

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus São Paulo

LUÍSA CROBELATTI BRAGA

ATRAVESSANDO FRONTEIRAS:
Experiências artísticas de uma paulista em Berlim - choques
culturais

SÃO PAULO

2023

LUÍSA CROBELATTI BRAGA

ATRAVESSANDO FRONTEIRAS:

**Experiências artísticas de uma paulista em Berlim - choques
culturais**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Carminda Mendes André

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

B813a Braga, Luísa Crobeltti, 2000-

Atravessando fronteiras : experiências artísticas de uma paulista em Berlim
: choques culturais / Luísa Crobeltti Braga. -- São Paulo, 2024.
59 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carminda Mendes André.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Representação teatral - Narrativas pessoais. 2. Teatro infanto-juvenil
brasileiro. 3. Intercâmbio cultural e científico. I. André, Carminda Mendes. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

LUÍSA CROBELATTI BRAGA

ATRAVESSANDO FRONTEIRAS:

**Experiências artísticas de uma paulista em Berlim - choques
culturais**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Data de aprovação: 07 de dezembro de 2023

Profa. Dra. Carminda Mendes André - Orientadora
Instituto de Artes - Unesp

Ana Luiza Junqueira Tavares Corrêa - Integrante da Banca
Cia Paideia de Teatro

Resumo

Durante 2 meses fui para Berlim fazer um intercâmbio cultural no GRIPS theater e reencontrar uma das pessoas que, na minha adolescência, me fizeram ver e acreditar na que é possível trabalhar com teatro fora das minhas fronteiras, de diferentes maneiras e com diferentes culturas. O nome dele é Robert Neumann, um diretor de teatro com um trabalho excepcional voltado para a juventude, desde os temas dos espetáculos até a estética escolhida. Viajo para lá com uma bagagem de 09 anos vivenciando o teatro para a infância e juventude promovido pela Cia. Paideia na Zona Sul de São Paulo. A Paideia me move e me guia nas escolhas, nos questionamentos, no meu olhar e na minha sensibilidade. Neste trabalho te convido a mergulhar nas memórias desse tempo de viagem e adentrar nos questionamentos advindos da experiência na Alemanha e na vivência que me forma no Brasil, mas que até hoje me permeiam, diferentemente.

Palavras-chave: Intercâmbio; Experiência teatral; Teatro para crianças e jovens; Cia Paideia; GRIPS Theater; Choques culturais.

Abstract

For two months I went to Berlin to do a cultural exchange at the GRIPS theater and meet again one of the people who, in my teens, made me see and believe that it is possible to work with theater outside my borders, in different ways and with different cultures. His name is Robert Neumann, a theater director with exceptional work aimed at young people, from the themes of the shows to the aesthetics chosen. I had been traveling there with 9 years' experience of theater for children and young people promoted by Cia. Paideia in the South Zone of São Paulo. Paideia moves me and guides me in my choices, my questions, my view points and my sensitivity. In this work, I invite you to dive into the memories of this time of travel and enter into the questions arising from the experience in Germany and the experience that formed me in Brazil, but which still permeate me today, differently.

Keywords: Exchange; Theatrical experiences; Theatre for children and young people; Cia Paideia; GRIPS Theater; Cultural shocks.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	6
2 DESCRIÇÃO	7
3 PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO <i>DER BUS BRENNT</i>	19
4 EU e NÓS	30
4.1 Qual o peso de ser uma mulher latina americana artista e onde foi parar o coletivo?.....	30
5 TEATRO PARA JOVENS	38
5.1 Para quem queremos fazer e onde queremos chegar?	38
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
6.1 Percepções entre Cia. Paideia de Teatro e Grips Theater	49
REFERÊNCIAS	59

1 Introdução

Sou Luísa Crobeltti e desde que me entendi enquanto artista, entendi também que o mundo é muito maior do que meu mundo. Sinto a necessidade de estar por aí e de estar por aqui. Sinto a necessidade de aprender e de questionar. Sinto a necessidade de compartilhar...

Esse trabalho é muito mais do que o compartilhamento de uma experiência da artista que viveu durante 2 meses em um país que não sabia nada do idioma, mas que aprendeu muito mais do que língua, aprendeu a observar, a ouvir para além das palavras, a sair da zona de conforto... Esse trabalho é também sobre aquela Luísa de 14 anos que entrou na Paideia e decidiu ser atriz, aquela Luísa de 15 anos que participou de um intercâmbio artístico com jovens da Vivência Teatral Paideia e com atores do GRIPS Theatre da Alemanha e não sabia se comunicar por conta do inglês, aquela Luísa de 17 anos que passou o ano inteiro estudando para entrar em uma faculdade pública, não conseguiu, estudou mais um ano e entrou na Universidade Estadual de São Paulo, aquela Luísa de 20 anos que pensou em desistir, essa Luísa de 23 anos que permaneceu e conquistou muita coisa até agora.

Para eu chegar nessa experiência que vou lhes contar, teve um longo caminho que começou em 2015 quando a Paideia convidou eu e mais 4 jovens da Vivência para fazer parte do intercâmbio com o Grips Theater, pois eles iriam apresentar o espetáculo “Kreidekreis” no Festival da Paideia, mas como tinham atores jovens/crianças e eles não poderiam viajar por conta da idade, fizeram um projeto para jovens brasileiros da Vivência substituí-los.

Foi assim que conheci Robert Neumann, o diretor do “Kreidekreis” e que me aceitou como assistente de direção e atriz na montagem do espetáculo “Der Bus Brennt” que se deu nesses dois meses meus em Berlim.

Agradeço minha família por ter me apoiado desde o começo e por literalmente ter me dado bases para voar, agradeço a Cia Paideia por ter me dado a chance de vivenciar o teatro de tantas formas, agradeço a Aglaia Pusch, fundadora e atriz da Paideia, que me apoiou muito nessa jornada e me incentivou a ir atrás e conversou com o Robert diretamente para que essa experiência desse certo, agradeço meus amigos que estiveram comigo e me apoiaram na escrita deste trabalho.

Bom, o que posso compartilhar com vocês de tudo que passei lá, é o mínimo... Porque é difícil colocar em palavras os sentimentos, emoções, crises, questionamentos e principalmente os aprendizados e as mudanças em mim depois de ter vivido, mas eu vou tentar...

Bem vindos a estação HansaPlatz onde fica localizado uma das sedes do Grips Theater

Figura 1 - Estação de metrô onde fica localizado o Grips Theater, em Berlim



Figura 2 - A entrada do Grips Theater em Hansaplatz



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

2 Descrição

***Espetáculo: *Der Bus Brennt*, escrito por Kirsten Fuchs**

O texto se passa em um cenário futuro sobre a crise climática.

Sinopse: Um dia, em 2034, cinco adolescentes estão à espera de um ônibus escolar, que funciona à base de inteligência artificial, em um ponto de ônibus.

Os adolescentes construíram planetas pelos quais serão avaliados como último trabalho a ser entregue antes de entrarem de férias e finalizar o ano, ou seja, a nota deste trabalho definirá as notas finais de cada um, por conta disso eles não podem faltar à aula em circunstância alguma.

O primeiro ônibus que chega está saindo fumaça. Parece não estar funcionando muito bem, mesmo com o programa de inteligência artificial do ônibus afirmando que não está saindo fumaça nenhuma.

O segundo ônibus chega, mas ele não pode seguir adiante, porque está programado para não ultrapassar o primeiro ônibus, de maneira nenhuma. O desespero de não chegar na escola a

tempo cresce, mas logo é substituído pela ameaça de catástrofes que os jovens começam a ver, vindas de todas as direções.

Por todos os lados: chuva forte, tempestades, queimadas e inundações. Então, o que fazer? Começa uma corrida contra o tempo, em que o grupo tem de lidar com o imprevisível do imprevisível, as abelhas malvadas, as vacas assassinas falantes e as suas diferentes visões sobre o planeta, a crise climática e o nosso futuro.

Segue abaixo uma foto dos atores com seus respectivos personagens:

Figura 3 - Foto do ator

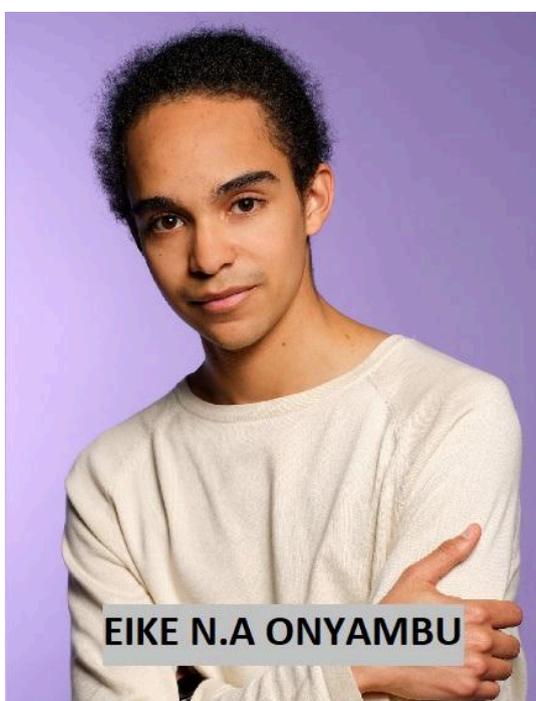


Figura 4 - Foto do ator caracterizado como personagem



Fonte: GRIPS THEATER - website¹ e Instagram² (2023)

¹ Disponível em: <https://www.grips-theater.de/en/unsere-haus/team>
Acesso em: 15 nov. 2023.

² Disponível em: https://www.instagram.com/grips_theater/
Acesso em: 15 nov. 2023.

Figura 5 - Foto da atriz



Figura 6 - Foto da atriz caracterizada como personagem



Fonte: GRIPS THEATER - website e Instagram (2023)

Figura 7 - Foto do ator

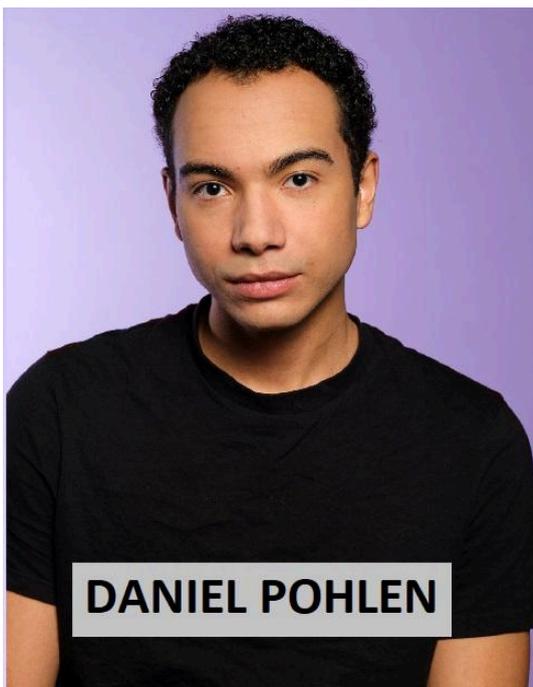


Figura 8 - Foto do ator caracterizado como personagem



Fonte: GRIPS THEATER - website e Instagram (2023)

Figura 9 - Foto da atriz



Figura 10 - Foto da atriz caracterizada como personagem



Fonte: GRIPS THEATER - website e Instagram (2023)

Figura 11 - Foto do ator



Figura 12 - Foto do ator caracterizado como personagem



Fonte: GRIPS THEATER - website e Instagram (2023)

E o diretor, Robert Neumann³:

Figura 12 - Foto do diretor



Fonte: GRIPS THEATER - website (2023)

Além dessas pessoas, tivemos muitas outras pessoas envolvidas. Segue abaixo a ficha técnica resumida:

Letah: Eike N.A. Onyambu

F.P., Killerkuh 1 (*Vaca assassina 1*): Regine Seidler

Hann: Marius Lamprecht

Tessifred: Lisa Klabunde

Zündi, Killerkuh 2 (*Vaca assassina 2*): Daniel Pohlen

Prof. Dr. Imser Tagileb: Luisa Crobelatti

Regie (*Diretor*): Robert Neumann

Bühne & Kostüm (*Design de Palco e Figurino*): Lan Anh Pham

Komposition & Sound Design (*Compositor e Design de Som*): Matthias Bernhold

Video: Katharina Tress

³Robert Neumann estudou atuação na HfS Ernst Busch e se formou em 2004. Seus trabalhos como ator o levaram ao Deutsches Theater Berlin, ao Staatstheater Braunschweig, ao Theater Magdeburg e ao GRIPS Theater. Além de seu trabalho como ator, estreou como diretor em 2010 com a produção "BIG DEAL?", de David S. Craig, no GRIPS Theater de Berlim. Em 2014, foi nomeado o melhor diretor promissor na revista de teatro Theater Heute por seu trabalho "Die besseren Wälder". Ele lecionou na HFS Ernst Busch, na HMT Leipzig e no Instituto Goethe no Brasil e no Paquistão. Seu trabalho "Kai zieht in den Krieg und kommt mit Opa zurück" foi premiado com o IKARUS 21.0.

Szenische Mitarbeit (*Colaboração cênica durante os ensaios*): Ariane Fischer

Zauber Coaching (*Preparador de mágicas*): Spencer Kennard

Dramaturgie (*Dramaturgo*): Tobias Diekmann

Theaterpädagogik: Anna-Sophia Fritsche

Algumas dessas profissões citadas acima não são muito comuns aqui no Brasil, ou, talvez, não seja muito comum na minha realidade e no grupo de teatro que eu trabalho, em São Paulo, chamado Cia Paideia de Teatro⁴. Por exemplo, quando eu estava conversando com a Lan⁵, percebi que a profissão dela não tinha tradução em português, a tradução literal do alemão seria “palco e figurino”, mas em inglês ela traduziu como “set design” ou “stage and costume design”, não entendi muito bem e perguntei para ela... percebi então que era uma junção de profissões relacionadas com o visual do palco, que sempre foram apresentadas para mim como profissões separadas. A pessoa responsável por pensar o figurino, é diferente de quem pensa a cenografia, que é diferente da designer de luz e vídeo/projeções e etc, mas neste caso todas essas funções eram da Lan e o que mais me chamou atenção é que a profissão dela não tem a ver diretamente com a execução, ela é responsável pela ideia. A partir do momento que ela têm a ideia, ela conta com engenheiras, técnicos, cenotécnicas, operadores de luz, costureiras, maquiadores, entre outros que vão ser responsáveis por tornar a ideia real.

