



COMPANHIA NOVA DE TEATRO
DUAS DÉCADAS
EM IMAGENS
TWO DECADES IN IMAGES



COMPANHIA NOVA DE TEATRO
DUAS DÉCADAS
EM IMAGENS
TWO DECADES IN IMAGES

REGISTRAR O PRESENTE, PROJETAR O FUTURO

Em 2001, da vontade de dois jovens artistas de teatro e das artes com a peculiar rebeldia provocada por inquietações, desafios e desejos de criação, nasceu a Companhia Nova de Teatro. O grupo surgiu com um objetivo claro: produzir teatro que fosse relevante para a sociedade, que permitisse a experimentação estética e híbrida de linguagens, que abordasse questões urgentes e que provocasse o público e os artistas envolvidos a refletirem sobre temas nevrálgicos que permeiam as diversas realidades do mundo ao nosso redor.

Ao longo de duas décadas, a Companhia Nova de Teatro cumpriu esse objetivo com louvor. O grupo produziu uma extensa obra, que inclui peças de teatro, performances e intervenções urbanas.

Este livro, em edição bilíngue, organizado e editado por amilton de azevedo e com tradução e revisão de Fábio Fonseca, é a celebração da trajetória do grupo através de um recorte dos momentos históricos mais significativos de nossa caminhada. Reúne imagens de espetáculos, ensaios e bastidores, acompanhadas de textos de críticos, pensadores e artistas de teatro que contextualizam e analisam a trajetória da Companhia Nova, constituindo como uma importante contribuição para a história do teatro de grupo paulistano, construído no âmbito do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

O trabalho da Companhia Nova de Teatro é marcado por uma constante busca pela experimentação, intercâmbios entre culturas, troca de saberes. O grupo não se limita a um único estilo ou linguagem teatral. As obras são marcadas pelo hibridismo, visualidades, teatro documental e influências do teatro de vanguarda, onde frequentemente nos debruçamos em pesquisas sobre temas sociais, políticos, históricos e estéticos.

RECORD THE PRESENT, PROJECT THE FUTURE

In 2001, out of the will of two young artists from Theatre and Arts, and a peculiar rebelliousness incited by inquietude, challenges, and desires of creating, Companhia Nova de Teatro was born. The group emerged with a clear purpose: to produce a theatre that was relevant to society, that allowed for aesthetic experiments and language hybridism, that touched urgent topics, and that caused audience and the very artists to reflect about burning questions from the varied realities of the world around us.

Along two decades, Companhia Nova de Teatro accomplished that goal with flying colors. The group produced an extensive work, including theatrical plays, performing arts, and urban interventions.

This bilingual book, organized and edited by amilton de azevedo, and translated and reviewed by Fábio Fonseca, is a celebration of the group's trajectory through a clipping of the most significant and historic moments of our journey. You will find pictures of our shows, rehearsals, and side-scenes, along with texts by critics, thinkers, and theater artists that bring context and analyze Companhia Nova's trajectory, making up an important contribution to the history of theater troops that were supported by the City of Sao Paulo's Programa de Fomento ao Teatro public sponsorship.

Companhia Nova de Teatro's works are remarkable by a constant search for experiment, reciprocal exchanges among cultures, exchange of knowledge. The group is not limited to one and only style or theatrical language. Our works are distinguished by hybridism, visualities, documental theatre, and influences from avant-garde theater, which we often refer to for researching on social, political, historical, and aesthetic themes.

In these 20 years, we saw and underwent several transformations, produced numerous shows, traveled to different territories, and crossed borders to present our works to the most diverse audiences.

We would like to thank all the people who contributed to make this book a reality. Especially, we say “thank you” to the artists, technicians, workers, institutions, and partners of Companhia Nova de Teatro along all these years.

Let another 20 years come. Evoeh!

Lenerson Polonini and Carina Casuscelli

Nestes 20 anos, vimos e passamos por diversas transformações, produzimos inúmeros espetáculos, nos deslocamos para outros territórios e cruzamos fronteiras, apresentando nossas obras para os mais variados públicos.

Agradecemos a todos que contribuíram para a realização deste livro. Em especial, agradecemos aos artistas, técnicos, colaboradores, instituições e parceiros da Companhia Nova de Teatro ao longo dos anos.

Que venham mais 20 anos. Evoé!

Lenerson Polonini e Carina Casuscelli

ÍNDICE

DUAS DÉCADAS

EM IMAGENS

COMPANHIA NOVA DE TEATRO

ALGUMAS PALAVRAS ANTES DAS IMAGENS

amilton de azevedo 07

REPERTÓRIO BECKETT 09

O INÍCIO

Sonia Machado de Azevedo 10

REPERTÓRIO BECKETT (2002)

ATO SEM PALAVRAS I 15

ATO SEM PALAVRAS II 18

VAIVÉM 20

AQUELA VEZ 22

REPERTÓRIO BECKETT 2 (2004)

EU NÃO 24

IMPROVISO DE OHIO 26

CATÁSTROFE 28

REPERTÓRIO BECKETT 3 (2005)

RESPIRAÇÃO 31

ESPERANDO GODOT 32

HEINER MÜLLER EM REPERTÓRIO (2007) 34

A DESCONSTRUÇÃO DO LOGOCENTRISMO

Ingrid Dormien Koudela 35

MEDEAMATERIAL 38

HAMLETMASCHINE 40

DESCRIÇÃO DE IMAGEM 43

INDEX

TWO DECADES

IN IMAGES

SOME WORDS BEFORE THE IMAGES

amilton de azevedo 07

BECKETT REPERTOIRE 09

THE BEGINNING

Sonia Machado de Azevedo 10

BECKETT REPERTOIRE (2002)

ACT WITHOUT WORDS I 15

ACT WITHOUT WORDS II 18

COME AND GO 20

THAT TIME 22

BECKETT REPERTOIRE 2 (2004)

NOT I 24

OHIO IMPROMPTU 26

CATASTROPHE 28

BECKETT REPERTOIRE 3 (2005)

