o Equador como seu homenageado, trazendo sete trabalhos do país reveladores de uma maturidade artística desigual que se soma à diversidade temática e de linguagem próprias da cena ibero-americana. Espetáculo de abertura da mostra, *ME-DE-AS*, do Coletivo Mitómana, inaugura essa travessia ao recuar ao mito grego de Medeia na tentativa de transpor sua ira para a problemática da mulher contemporânea. Dando sequência a essa trajetória, a artesania corporal da performer Johana Sanchez Armas em *La trocha* — fruto de uma pesquisa de campo junto a um dos últimos "trocheros" da região, homens e mulheres que se arriscam a migrar de um país a outro por trilhas clandestinas — traz um contraponto a *Común vacío*, espetáculo da companhia In Vitro em que a tecnologia de video mapping sustenta a cena mais do que a complementa. Na outra ponta do espectro temático, o Colectivo Yama volta-se à terra e à ancestralidade em *Papakuna – Agroteatro cómico musical*, que se debruça sobre as tradições milenares andinas e o cultivo da batata. Entre a fronteira, o mito e a terra, os trabalhos desenham um mapa da vocação artística do Equador, que alcança inclusive o público infantil, com *Diente de leche*, espetáculo singelo da Fundación Titerefué. Sob a aparência ingênua da fábula, servindo-se de fantoches e da delicadeza do trabalho da dupla de atrizes, a montagem encena a batalha de sobrevivência dos ratos num

mundo de gatos introduzindo temas como dominação e injustiça — caros à história de um país marcado por desigualdade estrutural, da colonização aos ciclos recentes. Essa desigualdade de maturidade artística diz menos sobre o valor intrínseco de cada trabalho e mais sobre as condições de produção que os tornaram possíveis — condições que, como em quase toda a América Latina, foram geradas por décadas de instabilidade política e escassez de recursos. No caso equatoriano, essa instabilidade também se traduz na dificuldade de consolidar uma rede de apoio e formação, além de mostras internas e crítica especializada capazes de amortecer as rupturas políticas. É nesse aspecto que festivais como o Mirada e instituições como o Sesc cumprem o papel fundamental de cartografar cenas teatrais em constante movimento, cujo valor talvez supere o da própria seleção.

DE MUDANÇA

Há uma mudança em curso na cena de *Robot — Ecos neurodivergentes*, espetáculo chileno do Colectivo Tercer Abstracto. Caixas de papelão são rearranjadas no espaço em diversas configurações, na casa que se deixa e na que se ocupa, representação do novo mundo que se abre e ainda não tem forma. É preciso desencaixotar, reagrupar, reorganizar. Jogar fora o que não faz sentido, reter o que deve permanecer, rever conceitos e funcionalidades entendendo o significado de cada escolha. Toda mudança pressupõe uma alteração na maneira de viver, uma revisão de consciência, uma reorganização de perspectiva.

Robot sintetiza essa cena em movimento. Uma nova história está para começar. De que forma articular seu desenvolvimento? Para onde se deseja avançar? Quais serão os fundamentos dessa nova casa? Para que lado ela deve se voltar, de que lado nasce e morre o sol? São perguntas que cabem em uma caixa de papelão e também num continente inteiro. "A que horas chegam as caixas?", pergunta a atriz Claudia Vicuña para Siri no espetáculo. Ela não obtém uma resposta, Siri não sabe dizer. A que horas chegam as caixas impostas pela sociedade — de sexo, de gênero, de raça, de classe, de neurotipicidade, de nacionalidade? Caixas que categorizam para estabelecer um padrão e marginalizar quem foge dele. Caixas que fragilizam vidas plenas de potências diversas. Caixas que determinaram o desenrolar de séculos de história.

Robot encena a mudança de perspectiva que essa nova vida — mais inclusiva e diversa — exige. Ao mesmo tempo, condensa o deslocamento

que, de forma geral, perpassa os 41 espetáculos reunidos nessa edição do Mirada. Cada um deles, à sua maneira, tira algo da caixa e questiona se existem outros modos de viver, de amar, de atravessar fronteiras, de lembrar o passado sem repeti-lo — se o teatro pode ser o laboratório dessas outras formas de existência, um espaço que permite chacoalhar essas caixas e romper estruturas fundantes. Trabalha-se, em cada palco desta edição, por uma mudança.

A espanhola Angelica Liddel e a argentina Marina Otero explodem suas caixas com questões da ordem do corpo e do desejo. A primeira, uma das vozes mais radicais do teatro europeu, revisita o ritual de suicídio dos samurais. Em *Seppuku — El funeral de Mishima o El placer de morir*, ela se inspira na vida e obra do escritor japonês Yukio Mishima, como sempre investigando o limiar de uma violência que beira o insuportável. "Somente o sexo e a morte nos confrontam com os limites do corpo. É a única maneira de saber que estamos vivos em meio ao tédio cotidiano", declara a artista no catálogo do evento. Em *Ayoub — El amor me enseña a no amar*, Otero reflete sobre a viagem que fez ao Marrocos com o intuito de oferecer cidadania europeia em troca de amor. Revive numa escala íntima a velha questão colonial de um corpo do Norte que se dispõe a "salvar" um do Sul oferecendo vantagens aparentes.

Há caixas que revisam o que se entende por humano. Em *Vampyr*, a chilena Manuela Infante representa o homem como uma criatura que não está viva nem morta, não é humana nem animal, apropriando-se do mito do vampiro sul-americano para refletir sobre a sociedade do cansaço, da exploração trabalhista e do privilégio do capital. Baby Volcano, por sua vez, retira dali a globalização embrulhada em luz estroboscópica. Em *Si me ves ir com todo, es porque a la noche lloro*, ao vibrar as batidas de um rap industrial, arma uma peça-boate em busca de reter a própria identidade em meio ao excesso de estímulos. Em um mundo que solapa singularidades, Volcano festeja sua dupla nacionalidade, dançando e cantando suas raízes suíço-guatemaltecas.