No processo deste espetáculo ela pensou e conversou com o Robert, diretor do espetáculo, o tempo inteiro para chegarem a acordos cênicos e visuais que se completassem... os ensaios acontecem de 7 a 8 semanas, mas a escritora, o dramaturgo, o diretor e a set designer começam a trabalhar muito tempo antes, não sei ao certo quanto tempo, mas acredito que seja 1 ano antes dos ensaios começarem.

⁴A Cia. Paideia de Teatro tem como objetivo principal produzir um teatro de qualidade voltado para a infância e a juventude e busca constantemente a transformação da realidade das crianças no mundo de hoje. Além disso, promove o acesso à cultura a crianças e jovens de todas as classes sociais através de seus cursos gratuitos e da parceria com diversas ONGs e escolas públicas e privadas, especialmente da Zona Sul de São Paulo. Este acesso visa aprofundar a compreensão e a experiência da arte, entendida e vivenciada pela Paideia como uma das formas possíveis de entender, interpretar e transformar o mundo.

⁵Lan Anh Pham nasceu em 1994 em Gardelegen, Alemanha, e vive em NRW, Alemanha. De 2013 a 2018, estudou cenografia e figurino na Universidade de Ciências Aplicadas de Hannover e na Academia de Arte da Letônia, em Riga. Durante seus estudos, foi assistente no Staatstheater Hanover e no Thalia Theater em Hamburgo. Após a graduação, trabalhou como assistente de cenografia no Theater Osnabrück e no Schauspielhaus Bochum, onde realizou seus primeiros projetos.

Bom, outra profissão que para mim foi nova, foi a de dramaturgo, mas que aqui no Brasil foi traduzida por dramaturgista. Na verdade, não é que eu nunca tenha ouvido falar dessa profissão, eu nunca tinha visto a diferença que eles fazem entre autor e dramaturgo, isso que foi o novo.

No começo eu não entendia muito bem o que estava acontecendo, ainda mais por que eu não falo alemão, então eu não entendia tudo que eles estavam falando... para ser sincera eu não entendia quase nada, então eu ia pelo intuitivo mesmo. Bom, quando começamos a primeira semana de ensaio tivemos um intensivo de trabalho de mesa. Nessas leituras estava todo o elenco, o diretor, a set designer, o compositor e designer de som e o dramaturgo, Tobias Diekmann⁶.

Achei super interessante o dramaturgo estar presente nas discussões iniciais da montagem, até porque foi ele quem escreveu e neste trabalho de mesa também estava sendo discutido o sentido de algumas cenas, a sugestão de cortar algumas cenas, mudar palavras ou acrescentar falas e etc. Depois de uns dias comecei a perceber que eles se referiam a um nome feminino para falar de quem escreveu o texto, Kirsten Fuchs⁷, eu ainda não tinha decorado os nomes e para mim tudo era muito confuso, mas eu olhei para o homem sentado com a gente discutindo o texto e pensei “não é possível que seja ele, então quem é?”. No final do ensaio, fui falar com o Robert e perguntei:

- Quem é o homem que está com a gente nos ensaios discutindo o texto?
- O dramaturgo - ele me responde
- Mas vocês estão falando de uma mulher que escreveu o texto, como que pode ser ele?
Eles escreveram juntos?
- Não - ele explicou dando um pouco de risada - tem a autora do texto que é a Kirsten e tem quem estuda o texto, o dramaturgo, que é o Tobias.

⁶Tobias Diekmann estudou teatro, cinema e televisão na Universidade Ruhr, em Bochum. Entre outras coisas, ele é crítico de cinema da filmstarts.de, trabalhou para o Junge Theater Göttingen, Berlinale e RuhrTriennale, com foco em teatro infantil e juvenil. Trabalhou de 2009 a 2016, inicialmente como assistente de gerenciamento, depois como dramaturgo e gerente de produção no Junge Schauspielhaus Bochum e é dramaturgo no GRIPS Theater desde 2016/2017.

⁷Kirsten Fuchs é escritora, autora e colunista. Em 2016, ela recebeu o prêmio de promoção "Komische Literatur" e foi agraciada com o Prêmio de Literatura Juvenil de 2016 pelo romance "Mädchenmeute". Depois de "Tag Hicks oder fliegen für vier" (Prêmio Irmãos Grimm do Estado de Berlim 2015), "Alle außer das Einhorn", "Das Heimatkleid" (Heidelberg Stückemarkt 2018) e "Das Nachtschnecken-Game", "Der Bus brennt" é seu quarto trabalho encomendado para o GRIPS.

Então tudo fez mais ou menos sentido, eles tinham uma pessoa que é a escritora e escreve o texto e tem uma outra pessoa que é formada e estuda especialmente textos para teatro (dramaturgias) que está lá tanto na criação do texto, lendo e relendo as versões apresentadas pela autora e fazendo comentários sobre o espetáculo, quanto nas discussões com a equipe quando o texto já pronto, chega nas mãos dos intérpretes.

Eu nunca tinha visto, mas talvez seja porque na Paideia não trabalhamos com isso. De acordo com Bogart (2011, p. 28)

O dramaturgista é uma função relativamente moderna no teatro. É uma espécie de colaborador geral na pesquisa, análise e coordenação de todos os aspectos criativos do espetáculo. Ele assessora o dramaturgo (autor do texto teatral), o encenador, os atores, os músicos, o cenógrafo, o figurinista, o iluminador etc. (N. da T.)

Além disso, teve uma profissão que eu achei muito curiosa, eles chamam de “*Theaterpädagogik*”, a tradução literal seria “Educação teatral”, mas eu realmente acho que não existe tradução. Vou tentar explicar aqui o que essa pessoa faz dentro do processo. Na verdade todos os teatros têm as *Theaterpädagogik* que na verdade são um grupo de artistas do teatro que pesquisa a relação das escolas, crianças e jovens com o teatro. Eles são responsáveis pela conexão entre as crianças e os atores durante o processo de montagem e também depois da estreia, quando o espetáculo entra em cartaz.

Neste processo, por exemplo, a primeira leitura do texto coletivamente, com a maioria dos atores presentes, foi em uma escola. Uns 4 dias antes de começar oficialmente os ensaios, a Anna-Sophia Fritsche, que foi a *Theaterpädagogik* da montagem, marcou dos atores e do diretor irem a uma escola que estava trabalhando com a temática do meio ambiente, neste dia a proposta era que os atores lessem as três primeiras cenas do espetáculo, logo após ela fez uma atividade que envolvia o elenco e as crianças e no final as crianças mostravam para os atores as pesquisas que eles estavam desenvolvendo sobre meio ambiente na escola. Depois, na semana da estreia, essas mesmas crianças voltaram para assistir a pré-estreia do espetáculo e discutir alguns pontos sobre a peça e a temática.

Figura 13 - Sentados na arquibancada estão os alunos da escola, alguns convidados e outros artistas. Sentados no palco, estão do lado esquerdo Tobias Diekmann e do lado direito Anna-Sophia Fritsche.



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Outra profissão que eu já tinha ouvido falar com o nome de “ponto”, mas que aqui no Brasil é pouquíssimo utilizado, ainda mais no teatro, e eu fiquei surpresa que em muitos teatros grandes da Alemanha você tem essa pessoa, especificamente, que fica lá todos os ensaios com o texto na mão para auxiliar os atores quando esquecem, erram ou pulam o texto, ela é bem comum em muitas salas de ensaio e para alguns atores faz realmente muita diferença a presença desta pessoa, pois como o cronograma de ensaio é bem curto, eles não têm muito tempo para decorar o texto antes dos ensaios e isso acaba oscilando eles no processo de memorização do texto.

Tem uma outra profissão, que essa eu não sei se entendi muito bem como me explicaram, mas é uma pessoa que fica nos ensaios (não sei ao certo se em todos os ensaios ou apenas nos gerais) com um microfone. Ele fica na plateia, falando com os atores e com a equipe que está dentro do camarim. O trabalho dele é falar e “controlar” quem vai entrar na próxima cena ou o que precisa ser feito para a próxima cena acontecer... é uma espécie de locutor de pré cena, por exemplo, eles estão na primeira cena e entre a primeira e a segunda cena tem uma troca de roupa muito rápida, então quando estiverem finalizando a primeira cena essa pessoa vai falar no microfone “Figurino: porta 3, músicos: entrar em 10 segundos, fulano se preparar para entrar na saída 5, mudança de cenário em 3,2,1...” e a mudança de cena acontece. Essas

profissões não tinham nesse teatro específico, mas Robert me falou que é comum em teatros grandes.

Teve uma outra profissão que de alguma forma me chamou muita atenção dentro do processo e que eu achava que sabia o significado. Eles chamam de “*Komposition & Sound Design*”... eu me perguntei e respondi traduzindo para mim mesma a primeira coisa que me veio à cabeça “ele nada mais é do que um músico”, pensei... até então eu estava crente de que estava entendendo tudo e então os ensaios começaram a se desenvolver. Em um dos meus primeiros ensaios eu chego na sala e me deparo com uma mesa cheia de fios e aparelhos que eu nunca tinha visto... a mesa estava uma bagunça, uma confusão só... e quem estava coordenando essa mesa era Matthias Bernhold⁸

Figura 14 - Matthias Bernhold montando a mesa de som e os instrumentos para começar o ensaio.



Fonte: Luísa Crobeltti - acervo pessoal (2023)

⁸Matthias Bernhold formou-se na Schauspiel-Akademie de Zurique em 1992, tendo depois trabalhado como ator em vários teatros estatais e municipais na Alemanha e na Suíça, incluindo o Deutsches Schauspielhaus em Hamburgo, o Staatstheater Schwerin, o Stadttheater Bern e o Theater Aachen. Começou a incorporar mais música na sua carreira profissional e, desde há vários anos, trabalha a tempo inteiro como músico de teatro e compositor. O teatro infantil e juvenil foi sempre uma paixão. Recentemente, compôs música para muitas peças de teatro infantil e juvenil em Dresden (TjG), Leipzig (TdjW) e Berlin (Parkaue, Theater ON, ZIRKUSMARIA, GRIPS), entre outros.

Percebo que a palavra “músico” talvez não seja o suficiente para ele, até porque a pesquisa dele é a música voltada para o teatro, assim percebemos que é muito diferente de outros músicos que são convidados para tocar em peças, e vão em alguns ensaios específicos para ensaiar aquilo pontualmente e depois nos ensaios gerais e durante a temporada, ou no caso de compositores que também são contratados para compor uma música específica, já com um tema e uma cena específica. No caso dele já começava diferente, pois Robert me disse que ele não estaria durante a temporada por conta de outros trabalhos e, por isso também, a música seria composta durante o processo, mas mais do que isso, ele teria que compor não só a música, mas também os efeitos sonoros do espetáculo e ele seria um personagem muito importante do espetáculo, ele criou as vozes dos ônibus escolares... então, lá estava ele em todos os ensaios, sentado em sua mesa, criando sonoridades ao vivo e gravando elas para no final virar a sonoridade e a música do espetáculo.

Em uma conversa com ele, perguntei curiosa como ele enxergava a música na peça... ele então me falou:

“Foi uma escolha pela minha agenda de trabalho, mas eu geralmente trabalho com instrumentos eletrônicos para compor minhas possibilidades de criação, neste caso, você deve estar se perguntando então o porque eu não uso um computador... é muito menos cabos e aparelhos, é tudo condensado em uma máquina e muito mais simples... para você isso pode parecer muito mais simples, mas a minha lógica de criação não segue esse padrão. Esta mesa pode parecer caótica, mas o essencial é que ela seja assim, com todos esses cabos e aparelhos. Eu me entendo na minha caoticidade. Eu preciso sentir a música passando pelo meu corpo, para ela existir e fazer sentido na minha criação. Por exemplo, quando eu pressiono meus dois dedos aqui (ele me apontou a máquina bege com detalhes em laranja no canto inferior direito da foto) sinto literalmente um choquinho na ponta dos meus dedos, a energia passa da máquina para os meus dedos e dos meus dedos para as minhas mãos e assim ela passa pelo meu corpo todo. Eu estou produzindo um som com minha própria mão, como tocar uma corda do violão ou assoprar uma flauta. Isso é criação, essa máquina emite um som específico que outras máquinas não têm. Faço música análogica, mas eletrônica... e sinto que ela faz total sentido com esse espetáculo.”

Então, concluo, assim como muitas coisas nessa peça são futuristas, a música também é. No palco não há nenhum instrumento ou música ao vivo, apenas no prólogo que uma das atrizes

(Lisa Klabunde) se veste de vaca dj e toca uma música de abertura do espetáculo, que por sinal é antiga e está sendo reproduzida numa vitrola com um vinil rodando enquanto o público entra, e o videoclipe que foi feito em cima de uma música criada pelo Martin Bernhold, com a letra de Kirsten Fuchs (escritora do espetáculo), que é projetado para finalizar o prólogo. Essas são as únicas partes com músicas, mas mesmo assim são gravações.

Figura 15 - Personagem “Vaca DJ” (Liza Klabunde) no prólogo durante a entrada do público.