BREATH 31

WAITING FOR GODOT 32

HEINER MÜLLER IN REPERTOIRE (2007) 34

THE DECONSTRUCTION OF LOGOCENTRISM

Ingrid Dormien Koudela 35

MEDEAMATERIAL 38

HAMLETMASCHINE 40

DESCRIPTION OF A PICTURE 43

DOCTOR FAUSTUS LIGHTS THE LIGHTS (2009)	45	DOUTOR FAUSTUS LIGA A LUZ (2009)	45
A LIGHT IS A LIGHT IS A LIGHT <i>Jurandy Valença</i>	46	UMA LUZ É UMA LUZ É UMA LUZ <i>Jurandy Valença</i>	46
CAMINOS INVISIBLES... LA PARTIDA (2011)	54	CAMINOS INVISIBLES... LA PARTIDA (2011)	54
OUR MIGRANT HISTORIES <i>Jobana Maya</i>	55	NOSSAS HISTÓRIAS MIGRANTES <i>Jobana Maya</i>	55
ALL STORIES CAN BECOME A BOOK, BUT WHICH ONES SHALL BECOME A PLAY? <i>Veronica Yujra</i>	59	TODAS AS HISTÓRIAS PODEM VIRAR UM LIVRO, MAS QUAIS DEVEM VIRAR PEÇA DE TEATRO? <i>Veronica Yujra</i>	59
POE'S CRYPT (2011)	78	A CRIPTA DE POE (2011)	78
THE POWER OF A THEATRICAL CREATION AND THE IMPORTANCE OF EDGAR ALLAN POE <i>Kyra Piscitelli</i>	79	A POTÊNCIA DE UMA CRIAÇÃO TEATRAL E A IMPORTÂNCIA DE EDGAR ALLAN POE <i>Kyra Piscitelli</i>	79
KRÍISIS (2013)	86	KRÍISIS (2013)	86
KRÍISIS, 10 YEARS LATER: THE ORACLE IN THE REAR-VIEW MIRROR <i>Bruno Machado</i>	87	KRÍISIS, 10 ANOS DEPOIS: O ORÁCULO NO ESPELHO RETROVISOR <i>Bruno Machado</i>	87
BAD BOY NIETZSCHE (2015)	95	BAD BOY NIETZSCHE (2015)	95
THE ROAD IS THE VERY WALKING <i>Alvaro Machado</i>	96	O CAMINHO É O CAMINHAR <i>Alvaro Machado</i>	96
OLD-FASHIONED PROSTITUTES (A TRUE ROMANCE) (2015)	105	PROSTITUTAS FORA DE MODA (UM ROMANCE REAL) (2015)	105
UP THE CREEK, WITHOUT A PADDLE <i>Alvaro Machado</i>	106	NO MATO, SEM CACHORRO <i>Alvaro Machado</i>	106

BARULHO D'ÁGUA (2016)	117	NOISE IN THE WATERS (2016)	117
UM DISPOSITIVO CÊNICO-POLÍTICO Judson Cabral	118	A SCENIC-POLITICAL DEVICE Judson Cabral	118
OS DEUSES ESTÃO MARRETANDO A MINHA CABEÇA (2017)	129	THE GODS ARE POUNDING MY HEAD (2017)	129
A REDUNDÂNCIA QUE MARTELA Ferdinando Martins	130	A REDUNDANCY THAT HAMMERS Ferdinando Martins	130
APÁTRIDAS (2021)	137	STATELESS (2021)	137
A VOZ DOS LEÕES Kyra Piscitelli	138	THE VOICES OF THE LIONS Kyra Piscitelli	138
UM GRITO NO ESCURO (2023)	149	A SCREAM IN THE DARK (2023)	149
MEMÓRIA E HISTÓRIA EM CORPO, VOZ E PRESENÇA Christina Gontijo Fornaciari	150	MEMORY AND HISTORY IN BODY, VOICE, AND PRESENCE Christina Gontijo Fornaciari	150
ENTRELAÇADOS (2023)	163	INTERWOVEN (2023)	163
VIDAS ENTRELAÇADAS: O ENCANTO DE UM PROCESSO DE MONTAGEM Sonia Machado de Azevedo	164	INTERWOVEN LIVES: THE ALLURE OF A STAGING PROCESS Sonia Machado de Azevedo	164
O TATEAR SUTIL DE TODO UM MUNDO QUE SE MOVE amilton de azevedo	167	THE SUBTLE GROPPING OF A MOVING WORLD amilton de azevedo	167
EQUIPE	179	TEAM	179
IN MEMORIAM	182	IN MEMORIAM	182
FICHA TÉCNICA	184	PRODUCTION CREDITS	184

SOME WORDS BEFORE THE IMAGES

by amilton de azevedo

Materializing the records from theatrical collectives in the form of a book is always a cause for celebration. Artists struggling with the ephemeral, their works last in images, videos, memories, and words. As a milestone of their twenty-year anniversary – and to cast to the universe the wish of other twenty years and more – nothing could be more appropriate than a plural collection of texts supporting images that testimony ***Companhia Nova de Teatro's*** repertoire works.

The company's path is scored by visuality, which is the cornerstone thought in Lenerson Polonini's and Carina Casuscelli's stagings. The same feature can be seen in Polonini's lighting and in Casuscelli's costumes and make-up. The collective's research continuity towards a multimedia space generating images that often enables the perception of multiple meanings by the public is also expressed in the constant collaboration of the musician Wilson Sukorski, the video artists Cristian Cancino and Alexandre Ferraz, as well as in the essential presence of the lighting technician Verônica Castro, the video operator Téo Ponciano, and the sound technician Felipe Moraes.

Beyond this recognizable signature, we can attest in the collective's repertoire a persistence in process verticalization: there is a beautiful recurrence of authors, on one side, and themes, on another. In the first case, a study trilogy on Samuel Beckett's works, accounting for the staging of nine of his texts; a stage work on three of Heiner Müller's plays; a Richard Foreman's trilogy, the group being largely responsible for the recognition of the North-American author in Brazil. Furthermore, ***Poe's Crypt*** is a wide, deep plunge into Edgar Allan Poe's tales. In regard of

ALGUMAS PALAVRAS ANTES DAS IMAGENS

amilton de azevedo

Materializar os registros de coletivos teatrais na forma de livros é sempre razão de celebração. Artistas que articulam com o efêmero, suas obras permanecem enquanto imagens, vídeos, memórias e palavras. Para marcar os vinte anos da ***Companhia Nova de Teatro*** – e lançar para o universo o desejo de que venham outros vinte, e então outros e outros – nada mais adequado do que uma coletânea plural de textos que, fundamentalmente, estão aqui para acompanhar fotografias dos trabalhos do repertório do grupo.

