

Natal/RN

ISSN: 2764-2097

# revista farofa crítica

dossiê  
fabulações coletivas

Volume 05 / Número 01 / 2025



**Revista Farofa Crítica (v.5 n.1 2025)**  
**Dossiê: Fabulações Coletivas**  
**ISSN: 2764-2097**

A **Revista Farofa Crítica** é uma publicação anual do site Farofa Crítica, de Natal no Rio Grande do Norte.

**Comissão Editorial:**

Diogo de Oliveira Spinelli  
Heloísa Helena Pacheco de Sousa

**Autores e Autoras desta Edição:**

Amanda Dantas Machado  
Heloísa Helena Pacheco de Sousa

**Identidade Visual:**

Luiza Saad de Moura

**Diagramação e Revisão:**

Heloísa Helena Pacheco de Sousa

**Imagem da Capa:**

Autoria de Brunno Martins, 2025.

**Contato:**

FAROFA CRÍTICA  
@farofacritica  
farofacritica@gmail.com  
www.farofacritica.com.br/revista  
Rua Iva Bezerra, 2432.  
Ponta Negra. Natal (RN).  
CEP: 59091-140.

Essa edição foi realizada como parte do projeto "Fabulações Coletivas: Diálogos e Movimento" do Coletivo Atores à Deriva, compondo o Circuito Funarte de Teatro Myriam Muniz 2023. Realização do Governo Federal, Ministério da Cultura e Funarte.

# Sumário

## EDITORIAL

Fabulações Coletivas <i>Heloísa Sousa</i>	<b>03</b>
--	-----------

## ENSAIOS

Sobre os Intercâmbios e a Arte <i>Heloísa Sousa</i>	<b>06</b>
--	-----------

A Potência da Ingenuidade ou Sete de Copas <i>Amanda Bixo</i>	<b>15</b>
--	-----------

## CRÍTICAS

Palco de Palavras <i>Heloísa Sousa</i>	<b>24</b>
---	-----------

Palco de Memórias <i>Heloísa Sousa</i>	<b>30</b>
---	-----------

Tentativas e Explosões <i>Amanda Bixo</i>	<b>35</b>
--	-----------

**EDITORIAL**

Heloísa Sousa

Ainda em 2024, comecei a ser surpreendida com alguns convites pontuais para fazer acompanhamento crítico de processos de criação, intercâmbio artístico ou circulação de obras cênicas - mas tudo ainda no campo da idealização, através da inscrição de projetos em editais. Depois de quase dez anos atuando como crítica de arte através do site Farofa Crítica, para além da atividade crítica desempenhada de forma independente em temporadas e apresentações de espetáculos e de forma contratual em festivais de teatro e dança pelo país, alguns artistas e grupos começaram a sugerir possibilidades de parceria que adentrassem a sala de ensaio. Entre esses convites, estava o do Coletivo Atores à Deriva para integrar o projeto “Fabulações Coletivas: Diálogos e Movimentos” que após aprovação em edital público findou compondo o Circuito Funarte de Teatro Myriam Muniz 2023, com realização do Governo Federal, Ministério da Cultura e Funarte. Assim, o projeto foi realizado no ano de 2025 e para além das diversas ações artísticas promovidas, é importante também dar destaque ao fato de que esta é a primeira vez que o Farofa Crítica desempenha sua prática dentro de uma sala de ensaio e se põe na observação da interação entre grupos na criação de *algo*. Como o nosso site vem sendo o único ativo e dedicado à escrita de crítica de arte na capital potiguar, essa parceria também se torna um marco histórico na cena natalense deste século XXI.

O projeto “Fabulações Coletivas: Diálogos e Movimentos” possui autoria do Coletivo Atores à Deriva (RN) que já vem atuando na cidade de Natal desde 2008, e se propôs a ser um intercâmbio artístico que gerou o encontro com outros dois grupos longevos da Região Nordeste, são eles: a Inquieta Cia (CE) e o Grupo Magiluth (PE). O projeto ganha braços múltiplos, abarca diversas ideias e em sua concretização vai se espalhando pelos espaços culturais de Natal promovendo uma semana intensa de atividades. Para além de Natal, a ideia também promoveu o deslocamento do Coletivo até as cidades de Recife (PE), Garanhuns (PE) e Fortaleza (CE), nesse sentido, a possibilidade de circulação dos últimos espetáculos do repertório dos três grupos é somada ao

intercâmbio artístico que finda também por vislumbrar uma nova criação em parceria. O projeto “Ouriço” vai sendo gestado como uma obra teatral enquanto a circulação acontece, sendo atravessado esteticamente e procedimentalmente pelo encontro entre os grupos e gerando compartilhamentos com o público através de ensaios abertos. Não é novidade que a partilha desses embriões cênicos trazem frescor à comunidade artística quando podemos observar a potência dos rabiscos e seus riscos, a falta de acabamento como abertura do imaginário e da recepção, o desejo de continuar criando teatro como mola propulsora da presença cênica. Ou seja, “Fabulações Coletivas” é um projeto que também aponta para o futuro, ocupa-se de germinar algo por vir.

Enquanto veia do presente, o projeto faz vibrar as últimas obras dos três coletivos permitindo chegar a Natal mais uma breve temporada de “Fábulas de Nossas Fúrias” do Coletivo Atores à Deriva no TECESol, “Estudo N.1: Morte e Vida” e “Miró: Estudo N.2” ambos do Grupo Magiluth, e “Tchau, Amor” da Inquieta Cia, esses apresentados na Casa da Ribeira. Em uma cidade como Natal que, apesar de ser uma capital, sofre com uma crescente precarização político-cultural que a coloca para fora do eixo das circulações, acompanhar quatro espetáculos ao longo de uma semana, instaura um oásis digno das memórias dos tempos em que a cidade tinha festivais de teatro e dança. Somado a isso, é inegável a força crítica derivada da possibilidade de observar um fragmento considerável da cena contemporânea que vem sendo produzida no Nordeste e alguns de seus principais articuladores.

Sem desconsiderar essa dimensão, o Coletivo Atores à Deriva também lança seu olhar para os arquivos históricos e para a atividade crítica dedicando espaço para essas ações através da parceria com o Farofa Crítica.

Somos, então, convidados a acompanhar os encontros do intercâmbio artístico, durante a etapa Natal, que se realizaram no TECESol com a presença dos três grupos teatrais citados anteriormente. Para realização desse acompanhamento estavam presentes eu, Heloísa Sousa, editora do Farofa Crítica e Amanda Bixo, crítica de dança e colaboradora efetiva do site. Como materialidade a ser produzida nessa intersecção, sugerimos o lançamento da edição de 2025 da Revista Farofa Crítica com textos dedicados às atividades da etapa de Natal desse projeto. Entre os dias 09 e 14 de junho de 2025, eu e Amanda estivemos na sala de ensaio munidas de nossos cadernos e canetas

para observação, diálogos e colaborações, mas também atentas à possibilidade de responder algumas perguntas sobre a própria prática artística em seus encontros e trocas.

Dois meses depois, publicamos aqui cinco textos entre críticas e ensaios, que documentam o projeto “Fabulações Coletivas” instigando sua continuidade para além do próprio coletivo que responde por sua autoria. A partir do intercâmbio artístico, Heloísa Sousa escreve um texto ensaístico que reflete sobre essa proposição como prática pedagógica para artistas profissionais, enquanto que Amanda Bixo escreve outro texto crítico com enfoque no processo de criação da obra “Ouriço” que nasce como vértice deste intercâmbio em específico. Junto a esses escritos, seguem outros textos críticos sobre as obras que circularam por Natal: Bixo escreve sobre os peças-estudos do Grupo Magiluth, enquanto Sousa traz palavras sobre “Fábulas de Nossas Fúrias” e “Tchau, Amor”.

Esperamos que a leitura desta edição da Revista Farofa Crítica possa trazer lembranças ao público-leitor de um momento singular promovido pelo Coletivo Atores à Deriva neste ano de 2025; mas que, para além disso, essas palavras documentem os vestígios e pensamentos de um projeto que clamam por continuidade e derivações. E que os caminhos abertos pelo Coletivo na parceria com o Farofa Crítica possam instaurar o reconhecimento da importância de dedicarmos espaço, tempo e investimento às outras atividades do pensamento que mantenham a nossa produção artística passível de diálogos, dissensos e transformações. A crítica de arte não precisa posicionar-se apenas como exógena ou parte da etapa final de espetação, ela pode apresentar-se como aliada do artista na sala de ensaio e tensionar tanto a arte quanto a crítica, enquanto forças moventes da cultura.

Boa leitura!

## **SOBRE OS INTERCÂMBIOS E A ARTE**

Heloísa Sousa<sup>1</sup>

No convite para realizar o acompanhamento crítico do intercâmbio artístico “Fabulações Coletivas” realizado entre os artistas do Coletivo Atores à Deriva (RN), da Inquieta Cia. (CE) e do Grupo Magiluth (PE), propomos, eu e a crítica de dança Amanda Bixo, que pudéssemos pensar sobre o intercâmbio em duas perspectivas: uma geral e uma específica. Seguindo o exercício sinalizado por Roland Barthes de que a análise crítica existe por interesse muito maior na linguagem do que apenas na obra específica, me induzo a pensar sobre o conceito de *intercâmbio artístico* de modo geral e a partir do acompanhamento realizado, a fim de levantar alguns pensamentos, estudos e questões que podem reverberar diretamente em outros grupos e artistas em seus projetos e desejos por intercambiar. Em breve pesquisa pela internet, é notável como a ideia do intercâmbio artístico, embora bastante valorizada e praticada em nosso meio, é também pouco conceituada e analisada em termos teóricos. Esse traço evidencia uma lida com a ideia de intercâmbio mais pelo viés da produção cultural e suas burocracias, do que com sua epistemologia (os saberes que surgem), sua ontologia (as definições) e suas metodologias (os modos de praticar). A consequência dessa defasagem é uma recorrente operacionalização tecnicista que despotencializa os alcances transformadores das práticas de intercâmbio. Ao mesmo tempo em que observar essa lacuna investigativa no campo das artes traz luz a um ponto que pode ser olhado com mais atenção daqui em diante. As práticas do pensamento, portanto, não servem apenas para dar notas verbais aos acontecimentos, mas servem também para reconhecer suas limitações, sugerir expansões e nos instigar na invenção de formas politicamente desafiadoras e socialmente necessárias.