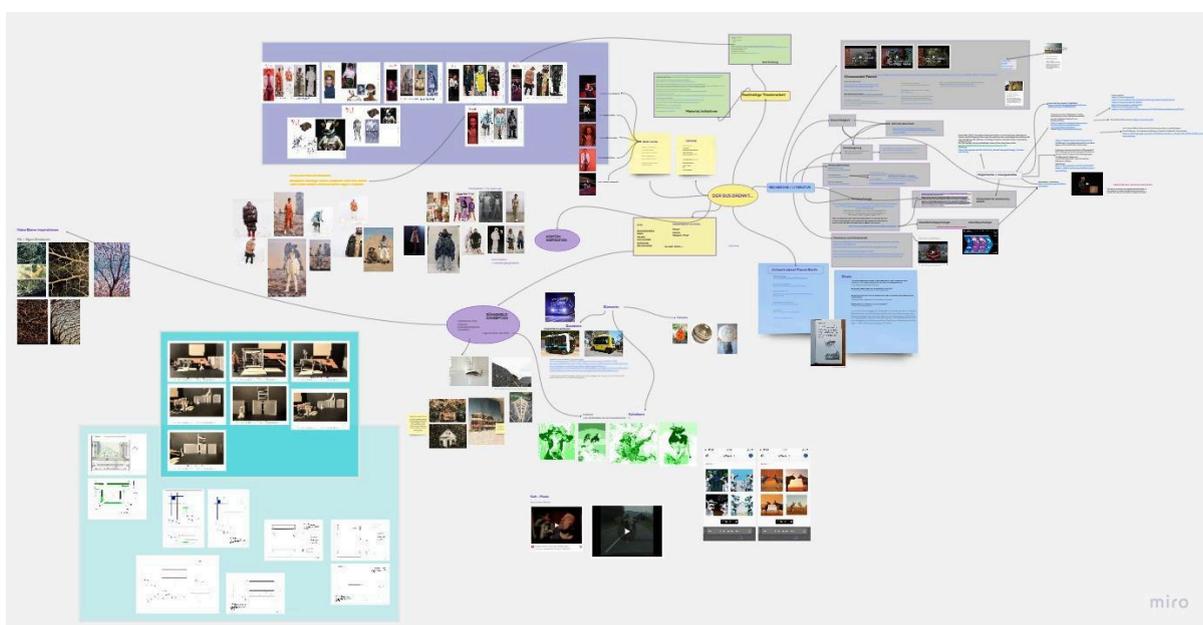
Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Dentre as muitas profissões descritas aqui, acredito que devem ter muitas outras pelo mundo que não fazemos ideia do que são e que, às vezes, para nós, parecem sem importância, pois não fazem parte da nossa cultura. Assim como para mim, não faz sentido ter uma pessoa apenas para ler o texto durante os ensaios, para eles não faz sentido uma atriz, fazer coisas que não estão relacionadas com atuação... uma coisa que é muito normal na minha realidade. Então, a partir de agora, vou compartilhar um pouco de como foi o PROCESSO DE MONTAGEM e contar alguns casos que me fizeram repensar muito o EU e NÓS - qual o peso de ser uma mulher latina americana artista e onde foi parar o coletivo, e o TEATRO PARA JOVENS - para quem queremos fazer e onde queremos chegar. No final desta viagem, gostaria de te convidar a pensar e traçar algumas diferenças que podem surgir a partir do choque de culturas entre uma realidade Brasileira e Alemã, um grupo de teatro e uma casa de Teatro.

3 Processo de montagem do espetáculo “Der Bus Brennt”

A preparação para começar os ensaios começa muito antes do ensaio propriamente. Um ano antes começa o processo da escrita do texto, que é acompanhada pelo diretor e pelo dramaturgo do espetáculo, e juntamente com isso o diretor começa a montar sua equipe que precisa ser contratada de fora da casa, como aconteceu com a set designer e o designer de som neste trabalho. Ou seja, depois de pensar sobre o tema do espetáculo e ter algumas ideias de encenação, Robert sugeriu esses nomes como profissionais que ele achava capazes de concretizar suas ideias, até então apenas na cabeça. Depois deste momento finalizado, eles começam a trabalhar juntos. No caso da Lan, set designer, o processo começa com troca de referências, esboços de desenhos de cenário, possibilidades de figurinos, discussões sobre linguagens e etc. Para facilitar a comunicação, como eles estavam em outras montagens, em diferentes cidades e com outros projetos na cabeça, eles resolveram criar um MIRO, uma espécie de mapa mental digitalizado:

Figura 16 - mapa mental digitalizado



Fonte: MIRO website - criação de Robert Neumann, Lan Anh Pham e colaboradores (2023)

Além disso, começam as conversas sobre quais atores vão participar ou não do espetáculo.

Isso foi bem curioso porque quando a Kirsten Fuchs mandou o primeiro resumo da ideia do texto onde já existia quais personagens fariam parte da história, o Robert tinha a ideia de fazer

o espetáculo com os atores mais velhos da casa, atores esses que o Robert já tinha trabalhado em outros momentos no Grips. O objetivo do Robert com a escolha dos atores em primeiro lugar era para ter um distanciamento natural relacionado à idade dos atores com a idade dos personagens, que são jovens, e em segundo lugar para que acontecesse uma mistura de gerações quando o espetáculo, pensado para ser apresentado para jovens, fosse feito por pessoas mais velhas. Esse embate mostraria simbolicamente que o tema do espetáculo e o problema da crise climática não é recente e nem uma novidade, isso já tem sido discutido a muito tempo e percebemos que não houve alteração no rumo decadente da situação climática, pois as ações concretas que poderiam ter sido tomadas, para que não chegássemos no ápice das consequências humanas em relação à natureza de forma geral, não foram postas em prática de forma eficaz.

Esse choque poderia trazer uma nova perspectiva de interpretação do espetáculo, mas essa proposta não foi aceita pela casa e não teve muita discussão em relação a isso. Os atores que o Robert teria seriam esses e ponto final. O interessante é que mesmo que o Robert não tenha conseguido pôr em prática sua ideia inicial, o embate entre gerações aconteceu, diferentemente, mas aconteceu durante os ensaios... A atriz mais velha deste elenco, Regine Sleider de 53 anos, que nem é “velha” se formos pensar concretamente, teve um conflito com o ator mais novo, Eike N.A Onyambu de 24 anos, sobre a linguagem neutra e a discussão de gênero baseada no personagem não-binário que tem na peça (Letah)... discussão essa que dificilmente teria acontecido entre duas pessoas da geração Y/Z. Não vou entrar em mais detalhes desta discussão, mas só trouxe essa situação como exemplo para justificar uma opinião minha sobre a questão de qual elenco estar na peça. Pessoalmente falando, acho que seria muito interessante ver esse espetáculo não apenas com adultos/mais velhos no elenco, mas ter uma diferença de idades e gerações no palco, misturando essas pessoas no fazer artístico da construção deste espetáculo e no “resultado” dele.

Durante os meses seguintes, são reuniões com a equipe, revisões do texto, aprofundar algumas referências e decidir algumas coisas mais concretas, até porque quando começar os ensaios, o tempo será quase integralmente direcionado ao trabalho de ator/atrizes, concomitantemente com a execução de todas as ideias relacionadas a cenário, figurino, maquiagem, bases teóricas necessárias e etc, que tiveram durante os meses anteriores de preparação.

Bom, antes de começarmos oficialmente o cronograma de ensaios, já tínhamos a última versão da dramaturgia e tivemos a primeira leitura de grupo em uma escola, mas foram apenas as três primeiras cenas. Então temos o dia de apresentação do texto e da concepção do espetáculo para toda a equipe do teatro, então todas as áreas da casa são convidadas para este momento (a equipe financeira, técnica, coordenadores, maquiadores, costureiras, equipe pedagógica, voluntários, o dono do teatro, o diretor geral, o conselho, e todas as demais áreas envolvidas no projeto) ... neste dia todas as pessoas do elenco se apresentam e consecutivamente toda a ficha técnica, então a autora do texto apresenta as principais ideias e temas relacionados à escrita, o diretor apresenta suas questões e o porquê de suas escolhas estéticas e textuais e a set designer apresenta sua ideia e referências visuais, como mostra as fotos abaixo:

Figura 17 - Referências de figurinos e maquiagens para cada personagem de acordo com cada ator



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Figura 18 - Maquete do cenário

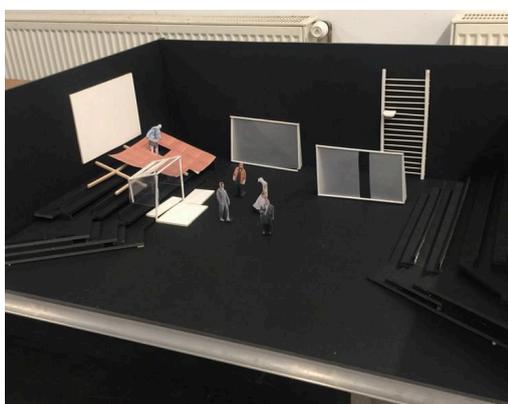
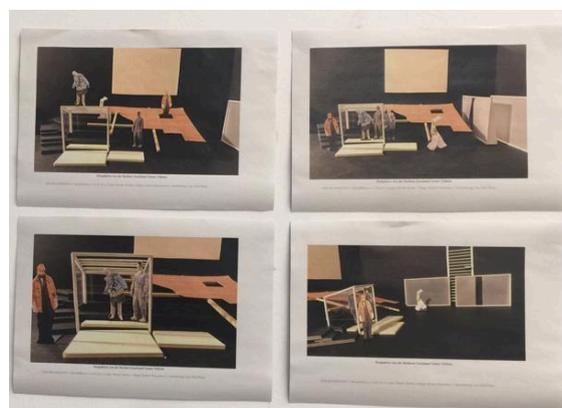


Figura 19 - Referência de movimentações possíveis para os intérpretes dentro do cenário



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

No dia seguinte o Martin Krappmann, assistente de direção, e o Robert Neumann, diretor, nos apresentaram um cronograma de todo o processo de montagem. Tudo era milimetricamente pensado nos horários e no tempo de ensaio que teríamos até a data de estreia. Assim começamos os ensaios...

Na primeira semana tivemos o estudo do texto e alguns seminários referente ao tema do espetáculo. O dramaturgo coordenava o estudo de texto, juntamente com alguns apontamentos de direção do Robert Neumann e a theaterpädagogik coordenava e organizava os seminários. Tivemos um seminário muito interessante sobre justiça climática com o grupo de ativistas do meio ambiente Kippunkt Kollektiv⁹ que deu muito embasamento para os atores quando precisassem colocar em cena, até porque este assunto da crise climática nos atinge de forma muito dura. Entender que essa crise é muito pior dependendo do país que você vive e da classe social e racial ao qual você pertence, se mostrou essencial para os atores terem uma base até na construção de personagens.

O interessante foi perceber durante o processo que os personagens, propositalmente ou não, também eram baseados nas diferenças de jovens que existem de acordo com a injustiça climática e tinham discursos que se relacionavam diretamente com a sua “vida”. Por exemplo, temos o Letah que é um personagem não-binário, negro e ativista do meio ambiente e em contraposição a ele temos o F.P que é um personagem homem cisgênero, branco, com um pai muito rico e influente. Os dois, durante a história, têm embates fortes e necessários que vão de sexualidade à justiça climática.

Depois dessa primeira semana de estudos, começamos os ensaios práticos. Robert então separava os personagens em duplas que tinham conflitos durante o espetáculo. Podemos citar o Zündi (interpretado por Daniel Pohlen) e Tessifred (interpretado pela Lisa Klabunde), de acordo com o cronograma tínhamos a manhã inteira para trabalhar os personagens, então o diretor fez o seguinte exercício:

1º Exercício: 2 cadeiras, figurinos provisórios e os dois atores de frente para o Robert e uma mesa grande que ficava eu, Martin (assistente de direção) e Lan (set designer).

⁹Juntos, eles trabalham pela justiça climática do ponto de inflexão. Experimentam as ideias deles de uma vida boa e justa para o clima neste trabalho coletivo. O trabalho da Kippunkt Kollektiv é formado pelas experiências dos integrantes que são de diversas origens e interesses. Eles trazem essas experiências de treinamentos e estudos, contextos de trabalho com serviços voluntários, ONGs, fundações científicas ou políticas, bem como trabalhos pedagógicos de teatro ou dança, mediação, ativismo e movimentos sociais.

Os dois atores sentam na cadeira e precisam responder perguntas feitas pelo Robert.

As perguntas não são sobre seu próprio personagem, mas sim sobre a relação do seu personagem com o personagem do outro. Por exemplo, no texto tem uma parte onde os dois atores fazem uma brincadeira juntos com a palavra “Barcelona” :

Tessifred: Und du hast echt keinen? Kein Planet? F.P.? Willst du nicht mit nach *(Tessifred und Zündi stehen auf und rufen wie Fußballfans)* BAR-CE-LO-NA. *(Tessifred wirf Konfetti aus Jackentasche)* *(Kirsten Fuchs, 2023, p.8)*

Tradução:

Tessifred: E você realmente não tem um? Nenhum planeta? F.P.? Você não quer ir para *(Tessifred e Zündi se levantam e gritam como torcedores de futebol)* BAR-CE-LO-NA. *(Tessifred joga confete do bolso do paletó)*

E justamente uma das perguntas feitas foi relacionado a essa fala que remete a uma possível viagem de escola, então Robert fez uma pergunta como se eles já tivessem ido para essa cidade: “O que vocês fizeram na viagem de escola para Barcelona?”, então os dois atores começaram a criar essa memória juntos. O Daniel falava sobre o personagem da Lisa e a Lisa complementava sobre o personagem do Daniel e esse era o jogo. Você não podia falar uma coisa que o seu personagem tinha feito, ou você criava uma situação do outro, ou você criava uma situação que se deu com os dois personagens, assim você tinha que comprar essa memória criada pelo outro ator para construir o seu personagem, em cima do ponto de vista do outro, e continuar a história que o outro já tinha começado.

Pelo que eu pude observar, o foco deste exercício era criar subtextos para determinadas partes do texto, aprofundar a criação do seu personagem a partir do ponto de vista dos outros atores e criar a relação do seu personagem com os outros personagens que estavam em cena, para assim criar o conflito entre eles. Este exercício foi feito também com outras duplas como Tessi e Hann, F.P e Letah e assim por diante.

Bom, o seguinte exercício era mais específico de cada personagem. Neste caso Robert e Lan montaram uma caixa com alguns objetos de truques de mágica e colocaram na frente deles e o jogo era eles pegarem os truques de mágicas e o Zündi teria que ajudar a Tessi a decidir quais dos truques de mágica ela levaria para a escola hoje.

Figura 20 - Os personagens Zundi e Tessifred, interpretados por Daniel Pohlen e Lisa Klabunde respectivamente, fazendo o exercício e testando diferentes truques



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Tinham alguns truques que os atores já sabiam como funcionava, mas outros não. Então eles como personagens tinham que jogar com os objetos, testando cada um. Nas cenas criadas, era muito interessante como cada personagem já tinha um pouco de personalidade, o Zündi era super prático e a Tessi super criativa, teve uma cena onde a Tessi estava testando uma flor que gruda em metais, Tessi então vai toda animada mostrar para o Zündi e ele vira para ela e fala “okay, isso acontece porque têm um ímã embaixo da flor”... e assim por diante.

Figura 21 - A personagem Tessifred, interpretada por Lisa Klabunde, mostra seu truque de mágica: uma flor amarela e rosa que gruda no metal localizado no canto superior direito.



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Senti que esse jogo foi muito bom para criar cenicamente uma relação forte entre os personagens e isso foi perceptível quando eles fizeram a improvisação das cenas no dia seguinte. A relação entre os personagens tinha mudado, eles tinham criado uma base de relacionamento juntos, logo, o campo de jogo estava mais fértil para criar.