A trajetória da ***Companhia Nova de Teatro*** é marcada pela visualidade, pensamento basilar das encenações de Lenerson Polonini e de Carina Casuscelli. Enquanto Polonini carrega também este ensejo para a iluminação, Casuscelli o faz nos figurinos e na maquiagem. Também, colaborações constantes do músico Wilson Sukorski e dos videoartistas Cristian Cancino e Alexandre Ferraz – além da presença fundamental dos técnicos Verônica Castro, na luz, Téo Ponciano, nos vídeos, e Felipe Moraes, no som – dão a ver a continuidade da pesquisa do coletivo nesse lugar multimídia, construtor de imagens que possibilitam tantas vezes a construção de sentidos múltiplos pelos espectadores dos trabalhos.

Para além desta assinatura reconhecível, o que se verifica no repertório do coletivo é uma insistência na verticalização de seus processos: há uma bonita recorrência de, por um lado, autores e, por outro, de temas. No primeiro caso, uma trilogia de estudos sobre obras de Samuel Beckett, totalizando nove textos encenados do autor; um trabalho sobre três dramaturgias de Heiner Müller; uma trilogia de Richard Foreman, sendo a ***Nova*** a grande responsável pelo reconhecimento do autor norte-americano no Brasil. Além disso, ***A Cripta de Poe*** é um mergulho amplo e profundo pelos contos de Edgar Allan Poe. No caso

das temáticas, o projeto atual consolida uma **Trilogia da Migração** com a estreia de **Entrelaçados**, antecedido por **Barulho D'água** e **Caminos Invisibles... La Partida**.

Mesmo as obras não citadas no parágrafo anterior e presentes nas próximas páginas estão em diálogo com a pesquisa que interlaça visualidades e a voz dos excluídos: **Krisis** e **APÁTRIDAS** vão beber nas fontes da tragédia grega para falar das urgências contemporâneas, enquanto **Um Grito No Escuro** contrasta a ditadura brasileira aos tempos que correm em pleno solo estado-unidense.

Assim, acompanhando cada série de imagens, textos que, em suas singularidades, nas autoridades das pessoas convidadas a escrever, compõem um todo que, tal como a **Companhia Nova de Teatro**, agrega vozes, temas e tempos em suas pluralidades. Boa viagem!

the themes, the current project consolidates a **Migration Trilogy** with the premiere of **Interwoven**, preceded by **Noise in the Waters** and **Caminos Invisibles... La Partida**.

Even works not mentioned so far and coming in the next pages are in dialogue with that research interweaving visualities and the voice of the excluded; **Krisis** and **STATELESS** drink from the wellsprings of Greek tragedy for uttering the contemporary urgencies, while **A Scream in the Dark** contrasts the Brazilian dictatorship period with the current times running in the very U.S. soil.

Thus, siding each image series, you will find texts which, in their singularities, in the authorship of the invited writers, compose a whole that, just like **Companhia Nova de Teatro**, add voices, themes and times in their pluralities. Good journey!



**REPERTÓRIO
BECKETT (2002)**

ATO SEM PALAVRAS I
ATO SEM PALAVRAS II
VAIVÉM
AQUELA VEZ

**REPERTÓRIO
BECKETT 2 (2004)**

EU NÃO
IMPROVISO DE OHIO
CATÁSTROFE

**REPERTÓRIO
BECKETT 3 (2005)**

RESPIRAÇÃO
ESPERANDO GODOT

BECKETT REPERTOIRE (2002)

*BECKETT REPERTOIRE I
BECKETT REPERTOIRE II
COME AND GO
THAT TIME*

BECKETT REPERTOIRE 2 (2004)

*NOT I
OHIO IMPROMPTU
CATASTROPHE*

BECKETT REPERTOIRE 3 (2005)

*BREATH
WAITING FOR GODOT*

O INÍCIO

Sonia Machado de Azevedo

Sempre que encontro Lenerson, ao longo desses últimos vinte anos, lembro, com absoluta clareza, do menino de dezenove anos que, num belo dia, chegou em frente à mesa na qual eu trabalhava, no setor de atividades culturais do SESI-SP, na Avenida Paulista, querendo apresentar um projeto concorrendo ao edital de seleção da Viagem Teatral que estava aberto.

Na época, eu chefiava o setor de Artes Cênicas da divisão de Cultura e organizava, entre muitas outras atividades, a Viagem Teatral – que nada mais era que uma série de espetáculos que a entidade comprava e enviava para nossos teatros espalhados pelo interior de São Paulo. Esses espetáculos viajavam de teatro em teatro levando espetáculos a locais com pouca ou nenhuma tradição teatral.

E eis que, nesse dia que a minha memória alegre busca, surge Lenerson. Lembro, como se fosse hoje, da sua figura cheia de entusiasmo e energia esperando para falar comigo; lembro também que trazia uma pequena filmadora nas mãos.

Debruçada naquela pequena máquina, assisti trechos do trabalho apresentado e, desse modo, pude avaliar o que ele me trazia. Eram cenas montadas a partir de textos de Beckett. Eu não conseguia parar de ver o que ele havia trazido; tinha algo ali, sem sombra de dúvida, que merecia ser compartilhado com o grande público que nossos teatros abrigavam.

Além de todos esses argumentos que a memória traz, ele não me parecia de modo algum uma pessoa capaz de aceitar um “não” como resposta. Havia nele, junto com o brilho nos olhos, uma postura quase belicosa, um entusiasmo e uma certeza tão grande de que desejava e deveria entrar no nosso circuito, que fui convencida como que por osmose.

THE BEGINNING

by Sonia Machado de Azevedo

Whenever I meet Lenerson I remember, with absolute clarity, of the nineteen-year-old boy who, one fine day, twenty years ago, came to my work desk in the Cultural Activities sector of SESI-SP, on Paulista Avenue, intending to present a project applicant to *Viagem Teatral* (“Theatrical Voyage”), a then open public selection notice.

At the time, I was the head of Performing Arts sector in the Culture division, and organized, among other activities, the *Viagem Teatral*, that was nothing but a series of shows hired by SESI and sent to the entity’s theatre rooms spread through the inner State of Sao Paulo. The spectacles went from room to room taking the show to places with little or none of theatrical tradition.

Then, on that day which my happy memory fetches, Lenerson emerges. I remember as if it were today of his figure, full of enthusiasm and energy, waiting to talk to me; I also remember he had a small camcorder in his hands.