Em uma associação rápida, os intercâmbios parecem indicar um encontro pontual entre artistas e/ou grupalidades distintas, mas que possuem algum tipo de afinidade ou interesse, com o objetivo de realizar algum tipo de

---

<sup>1</sup> Heloísa Sousa (1991) é pesquisadora, encenadora e crítica de teatro. Escreve para o site Farofa Crítica desde 2016, onde assume o corpo editorial em parceria com Diogo Spinelli. É licenciada em Teatro pela UFRN, mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e doutora em Artes pela USP.

troca, geralmente estruturado em algum produto artístico. Um projeto como um intercâmbio geralmente envolve gastos significativos com deslocamentos e estadias – já que vem se estruturando como uma oportunidade ímpar de um encontro que só pode ocorrer mediante a superação de algumas fronteiras. Mas, os intercâmbios também encontram, frequentemente, a dificuldade de mediar diferenças e materializar trocas. Nesse ponto, algumas questões já podem ser levantadas – e que não serão respondidas integralmente nesse texto, pois isso implicaria uma longa investigação sobre o assunto.

O que é um intercâmbio? O que se pode criar em um intercâmbio? O que se pode aprender com um intercâmbio? Quais habilidades os artistas desenvolvem a partir dessa experiência? Quais metodologias são necessárias para promover esse encontro? Que condições estruturais, políticas, afetivas e estéticas são fundamentais para promover esse encontro? O que mobiliza o desejo pelo intercâmbio? Toda troca pressupõe uma criação de algo? É possível intercambiar com artistas da mesma territorialidade? Ao privilegiar o diálogo com os *de fora*, já está garantido um bom diálogo entre os *de dentro*? Como dimensionar e avaliar os ganhos de um intercâmbio? Qual a função do acompanhamento crítico ou do dramaturgismo no processo do intercâmbio? E ao responder tudo, talvez possamos justificar porque os intercâmbios artísticos precisam continuar sendo garantidos pelo poder público como ação cultural fundamental, destacando ainda os modos como a sociedade pode acessar ou ser afetada pelos resultados desses encontros. Mas, além disso, podemos também repensar criticamente os intercâmbios em si para que não se tornem experiências frustrantes na lida com a diferença ou experiências pouco significativas no âmbito da troca e de suas pedagogias.

### **O que é um intercâmbio?**

A dimensão pedagógica de um intercâmbio artístico me parece algo basilar. Ao procurar pelas origens dessa prática, encontro que a ideia de intercâmbio existe desde a Antiguidade, onde algumas pessoas viajavam para realizar trocas de saberes e culturas que poderiam engrandecer seus locais de origem. Essa prática segue por muitos séculos e se torna algo mais institucionalizado e fomentado após a Segunda Guerra Mundial com programas vinculados à Organização das Nações Unidas (ONU) que objetivavam a

internacionalização e uma perspectiva pacífica de interação entre diferentes comunidades em prol do desenvolvimento científico, tecnológico e intelectual. O princípio da paz e da cooperação internacional norteava esses projetos, mas sendo aqui cabíveis as devidas análises críticas quando se pressupõe uma hierarquia intelectual entre os membros do intercâmbio. Se acessarmos referências no campo da educação como o célebre Paulo Freire, podemos ver que ele acreditava que uma educação crítica e uma conscientização social passavam pelas experiências do intercâmbio – que, inclusive, se opõe radicalmente à ideia da unilateralidade de uma educação bancária, por exemplo.

Ou seja, em seu cerne, o **intercâmbio é uma prática pedagógica** que pressupõe uma experiência de aprendizagem a partir da ênfase no **encontro das diferenças**, compreendendo que o reconhecimento de territorialidades distintas e outras práticas de convívio podem expandir nosso imaginário e fomentar a invenção de outras realidades. Entretanto, a particularidade dessa prática pedagógica é que ela não se estrutura como uma atividade de iniciação e em sua etimologia, busca preservar um espaço de aprendizado mútuo (e não de transferência de ensino). Isso quer dizer que, um estudante ou profissional, tende a realizar um intercâmbio quando está em um estágio mais avançado de aprendizagem, prática ou pesquisa, pois uma percepção de si mesmo seria fundamental para poder *encontrar o outro*; além disso, buscar um intercâmbio não significa buscar um mestre, mas sim *encontrar outra realidade* – nesse ponto, **deslocamento torna-se fundamental para instaurar o encontro**, e esse, por sua vez, mantém a autonomia intelectual de ambas as partes. O problema se instaura quando uma perspectiva colonial e imperialista atravessa as relações fomentadas por esses encontros, e faz com que seus agentes partam de uma ideia de que *um é defasado e o outro é suficiente*, e essa defasagem será *consertada* a partir desse encontro. Nessa perspectiva, um lado ensina e o outro aprende (sem inter-cambiar), o que sustenta um imperialismo intelectual e ideológico, uma subdesenvolvimento de autoestima e uma homogeneidade nos saberes “corretos” – é essa distorção política da prática do intercâmbio que sustenta hierarquias entre um norte global e um sul global, reforçando expectativas do sucesso capitalista.

Nesse sentido, torna-se importante pensar em outras formas de encontros pedagógicos comuns no espaço artístico e que não se configuram como intercâmbio, para termos noção das variáveis relacionais das quais dispomos e quais aquelas que realmente se encaixam em nossos interesses e necessidades. O intercâmbio existe enquanto uma **troca recíproca** entre indivíduos pertencentes a distintas grupidades e/ou territórios, onde todos são igualmente transformados. Não é o mesmo que uma *residência artística*, onde parece que se privilegia o encontro do artista com um espaço, na ocupação de uma determinada arquitetura (e suas políticas). Não é o mesmo que uma *assistência artística*, onde parece se privilegiar e preservar *uma* forma específica de pensar/criar (quando se faz uma assistência de direção para um encenador). E também não é o mesmo que uma *circulação artística*, onde determinada obra encontra públicos de diferentes territorialidades, mas buscando preservar a obra em si.

Dessa forma, notamos que tanto a **relação não-hierárquica entre indivíduos**, quanto às noções de **viagem** e **diplomacia**, são conceitos que rondam a prática do intercâmbio e exigem habilidades específicas na lida dialógica com as diferenças, uma abertura de si diante das transformações possíveis a partir do outro e uma avaliação sincera da experiência em comparação com seus modos originais de criar e se relacionar. O intercâmbio artístico pressupõe a participação de artistas com trajetórias reconhecíveis que objetivam expandir seus próprios horizontes e revisar seus modos a partir do encontro, da interação e da observação de outras realidades, arriscando-se em uma desterritorialização como experiência corporal. Se a formação do artista passa por cursos livres, técnicos ou de graduação, a finalização dessas experiências, a sua profissionalização e reconhecimento de suas obras pela comunidade, parece retirar o artista da extraordinária experiência da sala de aula, quando este parece retornar apenas como professor ou mestre. **O intercâmbio artístico como prática pedagógica parece ser o espaço de convívio que garante a continuidade da aprendizagem de artistas profissionais, aliadas ou não às investigações artísticas.**

### O que se aprende?

Tomando por contexto o *teatro de grupo* e sua consolidação no país são nesses encontros que se tornam possíveis o **reconhecimento de outras metodologias de criação em grupalidade, assim como das estratégias de sobrevivência enquanto agentes culturais profissionais**. Mas, esses conhecimentos além de estarem profundamente territorializados, também não são generalistas na medida em que cada grupo ou artista desenvolve interesses e investigações estéticas específicas. Nesse sentido, visando a aprendizagem, a escolha dos grupos e artistas a intercambiar não deveria ser feita apenas por afeto ou facilidade nas condições de produção. É preciso que se reconheça, de antemão, que saberes desse *outro* podem interessar e transformar as práticas vigentes – e esse reconhecimento deve ser mútuo. Quando grupos ou artistas se intercambiam apenas por interesses afetivos (sem uma análise crítica sobre o que mobiliza esses afetos), a possibilidade de misturar metodologias incompatíveis pode ser grande e gerar frustrações ou uma imensa demanda de articulação dialógica não condizente com o tempo disponível. Entretanto, isso também não quer dizer que as questões afetivas devam ser descartadas; pois a incapacidade de diálogo acarretará na impossibilidade de troca de saberes mesmo que estes tenham nítidos alinhamentos.

O que eu vejo, com frequência, são intercâmbios mobilizados pela admiração por obras artísticas ou pelo reconhecimento que determinado artista/grupo possui no meio profissional. Entretanto, o que se intercambia nesses encontros, é uma prática convival e, portanto, metodológica. Dessa forma, mesmo que se admire a obra de determinado artista, é fundamental investigar minimamente se os interesses de pesquisa se alinham e se os procedimentos utilizados por ambos possuem correspondência ou complementariedade. A oposição pode sim ser uma motivação de encontro, mas para dialogar e afinar diferenças muito cruciais, possivelmente, se demandará mais tempo.

### **Como se documenta essa aprendizagem? Como se avalia essa aprendizagem?**

A imaterialidade da experiência pode fazer com que se torne importante a **materialização desses aprendizados em outros formatos que gerem arquivos históricos e documentos compartilháveis**. Portanto, outros materiais que para além da apresentação de cenas podem ser considerados como a produção de textos, divulgação de registros e elaboração de oficinas a partir dos novos aprendizados. Nesse sentido, a participação de um dramaturgista e/ou de um crítico teatral pode ser imprescindível para a elaboração desses arquivos. Entretanto, esses profissionais não precisam se fazer presentes apenas como documentadores silenciosos e exógenos; ao integrar todo o processo de intercâmbio desde seu planejamento até sua realização, esses profissionais podem também **garantir um olhar crítico interno e uma atenção aos objetivos de pesquisa e aprendizagem** esboçados inicialmente no projeto.

Outro desafio que pode ser considerado diz respeito à própria ideia de *cena* ou de *encenação*. Como seria *encenar* o encontro ou a pesquisa desenvolvida em intercâmbio? Ter o encontro em si como assunto da encenação, enquanto forma e conteúdo, enquanto linguagem teatral. Compartilhar com o público e com a comunidade artística não apenas *o que* se descobre, mas o *como* se descobriu tal coisa.

Por fim, sabe-se que a noção de avaliação é imprescindível para qualquer experiência de aprendizagem onde se põe em debate e reflexão não apenas os saberes adquiridos, mas também as metodologias utilizadas, assim como outras questões relacionais que possam surgir pelo percurso.