Bom, com os outros personagens o primeiro exercício era o mesmo e tinha uma variação no segundo jogo, dependendo da relação entre a dupla. Esses exercícios sempre eram feitos quando alguém não podia estar no ensaio com questões de agenda da Casa. Nos outros horários com todo mundo, eram feitas improvisações de cada cena, dependendo do cronograma semanal.

O curioso foi que a única improvisação sem o texto decorado foi no primeiro ensaio prático, onde o Robert pediu para eles fazerem uma improvisação do texto inteiro com base na leitura coletiva do texto que tínhamos feito na parte da manhã. Este improviso foi gravado e estranhei... perguntei ao final do ensaio o porquê disso, Robert então me respondeu que ele gosta de guardar a primeira interpretação de cada ator sobre o esboço da peça e o que fica em cada ator da leitura e como isso reverbera no palco, sem eles terem tempo de pensar, julgar ou escolher conscientemente o que mostrar, além de ter coisas interessantes que ele quer aprofundar e para isso ele grava, anota e depois assiste pensando para qual caminho seguir a partir do que foi dado pelos atores e do que ele já tinha pensado no período anterior aos ensaios começarem.

O restante das improvisações eram feitas a partir do texto decorado, mas, em conversas com os atores, eles me disseram que o ritmo que eles precisam ter para entregar tudo num espaço curto de tempo de ensaio (menos de 2 meses) é absurdo, porque você recebe o cronograma e nele não está incluso o tempo de estudo do texto, ou seja, se hoje tivemos 2 ensaios de construção de personagens, amanhã temos a cena 1 para fazer e depois de amanhã a cena 2 e no próximo dia a cena 1 e 2 juntas, você precisa vir com o texto de ambas as cenas. Por isso muitos processos usam o recurso do “ponto” que eu citei anteriormente.

Bom, a partir daí, com personagens criados e embasados, entramos em uma sequência de improvisações, levantamento de material e o esboço ou o esqueleto de cada cena. Depois de passarmos por todas as cenas, temos o encerramento do momento “levantamento de material” e entramos no momento da execução das filmagens, pois um dos pontos fundamentais da

forma e da linguagem do espetáculo é a junção do vídeo com o teatro, da projeção com o real (tridimensional e humano). Nesse momento eu passo de observadora para atriz, meu personagem aparecia na cena 10, era uma inteligência artificial chamada Prof. Dr. Imser Tagileb e sua última atualização foi em 2023, e a peça se passa em 2034.

Figura 22 - Personagem Prof. Dr. Imser Tagileb, interpretado por Luísa Crobelatti, no dia da gravação



Figura 23 - Do lado esquerdo o personagem Hann, interpretado por Marius Lamprecht, ao lado está o personagem Zündi, interpretado por Daniel Pohlen, e atrás está passando a gravação do personagem Prof. Dr. Imser Tagileb que sendo projetado na parede



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Um dos pontos mais interessantes desse personagem é que ele propõe um choque temporal que, por mais estranho e contraditório que pareça ser, pode estabelecer uma conexão com o público porque ele é um programa que estava vivendo no momento atual que o público está vendo o espetáculo, então acontece um reconhecimento do momento histórico e pode levar a uma reflexão de que se continuarmos no mesmo caminho e com as mesmas atitudes inexistentes que não estamos tomando para interromper o ciclo da crise climática, a história do mundo vai seguir seu rumo “natural” e talvez, daqui 10 anos, estejamos com as mesmas, se não pior, crises climáticas que permeiam o espetáculo.

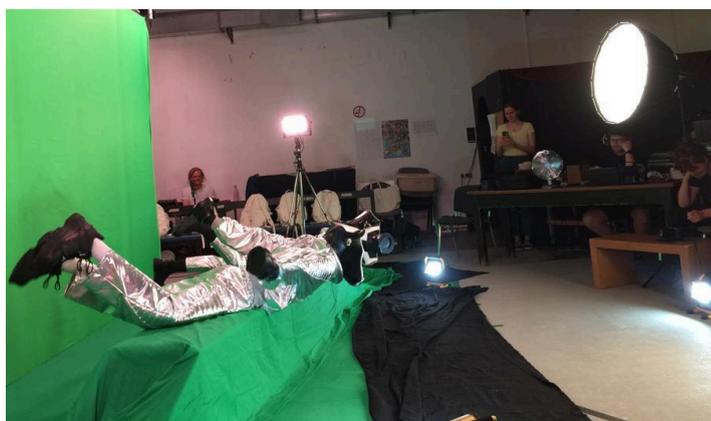
A primeira filmagem foi a da Inteligência artificial, e depois passamos para a filmagem das outras cenas. No total foram filmadas 2 cenas + o vídeo clipe das vacas assassinas que era exibido no prólogo.

Figura 24 - Gravação da cena 5 que posteriormente foi projetada “no lugar” da cena ao vivo. Ao lado esquerdo da imagem estão os personagens Letah, F.P, Zündi e Tessi com lanternas na cabeça, mais centralizado está o personagem Hann que faz um monólogo nesta cena e atrás dele está Katharina Tress, que fez toda a parte de vídeo, e neste caso ela está filmando o ponto de vista do Hann, a câmera seria o olho dele, e atrás dela está o diretor, Robert Neumann.



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Figura 25 - Essa foi a gravação do Videoclipe das vacas assassinas. Por conta de estarem gravando em cima de um pano verde, na edição, a Katharina vai tirar o fundo e mexer na imagem para dar a sensação de que elas estão voando



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Depois desse momento das filmagens começamos os ensaios gerais, passando a peça inteira e fazendo críticas e apontamentos no final. Robert parava em alguns momentos essenciais, onde a cena não estava rolando e pensava como eles poderiam mudar o que estavam fazendo para a cena ficar mais limpa. Ao mesmo tempo, a construção e montagem do cenário estava sendo finalizado no palco e em poucos dias daremos “tchau” a sala de ensaio e a partir de então faríamos todas as passagens e discussões no palco.

O interessante foi ver como as coisas se modificaram quando eles começaram a passar as cenas no palco definitivo, com objetos e figurinos efetivos

Figuras 26 e 27 - A mesma cena em momentos de ensaio e lugares diferentes. Na imagem esquerda é na sala de ensaio e na imagem da direita é no palco.



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Figuras 28 e 29 - A mesma cena em momentos de ensaio e lugares diferentes. Na imagem esquerda é na sala de ensaio e na imagem da direita é no palco.



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Concomitante a isso, no período da tarde, a equipe não tinha mais folga e estávamos a todo o vapor acertando os últimos detalhes e acompanhando a criação da luz do espetáculo e os testes de projeções, que aconteciam também nesse período.

Figura 30 - Ao lado esquerdo está tendo um teste da projeção da cena 5 e ao lado direito a projeção que tem nos ônibus



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

Estávamos na reta final e a alguns dias da estreia, tudo muito tenso, ensaio aberto para escolas e professores, críticas, anotações, luz, projeções, som, pausa para a cerveja, maquiagem, detalhes do cenário... enfim a estreia chegou.

Nada de merda?

Nada de merda, aqui fazemos TOI TOI TOI

(Você abraça a pessoa e quase ao pé do ouvido, como um cuspe, fala Toi Toi Toi

MAS, se você achou que não teria merda, está muito enganada. Pedi ao Robert para fazer e apresentar para os atores como fazemos aqui no Brasil e uma ciranda que fazemos na Paideia com os jovens antes de entrar no palco.

Feito ritual do Brasil e da Alemanha. Vamos para a troca de presentes de estreia. Todo mundo faz uma lembrança para cada um da equipe e entrega no dia da estreia.

Depois de todos os rituais pré estreia serem realizados, bora para o palco.

Robert me disse que não gosta de assistir as apresentações com o público, se sente estranho e as pessoas olham para ele como se ele tivesse uma grande responsabilidade sobre o que está sendo mostrado, as vezes ele escuta reações maiores do que elas normalmente seriam, por estar sentado do lado do diretor, é como se ele sentisse que o trabalho foi feito e agora não vai ter o que fazer ou o que mudar, e algumas outras coisas que eu não entendi muito bem, bom, moral da história, grande parte da equipe ficou no Backstage apenas ouvindo a peça e no final subimos todos ao palco para receber os aplausos e apresentar todos os envolvidos.

Figura 31 - A maioria do elenco presente, subiu ao palco para uma cerimônia rápida, após a estreia



Fonte: Luísa Crobelatti - acervo pessoal (2023)

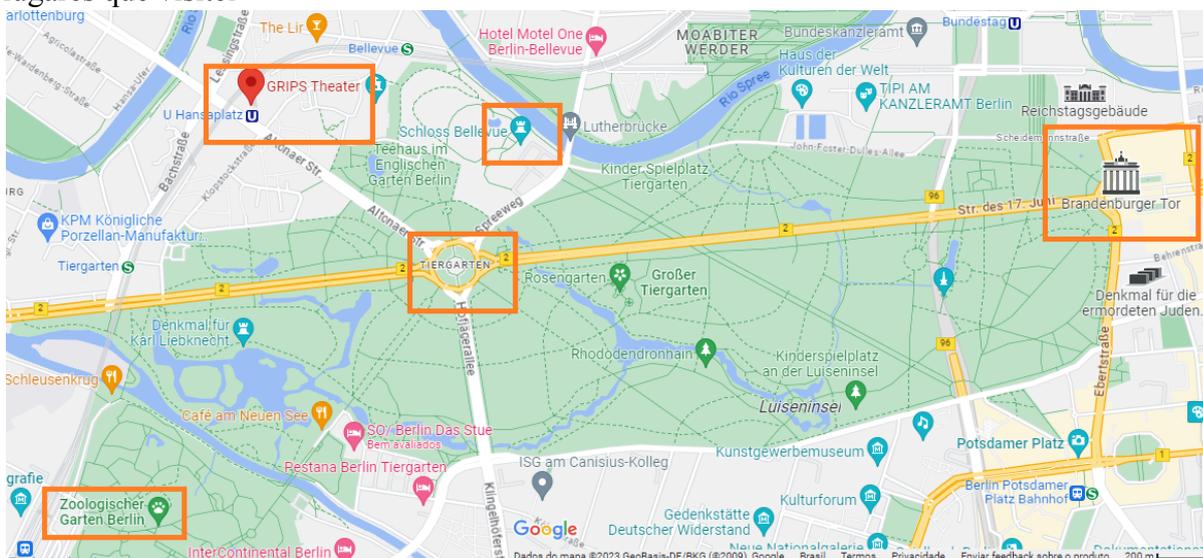
4 EU e NÓS

4.1 Qual o peso de ser uma mulher latina americana artista e onde foi parar o coletivo?

**Somos o que parecemos? ou somos de onde viemos?*

Como vocês já puderam perceber, o tempo de ensaio e o cronograma deles é bem diferente da realidade brasileira... mas agora vou te contar um caso que aconteceu em um dos meus descansos no meio do dia, que para ser sincera não sei exatamente o que eu acho desse horário maluco deles, era péssimo e ao mesmo tempo muito bom.... Enfim, como eu morava a 40 minutos de trem do teatro, não compensa muito voltar para casa, então no começo do processo eu usava esse horário vago para conhecer lugares e parques... não dava para ir muito longe porque no fundo, no fundo, eu não tinha tanto tempo assim, mas deu para ver muitas pessoas, relaxar na grama do parque gigante que tinha perto do teatro, andar de bicicleta até os portões de Brandemburgo, visitar o Siegestäule (Coluna da Vitória), comer no Zoologischer Garten, andar a pé sem saber para onde, até chegar no rio Spree, e outras coisinhas.

Figura 32 - Mapa da região onde o Grips Theater estava localizado, com indicações de lugares que visitei



Fonte: Google Maps - print de tela (2023)

Nesse dia específico eu estava a caminho do ensaio da parte da tarde... Eu já tinha ido para o ensaio na parte da manhã e precisei voltar para casa para cozinhar, porque se não eu teria que viver mais alguns dias somente comendo fora...

Bom, eu estava indo para mais uma noite de ensaio, depois de um dia de sol, peça de manhã, ligação na hora do almoço com meu amigo que mora em João Pessoa, Thiago Reimberg, a primeira caminhada com a cachorrinha que morava comigo, Dolly, e a minha colega de casa, Sarah, saímos para tomar um sorveteinho (uma das coisas que mais sinto saudade de comer, é o sorvete... é uma delícia... fomos na Rosa Canina sorveteria e eu tomei ice chocolate com leite vegano, sorvete de chocolate e rawberry, com chantilly, a Sara pegou uma casquinha de morango e caramelo salgado e a Dolly bebeu água e petiscos... de cachorro), então me despedi das minhas duas companheiras e peguei o trem. Fiz o caminho que eu sempre fazia, depois de umas 2 estações, chega uma mensagem de Robert:

“O filho de Regine (atriz do Grips) estava muito doente e descobrimos que é corona...ele está com sintomas e o teste deu positivo, então não vamos ter ensaio hoje... aproveite seu final de semana e nos vemos segunda”.

E agora, o que vou fazer?

O dia está muito lindo, um azul preenche todo céu com algumas manchas brancas... decido ficar no trem, ir sem destino até decidir o que vou fazer em uma sexta à noite.

As pessoas entram e saem, conversam, riem, dormem, ficam em silêncio, se encaram... até que um casal composto por uma mulher e um homem entram no vagão.

Um casal.

Um casal?

Será?

Ela com um violão e uma mochila

Ele ombros largos, branco, meia idade e com uma linguagem corporal meio invasiva.

Tem alguma coisa estranha...

Os dois então sentam perto de mim, mais especificamente ele senta ao meu lado e ela na frente dele e na minha diagonal.

Estávamos em uma situação não muito confortável, o trem não é como os nossos, os bancos virados um para frente do outro, cabendo 4 pessoas sentadas.

Neste caso, eu estava do lado da janela, na minha frente não havia ninguém, ao meu lado sentou esse cara, com as pernas abertas e na frente dele, estava ela, de pernas fechadas no meio das pernas deste homem...

Eles falam em espanhol, ou talvez inglês, só sei que eu não consigo entender de primeira o que estão falando e então começo a pegar algumas coisas e me pergunto novamente

Um casal?

Ele tem uma linguagem corporal que intimida um pouco, tanto a mim, quanto a ela. Ele se inclina para frente, como se tivesse intimidade com aquela mulher e faz muitos gestos com os braços.