Leaning over that small machine, I watched to footage of his work and, thus, I could assess what he was bringing up. They were scenes produced from Beckett’s texts. I could not stop watching – with no doubt, there was something there that deserved to be shared with the general public that attended to our theatre rooms.

In addition to all these arguments my memory brings up, he by no means seemed someone who would accept a ‘no’ for an answer. In him, beyond the bright on his eyes, there was an almost bellicose posture, an enthusiasm and such a certainty that he wanted to join our theatrical circuit that I was convinced as if by osmosis.

Texts by Samuel Beckett directed by Lenerson Polonini were included in the next *Viagem Teatral*, in 2003. In the moment I write, I think of asking him certain details, but I am finding it fun to write from memory, with the lapses brought by time. I think I have registered here the most important, that is, the fact that he needed to show his work, and urgently.

Some images I saw twenty years ago were reconfirmed now, by watching again his stagings recorded in video which he had sent me and that moved me, and made me laugh by remembering the impact those shows caused at the time.

It is important to touch, even briefly, upon the matter of the SESI's Popular Theatres as Osmar Rodrigues Cruz conceived them, because, for him, and for us, the name 'popular' did not mean that the shows chosen by us should be simple or trivial, as one could tell at first sight. Theatres were popular because they allowed free access to all and every person, as public spaces of free attendance. All and every itinerancy should excel by aesthetic quality and by diversity in the stagings.

It was so in that space of accessible experience and in all those places that Beckett/Polonini went with their troupe of young actors, causing astonishment and raising questions in the public. Curious and happy, I followed the repercussion of the shows while they ran through the inner State of Sao Paulo, which marked the first years of ***Companhia Nova de Teatro***, immersed in the Beckettian theatre by the eyes of their young director.

Textos de Samuel Beckett, dirigidos por Lenerson Polonini, entrariam na próxima *Viagem Teatral*, no ano de 2003. Pensei, no instante em que escrevo, em perguntar a ele certos detalhes, mas estou achando mais divertido escrever de memória com os lapsos que o tempo traz. Penso que registrei aqui o mais importante, o fato de que ele precisava mostrar seu trabalho, e com urgência.

Algumas das imagens vistas por mim há vinte anos foram confirmadas agora, ao rever seus espetáculos gravados em vídeo, que ele me enviou e que me emocionaram e me fizeram rir, relembando o impacto que essas encenações causaram à época.

É importante tocar, mesmo que rapidamente, no assunto dos Teatros Populares do SESI, assim como Osmar Rodrigues Cruz os havia concebido porque, para ele, e também para nós, o nome "popular" não significava que os espetáculos enviados por nós teriam que ser simples ou leves, como se pode pensar à primeira vista. Os teatros eram populares porque permitiam livre acesso a toda e qualquer pessoa, espaços públicos e de frequência gratuita. Toda e qualquer itinerância deveria primar pela qualidade estética e pela diversidade nas encenações.

Então, foi nesse lugar de experiência acessível e por esses lugares todos que Beckett/Polonini seguiu com sua trupe de jovens atores, causando estranheza e inúmeras perguntas por parte das diversas plateias. Acompanhei curiosa e feliz a repercussão dessas apresentações que percorreram o interior do estado de São Paulo e que marcam os primeiros anos da ***Companhia Nova de Teatro***, imersa no teatro beckettiano pelo olhar de seu jovem diretor.

Nas minhas recordações estão teatros cheios, mergulhados na fumaça do gelo seco e comentários incrédulos de uma plateia desacostumada à linguagem que se apresentava. Era fascinante perceber o impacto que a encenação causava através de imagens que se sucediam; a imaginação era desafiada a criar um enredo onde este não existia, uma história com começo, meio e fim buscando explicações onde nenhum contexto realista havia. Era extraordinário.

Um pouco antes de escrever, assisto o material gravado das primeiras montagens da Cia. Nova: **Repertório Beckett** (*Ato sem palavras I e II, Vaivém e Aquela vez*), **Repertório Beckett 2** (*Eu não, Improviso de Ohio e Catástrofe*), **Repertório Beckett 3** (*Respiração e Esperando Godot*). E não posso deixar de lembrar que tomei contato pela primeira vez com o trabalho de Lenerson desse mesmo modo: por vídeo.

Em **Ato sem palavras I**, por exemplo, na imensidão do palco vazio iluminado apenas por uma luz a pino, um homem se relaciona com objetos que surgem do urdimento; basicamente construído por ações físicas extremamente bem desenhadas o tempo da cena se dilata num admirável trabalho de corpo em meio ao difuso da névoa cênica.

Ato sem palavras II: duas personagens, luz e som excepcionais, bocas que falam e se movem sem conseguir dizer, a impossibilidade de comunicar-se, exprimir-se, gestos não realistas, inexplicáveis, quase dança, vestir-se, desvestir-se, algo de Charles Chaplin e de dança moderna; repetição e repetição, exaustão, algo de tormento nas sucessivas ações.

In my remembrances there are crowded theatres, plunged into the dry ice fog and the incredulous comments from an audience not used to the language presented. It was fascinating to realize the impact caused by the show through successive images: imagination was challenged to create a plot – a story with beginning, middle and an end where it did not exist, seeking for explanations where there was no realistic context. It was extraordinary.

A little before writing, I watched again the recorded material of the group's first stagings: **Beckett Repertoire** (*Act Without Words I and II, Come and Go, That Time*); **Beckett Repertoire 2** (*Not I, Ohio Impromptu, Catastrophe*); **Beckett Repertoire 3** (*Breath, Waiting for Godot*). And I cannot help remembering that I had contact for the first time with Lenerson's work that same way: by video.

In **Act Without Words I**, for example, in the immensity of an empty stage, illuminated only by an overhead light, a man relates to objects coming from the flies; built by extremely well-drawn physical actions, the scene time expands into an admirable body work in midst of the diffuse scenic mist.

Act Without Words II: two characters, exceptional light and sound; mouths that speak and move without being able to say; the impossibility of communicating, expressing; non-realistic, inexplicable, almost-danced gestures; dressing, undressing; a taste of Charles Chaplin and modern dance; repetition, and repetition, exhaustion, something tormenting in the successive actions.

Come and Go: three colorful women, a ballet of exact, draw, outlined, clocked, milimetrically rehearsed movement; precision, time slowly dripping, sonority, spoken text however not saying. Past twenty years, I find it impeccable, and I still like it.