Restam, por fim, as caixas sociais. No teatro documental *Mi madre y el dinero*, Josefina Orlaineta sobe ao palco ao lado do filho, o diretor Anacarsis Ramos. Juntos, apresentam o sucesso de uma vida fracassada, com caixas de papelão para evocar as ruínas de mais de quarenta pequenos negócios destruídos pelas estruturas de poder. *(Um) ensaio sobre a cegueira*, do Grupo Galpão, escancara a mais íntima de todas as caixas, a da própria visão. O encenador Rodrigo Portella materializa no corpo do público a alegoria criada pelo escritor José Saramago, expondo o

colapso ético, social e humano de uma sociedade privada da capacidade de enxergar o outro. A plateia é convocada para entrar no jogo cênico e desempenhar o papel central dos cegos afetados pela epidemia. Vendado, o espectador sobe ao palco e passa a integrar o corpo coletivo, sendo conduzido e manipulado pelo elenco. A perda da autonomia, o medo e a incerteza em vez de representados são vividos em cena. A instabilidade de seus passos trôpegos torna-se protagonista absoluta.

A mudança, vista em espetáculos de geografias tão distintas, não esgota o que esta edição propõe. Há também o convite a um mergulho no território que nos é mais próximo. Em *... ao mesmo tempo...*, obra comissionada para a comemoração de 80 anos do Sesc, unem-se *Lume* Teatro (SP), Clowns de Shakespeare (RN), Dione Carlos e Georgette Fadel para uma criação surrealista sobre a passagem do tempo. Afinal, quanto teremos que esperar para que essa mudança de perspectiva se concretize? Quando conseguiremos desempacotar, rever as estruturas que nos formam e nos libertar delas, até que seja possível, enfim, mergulhar no que nos pertence? O espetáculo, criado a partir de improvisações, revisita o tema numa lógica não linear que une passado e presente num vaivém de cenas autônomas, fruto do encontro entre o rigor corporal do Lume e do humor físico dos Clowns de Shakespeare.

Para além da temática, destaca-se a escolha do Sesc em privilegiar dois grupos de teatro longevos, de diferentes partes do Brasil, na intenção de mergulhar na pluralidade e diversidade da cena teatral brasileira. Junto a essa obra destacam-se ainda: *Borda*, da Lia Rodrigues Companhia de Danças; ¡Cerrado!, do Grupo Pano; Favela de barro: Instáveis moradias em queda, do Esquadrilha Marginália e Ideias para adiar o fim do mundo, de Yumo Apurinã e João Bernardo Caldeira. Juntos, os espetáculos mergulham profundamente no nosso Brasil.

A primeira imersão, com Borda, borra as bordas limitantes com desenhos de margens que se movem, transformando as fronteiras e as noções de pertencimento em uma dança fluida que avança de modo tão imperceptível que muitas vezes desafia a lógica do olhar. Partindo de um lugar fictício, em que se foi proibido dançar, *¡Cerrado!* também versa sobre pertencer e atravessar, escancarando a caixa da colonização ao trazer `a cena a figura de um ditador.

Em *Favela de barro: Instáveis moradias em queda* essa mesma herança colonial se atualiza na questão racial. A partir da história da construção de favelas no Brasil, o grupo Esquadrilha Marginália encena a potência criativa de corpos pretos periféricos.

Yumo Apurinã também fala do processo de formação do Brasil em Ideias para adiar o fim do mundo, destacando os desafios enfrentados pelos povos originários e a relação entre humanidade e natureza. Reconta a própria história para, a partir dela, sonhar novos futuros.

Sonhar a partir das novas perspectivas que se abrem. Mesmo sem saber, como a Siri, que horas a mudança chega. Sonhar um espaço rearranjado, como em *Robot*, em que os limites da cena se estendam para além de suas margens e as máscaras caiam, até que os corpos resgatem a humanidade perdida. É para esse sonho que o Mirada, ano após ano, abre seus palcos.

MIRE VEJA: TEMPO E ESPAÇO DE UMA MIRADA PLURAL

UMA CONFLUÊNCIA DE OLHARES EM BUSCA DE CAMINHOS DURANTE E APÓS O MIRADA 2026

POR BRUNO FRACCHIA E MIGUEL SICURELA

O dicionário Houaiss define o substantivo mirada como “ato ou efeito de mirar”. Esta definição, além de designar uma ação, leva-nos à necessidade de investigar também o significado do verbo mirar. Entre as acepções apresentadas pelo dicionário, destacamos olhar, olhar longamente à distância e observar.

Em Grande Sertão: Veredas, Riobaldo, o ex-jagunço que quer achar o “rumozinho forte das coisas”, diz que “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando”. A língua e as artes também estão em constante mudança, produzindo sentidos que nem sempre cabem nos dicionários. Assim, Mirada ganha, em nosso dicionário particular, uma nova acepção: festival ibero-americano de artes cênicas, organizado pelo Sesc.

Mirar é sempre olhar de um ponto de vista. E, na oitava edição do festival, fomos convidados a mirá-lo de uma nova perspectiva: a da atividade crítica. Esse olhar crítico pede certo distanciamento e, trilhando o percurso proposto, uma busca pelo “rumozinho forte das coisas”. Fruto de uma confluência de miradas, esta crítica reflexiva é também nossa partilha, como a feita com bolo e café pelos atores de . . .ao mesmo tempo. . . antes do início do espetáculo.