Até que ele fala:

- Não vá embora, porque vai embora?
- Eu estou a trabalho - ela responde
- Quanto você recebe? Eu posso pagar mais e você fica comigo neste final de semana.
- Desculpa, eu estou a trabalho, viajando a trabalho

- De onde você é?
- Argentina
- Me passa seu telefone, quando eu for para Argentina vou te encontrar. Para uma menina bonita assim, você deve cantar muito bem.
- Não posso, não tenho tempo
- Você não tem tempo para mandar uma mensagem? Eu sou um cara legal
- Não tenho, estou a trabalho. Entende?
- Eu te pago 800 euros para você ficar aqui em Berlim
- Eu não estou interessada, estou indo embora

A partir daí a conversa começou a ficar mais ignorante da parte dele, com insinuações de quem era ela para falar “não” para ele e eu só conseguia pensar no que aquela mulher estava pensando. A incerteza me paralisou, eu vou me meter? Como? Fala alguma coisa Luísa... Pensei em muitas possibilidades, pensei em falar “Nossa, é você? Quanto tempo”, ou falar diretamente para ele se tocar, mas estava com medo, ele poderia fazer qualquer coisa, então ele levanta e começa a reclamar em pé, ao lado da mulher que não olha para ele... passam alguns segundos muito aflitivos e na próxima estação, vemos ele sair pelas portas, ainda reclamando. As lágrimas da cantora começaram a rolar... Tanto as minhas, quanto as dela...

O QUE FOI ISSO? O QUE ACABOU DE ACONTECER?

Então, tive coragem, tarde, mas tive que falar:

- Não é fácil ser uma mulher latino americana aqui, né? Você está bem? Precisa de alguma coisa?
- Eu vivi aqui por 5 anos e voltei agora para tocar e passar algumas semanas trabalhando com isso. Quando eu cheguei aqui, eu realmente pensava que era um lugar mais seguro, mais livre para nós.
- Desculpa por não conseguir te ajudar, fiquei pensando em falar algo, mas...
- Agora está tudo bem, ela respondeu. Obrigada, mas não tinha o que fazer.

“Eu tinha o devaneio de que em outro lugar seria diferente, mas não.” Essa frase ficou na minha cabeça.

Nossas raízes, nosso rosto, nosso corpo, serão alvos em todos os lugares do mundo. Nossas opiniões, nosso jeito de encarar o mundo, nossa arte e nossas escolhas sempre serão questionáveis, pois além de sermos mulheres, somos latino americanas... mal sabem eles que temos orgulho disso e não deixaremos mais homens como esses nos diminuir às vontades e expectativas deles.

Eu realmente espero que ela tenha transformado esse episódio de assédio e de desrespeito em música, porque eu transformei em escrita... é nosso jeito de gritar e lutar contra isso. Como Glória Anzaldúa escreve em “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”

Porque eu sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso, e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (Anzaldúa, 2000, p. 232)

Bom, depois disso tudo, pensei em voltar sentido à minha casa, mas antes vou comprar um cigarro... saindo da loja, percebi que minha bateria está acabando, para variar um pouco, não que isso aconteça com frequência, viu?... quer saber, vou assistir um filme em um desses cinemas de rua que fui, onde é mesmo? Será que vai ter legenda em inglês?... “Luísa, sua bateria está acabando, vai no seguro” - penso eu comigo mesma... então penso novamente em ir em direção a minha casa, mas porque ir de metrô se eu posso ir andando?

Um sol laranja reflete no topo dos pequenos prédios e alguns raios me atravessam...

“Tenha um ótimo pôr do sol” disse o vendedor na loja de cigarro.

Não tem coisa melhor do que comprar petiscos baratos e ir em um parque, lembro do que um amigo meu de São Paulo, Leo Brito, me disse sobre o tempo dele em Berlim.

Desde que voltei para São Paulo, não me lembro de sentar para assistir um pôr do sol sequer, um olhar para o céu, um deitar na grama, apenas observar as pessoas... São Paulo nos engole, E como isso afeta nossa arte? Nossas crianças? Nossos jovens?

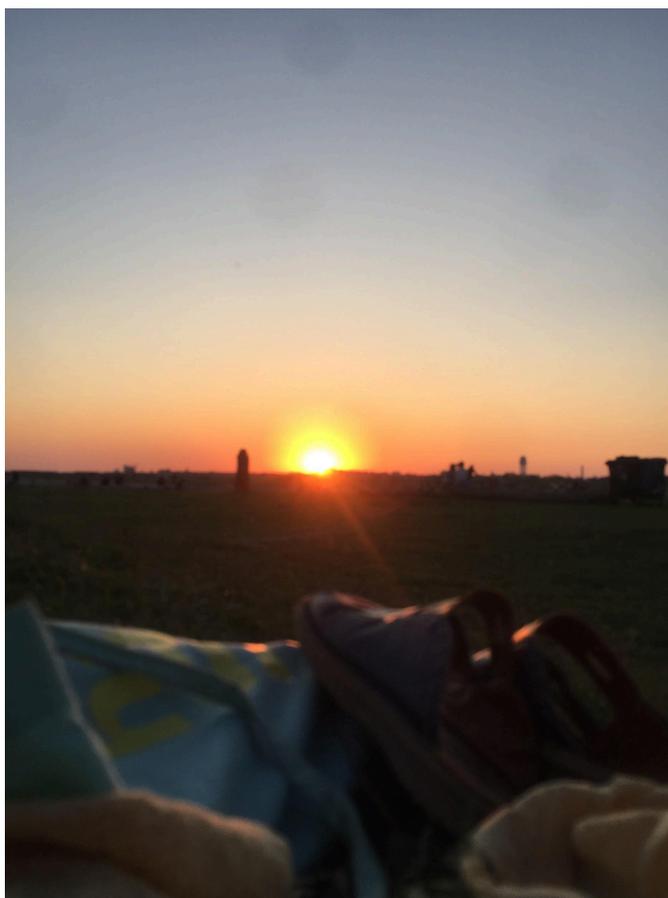
A pressa está impregnada até nos minutos corridos do relógio natural de São Paulo, crescemos com isso e nos moldamos a ele.

Bom, agora, finalmente, te digo...

Te escrevo enquanto eu vejo o encontro da noite e do dia, lembrando da minha amiga Bárbara.

Como o mundo é lindo, gigante e tão diferente?

Figura 33 - Pôr do sol no parque Tempelhofer Feld, em Berlim.



Fonte: Luísa Crobeltti - acervo pessoal (2023)

vermelho
laranja

amarelo
branco
lilás
azul
rosa
e uma estrela.

Espero que muitas gerações ainda possam ver e viver coisas incríveis e ao mesmo tempo difíceis, intensas e extraordinárias, mas, ao mesmo tempo, complexas e hipócritas... sonho que em algum momento nossos filhos, ou os filhos dos filhos dos filhos possam ter um futuro digno e que a arte exista, não só com força no campo político (que é essencial), mas que ela seja suficiente apenas pela experiência compartilhada e a troca cultural, que, talvez daqui algum tempo, pode ser que essa experiência seja tão político quanto colocar temas emergentes como fazemos e gritamos hoje e agora, pelo nosso momento histórico. Meu desejo é que consigamos, através da arte, voltar a buscar e a ter noção de coletividade e compartilhamento, se é que um dia o ser humano já teve, e que no mundo de hoje é vendida, mas se você comprar ela nunca vai chegar na sua casa, porque são raras e as que existem, não estão a venda. E ter a coragem de ir atrás dela, é um ato de força e político.

O que é cultura? Acredito que cultura é experiência compartilhada. E ela está em constante transformação. As ideias, de fato, estão entre os aspectos mais contagiantes da cultura humana. Imagine um vasto campo em uma noite fria de inverno. Espalhadas pelo campo, fogueiras acesas, cada uma com um grupo de pessoas bem juntinhas para conservar o calor. As fogueiras representam a experiência compartilhada ou a cultura de cada grupo reunido em torno de cada fogueira. Imagine que alguém se levanta e atravessa o campo frio, escuro, ventoso, até outro grupo reunido em torno de outra fogueira. Esse ato de força representa troca cultural. E é assim que as ideias se espalham.

Em nossa cultura, que está rapidamente se espalhando pelo mundo, a ação coletiva é suspeita. (Bogart, 2011, p. 36)

Sonho que para além disso, existam artes para nos expressar, para eu lhe ofertar a possibilidade de sentir sentimentos que fogem do seu repertório cotidiano, para criar símbolos e libertar nossa imaginação. Quando eu estava lendo “A preparação do diretor” de Anne Bogart me deparei com uma citação que ela coloca do pintor David Salle que diz o seguinte:

Sinto que a única coisa que realmente interessa na arte na vida é ir contra a maré da literalidade e a tendência ao literal, e insistir e viver a vida da imaginação. Uma pintura tem de ser a experiência em vez de apontar pra ela. Eu quero te dar acesso ao sentimento. Essa é a maneira mais arriscada, e a única importante, de conectar a arte ao mundo - de torná-la viva. O resto são apenas acontecimentos comuns. (apud Bogart, 2011, p. 89)

Desejo que as gerações que vão vir antes da utopia que acabei de sonhar acima, vivam com esperança, e com vontade e possibilidade de resistir e lutar através da arte para que o mundo vá mudando, aos pouquinhos.

Certa vez, um escritor, que vivia em uma casa na praia, saiu para caminhar na areia pela manhã e de longe viu um menino que se abaixava na areia e corria para o mar.

Quando se aproximou viu que a areia estava repleta de estrelas-do-mar e o menino cuidadosamente pegava uma por uma e levava para a água.

O escritor ficou vendo aquilo e resolveu falar com o menino:

– Por que está fazendo isso?

– É que a maré está baixa e o sol está brilhando forte, elas vão morrer se ficarem aqui.

– Menino, existem milhares de quilômetros de praia pelo mundo e em todas elas acontecem coisas assim com as estrelas-do-mar, que diferença você pensa que pode fazer salvando algumas delas, vá brincar que você ganha mais.

– Sei que não posso salvar todas elas e sei que meu esforço não faz muita diferença, mas para essas estrelas-do-mar eu fiz diferença.

O escritor ficou pensativo e se sentiu envergonhado do que havia falado. Então começou a ajudar o menino. (autor desconhecido, história da tradição oral: a estrela do mar)

É fazer constantemente um trabalho de formiguinha, ou a de um escritor devolvendo as estrelas do mar ao mar, e tomar decisões que vão mudar apenas seu entorno, mas que isso já é muito...eu tento, a todo momento, me convencer que é o suficiente.

Quiero que mi hijo tenga futuro

Te reescrevo tudo isso, repenso o hoje e sonho futuros em solos brasileiros, na Paideia, revisitando as memórias e olhando um dos meus quadros favoritos instalado em uma das paredes da Paideia... tudo se encontra...

Figura 34 - Parede da Paideia, São Paulo



Fonte: Luísa Crobeltti - acervo pessoal (2023)

5 TEATRO PARA JOVENS

5.1 Para quem queremos fazer e onde queremos chegar?

**O que segura nossas crianças e nossos jovens no teatro?*

Vou te contar um outro caso que aconteceu em um dos meus últimos dias em Berlim e me tirou completamente do chão.

Fui assistir a um espetáculo chamado SELFIE, na sede de GRIPS Podewil. Texto escrito por Christine Quintana¹⁰ e traduzido por John Birke¹¹, é uma peça sobre autodeterminação e consentimento.

¹⁰Christine Quintana: Nascida em Los Angeles, filha de pai mexicano-americano e mãe canadense britânica holandesa, Christine é vencedora do prêmio Siminovitch Prize Protégé para escrita de peças e atualmente é dramaturga residente no Tarragon Theatre. Ela é um orgulhoso membro fundador da Canadian Latinx Theatre Artist Coalition e tem um BFA em atuação pela UBC.

¹¹John Birke: Nascido em 1981 em Toronto, cresceu em Berlim e Stuttgart, estudou filosofia em Leipzig e redação criativa em Hildesheim. Como dramaturgo, ganhou vários prêmios Most Promising e foi convidado para o 'Second Weekend of Young Dramatists' no prestigiado Munich Kammerspiele em 2004. Ele também traduziu várias peças, entre outras de Dennis Kelly, Neil LaBute, Patrick Marber e Mark Ravenhill.

Sinopse: A Lily e a Emma são melhores amigas desde sempre. O irmão de Lily, Chris, e Emma têm um *crush* um pelo outro há algum tempo. Na festa mais louca que a escola já viu, eles se aproximam. Mas no dia seguinte, Emma não se lembra do que aconteceu durante a noite. Em vez de estar totalmente apaixonada, evita Chris e Lily. Depois, quando a polícia começa a fazer perguntas, todos os jovens da escola se sentem perturbados. E Lily fica dividida entre a lealdade ao irmão e a amizade com Emma. Mas depois ela publica uma fotografia que faz com que surjam rumores sobre aquela noite na festa.

O que é o consentimento? E onde é que ele começa? E quando se trata de uma foto que postou nas redes sociais? E um beijo? Estou automaticamente a dizer "sim" se eu não disser "não"? Ninguém tem más intenções em SELFIE, mas não deixa de haver uma agressão sexual. A história de Quintana sobre um encontro entre dois adolescentes é contada com sensibilidade. Poderia ter sido o início de uma bela história de amor, mas em vez disso deixa os dois a questionarem-se sobre a auto-determinação e a culpa.

No início do espetáculo me deparo com um cenário bem claro, panos, figurino, tudo com cores claras. Ao longo do espetáculo percebo o porquê... o uso da projeção é fortemente utilizado, muitas luzes, músicas, videoclipes e memes. Uma linguagem totalmente “jovem” e com referências do nosso cotidiano nas redes sociais.

Figura 35 - Imagem do espetáculo SELFIE



Fonte: David Baltzer pelo Website¹² do Grips Theater - acervo do grupo

Eu estava lá, assistindo ao espetáculo, e uma pessoa na minha frente começa a tirar minha atenção, então percebi que ela estava jogando no celular. Eu mesma não tive coragem de pedir para ela desligar, talvez eu devesse ter feito, mas na hora não queria incomodar a pessoa que estava me incomodando.

¹² Disponível em: <https://www.grips-theater.de/en/stuecke/selfie/62>
Acesso em: 10 nov. 2023.

A história continuou, na verdade ela nunca parou... eu que me perdi um pouco...