That Time: a face, a wide-open mouth, a voice, and a text.

Not I: the mouth that speaks, and speaks, and speaks in the immense screen, how daring!

Ohio Impromptu presents two identical men sitting at a table, a big book, one who listens, the other who reads, a beautiful text, a pretty light design, precious and precise few gestures.

Catastrophe is chaotic, messy, debauched: an authoritarian director rehearses with the help of his assistant girl; a technician tunes the lights, enters with the smoke machine; the actor converted in an impotent puppet just waits for orders.

Breath: the minimal play, between a child's cry, a light and nothing else; the play ends in minutes.

Waiting for Godot: a long work, almost two hours long, pure audacity with impeccable scene designs, precise use of body/voice and perfectly beautiful light.

Vaivém: três mulheres coloridas, um bailado de movimentação exata, desenhada, cronometrada, milimetricamente ensaiada e delineada; precisão, tempo lento que escorre, sonoridade, texto falado que, no entanto, não diz. Passados vinte anos, acho impecável e continuo gostando.

Aquela vez: um rosto, uma boca escancarada, uma voz e um texto.

Eu não: a boca que fala e fala e fala no imenso telão, quanta ousadia!

Improviso de Ohio apresenta dois homens idênticos sentados à mesa, um grande livro – um, ouvinte; o outro, leitor – um belo texto, um lindo desenho de luz, gestos poucos, precisos, preciosos.

Catástrofe é caótico, bagunçado, escancarado: um diretor autoritário ensaia com a ajuda de sua assistente; um técnico afina refletores, entra com a máquina de fumaça; o ator convertido em boneco impotente apenas aguarda ordens.

Respiração: a peça mínima, entre um choro de criança, uma luz e nada mais; a peça dura minutos.

Esperando Godot: um longo trabalho de quase duas horas, pura audácia com impecáveis desenhos de cena, precisão no uso do corpo/voz e luz belíssima.

A impressão que fica mais forte depois de assistir a tudo novamente é a de acompanhar um bailado, marcado em tempo e espaço, no qual as imagens contornadas ou diluídas por uma luz belíssima se sobressaem ao próprio texto falado (quando há esse texto), dialogando com uma sonoridade toda especial. Não há necessidade de nenhuma explicação, nenhuma história, nem sequer de situar cenas em algum contexto: o que há é um contínuo desafio à participação do receptor que precisa se haver com suas próprias impressões e decidir se deseja ou não esclarecer para si mesmo os enigmas apresentados.

Dessa reflexão, fica a poética de um diretor jovem que mergulhou no teatro beckettiano com ousadia e rigor criando seus próprios caminhos investigativos, dos quais o trabalho de desenho cênico a partir do corpo do ator me parece ser, ainda hoje, o fundamento mais precioso.

The impression that grows stronger after watching everything again is that of accompanying a ballet, marked in time and space, in which images, contoured or diluted by a most beautiful light, stand out to the very spoken text (when such text exists), dialoguing with a quite special sonority. No explanation is needed, no history, nor even situating the scenes on any context – what happens is a continuous challenge to receivers' participation, who need to deal with their own impressions and decide whether they want or not clarify the presented enigmas for themselves.

From this reflection, it stands out the poetics of a young director who dove into the Beckettian theater with dare and rigor, creating his own investigative paths, whose work of scenic design from the actor's body for me seems to be, still today, the most precious foundation.



REPERTÓRIO BECKETT (2002)

ATO SEM PALAVRAS I

BECKETT REPERTOIRE (2002)

ACT WITHOUT WORDS I





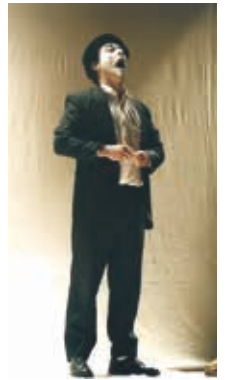
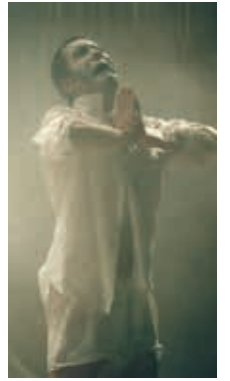


REPERTÓRIO BECKETT (2002)

ATO SEM PALAVRAS II

BECKETT REPERTOIRE (2002)

ACT WITHOUT WORDS II



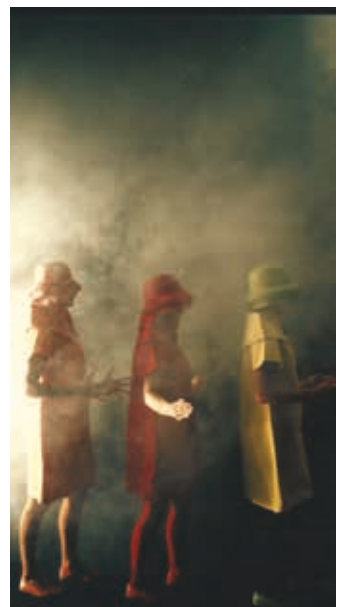
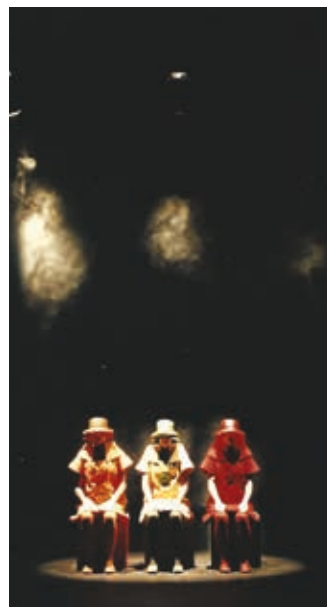