### **Como se encontrar durante um intercâmbio?**

Apesar de toda beleza que a ideia de encontro, troca, diálogo e diplomacia podem carregar na idealização de um intercâmbio, a própria experiência de criação em grupo já nos revela que há muito mais mediação de conflitos e diferenças do que se imagina, e fazem-se necessárias muitas estratégias para instaurar esse espaço de trabalho. Dialogar não é tão simples e natural como parece; e o encontro evidencia radicalmente nossas

desigualdades de gênero, de raça e de outros marcadores identitários; além de tornar visível como cada um aprende e se expressa de maneira singular.

Se desejarmos potencializar a imaginação e a criatividade dos artistas envolvidos, faz-se necessário deslocar conceitos e modos enrijecidos para abrir-se ao outro, atualizando saberes e fazeres a partir da experimentação prática e análise crítica no encontro com a diferença. Nesse caso, não há professor e aluno, não há mestre e aprendiz, não há uma transferência unilateral e o **planejamento dos encontros** precisa garantir espaços-tempos equivalentes para a partilha de saberes. Trago ênfase aqui ao *planejamento* como etapa crucial ao desenvolvimento de uma criação-aprendizagem colaborativa, pressupondo cronograma, metodologias, objetivos, procedimentos. A ideia de encontrar-se em uma sala de ensaio para *ver o que acontece* pode ir contra o tempo disponível para o intercâmbio ou ainda fazer com que os artistas recorram à repetição de estratégias já conhecidas ao invés de desafiar-se ao novo<sup>2</sup>.

Se o encontro do intercâmbio for concreto, será notável que um saber se construirá no cruzamento desses mares de direções opostas e materialidades líquidas, sem desconsiderar a imensidão de sedimentos que compõem essas águas.

### **Apontamentos Finais sobre a Grupalidade**

O teatro é uma arte coletiva por excelência, distinta de outras práticas artísticas, a sala de ensaio é o local de encontro entre pessoas com diferentes habilidades e pontos de vista. Tanto a experiência teatral derivada do encontro entre artista e público, com a presença física de ambos no mesmo espaço-tempo, quanto o processo de criação são mobilizados pela coletividade e suas variações interativas. O intercâmbio artístico defendido aqui como uma prática pedagógica entre artistas profissionais torna-se uma camada mais complexa ainda dessas tecnologias de interação, trazendo atenção para o encontro em si.

---

<sup>2</sup>Sugiro a leitura do texto "Arte como Procedimento" de V. Chklovsky, da entrevista realizada por Mateus Fávero ao encenador argentino Matías Feldman publicada na edição 2023 da Revista farofa Crítica, assim como a entrevista em vídeo feita a este mesmo diretor pelo projeto Punto Drama disponível em canal no Youtube.

No livro "Processos de Criação em Grupo" (2017) de Cecília Almeida Salles, a autora discorre sobre como a criação em grupo nos ajuda a reposicionar o senso comum da criação artística como uma atividade eminentemente individual, solitária e da ordem da genialidade. Como se as ideias que mobilizam uma criação artística surgissem puramente do *ego*, de algo interno nos indivíduos ou caísse sobre nossas cabeças de forma divina. É nesse livro que a autora destrincha algumas pesquisas científicas que conseguem atestar que a grandiosidade de muitas obras consiste, exatamente, no fato de terem sido articuladas em conjunto. É a convergência de pensamentos derivados das interações entre múltiplos corpos que elaboram as ideias, materialidades e experiências estéticas mais bem estruturadas.

Nós somos sujeitos relacionais, interativos e comunicativos; mesmo diante das experiências de solitude, estamos sempre diante de um mundo fundado por muitas pessoas, muitas culturas e tempos históricos. São esses pensamentos que também **nos fazem revisar o conceito de autoria como uma propriedade absolutamente singular.**

Salles se debruça sobre a pergunta **“como formam as ideias?”** e acessa as pesquisas de Steven Johnson e Kevin Dunbar, para reencontrar essas respostas. Nos autores citados, ela destaca como se defende que as ideias surgem muito mais dos momentos de interação, reunião, conversas em mesas de bar, do que apenas pelos processos investigativos convencionais. Ou seja, **o encontro é também um recurso metodológico.**

Conviver em ambiente de interações propicia a explicitação de problemas. Os resultados do raciocínio de uma pessoa podem tornar-se um *input* para o raciocínio de outra, podendo levar a descobertas importantes. A rede líquida impede que ideias fiquem emperradas em preconceitos. É dado destaque também à interatividade, que envolve interdisciplinaridade e leva à saída dos limites dos campos e olhares especializados, ampliando os modos de percepção. Para o autor, as interações entre os membros do grupo conduzem também ao enfrentamento da incerteza. As perguntas feitas por colegas forçam a repensar sobre o que está sendo feito e abre espaço para a dúvida. (Salles, 2017, p. 110).

A autora destaca que os cientistas que ela usa como referência, desenvolve uma série de investigações dispondo de inúmeros artifícios tecnológicos avançados para concluir que “a ferramenta mais produtiva para

gerar boas ideias continua a ser um círculo de seres humanos, sentados em volta de uma mesa, discutindo questões de trabalho” (Salles, 2017, p. 110).

Muitas dessas ideias em torno dos *bons encontros* já são sabidas e narradas pelos articuladores e articuladoras do teatro, mas ainda assim, as dificuldades de diálogo, a mediação dos conflitos, a manutenção e reconhecimento da importância dos dissensos, a capacidade de con-versar (versar junto) ainda são empecilhos concretos para muitas experiências. Visto que a tentativa de instauração contínua do consenso e o foco apenas nas afinidades explícitas nos levam a uma estrutura falaciosa e antidemocrática. Junto a isso, manter no horizonte que esses intercâmbios são práticas pedagógicas e artísticas requer também revisões metodológicas e conceituais sobre as condições de trabalho, os objetivos estimados, as estratégias que serão operadas e os modos de avaliação do processo. É como se o intercâmbio fossem o momento em que ao invés de apenas se perguntar “como iremos criar?”, é necessário que antes ou simultaneamente se pergunte “como iremos interagir?”. É justamente as metodologias de encontro ou de criação em grupo e de cruzamento de experiências/estudos/pesquisas, de forma sistematizada, que irá dar aos artistas a possibilidade de aprender a partir desses deslocamentos. Se o encontro tiver que produzir algo por si só, sem estratégias, sem planos, sem proposições previamente articuladas, os saberes adquiridos poderão ser de ordem superficial, e as desigualdades derivadas das relações de poder tendem a tomar protagonismo.

É na interação que os corpos presentes se modificam e se reorganizam para que algo seja criado a partir dali, atentando-se à influência mútua e abertura de todos os lados à possibilidade de transformar sua própria visão de mundo. A ideia do *deslocamento* materializado nas viagens que parecem estruturar os intercâmbios não deve ser vista apenas como uma questão de passagem aérea, mas sim como uma disponibilidade subjetiva e corporal de *desterritorializar-se* e posicionar-se, provisoriamente, como *outro*.

## A POTÊNCIA DA INGENUIDADE OU SETE DE COPAS

Amanda Bixo<sup>3</sup>

No último dia do intercâmbio artístico “Fabulações Coletivas: Diálogos e Movimentos”, um domingo à tarde na Casa da Ribeira, aconteceu a mesa “Circuito Myrian Muniz: difusão do teatro brasileiro” mediada por Heloísa Sousa, editora do Farofa Crítica (RN), com uma fala de abertura de Maria Marighella, presidenta da Funarte. A conversa se deu sobre políticas públicas que permitem (ou não) a difusão de ações continuadas de grupos de teatro. No palco, estavam ainda presentes Giordano Castro, integrante do Grupo Magiluth (PE), Andreia Pires, integrante da Inquieta Cia. (CE) e Alex Cordeiro, integrante do Coletivo Atores à Deriva (RN), que acabaram por discutir, sobretudo, o que estava sendo desenvolvido por aquele intercâmbio, afinal o Coletivo Atores à Deriva foi além do projeto de circulação da sua peça (o que de maneira alguma seria pouca coisa) e articulou diferentes instâncias relacionadas à prática teatral, observando as carências da cena do teatro na cidade de Natal. “Essa ação do grupo Atores à Deriva é *para* Natal e isso é política pública”, com esta fala de Giordano e uma resposta quente de Maria Marighella, a mesa foi encerrada, sim, na fervura do debate, porque logo mais tivemos o encerramento da noite com a segunda apresentação da peça “Tchau, Amor” da Inquieta Cia. Foi exatamente neste momento, quando no centro do coletivo algo esquentou (e todo coletivo depende de um coração aquecido) que dez dias de mergulho no intercâmbio foram se arredondando e tomando um contorno para mim.

**ADVERTÊNCIA:** Neste parágrafo ficaremos confusos. *Eu vou tentar resumir tudo que aconteceu, praticamente de forma simultânea, durante o intercâmbio. “Fabulações Coletivas: Diálogos e Movimentos” é um projeto de intercâmbio do coletivo de teatro Atores à Deriva, contemplado pelo Circuito Funarte de Teatro Myrian Muniz 2023. Em parceria com o grupo de teatro Magiluth e com*

---

<sup>3</sup> Amanda Bixo (1997) é dançarina, brincante e pesquisadora da dança e contemporaneidades que acontecem no e pelo corpo; hoje, sua investigação se aprofunda na encruzilhada entre dança, memória e erotismo. Atualmente é graduanda da Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

*a Inquieta Cia., o coletivo natalense dividiu o intercâmbio entre a sua nova montagem “Ouriço” e a circulação de peças dos três grupos. A pesquisa de “Ouriço” compõe a trilogia bicho, iniciada pelo Atores à Deriva com o espetáculo “Fábulas de Nossas Fúrias” (2022). O projeto aconteceu em três etapas: a primeira em Recife com o Magiluth, onde eles fizeram uma residência artística para a montagem do novo trabalho, um ensaio aberto fruto dessa residência e a apresentação da peça “Fábulas de Nossas Fúrias”. A segunda etapa aconteceu em Fortaleza com a Inquieta Cia., onde foi feita uma nova residência para dar continuidade à montagem, um ensaio aberto e a apresentação da mesma peça. Na terceira e última etapa, aqui em Natal, foi o grande encontro do Atores à Deriva + Magiluth + Inquieta Cia. + (plus) Farofa Crítica, sendo a primeira vez, em Natal, que um processo de criação e montagem contou com a presença de um corpo crítico na sala de ensaio. Nesta etapa, tivemos a continuidade do processo “Ouriço”, mais um ensaio aberto, a circulação das peças “Fábulas de Nossas Fúrias”, “Estudo nº1: Morte e Vida” e “Estudo nº 2: Miró” (Magiluth) e “Tchau, Amor” (Inquieta Cia.), além da mesa de debate com a presença da presidenta da Funarte. Eu e Heloísa Sousa, compondo o corpo crítico, estivemos presentes somente na etapa de Natal, onde fizemos a cobertura das apresentações e acompanhamos os ensaios de Ouriço, com liberdade para fazer interferências. Pegamos o contexto?! OK!*