Bom, no meio da peça, têm uma cena de abuso sexual. Visualmente, o abuso é implícito... com isso, a princípio, ficamos na dúvida se realmente aconteceu um abuso ou não. Ao decorrer dos diálogos e narrativas das próximas cenas, confirmamos a hipótese, ficando nítido que aconteceu um abuso, mas não sabemos ao certo se a ação invasiva e abusiva do menino foi consciente ou não, como é citado na própria sinopse: “Ninguém tem más intenções em SELFIE, mas não deixa de haver uma agressão sexual.”

Quando a maioria do público já “concorda” que o abuso realmente aconteceu, um menino levanta para falar com alguém na plateia e volta para seu lugar.

Para vocês entenderem melhor, a plateia era palco italiano, mas o nível do palco e do chão era o mesmo, e o público ficava sentado numa espécie de arquibancada, de frente para o palco.

Figura 36 - Imagem do ponto de vista do público, onde está iluminado e tem pessoas é o palco e onde está escuro é a arquibancada onde o público fica durante as apresentações



Fonte: Website¹³ do Grips Theater - acervo do grupo

Este menino estava do lado esquerdo da arquibancada, e a saída do teatro era apenas do lado direito. Então, depois de alguns segundos dele ter levantado e falado com alguém, ele desce as escadas do lado esquerdo, atravessa todo o palco, sentido a saída que ficava ao lado direito.

¹³Disponível em: <https://www.grips-theater.de/en/spielplan>
Acesso em: 15 nov. 2023.

Nesse momento, a atriz que fazia a personagem que acabava de sofrer o abuso, para no meio do seu monólogo e observa aquele o menino atravessar o palco.

O menino passa, os colegas riem.

Assim que ele termina de passar em frente ao palco e o estrondo alto da porta batendo reverbera no teatro, a atriz dá um suspiro e continua seu texto... mais para frente, ele entra novamente, dessa vez ela não para o texto, ele passa novamente na frente dela e o espetáculo segue seu rumo...

Essas duas situações me chamaram muita atenção, a primeira sinto que teve um impacto muito reflexivo, mas que estava em um contexto que eu já tinha me visto aqui no Brasil e me questionado, a segunda sinto que foi algo totalmente novo e que eu comecei a pensar a partir dessa circunstância... Mas temos muitas coisas envolvidas, para além da situação... aqui eu estarei apenas devaneando e tentando abrir possibilidades para vocês, leitores, questionarem comigo e questionarem também a minha opinião sobre o ocorrido.

Bom, achei o tema muito interessante e atual. Criei até uma expectativa alta sobre o espetáculo e amei a ideia de assistir com uma escola. Precisamos falar sobre esses assuntos com nossos jovens, pensei, esse é um tema que deve chamar muita atenção.

Para minha surpresa, o tema não foi suficiente para cativar o público, mas será que isso está somente ligado com o tema ou a escolha da linguagem e a forma que eles criaram para tratar deste assunto, também contribui para um afastamento do público em relação a peça?

Obviamente eu não posso generalizar e dizer que isso aconteceu com todo mundo. Com certeza tinham pessoas muito interessadas na temática e no espetáculo em si, e esse interesse não está conectado a gostar ou não do espetáculo, até porque quando alguém forma a opinião que não gostou da peça, quer dizer que ela estava presente durante o espetáculo para conseguir montar um ponto de vista, mesmo que essa seja “negativa”, mas eu fiquei me perguntando como e porque as pessoas distraídas, desinteressadas no espetáculo, conseguem nos chamar às vezes mais atenção do que a ação cênica?

Parece que a atitude desinteressada de uma pessoa corta a linha de energia que se estabelece no encontro das pessoas ali presentes, que estão juntas, por vezes em silêncio, compartilhando algo em comum... o teatro.

Por exemplo, no caso da menina que pegou no celular durante o espetáculo. Se pensarmos concretamente, a atitude dela, mesmo que inconsciente e talvez até por vício, ou porque ela realmente não estava gostando do espetáculo, faz com que ela seja jogada automaticamente para outro lugar, lugar esse que não é nem real e nem palpável, ele corta a energia que nasce do encontro pois se “conecta” com alguma coisa naquela telinha, e ela se vai... infelizmente essa ação não para nela...

Quando essa ação de pegar o celular acontece em uma sala de teatro onde, na maioria das vezes, a plateia fica no escuro, a luz que o aparelho emite é perceptível e inegável, logo, você que estava totalmente dentro da peça, lembra que também tem essa luz no bolso, lembra que você está no teatro, pensa quanto tempo já está na peça, que horas são?, será que tem notificação no Instagram.. essa pessoa, além de se retirar da ação coletiva cênica que estava acontecendo, ela retira o outro, ela corta o pacto estabelecido entre palco e plateia.

Pacto esse que é estabelecido no momento em que a plateia entra no teatro, a partir deste momento, eles sabem que vão ser enganados, eu não uso outra palavra porque o teatro é a arte do erro e da tentativa de traduzir algo, logo, a arte da mentira.

Pode parecer estranho o que eu escrevi aqui, mas pensa comigo... no teatro tentamos, por meio da representação artística, significar e traduzir os sentimentos humanos e, por muitas vezes, falhamos. Falhamos porque os símbolos são insuficientes. Fingimos traduzir uma palavra do português para o inglês, por exemplo, mas a tradução em si já é um fingimento de tentar explicar uma cultura em palavras. Agora pensa traduzir um sentimento, que é muito mais individual e complexo do que uma palavra, qualquer forma ou palavra que você usar, vai diminuir sua real potência.

Assim, mentimos ao tentar traduzir, mentimos quando o ator pede para você imaginar uma história ou um personagem ou um lugar que não está no momento presente, mentimos para sonharmos juntos, mentimos e somos mentirosos para talvez buscar uma verdade possível.

O pacto é composto por um lado que te convida a sonhar e criar e por outro lado que aceita entrar nessa criação. É assim que o pacto se estabelece, se estabelece no beijo que o público e a atriz/ator trocam durante o espetáculo para selar o encontro de mentiras e utopias.

Como bem se reflete Pessoa no livro do desassossego:

Menti? Não, compreendi. Que a mentira, salvo a que é infantil e espontânea, e nasce da vontade de estar a sonhar, é tão-somente a noção da existência real dos outros e da necessidade de conformar a essa existência a nossa, que se não pode conformar a ela. A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma, pois, assim como nos servimos de palavras, que são sons articulados de uma maneira absurda, para em linguagem real traduzir os mais íntimos e sutis movimentos da emoção e do pensamento, que as palavras forçosamente não poderão nunca traduzir, assim nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, o que com a verdade, própria e intransmissível, se nunca poderia fazer.

A arte mente porque é social. E há só duas grandes formas da arte — uma que se dirige à nossa alma profunda, a outra que se dirige à nossa alma atenta. A primeira é a poesia, o romance a segunda. A primeira começa a mentir na própria estrutura; a segunda começa a mentir na própria intenção. Uma pretende dar-nos a verdade por meio de linhas variadamente regradadas, que mentem à inerência da fala; outra pretende dar-nos a verdade por uma realidade que todos sabemos bem que nunca houve.

Fingir é amar. Nem vejo nunca um lindo sorriso ou um olhar significativo que não medite, de repente, e seja de quem for o olhar ou o sorriso, qual é, no fundo da alma em cujo rosto se sorri ou olha, o estadista que nos quer comprar ou a prostituta que quer que a compremos. Mas o estadista que nos compra amou, ao menos, o comprar-nos; e a prostitua, a quem compremos, amou, ao menos, o compramo-la. Não fugimos, por mais que queiramos, à fraternidade universal. Amamo-nos todos uns aos outros, e a mentira é o beijo que trocamos. (Pessoa, 2003, p. 392)

No caso do espetáculo SELFIE, o acordo entre público e atores se deu assim que a escola entrou no teatro, cada um escolheu seu assento e o beijo se iniciou. A tentativa de traduzir as centenas de sentimentos presentes quando falamos de abuso sexual e todos os outros temas presentes na peça, foi tentar comunicá-los por meio de projeções, gestos, texto e músicas. A escolha que eles fizeram da forma que eles utilizam para comunicar os temas, pode ser e é questionável, mas entrarei neste campo um pouco mais para frente.

Bom, a tentativa de comunicar gera uma energia no público, energia essa que você começa a pensar junto com o ator, criar junto com ele e com as pessoas ali presentes com você, essa energia, em algum momento, faz com que o público sinta a necessidade de pôr para fora de si, seja num movimento, ou em uma respiração, em uma risada ou num bufar, mas você se comunica através de seu corpo e essa reação é percebida pela pessoa a sua frente, ou ao seu lado, que recebe e reage, e por aí vai...

Talvez a energia e a comunicação de uma plateia seja uma lógica parecida com aquelas luzinhas pisca-pisca de natal, sabe?

Um pisca-pisca com funcionamento em série, funciona da seguinte forma:

Neste tipo de pisca-pisca as lâmpadas são ligadas a fonte de energia uma após a outra, dessa forma a corrente elétrica sai de um dos pólos, vai passando por todas as lâmpadas e entra no outro pólo, tendo um único caminho a seguir. Nesse caso a corrente passa com a mesma intensidade por todas as lâmpadas, uma vez que há um fluxo contínuo de elétrons através de todos os elementos do circuito, fazendo com que o brilho tenha a mesma força e todas as luzinhas funcionem juntas — estando todas acesas ou todas apagadas. O segredo para fazer as lâmpadas piscarem é um sistema interruptor que abre e fecha o circuito, ele permite e também interrompe a passagem da corrente.

E se uma das lâmpadas queima? Bem, nesse tipo de circuito todas as outras lâmpadas também se apagam, uma vez que todo o circuito é interrompido. Aliás, quando isso acontece, se não for possível identificar a lâmpada queimada visualmente, é necessário testar uma a uma, trocando a lâmpada atual por outra seguramente em funcionamento, até descobrir qual “pifou”. (blog com ciência - Museu WEG de ciência e tecnologia, 2019)

Primeiro, acho importante ressaltar que em muitas coisas a energia do público e das luzes se difere...

Poderia citar, por exemplo, a questão da mesma intensidade de luz em todas as luzinhas, acredito que no teatro a energia passa por todas as pessoas, mas em diferentes intensidades e em diferentes forças.

Mas o que eu quero focar é no fato de quando uma pifa, todas apagam. O que se dá no teatro é que você não consegue perceber nitidamente quando uma das luzinhas pifa, quando uma das pessoas na plateia se desliga e você perde o pacto e ela para de se comunicar com você, mas você sente que apagou e tenta rapidamente identificar.

Aos poucos vocês conseguem sentir, pois mais uma se desliga, e outra, e você começa a titubear também, começa a ser uma reação em cadeia... as cadeiras rangem, os corpos não param quietos, alguns relaxam tanto que roncam, outros se agitam tanto que se ouve os zunidos do palco, outros pegam no celular.

Por muitas vezes, isso se dá, primeiro no palco e depois reverbera no público... uma luzinha pifa no palco, o ator escorrega e viaja para fora da história, a energia se rompe... é preciso identificar rapidamente e arrumar naquele mesmo instante para que a reação em cadeia não

aconteça e nenhuma mais pife. Essa situação, acredito que seja a mais fácil de se identificar e voltar aos trilhos das luzes piscantes. O difícil é quando pifa lá no meio do público, como aconteceu no SELFIE.

Enfim, comecei a pensar então o que era mais interessante naquele jogo do que o que estava acontecendo na frente dela. Talvez o incômodo dela com a peça era tão grande que ela não suportava estar lá. Será que ela já havia passado por uma situação parecida com a que estava sendo apresentada no palco? Seria uma justificativa para ela escolher algo tão banal quanto jogar subway surfers?... Depois de alguns minutos, a menina cutuca a colega ao lado, concentrada no espetáculo, fala alguma coisa no ouvido e abre o instagram para mostrar algo...

Mas será possível? Uma coisa é você não querer assistir, outra coisa é você tirar a atenção de uma pessoa que estava dentro do espetáculo, para que ela entre no mundinho digital com você.

Eu não entendo, nitidamente existia um embate, de um lado uma menina lutando para ficar dentro da peça e do outro lado uma menina totalmente fora de qualquer ação coletiva lutando para as outras entrarem na mesma ação individual. Era sobre internet também que estava sendo discutido, era sobre consentimento. A menina não disse “Não quero olhar ou falar com você agora”, mas também não disse “Sim, vamos conversar e olhar o instagram”, mas infelizmente a menina do celular venceu e as duas começaram a conversar por sobre coisas aleatórias.

Eu realmente não sei o que fazer para competir com essa era de tecnologia, não sei se é necessário competir contra isso. Eu não sei e não tenho capacidade nem de me controlar com o consumo de mídias, quanto mais conquistar a mesma atenção que essa menina tinha no instagram, voltada para o palco... mas talvez esse seja o caminho que também é almejado por Anne Bogart:

Quero uma explosão artística. Nosso atual estilo de vida altamente tecnológico exige uma experiência teatral que não pode ser satisfeita pelas telas do vídeo do cinema. Quero uma interpretação que seja poética e pessoal, íntima e colossal. Quero estimular um tipo de humanidade no palco que exige atenção, que expresse o que somos e sugira que a vida é maior. (Bogart, 2011, p.46)

Mas eu entrei em contradição no meu pensamento quando uma das pedagogas do Grips comentou comigo que eles estavam estudando como introduzir a tecnologia nos espetáculos, pois os jovens consomem isso e se queremos eles mais perto do teatro, precisamos usar a tecnologia a nosso favor. Mas, para mim, a tecnologia, na verdade, vai colocar os jovens num lugar cômodo, num lugar habitual e cotidiano, mas a arte tem como objetivo, justamente, mostrar para além do habitual.

Como criar com jovens que têm o mundo nas mãos e assistem apenas o que quer, pois tem o poder da escolha a um clique? Será que podemos coexistir? Mas como coexistir com algo que está matando o imaginário das nossas crianças e jovens?

Faço todas essas perguntas, me incluindo enquanto artista que faz teatro para crianças e jovens, mas, principalmente, me colocando como uma jovem que está dentro dessa maluquice tecnológica que está roubando nosso tempo e nosso repertório, tornando nossa sociedade em uma frenética fábrica de cérebros ansiosos e relações efêmeras, onde não conseguimos sair... parece um ciclo vicioso...