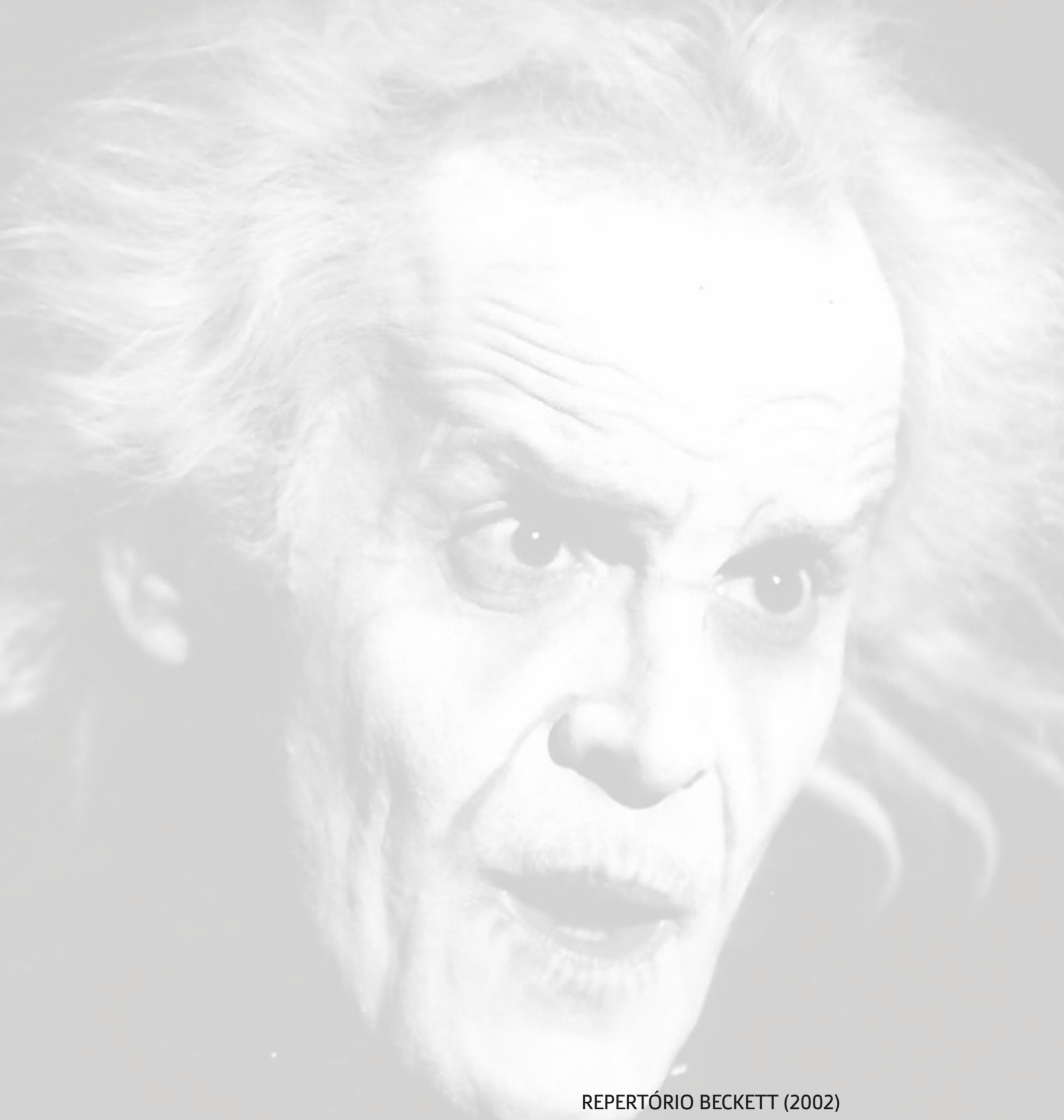
REPERTÓRIO BECKETT (2002)

VAIVÉM

BECKETT REPERTOIRE (2002)

COME AND GO



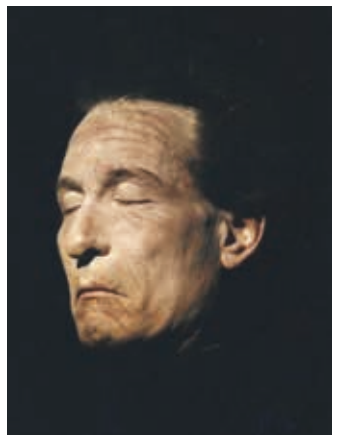
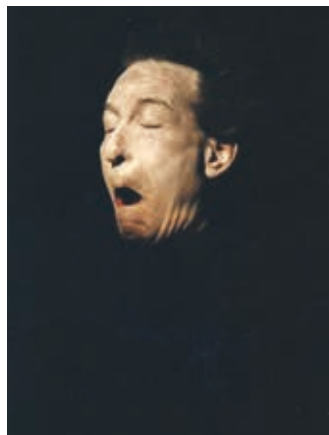
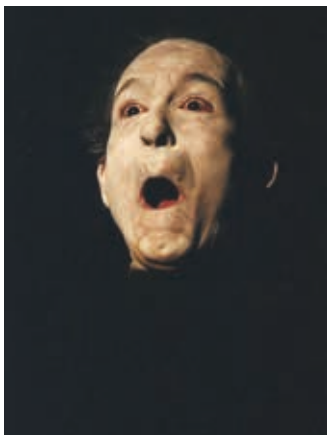
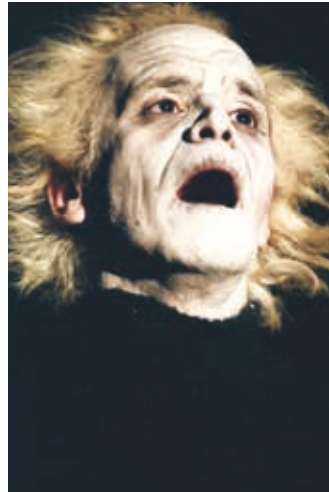
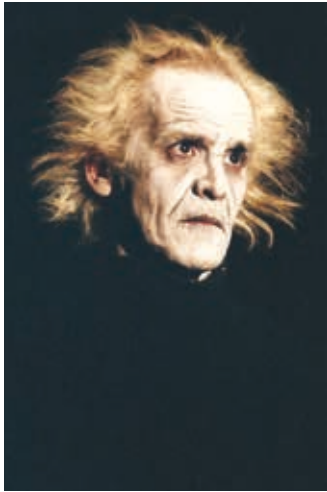


REPERTÓRIO BECKETT (2002)

AQUELA VEZ

BECKETT REPERTOIRE (2002)

THAT TIME





REPERTÓRIO BECKETT 2 (2004)

EU NÃO

BECKETT REPERTOIRE 2 (2004)

NOT I





REPERTÓRIO BECKETT 2 (2004)

IMPROVISO DE OHIO

BECKETT REPERTOIRE 2 (2004)