Tommy della Pietra, um dos curadores desta edição do Mirada, afirma que o trabalho de prospecção da equipe levou a uma programação com três temas principais: tempo, territorialidade e festa. Dessa tríade, os dois primeiros foram os que mais reluziram em nossa mira. Sem alongar demasiadamente a leitura antes de chegarmos às obras, vale pensar também sobre os conceitos de tempo e territorialidade.

Em “*As artes cênicas como assombro e perturbação*”, texto publicado no catálogo desta edição do festival, Luiz Galina, diretor regional do Sesc São Paulo, fala em “concepções plurais do tempo”. Essa pluralidade se manifesta de diferentes maneiras nas obras que compõem a programação. Como veremos, tempo não é apenas cronologia. É histórico. Geracional. Vivido. Da mesma forma, plurais são também as territorialidades. Elas podem ser geográficas, políticas, culturais, identitárias, constituídas por relações, deslocamentos e fronteiras. Essas reflexões, que ampliaram nossas miradas sobre conceitos-chave desta edição do Mirada, foram proporcionadas pela imersão neste território-festival e pelo percurso que trilhamos.

Ao pensar em tempo e territorialidade, *ME-DE-AS*, espetáculo da abertura oficial do festival, é um caso exemplar, pois articula, em forma e conteúdo, muitas questões e elementos estéticos que atravessam diversas obras da programação. O *Colectivo* Mitómana, do Equador, dirigido por Gabriela Ponce, ao ressignificar a trajetória da mítica personagem de Eurípedes, fricciona passado e presente, lançando luz sobre um aspecto da trajetória da personagem que muitas vezes é ignorado: sua condição de estrangeira. Por meio de uma estrutura narrativa fragmentada, que mantém o caráter episódico da tragédia grega, a montagem problematiza esse aspecto. Uma dimensão trágica contemporânea fica em evidência no momento do depoimento de uma atriz venezuelana, exilada de seu país. Medeia mítica e atriz da peça encontram-se, assim, como mulheres expulsas de seus territórios geográficos e obrigadas a construir novas territorialidades. O desenho de luz, que trabalha com muitos recortes, e os figurinos, que se valem do preto e do branco, potencializam a secura da cena e a força corpórea dessas mulheres *ME-DE-AS*, coreutas contemporâneas.

Lorena Delgado, diretora de *Común vacío*, espetáculo de dança integrante desta edição, afirma que corpos são territórios. É possível observar essa mirada em sua obra, na qual corpos diversos se expressam por diferentes intensidades, velocidades e qualidades de movimento. Mas também observamos o corpo como território em *ME-DE-AS*, na imobilidade e na contenção corporal da intérprete venezuelana durante seu depoimento sobre o exílio. O corpo que partiu de um território para o qual não pode voltar carrega consigo as marcas desse deslocamento.

Dessa forma, *ME-DE-AS* fricciona tempos e territorialidades para tratar de temas do agora. E a urgência temática proposta por uma releitura é algo também observado em *(Um) ensaio sobre a cegueira*. Publicado em 1995, o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, encontra, quase três décadas depois, questões que a montagem do Grupo Galpão faz ressoar no presente. O primeiro cego é transformado em um evangélico, enquanto o individualismo é reforçado pela montagem. Em contraposição, a valorização das relações interpessoais e as imagens que privilegiam o coletivo apresentam a coletividade como uma resposta possível para a superação desse individualismo.

Fricções temporais e urgências temáticas também são traços da forma e do conteúdo de *Cariño malo*. A peça, escrita e dirigida por Alejandro Clavier, é ambientada em um estúdio de rádio durante a gravação de uma radionovela. Da plateia, o público acompanha a produção da narrativa e de seus efeitos sonoros. Sílvio, o protagonista, é um homem virgem de 40 anos

que foge de casa para realizar o desejo de se tornar ator de radionovela, mas encontra uma emissora e uma ficção marcadas pela homofobia. A escolha da radionovela faz parte do projeto estético do diretor que, conforme informa o programa do espetáculo, procura reformular gêneros tradicionais do melodrama e dos meios de comunicação, investigando a transição entre mídias e os usos políticos e subjetivos da voz para dar visibilidade a perspectivas dissidentes. O trabalho metalinguístico não é forma vazia de conteúdo: é por dentro das próprias convenções do melodrama que a montagem procura subvertê-las.

A recorrência do tempo como elemento a ser trabalhado não é coincidência: o tempo comparece em muitas obras do festival tanto como questão temática quanto como procedimento formal. Vemos isso na performance *Horário comercial*, que tematiza o tempo já em seu título e o incorpora à própria duração da obra. O tempo da performance corresponde ao de uma jornada comercial de trabalho. A atividade exercida por Péricles Anarckos, integrante do Theatro Fúria, consiste em fazer e desfazer nós marítimos, e parte do estranhamento advém dos espaços escolhidos para sua realização. Não é o corpo do performer que não pertence àqueles territórios, mas a ação que parece estranha aos usos que habitualmente atribuímos a esses espaços. Durante o horário comercial, o tempo do trabalho permanece; o que se transforma é o trabalho que as pessoas veem — e, com ele, nossa percepção do território em que é realizado.