Quando comecei a pensar na dificuldade de se discutir esse tema da tecnologia dentro do teatro e que, por muitas vezes, pensamos que não tenha outra saída a não ser entrar no mesmo sistema deles, lembrei do poema de Brecht (1982):

Nada é impossível de mudar
Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo
E examinai, sobretudo, o que parece habitual
Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar.

Refletindo sobre a relação dos jovens com a tecnologia, que por uma questão de tempo, de geração e de avanço tecnológico pegaram uma época onde a tecnologia como câmeras, televisão, dvds já existiam, mas a internet e as redes sociais eram quase nulas, penso também na relação das crianças que hoje em dia nascem com a influência cotidiana do vício dos pais em celulares e redes sociais, lidam com uma exposição excessiva da sua própria imagem e são formadas pelo lixo eletrônico, como diz o pediatra Daniel Becker em um vídeo sobre o uso de celular para crianças com menos de 12 anos:

(...)Os vídeos curtos são extremamente viciantes, fragmentam a atenção da criança de forma brutal, ela fica incapaz de ler, de aprender, de prestar atenção nas pessoas, prestar atenção na paisagem de brincar. A atenção humana é uma habilidade muito importante que vai se desenvolvendo ao longo da vida e esses vídeos curtos destroem a atenção, por serem hiper estimulantes e que mudam de conteúdo a cada 15 segundos. Não existe nada no mundo real que simula essa loucura que o feed, que essa rolagem contínua de vídeos curtos oferece. (...)

Quanto mais cedo uma criança recebe o celular, maior o risco dela ficar viciada e maior o risco dela ter distúrbios e transtornos psiquiátricos graves na adolescência, transtornos alimentares, transtorno de imagem corporal, dificuldade de aprendizagem, automutilação, depressão, tentativa de suicídio... todos esses transtornos são mais comuns em crianças que recebem o celular muito cedo, além de que são vídeos que estão formando o seu filho. Não é entretenimento. Nós estamos formando a cabeça dele, os valores deles e o comportamento deles (...)

Não podemos fazer parte desse sistema, temos que achar outra forma de chegar nesses jovens. Não podemos reforçar todo esse mundo acelerado, sem criatividade, de reprodução, de um molde de como dançar e o que dançar, qual parte do corpo mexer, como se maquiar, se comportar e entre outras coisas. Precisamos ter um espaço seguro para que eles consigam reativar sua imaginação e sua criatividade, onde possamos formar eles baseados nos 4 sentidos, longe das telas e perto das outras pessoas que estão ao redor deles.

Levando isso em consideração, me vem a pergunta se a forma que eles usaram a tecnologia neste espetáculo não influenciou esse tipo de atitude da menina, pois ela não foi inserida em um outro mundo, a peça não deslocou ela da realidade que ela está inserida fora das paredes do teatro, o espetáculo continuou na mesma lógica cotidiana. Talvez precisemos pensar o contrário

Acredito que a função do teatro seja nos lembrar das grandes questões humanas, nos lembrar de nosso terror e de nossa humanidade. Em nossa vida cotidiana, vivemos em uma repetição contínua de padrões habituais. Muitos de nós passam a vida dormindo. A arte deve oferecer experiências que alterem esses padrões, despertem o que está adormecido, e nos lembrem de nosso terror original. Os seres humanos criaram o teatro como uma reação ao terror cotidiano da vida. (Bogart, 2011, p.86)

O que estamos fazendo é fortificando o terror do cotidiano da vida e não reagindo à ele.

A outra questão que me deixa buscando respostas até hoje é sobre aquele menino que atravessou o palco todo e o que aquela atitude significou e reverberou em mim.

Voltando um pouco a história, isso aconteceu na cena posterior ao abuso sexual, e a minha interpretação de toda a situação veio a partir do movimento, ou não movimento que a atriz fez quando o menino atravessou o palco. Ela simplesmente parou. Olhou. Acompanhou-o com os olhos arregalados e até com um certo medo e prontidão. No rosto do menino uma certa indiferença... nesse momento, para mim, a mistura da realidade e da ficção, me fizeram ter a impressão de que a personagem estava diante de seu abusador. A arte funcionando como espelho do real.

Acho que poucos perceberam a violência que aquele menino acabou de fazer com aquela atriz no palco. Para ele, ela não era nada. Para ela, ele era tudo. É impossível fazer teatro sem público, mas é possível viver sem teatro...

são e serão tolos aqueles que acreditam que é possível viver sem teatro

mas

se assim quiserem viver

viverão na tolice de sua miserável vida.

- Luísa Crobelatti

Será que estamos errando nos temas? Na forma? Na linguagem?

Nesse caso talvez tenha sido a realidade dura retratada no espetáculo de forma concreta. Percebi conversando com outras pessoas que a Alemanha em si tem muitas questões de como utilizar símbolos, signos e metáforas na arte, talvez isso seja um resquício de um passado que amedronta a população, um passado onde Hitler utilizou com facilidade símbolos e signos para subir ao poder e colocar em prática tudo o que hoje sabemos que foi o nazismo.

Mas se pensarmos no teatro hoje, precisamos utilizar de metáforas para assim discutir profundamente questões sensíveis e emergentes. No caso desse espetáculo, a realidade e concretude talvez tenha feito com que as crianças perdessem a possibilidade de discutir por outra via uma assunto tão presente na vida social deles e que eles não vão ter outra possibilidade e local para isso.

Não se pode olhar diretamente as grandes questões humanas assim como não se pode olhar diretamente para o sol. Para encarar o sol, é preciso olhar ligeiramente do lado dele. Entre o sol e o ponto que você está olhando fica a percepção do sol. Na arte no teatro usamos a metáfora como “essa coisa ao lado”. Através da metáfora, vemos a verdade de nossa condição. A palavra metáfora vem do grego, *meta* (acima, além) e *pherein* (conduzir, levantar).

Metáfora é aquilo que é levado além da literalidade da vida. Arte é metáfora e metáfora é transformação. (Bogart, 2011, p.86)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1 Percepções entre Cia Paideia e Grips Theater

As questões são muitas e as hipóteses tantas outras, mas agora gostaria de traçar algumas diferenças que podem surgir a partir do choque de culturas entre uma realidade Brasileira e Alemã, um grupo de teatro e uma casa de Teatro. Pois é no Brasil que irei desenrolar mais questões, respostas e hipóteses sobre esses e tantos outros temas.

Uma coisa muito importante de ressaltar e destacar é a diferença entre o que eu reconheço enquanto um trabalho coletivo de teatro aqui em São Paulo, onde eu pego como referência a pesquisa e ação da Cia Paideia de Teatro que é onde eu trabalho, e em contraposição a lógica de como eles trabalham coletivamente no Grips Theater, que para mim, pareceu uma lógica mais focada em resultados.

Primeiro, precisamos entender minimamente o funcionamento da casa de teatro *GRIPS Theater*, talvez, até aqui, vocês já tenham uma noção básica, mas queria esclarecer alguns pontos. Observem que eu não me refiro a um grupo de teatro, mas sim a uma casa de teatro, pois é assim que os atores e a equipe se referem quando falam sobre o teatro onde trabalham. A casa *GRIPS Theater* é metade privada e metade estatal atualmente é dirigida por Philipp Harpain, este teatro é reconhecido pelo seu trabalho e espetáculos para crianças e jovens e é composta por 7 atores e 5 atrizes, além da equipe de dramaturgos, assistente de direção, técnicos e toda a parte administrativa. Todos esses cargos são fixos, ou seja, eles são contratados por um tempo superior a 1 ano e estão trabalhando em função dos projetos da casa, por exemplo, no caso dos atores eles precisam estar abertos tanto para fazerem substituição em peças antigas, como participar das novas montagens...

A Cia Paideia é um grupo de Teatro que faz parte da Paideia Associação Cultural que está sediada em Santo Amaro, zona sul de São Paulo. A Cia Paideia é quem move a associação,

coordena, cria e propõe ações dentro do espaço. A pesquisa está focada no teatro para infância e juventude e tem como alicerce de seu trabalho “desencadear ações eficazes e dinâmicas capazes de despertar e envolver principalmente jovens e crianças em processos culturais nos quais a criação, a discussão, a imaginação e a fantasia estejam presentes e contribuam para a construção de instrumentos de transformação da realidade.” (acervo da Cia.). Hoje a Paideia é composta pela Cia Paideia de Teatro com 6 artistas, pela Cia Paideia Jovem com 3 artistas, pelo escritório, além de voluntários e jovens que também dão sustância na pesquisa e no trabalho do dia a dia e em eventos específicos, como no evento anual chamado “Festival Internacional Paideia de Teatro para a Infância e Juventude: Uma Janela para a Utopia.” A Paideia é uma Organização sem fins lucrativos e tem uma concessão de espaço da Prefeitura que dá a possibilidade de ter uma sede fixa a mais de 15 anos, espaço esse que foi reformado com a ajuda de muitos jovens, familiares e voluntários, tanto na parte do “mão na massa” quanto com doações, e segue em constante transformação até hoje. O trabalho diário envolve crianças, jovens, professores e parcerias com escolas da rede municipal, estadual e particulares. Os artistas se dividem nas ações de ensaiar novos espetáculos e projetos, coordenar grupos de vivência (seja teatral ou musical), estudos sobre a infância e juventude, manutenção do espaço, produzir o festival e contratações com espaços culturais, escrever projetos etc.

O interessante de tudo isso é que eu só pude fazer esse intercâmbio cultural e esse estudo de direção e atuação, por conta da Paideia. A Paideia e o Grips Theater tem uma história de longa data, como eles contam no currículo da Cia.:

A cooperação entre a Cia. Paideia e o Grips Theater de Berlim, um dos grupos pioneiros no teatro mundial para crianças e jovens, partiu de um interesse recíproco e no bojo das discussões e trocas ocorridas no Festival Internacional produzido pela Paideia. A parceria resultou na montagem de três peças por cada grupo. Na primeira etapa dessa parceria, os dois grupos encenaram suas versões de Baltus, o Pequeno Herói (Held Baltus), do dramaturgo alemão Lutz Hübner. Na segunda, pesquisaram um tema comum – a água –, culminando em duas peças distintas: Ycatu, Água Boa, da Cia. Paideia e Durst (Sede) do Grips Theater. A Cia. Paideia apresentou as suas duas encenações em diversas cidades da Alemanha, inclusive na sede do Grips Theater em Berlim; o Grips Theater, por sua vez, apresentou suas duas peças em São Paulo no Festival Internacional Paideia de Teatro para a Infância e Juventude – Uma Janela para a Utopia, festival produzido anualmente pela Paideia. (acervo Cia. Paideia)

Não quero pôr juízo de valores e nem ditar o que é melhor ou pior, neste sentido, o que me desperta, é a possibilidade de pensar sobre o meu trabalho contínuo na Cia Paideia em relação com uma experiência artística que tive durante 2 meses em outro país.

Bom, as singularidades de cada lugar e de cada processo, pode se dar logo no começo de um novo processo artístico: a escolha do texto e da história que será contada.

Na Cia Paideia temos muitas possibilidades de como chegar no texto da nova montagem do espetáculo, em alguns anos fizeram a partir dos textos escritos pelo Amauri Falseti¹⁴, outros anos partiram de histórias da cultura popular e oral brasileira que se alinhavam com a pesquisa predominante no momento, outros trabalhos foram convidados e presenteados com um texto de outros dramaturgos. Na maioria das vezes, a escolha do texto se dá no coletivo, assim como quem fará parte de cada espetáculo ou ação desenvolvida pela Cia.

No Grips a escolha do tema vem primeiro do que o texto e geralmente vêm do diretor geral da casa e da equipe de coordenação, depois disso vêm a escolha da escritora ou escritor e do diretor ou diretora, na maioria das vezes as pessoas que são escolhidas já tem alguma relação anterior com o Grips, que é o caso do Robert Neumann, que já foi ator e diretor alguns anos antes. O elenco também é decidido pelo diretor da casa com a equipe de coordenação, para isso eles levam muito em consideração a continuidade das apresentação dos espetáculos durante o ano e a continuidade das produções anuais, ou seja, os atores são escolhidos de acordo com a agenda semestral deles que estão inclusas as apresentações das peças antigas, as montagens dos espetáculos novos, férias e, em alguns casos, agenda de outros trabalhos fora da casa.

Percebe-se que temos muita diferença entre um processo e outro, mas uma das coisas que achei curiosa e bem interessante no processo de montagem do Grips é eles terem uma pessoa que é autora e outra pessoa que é a dramaturgista. Achei imprescindível e incrível a ideia do dramaturgista existir dentro de um processo de montagem. Eles, por estarem descolados da

¹⁴Amauri Falseti: Fundador da Cia. Paideia de Teatro, trabalha há 44 anos com jovens e crianças em atividades teatrais como diretor e autor. Suas primeiras experiências foram em trabalhos comunitários com teatro nas periferias de São Paulo, onde participou e fundou a Turma da Toca e o Centro Cultural na favela do Monte Azul, entre outros. Em 2020 e 2021 dirigiu e escreveu os espetáculos “Pepé, o pequeno palhaço”, “A Menina de Uruçuca”, que seguem em cartaz. Com o texto “Pedro e Quim”, recebeu o Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem, como melhor autor. Em 2009, recebeu os prêmios APCA e São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem de melhor autor para o teatro infantil, com o espetáculo Com o Rei na Barriga.

criação e da ideia criadora, conseguem ter o distanciamento de discutir uma obra pelo que ela é e não pelo que você projetou que poderia ser. Tudo que você tem, enquanto dramaturgista, são as palavras de outrem, seu olhar para a escrita e para a cena não é viciado e o senso crítico pode se mostrar mais facilmente. Penso também que para os intérpretes e para a obra em si, ter mais um ponto de vista, além do autor do texto, do diretor do espetáculo e dos atores, é muito positivo.

Na Paideia, por muito tempo, tivemos uma pessoa só que ficava responsável por escrever e dirigir. Isso, do meu ponto de vista, diminui as possibilidades de discutir a obra pela obra, pois passa pelo processo pessoal da pessoa que escreveu e que vai dirigir, passa pela imaginação que ela já criou enquanto escrevia e não pela proposta de criar em cima de uma história pronta. Na imaginação da cena e das possibilidades cênicas, o seu “eu” diretor começa a invadir a escrita, naturalmente, e quando começa o momento da criação coletiva com os atores, inconscientemente, você já tem muitas coisas prontas... é muito mais difícil acessar o desconhecido sendo 3 (escritor, dramaturgista e diretor) em 1.