OHIO IMPROMPTU





REPERTÓRIO BECKETT 2 (2004)

CATÁSTROFE

BECKETT REPERTOIRE 2 (2004)

CATASTROPHE







REPERTÓRIO BECKETT 3 (2005)

RESPIRAÇÃO

BECKETT REPERTOIRE 3 (2005)

BREATH



REPERTÓRIO BECKETT 3 (2005)
ESPERANDO GODOT

BECKETT REPERTOIRE 3 (2005)
WAITING FOR GODOT





**HEINER MÜLLER EM
REPERTÓRIO (2007)**

MEDEAMATERIAL

HAMLETMASCHINE

DESCRIÇÃO DE IMAGEM

***HEINER MÜLLER
IN REPERTOIRE (2007)***

MEDEAMATERIAL

HAMLETMASCHINE

DESCRIPTION OF A PICTURE

THE DECONSTRUCTION OF LOGOCENTRISM

by Ingrid Dormien Koudela

In *Heiner Müller. O Espanto no Teatro*,¹ there is an extensive list of stagings of the German dramatist in the Brazilian scene. From *Life and Time of Dave Clark*, by Robert Wilson, presented along twelve hours in the Municipal Theatre of Sao Paulo (1974), to several stagings directed by Marcio Aurelio – *Hamletmaschine*, in the unforgettable performance of Marilena Ansaldi; *Eras* (*Philoctetes, The Horatian, Mauser*); *The Mission*, and *Heart Piece*, and others, as *Quartet*, directed by Gerald Thomas. Presented across the eighties and nineties until the beginning of the XXI century, nowadays I realize a deep silence around Heiner Müller. I do not want to talk about our present. But about our past, to invoke the conditional perfect.

The experience of working with Müller's texts not only transforms the concept of theater as produces a deep agitation and transformation of the theatrical practice. When arriving home after the classroom in the Graduation course at the University of Sao Paulo (USP), where I worked with *Blood is in the Shoe*, written by Müller in honor of Pina Bausch, my papers were in a riot, resistant to a linear organization. Texts by Caetano Veloso, indigenous rhythms, and images composed the spectacular text of the performance presented at Paço das Artes/ USP. The riot of papers is also a revolution in the traditional academic concepts against which that dramaturgy arises. That classroom experience came to my mind when writing on *Heiner Müller in Repertoire* at Sesc Pinheiros.

A DESCONSTRUÇÃO DO LOGOCENTRISMO

Ingrid Dormien Koudela

No livro *Heiner Müller. o espanto no Teatro*,¹ há uma relação extensa das encenações do dramaturgo alemão na cena brasileira: desde *A Vida e a Época de Dave Clark*, de Robert Wilson, apresentado com doze horas de duração no Teatro Municipal (1974) até as diversas encenações dirigidas por Marcio Aurelio – *Hamletmaschine*, na inesquecível interpretação de Marilena Ansaldi; *Eras* (*Filoctetes, O Horácio, Mauser*), *A Missão* e *Peça Coração* – e outras, como *Quarteto*, com direção de Gerald Thomas. Apresentadas entre a década de oitenta e noventa até o início do século XXI, hoje constato um profundo silêncio em torno de Heiner Müller. Não quero falar do nosso presente. Mas, sim, do passado, para invocar o futuro do pretérito.

A experiência de trabalhar com textos de Müller não apenas transforma o conceito de teatro como gera profunda agitação e transformação da prática teatral. Ao chegar em casa, depois da sala de aula onde trabalhava no curso de Pós-Graduação da ECA/ USP com *Sangue na Sapatilha*, escrito por Müller em homenagem a Pina Bausch, meus papéis estavam como que em revolta, resistentes a uma organização linear. Textos de Caetano Veloso, ritmos indígenas e imagens compunham o texto espetacular da performance que foi apresentada no Paço das Artes da USP. A revolta dos papéis é também uma revolução nos conceitos acadêmicos tradicionais contra os quais essa dramaturgia se rebela. Essa experiência em sala de aula me veio à mente ao escrever sobre *Heiner Müller em Repertório* no Sesc Pinheiros.

¹ KOUDELA, I.D. (org.) *Heiner Müller. O Espanto no Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

O elenco, composto por dançarinos/atores, realiza a revelação que Heiner Müller vê através do *Tanztheater* de Pina Bausch: o suporte do corpo expressivo dá nova dimensão à *máquina da fala* de Müller através do gesto estendido e do espaço ocupado pelo movimento.

Na encenação das peças ***Medeamaterial***, ***Hamletmaschine*** e ***Descrição de Imagem***, Lenerson Polonini, que assinou a direção do espetáculo que esteve em cartaz no Sesc Pinheiros (2007) parte do conceito de *material*. O texto deixa de ter a supremacia exigida no palco tradicional, oferecendo-se como dialética poética do fragmento.

Na encenação de Lenerson, o fragmento sintético de Müller é abordado a partir da *Übermarionette* de Craig: "(...) o ator desaparecerá, em seu lugar veremos uma personagem inanimada que portará, se quiserem, o nome de supermarionete". A pesquisa realizada pela ***Companhia Nova de Teatro*** transforma as figuras de Hamlet e Medea em entidades suprarreais que atravessam o tempo, perfurando a história e o presente através da construção de imagens e partituras cênicas criadas pelos performers dançarinos.

A economia de recursos do espetáculo apresentado no pequeno auditório do Sesc Pinheiros é superada pelo vídeo criado por Cristian Cancino, cujas imagens de riqueza ímpar sublinham a estrutura fragmentária da encenação. Somadas à música eletrônica de Wilson Sukorski e aos figurinos que assumem o conceito de roupa-arte de Carina Casuscelli, as imagens criadas através das linguagens da dança e do vídeo permitem ao espectador tornar-se participante da construção de sentidos desta obra aberta.

Surpreendia a clareza das imagens que, longe de terem caráter aleatório, transportavam o espectador para o universo da traição múltipla de Medea e para a tragédia de Hamlet, atualizada para a contemporaneidade. Travestido em paródia, o Hamlet

The cast, composed of dancers/actors, achieves the revelation that Heiner Müller sees through Pina Bausch's *Tanztheater*. The support of an expressive body gives a new dimension to Müller's *talking machine* by means of the extended gesture and the space taken by the movement.