A urgência de temas de nosso tempo também aparece em *Vampyr*. Escrita e dirigida por Manuela Infante (uma das diretoras latino-americanas mais influentes e requisitadas da atualidade), a peça se apropria do mito do vampiro. Não se trata, porém, do vampiro europeu, mas de um vampiro latino-americano, chamado de "sudaca", em uma apropriação de termo depreciativo usado por espanhóis para se referir a latino-americanos. Tal apropriação é feita em viés cômico. Na trama, a morte em série de morcegos leva à discussão dos impactos provocados pela instalação de geradores eólicos, um debate que atualmente ocorre no Chile. Trata-se, portanto, não só de trabalho a dialogar com tempo e identidade, mas também com território.

Outras concepções de tempo aparecem em *La Paz Performática*. Na performance boliviana, presente e passado se sobrepõem na apresentação cênica da própria cidade. Em uma estrutura episódica, vemos primeiro figuras que parecem retiradas do cotidiano de *La Paz Performática* atravessarem o espaço da Casa da Frontaria Azulejada, enquanto, em outro momento, a questão histórica se interpõe, com projeções de vídeos das décadas de 1970 e 1980 trazendo à cena as ditaduras bolivianas.

Se *La Paz Performática* sobrepõe diferentes temporalidades, *Plantar banderas* é apresentada em seu programa como uma história atemporal. A ausência de data e local específicos, porém, não impede que a obra seja atravessada pela história do Uruguai. Um trio de artistas circenses procura um lugar onde possa se estabelecer. O dramaturgo e diretor Federico Silva parte do processo de cercamento dos campos ocorrido no país no final do século XIX, relacionado à imposição de uma nova disciplina social. O circo da peça procura resistir a essa ordem até se estabelecer em uma área que se torna proibida e seus artistas serem novamente expulsos. O próprio título já anuncia uma territorialidade: plantar bandeiras é demarcar um espaço, mas também tentar criar raízes, construir pertencimento e identidade. Uma história apresentada como atemporal encontra, assim, sua urgência na possibilidade de o passado continuar interrogando o presente.

É também pelo presente que *Esperando al coyot* encontra *ME-DE-AS* e *(Um) ensaio sobre a cegueira*. Se Medeia atravessa milênios e Saramago quase três décadas para encontrar questões urgentes do agora, a referência a *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, ganha território, corpos e fronteiras específicos. Três artistas populares equatorianas esperam um coiote que deverá ajudá-las a atravessar a fronteira e chegar aos Estados Unidos. Mas há quanto tempo esperam? Elas próprias já não sabem. Em *Esperando al coyot*, até a espera ganha território. O tempo é duração e suspensão, mas também histórico: os fluxos migratórios pertencem ao nosso presente. Em *ME-DE-AS*, o Equador recebe os corpos imigrantes. Em *Esperando al coyot*, o Equador delas se despede. Em ambos os movimentos, são mulheres que atravessam essas fronteiras.

E, ao pensarmos na territorialidade de um festival ibero-americano de artes cênicas, é impossível ignorar uma obra como *Centroamérica*. Teatro documentário, a peça é fruto de uma pesquisa que atravessou países da América Central e que é compartilhada por meio de narrações e vídeos. O território aqui também se faz conhecimento: mirar a América Central é entrar em contato com histórias que, embora pertençam ao mesmo continente, muitas vezes permanecem distantes de nosso alcance.

Duas obras brasileiras, *Pés-coração* e *Favela de barro*, acrescentam outra camada a essa discussão. Ambas foram apresentadas no Mercado Municipal de Santos. O território, portanto, não está apenas dentro das obras: é também ocupado por elas.

Do Coletivo Labirinto e direção de Luiz Fernando Marques, *Pés-coração* articula territorialidades, identidade e temporalidade, ressignificando

tempo e espaço também a partir dos diferentes sentidos do verbo correr. Na obra, três atores e uma cantora indígena (que também se vê apátrida) trabalham com diferentes acepções do verbo correr e abordam os Rarámuri, povo originário conhecido por sua tradição de corrida. Em determinado momento, o espetáculo recupera a trágica história da indígena Rita Patiño Quintero, mais uma mulher a se tornar estrangeira nas obras de nosso território-festival. A experiência com o território, porém, não se restringe ao que é tematizado: ela também se faz sensorial. Antes mesmo de entrarmos na sala de espetáculo, somos colocados em movimento e, já no espaço cênico, percorremos um símbolo do infinito construído no palco. O território é, assim, também atravessado pelo corpo do espectador.

Já *Favela de barro* nos apresentou territorialidades em várias vertentes. Formado na região periférica de Cubatão, cidade da Baixada Santista, o grupo coloca em cena corpos dissidentes e confere protagonismo a uma parcela da população que, segundo a mirada dos próprios artistas, dificilmente seria reconhecida como artista fora daquele espaço. E faz isso ressignificando outro território: o antigo Mercado Municipal de Santos, situado em uma região periférica da cidade. O Mercado, que mesmo antes de sua reforma já experimentava um processo de esvaziamento, volta a ser ocupado e materializado como espaço de encontro.

Essas experiências nos levam a pensar também nas territorialidades construídas pelo próprio festival. Durante o Mirada, percorremos espaços da cidade que habitualmente não frequentamos e estabelecemos com eles outras relações. Mas ocupar um território não garante, por si só, que todas as suas potencialidades sejam ativadas. Em *Horário comercial*, por exemplo, ficamos a imaginar que relações poderiam ser produzidas caso a ação de Péricles Anarckos fosse desenvolvida em um espaço com maior fluxo de pessoas.

Mas tecer uma crítica é muito mais do que fazer apontamentos. É olhar com distância para prospectar. É escavar em busca de "tesouros" que nem sempre estão explicitados, mas que emergem das obras e das relações entre elas. E há outro "tesouro" a nos chamar a atenção no festival: o protagonismo feminino.