O ensaio aberto de “Ouriço” aconteceu numa sexta-feira à noite, no TECESol (Território de Educação, Cultura e Economia Solidária). A cena girou em torno de um jogo de improvisação com alguns marcadores roteirizados em uma espécie de esqueleto. Nos primeiros minutos de improviso, a direção infiltrou a cena e se misturou aos atores. Bruno Parmera, Erivaldo Oliveira e Andreia Pires moviam o jogo na medida em que Alex Cordeiro, Doc Câmara e Paulo Firmino abriam lacunas no roteiro ou rabiscavam imagens-chaves. Absolutamente um ensaio aberto, e isso não é ruim. Da plateia, assistimos àquele esqueleto descobrindo como se articulava pela primeira vez. É maluco porque parece que a criação descola do corpo de quem cria e se torna uma espécie de entidade. Não é porque se quer fazer um ensaio aberto na próxima sexta-feira que a criação saberá se mexer, o jeito é arriscar-se. Na hora do

vamo ver vai-se atendendo às suas demandas. Penso que é neste momento que o artista dá o nó nas pontas soltas, na capacidade de se relacionar com a própria criação cara a cara, e diante disto, os atores se perdiam e expunham seu titubear cruamente. Na roda de conversa depois da apresentação, à essa crueza, uma pessoa da plateia deu nome de “potência da ingenuidade”. Também falaram sobre o deslocamento da zona de conforto para quem especta, a fabulação sobre a memória, as múltiplas possibilidades de composição cênica e o desejo de entrar no jogo (este aqui eu também senti). Ingenuidade foi a palavra que me devolveu outra perspectiva para o que eu vinha observando desde o início do processo aqui em Natal, mas uma pergunta que foi feita na platéia tirou da minha boca exatamente a pergunta que eu fazia ao “Ouriço” silenciosamente em todos aqueles dias: “qual o quê da coisa que, se não houvesse, não existiria a coisa?”. A resposta dada foi “a vontade de fazer”. Ali, no terceiro ensaio aberto, “Ouriço” ainda estava se encontrando.

A princípio, escolhi fazer um recorte da sala de ensaio, mas foram tantas atividades acontecendo ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, as coisas se infiltram e são afetadas umas pelas outras. A sala de ensaio pode, sim, ser outro espaço imaginado, mas não está imune aos afetos, e que terror se estivesse, né?

Começamos na segunda-feira, o primeiro encontro juntos, muitíssimo atrasados. Éramos doze (oito homens e quatro mulheres): Alex Cordeiro, Paulo Firmino e Doc Câmara (Atores à Deriva); Erivaldo Oliveira, Bruno Parmera, Giordano Castro, Mário Sergio Cabral e Lucas Torres (Magiluth); Andreia Pires e Geane Albuquerque (Inquieta Cia.); e nós, críticas-amigas, como minha parceira Heloísa Sousa gosta de dizer. Foi um encontro à mesa, nos apresentamos, conversamos um pouco para entender o que tinha acontecido nos outros estados, tentamos encontrar os parâmetros em comum entre eles e assistimos ao vídeo do ensaio aberto em Recife. O que é o “Ouriço”? O que é um intercâmbio artístico? O que é *este* Intercâmbio artístico? Como se observa (e escreve) um processo de criação artística em teatro? Tracei minhas primeiras perguntas. Neste dia, acho que ninguém sabia o que era o “Ouriço”, o que se queria dele e de que forma nós poderíamos nos cruzar para criar esse negócio. Os artistas do Atores à Deriva partiam de uma carta escrita por Alex sobre abuso infantil. Pausa. Mas aquele assunto não parecia ter sido

aprofundado por eles, voltei para casa pensando que faltava mergulho para encontrar o desejo. Quer dizer, “o que nós desejamos criar??”, eu teria me feito essa pergunta.

No segundo dia de encontro, assistimos ao vídeo do ensaio aberto com a Inquieta Cia. Enquanto em Recife, o Magiluth e o Atores À Deriva trabalharam com a associação da palavra “abuso” à própria figura do ouriço do mar e uma configuração cênica que gerasse a noção de dentro e fora, onde o de fora eram efeitos sonoros que interferiram na cena que estava acontecendo dentro da sala; em Fortaleza, a pesquisa se deu a partir da ideia de “invasão” para realizar a mesma lógica, quando algo de fora invade ou atravessa algo de dentro. Todos participaram do exercício/cena, Inquieta Cia. + Atores à Deriva. O trabalho foi construído em cima de jogos de cena que repetiam a ideia de invasão em formas diferentes, que acabou por escavar camadas na pesquisa. Com certeza a partir desse vídeo foi possível enxergar caminhos de continuidade para o “Ouriço”. Andreia Pires é a diretora da Inquieta Cia., e desde o primeiro dia mostrou uma postura muito atenta e propositiva, e até um tanto administradora do caos criativo, como se tivesse olhos espalhados pelo corpo inteiro. Não sobrou muito tempo para experimentações práticas, porque o Magiluth apresentaria naquela noite o “Estudo nº1: Morte e Vida”, na Casa da Ribeira, e o Atores à Deriva precisava dar conta da produção da apresentação. No curto tempo que restou para a experimentação prática, Erivaldo, Parmera e Andreia conduziram um exercício de improvisação em que Alex, Paulo e Doc apresentavam seus personagens, e já foi possível levantar algumas pistas para o próximo encontro (o último que teríamos antes do ensaio aberto). Frente a uma temática tão delicada quanto o abuso infantil, a questão era “como falar do assunto sem falar do assunto diretamente?” A resposta que encontramos foi escavar as memórias de infância dos meninos e criar desvios, fabulações, becos, compartimentos que contornam e confundem o assunto. A essa altura, a materialidade tensionada de “Ouriço” não era mais a figura do ouriço do mar ou a ideia de invasão, mas as memórias de infância de Alex, Paulo e Doc.

Às 15h50 do terceiro e último dia de encontro antes da abertura do processo, o aquecimento começou. Erivaldo e Parmera, que foram convidados para dirigir o trabalho desde a etapa em Recife, chegaram planejados para conduzir o ensaio, até porque àquela altura o Magiluth já tinha apresentado as

duas peças da programação de circulação e só os dois ficaram para dar continuidade à montagem. Eles começaram com a preparação corporal, na pausa fizeram uma provocação de observação e escrita de imagens, entre elas fotografias de Alex, Paulo e Doc quando crianças e em seguida partiram para um jogo de improvisação, metodologia comum às práticas do Magiluth. O jogo consistia em três formas geométricas desenhadas no chão, onde em cada uma pressupunha uma ação: diálogo, monólogo e gesto. Intercalando com os momentos de improviso, música e circulação pelo espaço. Erivaldo e Parmera conduziam cada exercício com uma química extraordinária, a sensação era de estar vendo um dança a dois deslizando no espaço.

Anotação Esquemática do Jogo do Aquilo

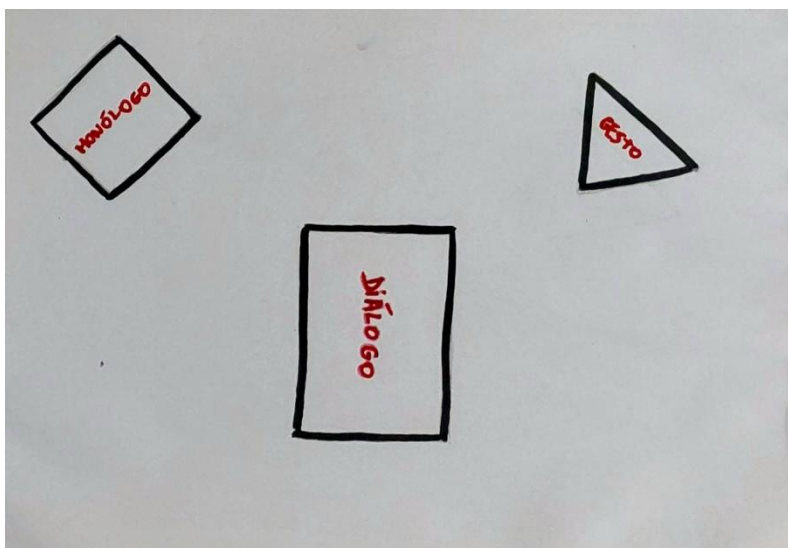


Foto de Amanda Bixo, 2025.

Neste ponto, eu estava me perguntando que tipo de colaboração o Atores à Deriva esperavam de Andreia e Geane nessa etapa, porque, apesar de terem participado de dentro de parte do aquecimento proposto pela dupla de diretores, elas não tinham um espaço definido para intervir de forma propositiva. Em meio a esta observação, vejo Andreia infiltrar o jogo num voo rasante: “Sai, Paulinho!” e assumiu o lugar dele no quadrado do monólogo, *mas não só*. Era o jogo do “entra e sai”, experimentado no ensaio aberto em Fortaleza, com a Inquieta Cia. A dupla de diretores se misturou à Andreia como a um novo elemento alquímico e, a partir desse momento, criou-se um ponto de transmutação: os três passaram a modelar o jogo de dentro e de fora da

cena; na sequência, Geane assumiu a mesa de luz e compôs junto; de alguma maneira, essa ação de Andreia incorporou todos nós no acontecimento. O que reflete o modo de criação da Inquieta Cia., que, já na residência de “Ouriço” em Fortaleza, criaram com o Atores à Deriva de dentro da cena, e foi simples a incorporação de Erivaldo e Parmera nesse movimento, porque todos são artistas do palco que, mesmo assumindo funções específicas como a de direção, costumam criar de dentro. Depois, nós sentamos em roda e montamos um esqueleto dramático, um roteiro, que ficou exposto na parede. Foi exatamente isso que as pessoas espectaram na noite de sexta-feira.