Outra singularidade que posso citar é em relação à figura da *Theaterpädagogik*. Eu já escrevi um pouco sobre as pedagogas no Grips, mas foi bem interessante a reação de espanto da maioria das pessoas com quem eu comentei que os próprios atores da Paideia faziam o trabalho das *Theaterpädagogik*. E obviamente teriam esse estranhamento, porque a lógica que funciona para eles é bem fragmentada. Um ator não vai bater um prego que está saindo no cenário. Um técnico de luz não vai dar sugestão de criação de luz para a set designer. Um diretor não vai sair para comprar uma camiseta que perderam. E um ator não vai mediar uma conversa com os alunos depois da apresentação.

Na Paideia algumas “funções” se misturam e se completam. A atriz escreve projetos. O ator cria figurinos. As atrizes produzem o Festival. O ator cuida das redes sociais. As atrizes coordenam grupos de teatro. E assim por diante. E quando falamos da relação entre pedagogia e teatro, na prática, vemos uma junção entre *Theaterpädagogik e atriz*. A relação com as escolas, na Paideia, é um dos pilares mais importantes do trabalho. A maioria do processo criativo de um novo espetáculo é feito juntamente com alguma classe, geralmente da escola que fica na frente da Paideia (EMEF Carlos de Andrade Rizzini), e os próprios atores fazem a mediação das conversas e as trocas de experiências. Essa mesma classe faz uma vivência

teatral em paralelo, as duas coisas, na verdade, são uma. Tudo está ligado. O mostrar e o fazer é separado por um véu transparente e não por uma linha grossa. Não existem barreiras.

A ribalta não é uma fronteira, algumas vezes ela não é apenas uma fronteira. Todo tempo, enquanto falamos com vocês, ela não é uma fronteira. Não há aqui um círculo invisível. (...) A linha de demarcação não foi atravessada, ela não é penetrável, ela não existe mesmo. (Handke, 2015, p. 96)

Uma relação próxima entre as crianças e os atores se faz muito valiosa no teatro para crianças e jovens. Quando se tem uma troca contínua, a atuação muda, o modo de criação muda, a atriz e a montagem parte de um outro lugar e de uma outra lógica. Por muitas vezes o mundo da criança está distante dos atores, e quanto mais os anos se passam, mais as gerações vão mudando mais rápido, as discussões vão progredindo ou regredindo e a infância vai se transformando e é nosso dever como atores acompanhar esses assuntos e realidades. Acredito que ter o contato diário com as crianças e jovens facilita os atores a ter contato com o agora das crianças e sair um pouco da concretude que domina a maioria das cabeças adultas.

Tenho uma hipótese de que esse afastamento entre crianças e atores no Grips pode ter uma grande influência do tempo de trabalho e da função fragmentada que falamos anteriormente. Podemos perceber a diferença de tempo e funções durante a semana olhando os dois cronogramas:

Cronograma 1 - Paideia:

TERÇA

9h30 - Encontro: Biblioteca ; Festival ; Escola Suíça

13h30 - Reunião/Encontro: Kínesis

15h35 - Encontro: Rizzini

19h30 - Encontro: Professores

QUINTA

9h30 - Encontro: Rua ; Ensaio: Menina CCSA; Escola Suíça

10h30 - Rizzini

13h30 - Ensaio Menina CCSA

15h - Apresentação Menina CCSA

Cronograma 2 - Grips:

DI.16.05.

10:00-11:00	Prólogo com Daniel e Regine	Direção: Robert, Martin + Clara, Luisa
11:00-14:00	Cenas 1 e 2 com Lisa, Marius e Eike - seguido da cena 3	
18:00-22:00	Cenas 3 e 4 para todos os participantes - seguida da cena 6	

FR.09.06.

10:00-10:30	Alterações cena das vacas com Regine, Daniel + Maquiagem
10:30-14:00	Ensaio cénico de acordo com o dia anterior para todos os assistentes + Técnica necessária completa
14:00-18:00	Ensaio e ajustes de iluminação com Robert, Lan, Martin + Luisa, Clara/Jorina + Luz
18:00-22:00	Ensaio geral (do começo ao fim) para todos os participantes + Técnica necessária completa

A princípio já tem uma grande diferença, pois os cronogramas do Grips são especificamente para a montagem e para os atores e equipe envolvida na montagem. O cronograma é focado no novo espetáculo. Já na Paideia o cronograma é montado em relação a todas as atividades, alguns dias, inclusive, os atores nem trabalham no palco.

Bom, analisando isso e pensando sobre o tempo que eles têm para montar um espetáculo novo, que é de 7-8 semanas, não caberia esse contato com as crianças nesse formato de trabalho e produção.

Ainda nisso e voltando um pouco na questão das funções, gostaria de entrar em um campo bem delicado aqui no Brasil, e que também é na Paideia, que é o tempo de trabalho.

Quanto tempo os artistas estão trabalhando com arte? Eles conseguem sobreviver apenas trabalhando com arte e, mais complexo ainda, com teatro? Quantos grupos de teatro existem hoje que os artistas envolvidos trabalham somente com o grupo e não tem outro ganho de renda?

Temos muitas demandas e muitas perguntas que não são as mesmas em relação ao teatro que vive em Berlim. No Grips, os atores estavam discutindo e lutando para incluírem os estudos de texto, cursos que precisam realizar para fazer algum personagem e o tempo de decorar o texto dentro das 8h trabalhadas. Como vamos lutar por isso se nem temos como controlar quantas horas trabalhamos por dia? Como pensar sobre isso se as vezes trabalhamos sem receber?

Mas percebi que isso depende de função por função, no caso das pessoas não contratadas, isso de 8h trabalhadas simplesmente não existe... mas eu também não sei como funciona o pagamento, talvez eles sejam pagos por horas trabalhadas? ou pelo projeto como um todo e eles determinam como farão para colocar em pé a produção e quanto tempo eles vão precisar dar para a montagem? Infelizmente não tive acesso a uma resposta sobre essa pergunta.

Um outro ponto interessante, culturalmente falando, é que as estações do ano influenciam diretamente na audiência presente nos espetáculos. Como na Alemanha as temperaturas são bem baixas no inverno e em algumas semanas do inverno o sol aparece apenas 8h/9h da manhã e vai embora 16h, na maioria das vezes o tempo é nublado e com temperaturas abaixo de 0°. Desse modo, as pessoas aproveitam para fazer atividades em lugares fechados, como museus, festas fechadas em clubes, convidar amigos para ir em casa, cinemas de rua e teatro. Então no inverno, se tem um público maior nas plateias dos teatros.

Em compensação, no verão, as temperaturas são mais quentes e o sol começa a aparecer por volta das 5h e vai embora lá para às 21h/22h... muito tempo de sol, depois de muito tempo escuro... muito tempo de calor, depois de muito tempo de frio... as pessoas querem festas ao ar livre, fazer churrasco no parque, ir a festivais, jogar basquete e sair com suas crianças para as praças, ler um livro e tomar sol na grama, nadar nos lagos, ver um pôr do sol tomando cerveja, andar de bicicleta na beira do rio e se programar para sua viagem de verão... com isso, vemos uma pequena diminuída no público de teatros.

Porém, como dá para perceber que as férias mais almejadas são as de verão, os atores também param e dão espaço a um descanso de algumas semanas.

O tempo de verão não dura muito e quando ele chega é proibido falar sobre o frio, eles precisam aproveitar ao máximo, pois, no fundo, todos sabem que os dias de sol estão contados e logo o escuro voltará e com ele a solidão...

Com seus pontos positivos e negativos, o teatro permanece nas 4 estações.

Na volta aos palcos, que se dá junto com o início do ano letivo, os atores precisam de uma ajuda externa para que os espetáculos voltem com a “excelência” conquistada durante as últimas temporadas. Então, os diretores de alguns espetáculos voltam para ensaiar e depois disso os atores voltam aos palcos e os diretores continuam com seus outros trabalhos.

A lógica deles de entrar em cartaz é muito diferente da nossa, eles não ficam 2 meses em cartaz, ou fazem temporada, como a maioria dos grupos fazem. A lógica que eles usam me parece ter muito a ver com o fato de ser uma casa e não um grupo, pois a casa tem um repertório de espetáculos e um público que frequenta o teatro. Se esse público está lá 2 vezes ao mês, ele precisa ter uma variedade de espetáculos, pois dificilmente ele voltará para assistir o mesmo espetáculo de novo. Sem falar que o público do final de semana é diferente do público durante a semana. Geralmente os espetáculos infantis são apresentados durante a semana para escolas e os espetáculos juvenis são apresentados durante o final de semana. Com isso a casa precisa montar e desmontar muitos espetáculos por semana...

Já os grupos de teatro que conheço, geralmente produzem 1 ou 2 espetáculos por ano e ficam com ele em circulação. No caso dos grupos que não tem sede, o público que acompanha esse grupo, não está em um lugar específico, ele viaja pela cidade de São Paulo para assistir ao espetáculo. No caso dos grupos com sede, eles ficam com o espetáculo em temporada, quando é uma estreia, geralmente fica 1 ou 2 meses apresentando e depois começa a intercalar com os outros espetáculos de repertório.

No caso da Paideia, percebo que sempre tentamos ficar no mínimo 1 mês com o espetáculo em cartaz, com apresentações todos os finais de semana, seja ele de repertório ou uma estreia. Um outro ponto importante é que ultimamente estamos lutando para ter espetáculos para

crianças, jovens e primeira infância em horários fixos e todo final de semana, para que as pessoas criem o hábito e saibam que sempre sábado às 17h vai ter um espetáculo para crianças na Paideia. O público, em geral, não tem muito o costume de frequentar a Paideia de forma contínua pois como mudamos de espetáculo com um intervalo de tempo grande, acaba que quem veio no começo da temporada, não vai voltar tão cedo por já ter visto o espetáculo. Por outro lado temos a possibilidade de ir mudando o espetáculo e amadurecendo conforme temos contato com outros tipos de público. Concomitantemente as apresentações aos finais de semana, temos as apresentações durante a semana para as escolas e normalmente oferecemos alguma das apresentações que já está com o cenário montado por conta da temporada em questão.

Como podemos notar, são muitas as diferenças, mas também muitos pontos parecidos. Eu reforço novamente que nenhuma das opções e observações aqui são comparações com o objetivo de um ser melhor ou pior que o outro. São jeitos de ver o mundo, de lidar com o mundo, de transformar em arte o que nos atravessa enquanto artistas e o que atravessa nossas crianças e jovens. Cada um tem uma abordagem e uma ou várias utopias.

Penso que o choque cultural e o intercâmbio artístico, não só entre países, mas entre estados, cidades e até realidades, só tem a somar com cada indivíduo ou grupo. QUando nos deparamos com uma outra cultura, idioma, costumes e outra forma de fazer teatro a partir da história e memória daquela terra e daquela gente, é libertador e, mais do que isso, se faz necessário para você entender também o que está por trás daqueles costumes e daquele fazer teatral, que está totalmente conectado com a história e a memória daquele povo.

O discernimento histórico envolve uma percepção não só de que o passado é passado, mas de que ele está presente; o discernimento histórico impele o homem a escrever não apenas impregnado da essência de sua própria geração, mas também com a compreensão de que o conjunto da literatura da Europa desde Homero, e nesse contexto conjunto da literatura do seu próprio país, tem existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse discernimento histórico, que é um discernimento do atemporal assim como do temporal, e do atemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais aguçadamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.

(T.S.Eliot, apud Bogart, 2011, p.35)

A partir da minha memória latina, brasileira, paulista e todos os outros adjetivos que eu carrego em mim, vivo as experiências, penso, repenso, questiono, confabulo, escrevo e crio. Repensar o meu fazer teatral e o “o quê, como e porquê” estou fazendo, se faz necessário no trabalho de qualquer artista. Quando estamos dentro da rotina da nossa vida e do nosso

trabalho, poucas vezes nos distanciamos para reavaliar os caminhos escolhidos até agora... a possibilidade de sair da gaiola e voar pelo desconhecido, me deu a chance de criar e conhecer outras formas de trabalhar, além de olhar para o meu próprio coletivo. Sinto que é necessário se colocar no lugar do desconhecido, do desequilíbrio, mesmo que com medo, porque isso te tirará do habitual, não será possível você preparar a reação antes da ação e com isso ela será nova e genuína... mas isso não é fácil.

Sei que tenho de aprender a aceitar a desorientação e o desequilíbrio. Sei que a tentativa de encontrar equilíbrio em um estado de desequilíbrio é sempre produtiva e interessante e produz resultados valiosos. (...) Para sermos tocados, temos de estar dispostos a não saber qual será a sensação do toque (Bogart, 2011, p.75)

Depois de ter vivido tudo isso, percebo que ainda tenho muito para pesquisar e aprofundar, muitos temas me pegam ao longo do meu fazer artístico e muitas perguntas sem respostas deixo em aberto, de propósito. Entendo que mesmo as perguntas respondidas ao longo deste trabalho, são respostas transitórias e mutáveis, elas mudam conforme minhas experiências, conforme as pessoas ao meu redor, conforme novas linguagens e artistas que eu conhecerei. É sobre isso que quero que seja a minha escrita. As palavras não são verdades absolutas, elas precisam ser solúveis ao questionamento.

Quando você tem uma experiência, seja ela qual for, ela é efêmera.

O que resta da experiência é a memória.

É a memória e a seleção das memórias que te faz questionar, responder, criar e ser.

É ela que faz o teatro, porque ela é o que você é.

Você não é o agora, porque o agora não existe.

Você é o que sua memória guarda e o que sua história conta.

- Luísa Crobelatti

“O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo “lembrar”” (Anne Bogart, 2011, p.30)

FIM

Ou o começo?

Referências

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, jan./2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 31 out. 2023.

BLOG COM CIÊNCIA. **Como funciona o pisca pisca?**. Disponível em: <https://museuweg.net/blog/como-funciona-um-pisca-pisca-o-que-faz-ele-piscar/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011

BRECHT, Bertolt. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: ELO Editora, 1982

HISTÓRIAS QUE MINHA AVÓ CONTAVA. **A estrela-do-mar**. Disponível em: https://www.historiasqueminhaavocontava.com/2022/05/27/a-estrela-do-mar/#google_vignette e . Acesso em: 30 out. 2023.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=24204 >. Acesso em: 21 Out. 2023.

SIGNEU, Samir (org. e trad.). **Peter Handke: Peças faladas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.