Vale aqui um dado interessante: das 23 obras assistidas em nossa caminhada, nove foram dirigidas por mulheres, 13 por homens e uma teve sua direção compartilhada entre um homem e uma mulher. Mas os números das direções não dão conta, sozinhos, do protagonismo feminino que encontramos no festival. Três das peças dirigidas por homens, por exemplo, tiveram total protagonismo feminino: *Vovó Surrealista*, *Esperando al coyot*

e *Mi madre y el dinero*. Há ainda uma moldura significativa: o festival abriu sua programação com direção de mulheres e também termina sob direção de uma mulher. Antes de *ME-DE-AS*, tivemos, no mesmo dia da abertura, a estreia de *...ao mesmo tempo...*, encontro entre o Lume Teatro e os Clowns de Shakespeare sob a regência de Georgette Fadel. E o festival se encerra com *Seppuku — El funeral de Mishima o el placer de morir*, de Angélica Liddell, artista de referência internacional.

Em nossa mirada, esse protagonismo feminino encontra uma síntese em três obras: *Si me ves ir con todo, es porque a la noche lloro*, *Ayoub — El amor me enseña a no amar* e *Sacha Wasi, una casa en la selva*. A primeira é uma performance híbrida, também estruturada como concerto musical. E mais uma fricção temporal é observada: a mais que centenária Casa da Frontaria Azulejada transforma-se em território de uma forma artística contemporânea, que se vale de inúmeros dispositivos tecnológicos para abordar temas urgentes. Baby Volcano, persona artística de Lorena Staldeman, não se vale de texto ou explicações. O título já nos oferece uma chave para a leitura de sua performance. Intensa, exímia na técnica vocal e corporal e ágil em cena, Baby Volcano irrompe como um vulcão, com seus cantos múltiplos, coreografias intensas e críticas ao excesso de estímulo digital ao qual estamos submetidos (e, para materializar sua crítica, projetando vídeos diferentes e ao mesmo tempo pelas paredes do espaço).

Marina Otero, em *Ayoub — El amor me enseña a no amar*, também se vale de um ato performático para sua criação. Diferentemente de Baby Volcano, porém, sua presença não se constrói pela mesma intensidade explosiva. Seu trabalho desestabiliza as fronteiras entre ficção e realidade, valendo-se de um hibridismo de linguagens e, inicialmente, de dispositivos audiovisuais que deslocam nosso ponto de vista. O que vemos? O que pertence à artista e o que pertence à personagem? Marina Otero tem precisão corporal e total controle da cena. Criação, idealização e direção também são dela.

Milena Rodríguez é a atriz-criadora de *Sacha Wasi, una casa en la selva*. Sua criação segue um caminho oposto ao das outras criadoras. Seu público-alvo é o infantil. Sua velocidade não é a da aceleração. Tempo também é seu território. O tempo de sua cena é o da floresta amazônica. A atmosfera da selva é construída antes mesmo de a apresentação se iniciar, por meio do trabalho musical. Para alcançar sucesso na sua comunicação e materialização de animais das florestas, Milena vale-se deu um trabalho corporal muito preciso, a incluir movimentos de técnicas como a dança contemporânea.

Sacha Wasi é também o nome de uma comunidade indígena. O título, portanto, já nos leva novamente ao território. Corpo e tempo se dilatam. Eis outro caso em que o corpo também se apresenta como território. Com a ajuda de adereços construídos com réplicas de uma planta da Amazônia equatoriana, a intérprete transforma-se em sapo, vagalume, cobra. Sua selva é a floresta amazônica, território que ultrapassa fronteiras geográficas. E o trabalho de Milena também borra bordas e fronteiras. Sua fala em português é sucinta o suficiente para introduzir as fábulas que serão compartilhadas e que lhe foram contadas por sua avó. A figura da avó, aliás, aparece em diferentes trabalhos desta edição, como *Vovó Surrealista* e *...ao mesmo tempo...*, em diálogo com gerações mais jovens. Eis outra acepção do tempo: aquele que se transmite entre gerações. O protagonismo feminino atravessa, assim, também o tempo.

Em *Vovó Surrealista*, essa transmissão ganha outra forma. A avó, analfabeta, é uma inventora de histórias, e a dramaturgia mantém o mistério sobre aquilo que pode ou não ter sido criado por ela. Embora dirigido ao público infantil, o espetáculo não pressupõe, por isso, uma recepção simplificada.

E, seguindo nosso trabalho de prospecção, encontramos outra palavra para este dicionário: pluralidade, palavra que ganha concretude ao aparecer na atividade "Cultura DEF e artes cênicas: um intercâmbio de experiências e linguagens", nas artistas que têm as Libras como primeira língua, em *Robot: ecos neurodivergentes*, na presença de artistas neurodivergentes em cena, nos trabalhos dirigidos ao público infantil, nas diferentes corporalidades e nas múltiplas linguagens que atravessam a programação.

Empregamos pluralidade porque inclusão, vocábulo mais recorrente, parece-nos insuficiente. Incluir pode pressupor a existência de uma mirada de superioridade por parte daqueles que "deixam" incluir. Nosso olhar sobre o festival nos levou a outra possibilidade. Um teatro plural não se restringe à criação de condições para que diferentes públicos tenham acesso a uma obra. É também um teatro produzido por diferentes corpos, línguas, culturas e modos de perceber o mundo. Não se trata apenas, por exemplo, de um teatro acessível a pessoas surdas, mas também de um teatro produzido por artistas surdos. A pluralidade, percebemos, diz respeito tanto ao fazer quanto ao receber, sem que a especificidade de quem cria determine necessariamente quem poderá receber a obra.