Estrutura Dramática para o Ensaio Aberto de "Ouriço".

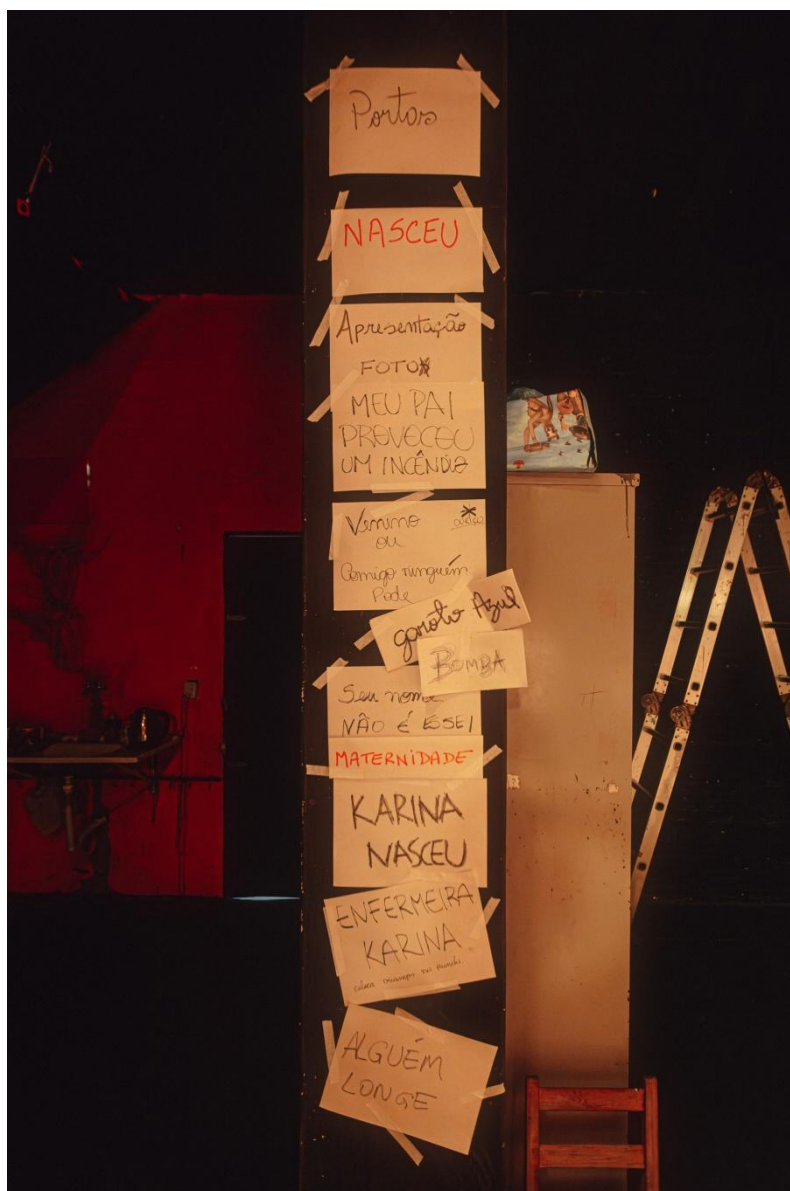


Foto de Bruno Martins, 2025.

Lendo o meu bloco de anotações desses dez dias de projeto, a palavra “infiltrar” apareceu algumas vezes e eu fiquei tentando entender porque a imagem de uma infiltração se repetiu na minha imaginação enquanto eu observava os acontecimentos. Em uma infiltração, uma coisa penetra a outra sorrateiramente, o que me fez pensar que, em um projeto de intercâmbio artístico que envolve a montagem de um novo trabalho cênico, é muito importante que as funções de todos os envolvidos estejam bem dialogadas e definidas para que não haja flutuações de função que possam gerar lógicas desiguais de atuação. Principalmente nesse caso em que foi feita uma residência artística com cada um dos grupos, mas apenas artistas de um dos coletivos foram convidados com uma função pré-definida, o que acabou por criar uma metodologia infiltrada para se impor presente na criação do trabalho. E pensando na criação de “Ouriço” em Natal, a infiltração acabou por se tornar a metodologia do trabalho como um todo, porque foi através dela que a direção atuou para mover o jogo do Atores à Deriva.

Seguindo com as reflexões sobre as infiltrações e afetações na sala de ensaio, agora com ênfase na palavra “afeto”, percebo que as interseções das ações contidas nesse intercâmbio ultrapassaram as sobreposições planejadas. A primeira coisa que podemos observar nesse sentido é o problema da produção. Acho que já conseguimos perceber ao longo deste texto que a produção do projeto foi feita pelo próprio Atores à Deriva, e o projeto em si contemplou muitas ações simultâneas, como já vimos ali em cima também. Parece redundante dizer que o trabalho da produção é o que estrutura e faz mover um projeto, mas não no contexto natalense em que a autoprodução é um problema crônico da classe artística, um problema que tem uma razão de ser muito simples: escassez de recursos. É nesse malabarismo de administrar o recurso de um edital e todas as ideias que precisam sair do papel, que faz-se necessário abrir mão de algumas coisas para ter acesso a outras, mas abrir mão de profissionais de produção não deveria ser uma opção, porque sempre implica em muitas perdas. Uma delas pode ser a impossibilidade de ir fundo na criação de um trabalho, mas no mínimo, implica em algum nível de desestruturação do planejamento, a exemplo disso, o curto tempo que tivemos para experimentação prática nos dias de ensaio. Aliada a essa questão, a

parceria com o Grupo Magiluth foi muito desejada pelo Atores à Deriva, não à toa, porque realmente os artistas do Magiluth são estrondosos no que fazem e é inevitável que as emoções do Atores à Deriva sejam movidas por isso.

Pensando nessas afetações e observando o Atores à Deriva em exercício, busquei perceber a memória corporal dos outros dois ensaios abertos que já haviam acontecido, mas parecia que eles estavam começando do zero, aquela sensação desértica ao dar os primeiros passos no escuro quando se está bem no início de um processo. Comecei a pensar que “Ouriço”, mesmo sem se dar conta, tinha três começos: o primeiro em Recife, o segundo em Fortaleza e o terceiro em Natal. Todavia não era só o processo que parecia novo de novo, a própria prática de pesquisa do Atores à Deriva na sala de ensaio gerava essa sensação. Quando eu ouvi da platéia a expressão “potência da ingenuidade”, pensei em uma carta de tarô para esse cenário: o sete de copas. A grosso modo, o arcano menor sete de copas diz de múltiplas possibilidades, ou potencialidades, no campo de imaginação de um sujeito que, diante disto, entra em um estado de encantamento e este estado pode ser paralisante. Para artistas, o campo de imaginação é muito concreto, diferente de como costumam ser em geral as leituras dessa carta, e, no caso do sujeito-grupo Atores à Deriva, esse campo são as fabulações, o disparador poético dos atuais trabalhos do grupo e do próprio projeto “Fabulações Coletivas: Diálogos e Movimentos”. O estado de encantamento que, por hora é paralisante, se revelou dentro da sala de ensaio na dificuldade de composição com os elementos propostos no jogo de improvisação, demandando a infiltração da direção. Mesmo que ao público isso tenha se refletido enquanto potência, não foi uma potência dimensionada conscientemente pela criação, mas ainda assim é uma potência, que sob uma escolha consciente dos artistas pode vir a ser acontecimento, assim como o sete de copas. Neste exato momento, “Ouriço” segue sendo gestado pelo Atores à Deriva com a direção de Erivaldo Oliveira e Bruno Parmera, e eu acredito que agora com a qualidade de continuidade, não de um recomeço.

Como o campo de fabulações é muito concreto para esse grupo, o projeto como um todo teve uma dimensão grandiosa, não só para eles, mas para cidade de Natal também: a montagem de um novo trabalho, ensaio aberto, circulação de peças, intercâmbio entre os grupos, a presença de

críticas-amigas acompanhando as ações e produzindo material, uma mesa de debate com Maria Marighella na Casa da Ribeira. Basicamente dez dias de atividades quase ininterruptas e gratuitas em polos importantes de resistência cultural da cidade, porque, para nós natalenses, é preciso ter a gana de quem está faminto para fazer as coisas acontecerem, mesmo que isso nos ponha no risco de um sete de copas.

## PALCO DE PALAVRAS

Heloísa Sousa

“Fábulas de Nossas Fúrias” é uma obra teatral do Coletivo Atores à Deriva e que se constitui nos seus próprios movimentos de transformação desde quando começa a ser gestada, carregando em si um percurso diferente da execução direta de uma ideia pontual. A semente dessa obra surge em 2017 com “Burocratas não Dançam”, uma cena curta que foi apresentada durante um festival no CineTeatro de Parnamirim (RN), e que concretizava o desejo do coletivo de retornar à sala de ensaio e pensar sobre o *artista burocratizado*. O projeto se transforma ao longo dos anos - atravessa uma pandemia que instaura uma violenta crise econômica, política e cultural – e, entre 2022 e 2023, se transforma em “Fábulas de Nossas Fúrias”, uma obra teatral mobilizada pelo conceito de *justa raiva*. A estreia da peça também foi marcada pela presença da atriz Thuyza Fagundes no elenco, cujo corpo e biografia atravessavam diretamente a composição dessa obra numa perspectiva racial e de gênero - afinal, o Coletivo Atores à Deriva é mais um dos grupos teatrais marcados pela massiva presença de artistas homens em sua composição grupal e paisagem cênica. Os pedaços de papel branco picado dos burocratas ainda apareciam ali, no chão, quase como resquícios do percurso de transformação que a obra viveu. Com a saída da atriz, o diretor e dramaturgo Alex Cordeiro assume a posição de ator e organiza uma nova coletividade para essa fúria, que passa, inclusive, a colorir aqueles mesmos papéis. A revisão dramática torna-se também inevitável para dar conta dessa nova paisagem cênica formada pelos corpos de quatro atores e a fabulação da fúria se direciona, então, para um recorte focado na orientação sexual desses corpos.

Ponto esse trajeto da obra, porque isso também compõe a singularidade dessa criação e nos faz pensar tanto sobre a metodologia do coletivo quanto sobre a especificidade do teatro como arte do momento presente e que, através da repetição das apresentações, permite transformar-se e adaptar-se à realidade vigente. Em resumo, essa obra não é apenas a sessão assistida no dia 06 de junho de 2025, ela é também um trajeto que vai

da burocracia do corpo criativo que se torna automatizado e enrijecido por um sistema, até a raiva das massas em sua diversidade, até o recorte dessa massa por uma identificação. A questão que se apresenta, e que eu não saberia responder aqui, é: por que esse trajeto seguiu nessa direção? Foram movimentos conscientes ou intuitivos que levaram a transformação de um assunto em outro? Isso revela algo do próprio assunto ou revela mais do que se coloca em latência nos artistas dessa obra?

Cena de "Fábulas de Nossas Fúrias"



Foto de Bruno Martins, 2025.

Disto isso, agora tomarei esta análise crítica a partir de uma **revisão das palavras**. Palavras que compõem o título da obra e palavras que são ditas tanto pelos artistas, quanto pelo público e que me parecem ecos de algo. Faço essa escolha porque, no dia da apresentação, decidi que iria assisti-la com um caderno de notas nas mãos. Já sabendo do intenso fluxo textual que a compunha e da minha frágil concentração nessa matéria, pensei que seria melhor para o exercício crítico que eu tomasse notas enquanto assistisse (esta era a segunda vez que eu via esse espetáculo e, portanto, considerei que baixar a cabeça para escrever algo necessário não prejudicaria totalmente

minha fruição). Com o tempo, percebi que a maior parte das minhas anotações dizia muito mais do texto falado do que da cena em si - ou do *como* as coisas estavam sendo encenadas. O que também ressoa numa fala do próprio Coletivo Atores à Deriva ao se afirmarem como apreciadores da *palavra* no teatro. Deixo aqui, então, uma frase célebre do crítico literário e semiólogo Roland Barthes, como provocação a essa inclinação:

**A teatralidade é o teatro menos o texto**, uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.

A primeira palavra que trarei a este jogo é **resistência**. Parece que se tornou quase impossível pensar, ver e falar sobre o teatro natalense, sem que essa palavra apareça insistentemente com todos os sentidos e armadilhas afetivas que ela carrega. Sendo sempre enunciada nos compartilhamentos das nossas experiências, ela traz o complemento da *celebração*, como se a pura e nua existência de uma obra teatral em solo potiguar já fosse razão para nos envolver de afetos alegres que deveriam nos potencializar como artistas. Escrevi sobre isso no irônico ensaio “Obituário da Cena Natalense” em resposta à crítica teatral de Diogo Spinelli, na ocasião da estreia do grupo Cães de Teatro. Penso sobre os efeitos dessa *celebração da resistência* no pensamento crítico que por vezes, o torna acessório, restrito, apressado e tangente. É notável o quanto gostamos de fazer teatro, mas talvez seja realmente importante pensarmos se estamos gostando do teatro que fazemos. E aqui, a palavra *gostar* carrega menos sentido de absoluta e indiscutível particularidade, para ter mais sentido de afinidade e engajamento.

Agora, vou me ater às palavras do título da obra. Penso que cada palavra escolhida para um título funciona como uma palavra-chave para o público que se atém a elas de algum modo, projetando ali seus próprios sentidos e tentando compreender como aquelas palavras se fazem presentes em cena. Como se este fosse o desafio do artista: materializar o justificar um título em cena. Não direi aqui que é, nem que não é. Nesta obra, *fábulas* e *fúrias* parecem nossas palavras-chave. Mas, há outra palavra entre. Tem aqui um **nosso** que revela os traços autobiográficos da obra e que apresenta a

primeira pessoa (eu) como um vértice da criação, mas esse *eu* aqui está apresentado no plural (nós) como quem sugere comunhão. Entretanto, é para o público que a onda de denúncias é esbravejada - como na cena em que o ator Doc Câmara pergunta: “você estão me ouvindo?”. Ou seja, talvez, esse *nós* seja mais sobre *eles*.

Sobre a palavra **fábulas**, sabemos que diz de histórias inventadas, ficcionais, que possuem um fundo moralizante e que, geralmente, é composta por personagens que são animais personificados como gente para criar metáforas que nos ensinem algo. A obra, então, se propõe a criar uma fábula, ou pelo menos, a tentar. E ao final, percebemos que é a tentativa que se instaura. No início, um ator diz que irá contar a história de uma pessoa, uma pessoa com bichos dentro de si, e de uma tentativa de assassinato. História essa que segue sem ser narrada. No fluxo da tentativa, os atores começam a identificar os bichos dessa história e dar contorno a esses personagens. É preciso que haja gente para que uma história aconteça. Esses bichos se tornam, então, um símbolo de nós mesmos - que também somos bichos de outra ordem. Aqui, acho curioso nosso impulso, desde a literatura antiga, em olhar para o bichos e para a natureza em si como algo irreal, como uma paisagem vazia de *almas* e preparada para as nossas projeções - exercício semelhante fazemos com as obras artísticas como disserta o historiador da arte Georges Didi-Huberman ao dizer que nós olhamos para as coisas para que elas nos olhem de volta, um espelhamento. Essa fábula da obra, no esforço de ser contada, vai se abrindo, se ramificando e acolhendo as narrativas pessoais dos atores, de homens gays e bissexuais, sem deixar de pontuar um atravessamento racial. Há notoriamente um imenso volume de texto, escrito e falado em um fluxo de desabafos, denúncias e com um tom ensaístico. O esforço em acompanhar esse volume não é simples, exige do público uma grande atenção sonora e associativa. A matéria textual tenta dizer muitas coisas, muito mais do que as outras materialidades. Em alguns momentos, os atores dizem “que a gente tem que *falar* o que a gente sente”, “que a gente *precisa de palavra*” - palavra esta que parece matéria dissonante do sentimento fúria, mas que talvez seja a pista de organização do afeto que a obra defende. O que acho curioso é a confiança que este coletivo *de homens* deposita na linguagem verbal e na linguagem falada. Linguagem essa que foi

inventada e usada por séculos como marcador da diferenciação entre o centro e a margem, determinando quem tem direito à articulação da fala e ao domínio da escrita, quem possui a *racionalidade*. Nessa peça, a linha do texto parece seguir em paralelo com as linhas da imagem e som que seguem enroscadas (talvez porque surjam das mesmas materialidades - são os sacos e o colchonete que produzem sons).

Enquanto isso, **fúrias** é a palavra que se confunde com seus sinônimos: ira e raiva. Sempre me ateno às origens das palavras e suas etimologias como hipótese basilar de lida com a materialidade desse elemento em cena. E fúria tem origem na necessidade de nomear a loucura e raiva dos deuses contra os humanos, em alguma medida, é uma comprovação de poder, um rompante *irracional* e desmedido, fundamentalmente uma reação. Na peça, essa palavra parece representada pelos sons dos socos, pela ação da agressão física ou ainda pela ameaça dos cães personificados nos atores. Pela fala do público é notável como a percepção da fúria ganha distintos contornos, por vezes até opostos – enquanto uns percebem em excesso, outros percebem em falta. O que estamos nomeando como fúria? O que desejamos ver quando essa palavra é evocada no teatro? E mais ainda, o que o teatro pode nos apresentar sobre a fúria que outras linguagens não são capazes de expressar? Se retornarmos à frase que compõem o título: **Fábulas de Nossas Fúrias**, podemos reescrever com seus sinônimos *histórias reinventadas de nossas raivas*. Entretanto, paradoxalmente, a obra não parece apresentar histórias reinventadas, mas sim compor sua dramaturgia a partir de narrativas reais dos atores em cena. Vemos aqui um sintoma da política do teatro brasileiro contemporâneo, calcado nos teatros do real – mesmo quando as dimensões performativas ou explicitamente biográficas escapam – que escrevem textos dramaturgicos com palavras recortadas das experiências subjetivas dos artistas envolvidos na criação. Mesmo que isso não esteja escancarado como chave de interpretação da cena, ele está implícito em seus procedimentos. Ainda que possam apoiar-se no *exercício da fabulação*, este se dissolve ao longo da encenação, mantendo-se marcado pela transposição corporal das figuras em bichos que logo retornam à bipedia para dançar suas resistências. Nesse desenvolvimento, a fúria como foco a partir da justa raiva se torna uma

materialidade afetiva que vai sendo percebida primordialmente a partir das visões singulares de cada pessoa da plateia.

Tenho repetido, influenciada pelos escritos da psicanalista Maria Rita Kehl, que é necessário, na análise crítica, observar *por que as coisas estão encenadas desta maneira?* O que faço neste texto é trazer ênfase às palavras da obra para poder vibrar no próprio desejo explícito dos artistas que a criaram e nos convocar a pensar sobre texto, representação e etimologia. Como crítica não me interessa buscar *interpretar* a obra, mas *reencontrar com* a própria matéria para o qual o artista põe atenção. Estendendo a discussão, coloco aqui minha leve discordância com o Barthes, porque penso que o texto é também matéria cênica, a questão é que seu sentido não está posto exclusivamente em seus significados; talvez, o mais importante para o teatro seja justamente o texto enquanto significante, e, portanto, enquanto maleabilidade. Por isso, exponho minha dúvida sobre modos artísticos que lidam com o texto e a palavra a partir de parâmetros de profunda confiança em seus sentidos – quando a marca da literatura moderna ocidental tenha sido justamente o reconhecimento do espaço que há entre a palavra e a realidade. Nesse ponto, talvez a arte e a investigação artística tenham a função de verticalizar nossos encontros com as coisas do mundo. Palavras, antes de serem significados, são grafias e sons, são formas desenhadas e lapidadas para indicar alguma coisa. Elas possuem significados, origens e operações sociológicas, semióticas e psicanalíticas. O que a obra teatral em questão parece fazer é organizar e enunciar um discurso verbal com contorno cênico, apostando na confiança sobre a literalidade do verbo. Considero a questão da palavra um efeito dos embates estéticos do nosso tempo já que na luta pelo direito à enunciação e narração de outras histórias findamos retornando a outro tipo de textocentrismo – o que me parece também operar alguma dúvida sobre a potência política das formas e das materialidades da cena (o teatro como palco x o teatro como linguagem).