Pensamos sobre isso a partir de uma atividade que foi, para nós, um "divisor de águas" no Mirada: "Cultura DEF e artes cênicas: um intercâmbio de experiências e linguagens". Ocorrida em 5 de setembro, a atividade reuniu

a multiartista Catharine Moreira, o diretor e fundador do Grupo Tamtam, Renato Di Renzo, e Davi Atencio, diretor de *Robot: ecos neurodivergentes*. Foi emocionante acompanhar o espaço de expressão de artistas mulheres que têm as Libras como primeira língua, em suas partilhas artísticas e reivindicações. Uma crítica reflexiva não poderia passar imune a esse encontro. A conversa modificou também nossa maneira de mirar algumas questões.

Robot: ecos neurodivergentes materializa algumas dessas questões. A preocupação com a recepção aparece, por exemplo, no guia antecipatório oferecido ao público, enquanto a cena nos coloca diante de corpos com diferentes potencialidades. Sergio Mejías, ator com síndrome de Down, não está ali como representação abstrata de uma ideia de inclusão, mas como intérprete, a partir de suas próprias aptidões e potencialidades. Sua atuação e a precisão corporal do elenco nos fizeram pensar também sobre excelência. Pluralidade não significa ausência de rigor técnico, assim como a presença de artistas neurodivergentes não determina que a obra seja destinada exclusivamente a espectadores neurodivergentes. A ideia de um teatro para nichos começa, então, a não se sustentar em nossa mirada.

Essa percepção alcança também a formação de público. *Sacha Wasi, Diente de leche* e *Vovó Surrealista*, cada qual à sua maneira, dirigem-se às crianças sem que isso impeça a elaboração de propostas estéticas capazes de mobilizar também outros espectadores. Em *Diente de leche*, por exemplo, o emprego da luz negra e a manipulação dos títeres não são apenas recursos para atrair o olhar infantil: constituem procedimentos da linguagem da própria obra.

Muito falamos de conteúdo, mas cada conteúdo pede uma forma. E é possível observar, mesmo panoramicamente, a variedade das formas adotadas pelos artistas-criadores para partilhar suas obras no Mirada. O hibridismo de linguagens é uma delas. Telas, projeções, dispositivos audiovisuais, dança, performance, títeres e outras linguagens atravessam os trabalhos assistidos, ampliando possibilidades da cena e, muitas vezes, deslocando nosso próprio ponto de vista.

Essa diversidade formal exige também diferentes técnicas. A excelência pode ser virtuosa, como observamos nas performers anteriormente citadas, mas pode igualmente manifestar-se em minúcias e precisões. Em *...ao mesmo tempo...*, pequenas transformações das articulações modificam os corpos dos intérpretes, enquanto diferentes velocidades e gerações

atravessam cenas fragmentadas que se somam ao longo do espetáculo. Em *Horário comercial*, Péricles Anarckos não finge executar a ação de amarrar e desamarrar nós marítimos: ele a executa porque domina essa técnica. Já em *Diente de leche*, a manipulação dos títeres pelas atrizes também exige precisão. Cada trabalho pede e propõe uma linguagem. Cada linguagem pede uma técnica. E corpos distintos encontram diferentes maneiras de alcançar sua excelência dentro das proposições que realizam.

Também aqui o tempo ganha outra acepção. A precisão observada em cena não corresponde apenas ao período de ensaio de um espetáculo, mas a processos de formação, treinamento e aperfeiçoamento que o antecedem. O tempo da apresentação contém, portanto, outros tempos: os da preparação dos corpos e da aquisição das técnicas que cada linguagem exige.

Ao longo desta crítica, encontramos palavras que pediram ressignificações ou ampliações semânticas. O mesmo parece ocorrer com a própria arte. Davi Atencio fala em uma "destruição da cena". Não se trata de destruir por destruir, mas de pesquisar outras possibilidades para a expressão de novas ideias. Sua formulação nos devolve à própria pergunta sobre as formas que cabem em um festival de artes cênicas.

Talvez seja necessário, então, voltar ao nosso dicionário. O Mirada não se apresenta como festival apenas de teatro, mas de artes cênicas. A escolha parece significativa diante de uma programação que borra também fronteiras entre manifestações artísticas. Performance, dança, títeres, dispositivos audiovisuais, audiotour e diferentes formas teatrais coexistem em um mesmo território-festival. Se as fronteiras geográficas podem ser borradas, também podem ser revistas aquelas que (de)limitam as linguagens. A pluralidade que encontramos diz respeito, portanto, a quem faz, às formas de fazer e a quem recebe.

No início deste texto, afirmamos que, dos três grandes temas apontados pela curadoria, tempo e territorialidade foram aqueles que mais reluziram em nossa mira. Mas o desenvolvimento de nosso raciocínio nos obriga a rever essa primeira impressão. Evocando novamente Luiz Galina, o diretor regional do Sesc São Paulo fala em festa como rito e ato político. Além das festas tematizadas em obras da programação — como as cerimônias coletivas e individuais de *...ao mesmo tempo...* —, escolher participar de um festival de artes cênicas e vivê-lo de forma imersiva não seria também uma forma de festa? Ela não está apenas nas celebrações explícitas ou nos temas de algumas peças. O olhar também é uma construção. E, ao

construirmos o nosso, identificamos a presença do terceiro grande tema do festival ao longo de nossa própria experiência.