## PALCO DE MEMÓRIAS

Heloísa Sousa

A longevidade de alguns grupos e coletivos de teatro da Região Nordeste, que conseguem promover a continuidade de seus projetos por mais de dez anos, é um marco não apenas no que concerne aos modos de sobrevivência e resistência diante da precariedade das condições do trabalho artístico e das políticas de manutenção dessas atividades. Essa longevidade indica também o desenvolvimento longo e contínuo de pesquisas, de modos de pensar a cena e de obras que marcam a historicidade disso que nomearemos como *cena contemporânea nordestina*. Se cada cena contemporânea possui seu território, isso significa também ser atravessada por marcadores culturais, históricos e políticos que carregam particularidades. Neste ponto, defendo com fervor que possamos olhar para as obras artísticas dos grupos e coletivos teatrais através de seus repertórios, comparando obras desses mesmos autores e autoras, percebendo as transformações e descobertas ao longo dos anos que se materializam nas artes produzidas. Ao invés do encontro com a espetacularidade isolada de uma sessão teatral, é preferível encontrar pacientemente com um trajeto de criações e maturação de um pensamento artístico.

“Tchau, Amor” é a obra cênica mais recente da Inquieta Cia. (CE) que já possui treze anos de trajetória e tem seu percurso marcado por obras de fronteira que transitam entre as linguagens da dança, do teatro, da performance e do cinema. Esta obra dirigida por Andreia Pires, uma das encenadoras mais expoentes da cena contemporânea brasileira, foi assistida na Casa da Ribeira como parte da programação do projeto “Fabulações Coletivas” em Natal (RN), e nesse dia eu não conseguia deixar de lembrar de “Pra Frente o Pior”, outra obra da mesma companhia que assisti na Mostra internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) e que parece desenhar em cena algo em oposição à “Tchau, Amor”.

## Cena de "Pra Frente o Pior"



Foto de Édén Barbosa

Em “Pra Frente o Pior” a dança é elaborada com um alto grau de **performatividade** que parece conduzir a ação da peça a nível dramático (nessa obra, seis artistas se deslocam de mãos dadas e de um lado para o outro, formando um agrupamento disforme numa tentativa de sempre seguir adiante por cerca de 50 minutos - o deslocamento negocia modos instáveis de continuar a ação entre o diálogo corporal e a agressividade, enquanto os desejos individuais de movimento seguem imperativos). Em “Tchau, Amor” parece ser a **teatralidade** que é operada também nesse elevado grau, mas dentro de uma estrutura coreográfica que faz tensionar teatro e dança; aqui, quatro artistas em cena ocupam um cenário que recria um bar e se esforçam para (não) sair dele. Se as negociações complicadas entre os desejos pessoais e a realidade coletiva aparecem como ação mobilizadora em “Pra Frente o Pior”, em “Tchau, Amor” elas são dançadas de forma mais fabular. Mas, em uma fabulação que afirma prontamente suas chaves simbólicas de leitura e análise. O bar que se instaura no cenário de “Tchau, Amor” não é o bar da realidade, mas sim o espaço simbólico de apego e conexão entre as figuras, um lugar do inconsciente onde elas se elaboram subjetivamente - um espaço

entre o sonho e a memória - ao ponto de operar a suspensão material para que todo o resto se mova.

Ao operar pela teatralidade, a Inquieta Cia. se vê diante do desafio de articular representações - aqui pelo seu campo simbólico e não mimético-realista. A guinada do século XX traz para a cena ocidental moderna e, posteriormente, para a cena contemporânea, a consciência sobre as lógicas de representação e dos signos, expondo o teatro como teatro, a cena como cena, mesmo que esse não seja o foco temático, isso significa construir uma experiência estética que nos coloca diante da maquinaria cênica explícita - o Simbolismo foi uma das primeiras apostas estéticas dessa guinada. Não existe, dessa forma, um mergulho numa narrativa que nos leva sempre adiante, e por isso a fragmentação dramaturgica em "Tchau, Amor" parece linkar a representação teatral e as estruturas subjetivas das personagens. Ao mesmo tempo, a experiência levemente anacrônica de ver um grupo de cena contemporânea assumir operações de teatralidade em sua inteireza nos recorda do problema da representação. E falo aqui *do problema* sem conotação pejorativa, pois tudo na arte em torno da sua linguagem deveria ser mantida como *problema* para que faça sentido seguirmos investigando-a.

Na cena, quatro personagens não nomeados e identificados apenas por suas funções-ações movem as cadeiras do bar e criam situações como memórias fragmentadas. "Eu vou embora" é a frase-dispositivo que encadeia uma sucessão de passados e, paradoxalmente, nos mantém ali. Esse gatilho nos joga para movimentos de retorno, lembrando os inícios, mas não ao nível do retrocesso e sim de uma composição de paisagens psíquicas. É como se estivéssemos assistindo as personagens criando memórias, para nós é a primeira espectação de pedaços de vivências, para elas é uma segunda vivência através da rememoração.

A estrutura coreográfica posta faz transitar entre o que conhecemos por teatro físico ou pela dança-teatro, citando diretamente outras obras coreográficas como "Café Müller" (1980) de Pina Bausch. Essa citação no início da peça pode ter levado alguns espectadores a pensar que se trataria de uma versão boteco-brega da icônica obra da coreógrafa alemã. Mas, a citação funciona apenas como prólogo de algo que segue com sua própria

dramaturgia, embora ainda calcada em questões semelhantes às aquelas elaboradas por Bausch entre o mnemônico, o representativo e o movimento.

Cena de "Tchau, Amor"



Foto de Bruno Martins, 2025.

Em “Pra Frente o Pior” a não-representação (enquanto mimetização de uma ação) marca o acontecimento cênico em uma radical performatividade que compõe a força da obra, e inclusive rasga nossa percepção com violência enquanto construímos interpretações e simbologias a partir do impacto pelo que é visto e sentido. Já em “Tchau, Amor”, os símbolos já estão encenados na representação cênica (o bar, as suspensões, a música, as figuras-funções), enquanto os espectadores são posicionados como observadores-afirmadores dessa composição. São duas formas distintas de organização da experiência e operação artística; mas que se observados em contraste, “Tchau, Amor” parece uma zona mais segura para artistas tão disruptivos quanto os da Inquieta Cia. Ao investigar essa teatralidade, o grupo reapresenta uma forma teatral reconhecível e que se mantém nos limites da própria representação. Tanto que, cronologicamente, parece uma obra que poderia ter sido criada

*antes* de “Pra Frente o Pior”, onde as bordas da representação são quase estilhaçadas diante do espectador.

Ainda assim, as associações simbólicas que a peça “Tchau, Amor” opera evidenciam a capacidade que a cena possui de apresentar algumas imaterialidades como a necessidade de fuga, a busca pela saída ou a relação de co-dependência entre as figuras e o espaço. Enquanto constroem suas memórias através das cenas, essas figuras parecem seguir emaranhadas a elas também. Um pouco como a imagem-chave do emaranhado de corpos de “Pra Frente o Pior”. A memória seria, então, aquilo que também nos enraíza e nos impede de sair?

## TENTATIVAS E EXPLOSÕES

Amanda Bixo

Assisti ao “Estudo nº1: Morte e Vida” e “Miró: Estudo nº2” numa terça-feira e quarta-feira, sucessivamente, na Casa da Ribeira. Considero este um modo privilegiado para tomar o primeiro contato com o Grupo Magiluth, e em especial com essas duas peças que, como o próprio nome sugere, partem de um mesmo raciocínio metalinguístico. Melhor dizendo, soam como um ponto de retorno, como um voltar-se a si e perguntar “Como é mesmo que faz isso que eu faço há duas décadas?”

### **Notas Iniciais**

1. A minha ideia é começar esta escrita movida por uma pergunta: Como eu, uma especialista *em dança*, escreverei uma crítica sobre os dois estudos/peças de um dos grupos *de teatro* mais importantes do Nordeste, com mais de 21 anos de experiência e muitas, muitas críticas publicadas?
2. Escolhi não me deter a uma única peça aqui, porque no meu corpo já está tudo bem misturado e, desde que eu li em Susan Sontag sobre a coisa de buscar uma experiência mais erótica e menos interpretativa com obras de arte, eu tenho levado isso muito a sério.
3. Outra coisa que certamente não darei conta de articular além do que já foi articulado em outras tantas críticas publicadas, são as camadas sociopolíticas desenoveladas pelas duas peças. Para isso, sugiro que leiam a crítica “Acendi um cigarro numa cidade de isopor que pegou fogo em poesia” de Guilbert Araújo publicada no site 4ª Parede e a crítica “Sobre os Estudos do Magiluth” de Heloísa Sousa publicada na Revista A[!]berto.
4. Assim como os dois estudos do Magiluth, este texto se valerá de *tentativas*.

## Primeira Tentativa

Cena de “Estudo nº1: Morte e Vida”



Foto de Vítor Pessoa.

Chego à Casa da Ribeira minutos antes de soar o terceiro toque para começar o “Estudo nº1: Morte e Vida”. As cortinas estão fechadas e tem um microfone posicionado no canto esquerdo do palco. Giordano Castro - que estava na porta do teatro quando eu cheguei - entra, dirige-se ao microfone e narra os acontecimentos:

Não teve o primeiro nem o segundo toque, mas soa o terceiro toque. Aí a minha ideia é que eu esteja aqui, parado.(...) A cortina se abre. O que se vê é um cenário comum a peças contemporâneas, dessas do tipo “peça-palestra”, onde de um lado estará toda parte técnica que será operada pelos atores, algo que provavelmente vai dar merda. Tudo bem, fará parte do jogo. Uma luz verde de contra revela três microfones, que nesse estilo de trabalho serão usados de forma exaustiva. Entra o ator 1. Entra o ator 2. Entra o ator 3. Eles compõem o quadro (...).

O ator 3 não entra. Giordano segue sua narração e nos conta sobre a obra de João Cabral de Melo Neto, sobre as palavras concretas importarem mais do que as palavras subjetivas naquela peça, e sobre as pessoas que são assassinadas de fome. Até que o ator 1 (Bruno Parmera) e o ator 2 (Mário

Sergio Cabral) saem da sombra e uma discussão começa sobre as ideias de como começar aquela peça. Um vídeo é projetado com Eivaldo Oliveira, o ator 3, ele está na margem do Rio Potengi, ele diz que a peça deve começar ali, ele diz que vai pular no rio, ele vai atravessar o rio, ele desliga. É sobre Severino, que faz uma travessia pelo Rio em busca de um lugar onde a vida seja possível. Na verdade, é sobre muitos Severinos. Eles estão vestidos inteiramente de jeans. Mas também é uma peça que está sob a perspectiva de si mesma, ela se percebe ao mesmo tempo em que se realiza.

A narração e autonarração dos acontecimentos persistem e se entrelaçam (imagine um fio trançando-se a outro fio) ao texto dos acontecimentos em si, criando uma estratégia de distanciamento que põe a peça em perspectiva para o espectador, que observa o processo de construção da forma teatral ao mesmo tempo em que é capturado pela história que está sendo contada. Quer dizer, existe um lugar criado dramaturgicamente em que se olha para a peça (forma) de fora, e outro em que os atos se desenrolam de dentro. Ao longo da 1h20 de peça, esses dois fios dramáticos entrelaçam-se ao ponto da fundição (mistura), ou seja, mesmo completamente dentro dos assuntos que eles vão desenovelando nas cenas, eles também estão narrando, autonarrando e questionando a forma teatral, de modo que narrar se torna um artifício dramático que deixa tudo, inclusive, bem engraçado. Naturalmente, é o mesmo com o binômio ator e personagem, que a todo tempo transitam, ora vemos o ator, ora o personagem e ora nos damos conta que está tudo misturado, a coisa vai piorando, como uma espiral que te engole para dentro e te cospe à superfície, em ondas.

O ator 3 finalmente entra, encharcado, pilotando uma bicicleta com uma mochila *delivery* nas costas. É catártico porque nos sentimos próximos, justo ali, no bairro da Ribeira onde estamos a alguns metros do Rio Potengi, sentimos que é sobre nós também. Os assuntos da peça vão sendo abertos em mil abas. Para falar da obra de João Cabral de Melo Neto eles falam da emigração climática, para falar da emigração climática eles falam de Kiribati - um país situado no centro-oeste do Pacífico que vive no limiar da vida por causa da crise climática - e quando falam de Kiribati, contam sobre Toritama, a Capital do Jeans - eles estão vestidos inteiramente de jeans - e quando falam de Toritama, falam de Thiago Dias que morreu enquanto realizava uma entrega

por aplicativo, vítima da uberização. Os assuntos da peça são abertos em muitos Severinos, postos em um tempo espiralar. É prismático o que vemos, em forma e em assunto. Em forma, porque não existe linearidade temporal na peça - início, meio e fim - e ela em si é fragmentada. Quando estamos absolutamente envolvidos pelo assunto, não necessariamente captando o texto, porque a textualidade é esgarçada ponto que não é possível conectar-se a cena apenas pela ordem do entendimento das palavras, mas pelas texturas sonoras que explodem o texto e pela imagem prismática que se abre diante de nós, a peça recomeça. E depois recomeça de novo. De modo literal mesmo, os atores saem e outro ator sobe ao microfone e começa a narrar tudo outra vez. Na terceira tentativa, a coisa já explodiu.

### ***Segunda Tentativa***

Cena de “Miró: Estudo nº2”



Foto de Bruno Martins, 2025.

Chego à Casa da Ribeira minutos antes das portas se abrirem para começar “Miró: Estudo nº2”. A fila na bilheteria é grande e eu percebo que os atores - Giordano Castro, Bruno Parmera e Erivaldo Oliveira - estão circulando pelo espaço e conversando com as amigas potiguares ou fumando o

digníssimo cigarro antes do terceiro toque. Não soa o primeiro, nem o segundo toque. De alguma maneira, os dois estudos começam na bilheteria do teatro porque o fenômeno social do teatro começa nesta primeira interação. Enquanto entramos e escolhemos nossos assentos, os atores também entram, seguem cumprimentando as pessoas em direção ao palco, não existe pressa. No palco, quase o mesmo do primeiro estudo, a mesa de operação técnica, um microfone no centro, uma grande parede para projeção no fundo e a diferença: uma garrafa de conhaque no pé do microfone.

Erivaldo Oliveira tem um copo de conhaque em uma das mãos, que balança e bebe delicadamente enquanto repete uma movimentação circular pelo espaço: da plateia à garrafa de conhaque, pausa, ergue a outra mão na altura do copo e observa o tremor, da garrafa de conhaque à plateia. O olhar para baixo como quem pensa sei lá o quê e um riso frouxo de ternura. Até que uma discussão começa. O que é um personagem?

Se o personagem é uma PESSOA ou qualquer outra coisa que possa se comportar como tal em um trabalho cênico, não é a pergunta que nos importa responder na próxima 1h20 de peça, porque aquele personagem que se cria diante de nós certamente é uma PESSOA. Miró da Muribeca é um poeta e performer, preto e periférico (no tempo presente, porque é dessas pessoas que não morrem), que viveu sua vida e poesia na cidade do Recife. A discussão sobre o personagem se desdobra em protagonista, coadjuvante e antagonista, e é Erivaldo que traz Miró no corpo.

Os atores do Magiluth têm uma relação muito interessante entre corpo e texto. O corpo inteiro diz cada palavra, não se sente a artificialidade de quando o texto flutua sobre o ator, muito pelo contrário, quando eles se calam, ainda é possível perceber o texto vibrar no corpo deles. Ao mesmo tempo em que, em alguns momentos, essa textualidade extrapola em tom de voz e sobreposição de falas, ou até em excesso de informações mesmo, fazendo com que, para quem assiste, reste se deter às sonoridades e aos corpos-barulho preenchendo o espaço. Isso acende no “Estudo nº2” e a criação ou relação de Erivaldo com Miró se dá justamente entre o corpo e o texto. Aqui também há entrelaçamentos e os poemas de Miró estão fundidos na dramaturgia, mas percebemos exatamente quando eles acontecem. Mesmo que não se conheça o poeta, suas poesias e sua performance, o vemos em cena e sabemos que é

ele, porque o corpo de Erivaldo se transforma brutalmente quando é atravessado pelos poemas de Miró. OH MY DOG! Atravessar é uma palavra que eu gostaria de evitar, mas aí eu teria que dizer que passa por dentro, que incorpora, entende? É quase místico.

### **Notas finais**

1. Miró da Muribeca e o Grupo Magiluth construíram uma relação de intimidade. Quando o grupo mudou sua sede para o bairro histórico de Recife, o Recife Antigo, eles se deparavam todos os dias de ensaio com uma poesia diferente grudada na porta do prédio da sede. Eram poemas de Miró. A ideia era que o próprio atuasse no “Estudo nº2”, mas ele faleceu antes disso. Ouça o estrondo.

2. Deixo aqui uma menção honrosa à Leda Maria Martins por ter escrito sobre a qualidade espiralar do tempo.

3. Foi a forma (corpo) dos dois estudos do Magiluth que me inquietaram e permaneceram comigo depois que as peças acabaram. E é justamente sobre a forma que o Magiluth tem pensado atualmente, não à toa suas últimas peças são estudos e a reencenação de uma tragédia (Édipo REC), que excedem o que esperamos formalmente do teatro. Os dois estudos são movidos por duas perguntas essenciais. No primeiro estudo, a pergunta é “como se faz uma peça de teatro?” e no segundo estudo “como se cria um personagem?”. Percebe-se que as duas perguntas não orbitam em torno do verbo “ser”, mas sim do “criar”? Isso nos sugere que a intenção não é conceitualizar/capturar/definir o que são o teatro ou um personagem, mesmo que o texto do “Estudo nº2” dispare a partir de uma discussão sobre o que é um personagem, na verdade nós estamos vendo um personagem ser criado. O movimento é por elaborar outras formas da coisa. Thereza Rocha, em “O que é dança contemporânea?” (2016) escreve que a dança contemporânea *ainda e sempre* não decidiu o que a dança é nem o que ela deve ser. Indecidida porque em devir e contemporânea do seu próprio devir (2016, p. 131). Depois de duas décadas criando peças de teatro, o Magiluth volta-se à origem do seu trabalho e o

interroga para diferenciar-se dele, para ser contemporâneo dele mesmo e não dar-se por definido, manter-se em transformação. Podemos dizer, em relação com Thereza Rocha, que o Magiluth também está em devir e é contemporâneo do devir, porque não está se tornando ou vindo-a-ser como desenvolvimento do que já era como identidade ou como certeza na sua origem (2016, p. 132).

4. Se a pergunta é sobre a forma, ela incide também sobre o corpo. Para deformar e reformar a forma, ou corpo, teatral, é preciso deformar e reformar o corpo do ator, o corpo-texto e a relação entre o corpo e o texto. Como se faz uma peça de teatro? Como se cria um personagem? Como se cria o corpo de um ator na criação de uma peça de teatro e na criação de um personagem?

5. O Magiluth não fica preso na obsessão da pesquisa. Na roda de conversa que aconteceu na Casa da Ribeira depois da apresentação de “Miró: Estudo nº2”, Giordano Castro nos contou sobre as perguntas disparadoras dos dois estudos, mas revelou haver uma pergunta que está por trás disso tudo, e que segue se repetindo em *looping* na minha lembrança, “COMO EU VOU EXPLODIR ESSA PORRA?”. A questão não é alcançar formas que respondam as perguntas, mas extrapolá-las, indefini-las e explodi-las. Ou seja, manter-se em devir. Isto também me lembra o texto “O que é contemporâneo?” (2009) de Giorgio Agamben, quando ele diz que o contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo em uma luz que viaja veloz até nós, mas não nos pode alcançar porque se distancia de nós em uma velocidade superior a ela mesma. Não seria explodir a forma, ou a pergunta, manter o olhar fixo no escuro de uma luz que se afasta inalcançável enquanto viaja até nós, irremediavelmente?

6. Segundo a IA do Google, uma explosão é uma ocorrência física que causa uma liberação rápida e violenta de energia, geralmente acompanhada por um aumento repentino de pressão e temperatura, além de um forte estrondo. Essa energia pode ser liberada através de uma ocorrência química, como em substâncias explosivas, ou por meio de uma expansão súbita de gases. O resultado é uma onda de pressão que se propaga rapidamente, podendo *causar danos a materiais e estruturas próximas*. Eu não poderia

pensar em outra palavra que não fosse *explosão*, para dar nome ao que o Magiluth faz em cena.

**REVISTA FAROFA CRÍTICA**

[www.farofacritica.com.br](http://www.farofacritica.com.br)

@farofacritica

[farofacritica@gmail.com](mailto:farofacritica@gmail.com)

Natal/RN