Os curadores do Mirada 2026 afirmam que “realizar um festival é, de algum modo, inventar um território”. Se realizar um festival é inventar um território, escrever uma crítica pode ser também entrever uma cartografia. Esta é uma cartografia possível de um percurso, construída em confluência. Este texto é parte de uma das atividades formativas desta edição do festival e também foi atravessado por questões de tempo e territorialidade; daí a confluência de miradas anunciada desde o início. Esta partilha é uma síntese do encontro entre um homem de teatro de 41 anos e um estudante de cinema de 20, entre experiências, repertórios e momentos de formação distintos, numa relação de ensino-aprendizagem mútua. A emoção do reencontro de um com o Grupo Galpão não difere da emoção do primeiro encontro do outro com esse grupo de referência. A troca de miradas é horizontal.

Neste espaço de encontro com outros falares, acentos e trajetórias, o fato de sermos ambos da região poderia sugerir um pertencimento privilegiado ao território. Mas o Mirada desestabiliza essa impressão. O Fórum de Curadoria afirma que “o Mirada propõe esse território provisório [o do Festival] como um lugar no qual fronteiras deixam de funcionar como limites para se tornarem zonas de ligações”. É um “país-festival”, desenhado pela curadoria, materializado pelos artistas, habitado pelo público e parcialmente cartografado pela crítica. Nele, territórios se encontram e fronteiras se borram. Durante os dias do festival, habitamos outro país e experimentamos uma dilatação temporal na qual o tempo parece, paradoxalmente, infinito e efêmero. E de todos.

Mire veja, José Saramago encerra Ensaio sobre a cegueira afirmando que “a cidade ainda ali estava”. Depois de 13 de setembro, também o Mirada ainda estará aqui, ocupando os territórios de nossas imaginações e lembranças e dilatando o tempo de tal forma que o nono Mirada parecerá ser amanhã.

ATÉ AMANHÃ...

EQUIPE
LAB CRÍTICA

ROSE SILVEIRA

CURADORIA

Jornalista e historiadora, com pesquisa em história cultural e biografismo. É autora do livro “Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma - Belém do Grão-Pará (1869-1890)” (Editora Paka-Tatu). No Sesc São Paulo, foi técnica em artes cênicas, compôs a equipe da Gerência de Ação Cultural e atualmente integra a Gerência de Estudos e Desenvolvimento.

JULIANA MELHADO

PRODUÇÃO

Artista da dança, educadora e produtora cultural. Formada em Dança pela Unicamp, especialista pela UFBA e Eutonista pelo IBE, atualmente cursa Serviço Social na Unifesp. Integra e dirige o vão - campo de criação em dança, é atriz no espetáculo “Violência Idiota” e pesquisadora em seu projeto solo “Eu posso sentir o seu poder!”. Já atuou nos programas de formação Vocacional e Piá da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e na Bienal de SP. Possui também trajetória na equipe educativa de exposições, Espaço de Brincar e Curumim no Sesc Santos.

BRUNO FRACCHIA

Ator, dramaturgo, escritor, arte-educador e pesquisador. Bacharel em Letras, mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e doutorando em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. Dedica-se à produção crítica, com textos publicados em jornais e redes sociais.

MIGUEL SICURELA

Tem vinte anos e está no terceiro semestre de Cinema e Audiovisual na Universidade Católica de Santos. Atua como fotógrafo, com interesse especial por fotografia de rua, e há três anos fotografa cenas, espetáculos e intervenções pelo Festival de Cenas Teatrais de Santos (FESCETE). Em 2024, participou de uma exposição fotográfica no Museu da Imagem e do Som de Santos (MISS), pelo projeto Infoco. Auxiliou o artista plástico Chico Melo na confecção dos troféus do FESCETE ao longo desses anos. Tem interesse na área da crítica de arte e um grande amor pelas artes cênicas.

GABRIELA MELLÃO

Autora, diretora e crítica teatral. Entre seus espetáculos destacam-se “Mutações”, peça dirigida por André Guerreiro Lopes pela qual foi vencedora do prêmio Cenym de Teatro Nacional em 2024, na categoria Melhor Texto, e indicada ao prêmio APCA como Melhor Dramaturgia de 2023. É jurada dos Prêmios Shell e APCA de Teatro e crítica de teatro em seu perfil no instagram. Foi crítica da Revista Bravo! por 20 anos, repórter teatral da Folha de São Paulo entre 2008 e 2012, além de curadora de diversos festivais e editais.

GIOVANA OLIVEIRA

Atriz, produtora, iluminadora e arte-educadora. Estudante de Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), participou do LAB Crítica: práticas de crítica teatral no MIRADA 2026 por acreditar na escrita como um instrumento crítico-reflexivo muito potente, que unifica teoria e prática teatral.

GUILHERME DINIZ

Professor, pesquisador e curador independente. É graduado em Teatro (EBA/UFMG) e mestre em Estudos Literários (FALE/UFMG) com dissertação sobre a fortuna crítica do Teatro Experimental do Negro. É crítico teatral do site Horizonte da Cena (MG) e integra a Associação Internacional de Críticos Teatrais. É autor de “Teatro Experimental do Negro: histórias, críticas e outros dramas” (Temporal Editora).

EMILY LIMA

Estudante de Jornalismo na ESAMC Santos e escritora amadora, interessada pelas palavras, pelas histórias e pelas relações que se constroem entre o jornalismo e as diferentes formas de expressão artística. Integrou o Lab Crítica: Práticas de Crítica Teatral, no Festival Mirada, aproximando-se do jornalismo cultural da crítica como espaços de investigação, reflexão e encontro com a arte.

POLLYANNA DINIZ

Jornalista, crítica e pesquisadora teatral. Doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com bolsa da CAPES/PROEX e mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição (ECA-USP/2018). Graduada em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE/2006) e em Administração pela Universidade de Pernambuco (UPE/2009). Integra a Associação Internacional de Críticos de Teatro. É idealizadora e editora do site Satisfeita, Yolanda?, especializado em artes cênicas.

DAVI O. ALVES

Estudante de jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. Apaixonado por teatro, cinema e literatura, sempre faz questão de que a arte permeie os seus textos. Esteve no LAB Crítica: Práticas de Crítica Teatral, no Festival MIRADA 2026, visando aprender ainda mais sobre o universo do jornalismo cultural que tanto ama.

ENCONTRO

LAB CRÍTICA

PRÁTICAS DE CRÍTICA TEATRAL

PROFISSIONAIS E ESTUDANTES

MIRADA

FICHA TÉCNICA

CURADORIA
SESC SÃO PAULO

Fernanda Dorazio
Natália Martins
Rodrigo Eloi
Rose Silveira
Tommy Pietra

AÇÕES FORMATIVAS
EQUIPE

Clara Hokama
Juliana Melhado
Ligia A. Capuano
Rose Silveira

EQUIPES
CONTRATADAS

FOTOGRAFIA
Fernanda Luz

PRODUTORA
ARTÍSTICA
Alvorada Cultural
Luan Assunção
(coordenação)
Alexa Kiany
Ana Clara
Beatriz Vicente
Diego Cabeça
Gabriel Pangonis
Guilherme Alves
Juliano de Assis
Kaio Leite
Nara Assunção

APOIO

APOIO INTERNACIONAL

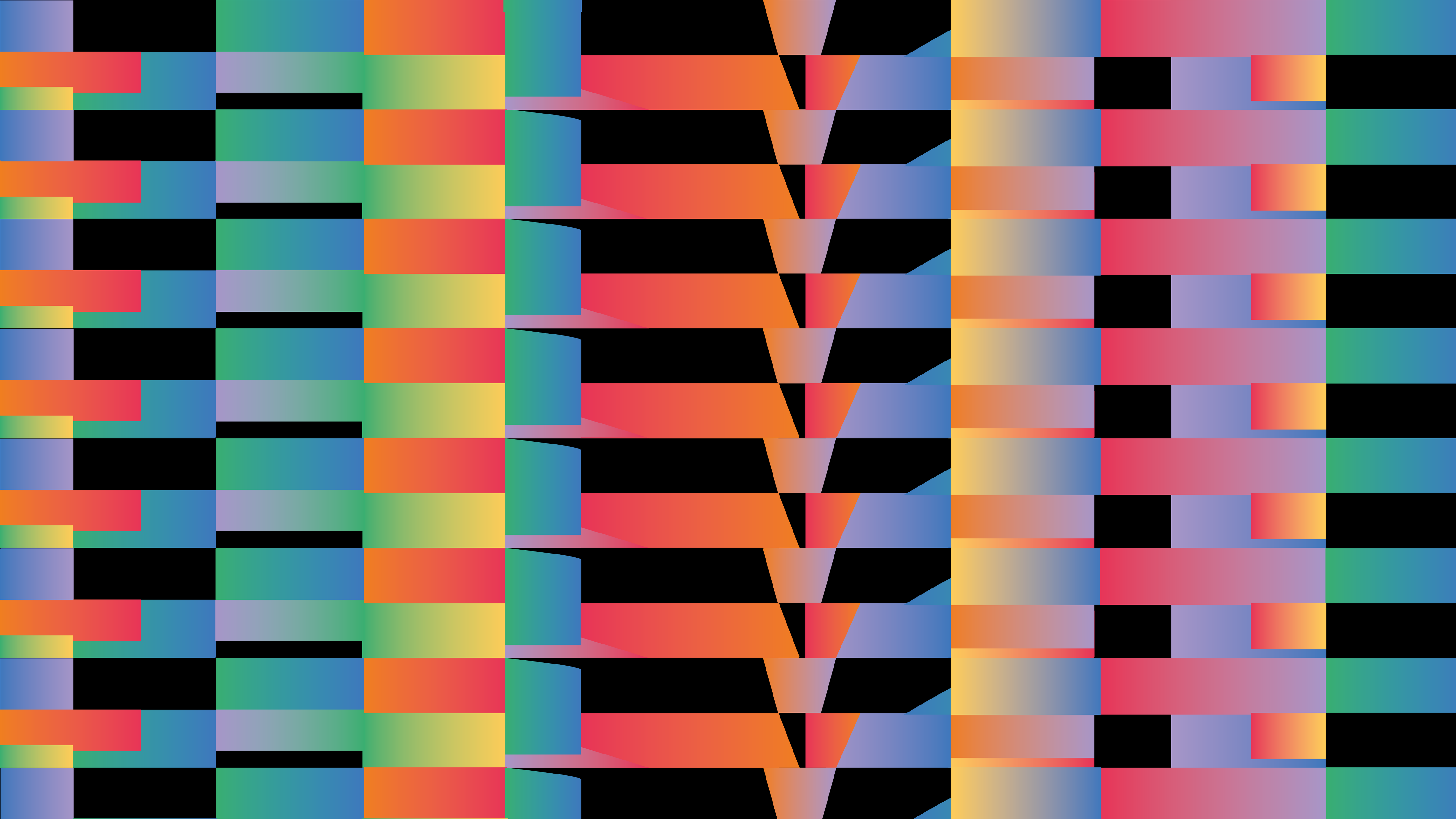
APOIO INSTITUCIONAL

PARCERIA

REALIZAÇÃO

FESTIVAL IBERO-AMERICANO DE ARTES CÊNICAS

3 – 13
SET/2026



LAB CRÍTICA

LAB CRÍTICA

Sesc 80 ANOS