In the staging of ***Medeamaterial***, ***Hamletmaschine***, and ***Description of a Picture***, Lenerson Polonini, who directed the show presented at Sesc Pinheiros (2007), starts from the concept of "*material*". The text has no more the supremacy required in the traditional stage but is offered as a poetic dialectic of the fragment.

In Lenerson's staging, Müller's *synthetic fragment* is approached from Craig's *Übermarionette*: "(...) The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the *über-marionette* we may call him." ***Companhia Nova de Teatro's*** research transforms the figures of Hamlet and Medea in supereal entities who overpass time, traversing history and present through the building of images and scenic scores created by the dancer-performers.

The economy of resources in the show presented at Sesc Pinheiro's small auditorium is surmounted by the video created by Cristian Cancino, whose images of unique substance stress out the staging's fragmentary structure. Added to Wilson Sukorski's electronic music and to Carina Casuscelli's costumes, which take over the concept of art-cloth, the images created through dance and video languages allow the audience to take part in the construction of meanings from this open work.

The clarity of images was surprising, which, far from having a random character, transposed the audience to the universe of Medea's multiple betrayal and Hamlet's tragedy, brought up to contemporary reference. Disguised in

parody, Shakespearean Hamlet was presented by means of two models of behavior, in tense coexistence. In the final act, Hamlet, wearing his father's armor, submitted to the irremediable stream of History. Ophelia, albeit handcuffed in a wheelchair, clamored to rebellion through Elektra's voice, the Angel of Vengeance in literary tradition.

Now, *Description of a Picture* does not show dialogues or action, but a dramatic meeting between image and regard. Approaching the issue of the artwork reading, the play presents two points of view on the action of the eye – a petrifying glance and a second regard situated in the space of a twinkle of an eye. This utter is the destabilizing regard that dissolves the fixed form of image. The conflict between both regards is not resolved. They coexist and point out to contradictory attitudes, or to the deconstruction of logocentrism.

Maybe that was what happened to the spectator: *Heiner Müller in Repertoire* abandoned the discursive form, the speech's rationality. The important thing was not what the scene said, but rather what each spectator elaborated, in the symbolic plan, from what the scene told him. That polysemic process between stage/ audience was created, in an exemplary manner, in Lenerson Polonini's staging.

shakespeariano foi apresentado através de dois modelos de comportamento em coexistência tensa. No último ato, Hamlet – vestido com a armadura do pai – curvava-se ao fluxo irremediável da História. Ofélia, embora manietada e numa cadeira de rodas, conclamava à revolta pela voz de Electra, o Anjo da Vingança, na tradição literária.

Já *Descrição de Imagem* não apresenta diálogo nem ação, mas um encontro dramático entre olhar e imagem. Abordando a questão da leitura da obra de arte, a peça apresenta dois pontos de vista sobre a ação do olhar – um olhar petrificador e um segundo olhar que se situa no espaço do piscar de olhos. Este último é o olhar desestabilizador que dissolve a forma fixa da imagem. O conflito entre os dois olhares não é solucionado. Eles coexistem e apontam para atitudes contraditórias, ou para a desconstrução do logocentrismo.


Talvez fosse isso o que acontecia com o espectador: *Heiner Müller em Repertório* abandonou a forma discursiva, a racionalidade do discurso. Importante não era aquilo que a cena dizia, mas o que cada espectador elaborava, no plano simbólico, a partir daquilo que a cena lhe dizia. Esse processo polissêmico entre palco/plateia foi criado, de forma exemplar, na encenação de Lenerson Polonini.

Additional references:

KOUDELA, I.D. *Guerras Civis. Ilhas de Desordem de Heiner Müller*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2021.

Referências adicionais:

KOUDELA, I.D. *Guerras Civis. Ilhas de Desordem de Heiner Müller*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2021.



HEINER MÜLLER EM REPERTÓRIO (2007)

MEDEAMATERIAL

*HEINER MÜLLER
IN REPERTOIRE (2007)*

MEDEAMATERIAL





HEINER MÜLLER EM REPERTÓRIO (2007)
HAMLETMASCHINE

*HEINER MÜLLER
IN REPERTOIRE (2007)*

HAMLETMASCHINE







HEINER MÜLLER EM REPERTÓRIO (2007)

DESCRIÇÃO DE IMAGEM

HEINER MÜLLER IN REPERTOIRE (2007)

DESCRIPTION OF A PICTURE





**DOCTOR FAUSTUS LIGA A
LUZ (2009)**

***DOCTOR FAUSTUS LIGHTS THE
LIGHTS (2009)***

UMA LUZ É UMA LUZ É UMA LUZ

Jurandy Valença

Não se possui o que não se compreende.
J. W. Goethe

Há 15 anos, quando era gestor da Oficina Cultural Oswald de Andrade (equipamento cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo), engendrei um projeto que envolvia uma série de oficinas na área de teatro com o objetivo de ter como resultado final uma apresentação derivada do processo formativo. Foi quando *Doutor Faustus liga a luz*, de Gertrude Stein, começou a ser criado. O núcleo cênico foi formado por quatro oficinas, ministradas por artistas envolvidos com a criação da obra: o diretor e iluminador Lenerson Polonini; a atriz, figurinista e maquiadora Carina Casuscelli; o videoartista Cristian Cancino; e Wilson Sukorski, um dos gênios da música experimental brasileira. Além deles, quatro participantes das oficinas foram selecionados para o desenvolvimento do trabalho.

Para mim, o projeto tinha um sabor especial, visto que Gertrude Stein (EUA, 1874 – França, 1946) é uma das minhas autoras mais amadas da literatura mundial. Sua obra reúne elementos e operações linguísticas que abrigam experimentações cubistas (vide seu livro *Picasso*) que fragmentam, “quebram” o discurso e sua linearidade pelas repetições de palavras e frases. Ela desequilibra, desarranja a literatura e o leitor. Sua produção literária em diversos gêneros (como ficcionista, ensaísta, dramaturga e poeta) é um dos mais radicais exemplos do experimentalismo literário modernista do início do século XX.

A LIGHT IS A LIGHT IS A LIGHT

by Jurandy Valença

You do not possess what you do not understand.
J. W. Goethe

Fifteen years ago, when I worked as a manager at Oswald de Andrade Cultural Workshop, I engendered a project involving a series of theatre workshops whose outcomes should include a public show derived from the formative process. That started out the staging creation of Gertrude Stein's *Doctor Faustus Lights the Lights*. The scenic nucleus was composed of four workshops, led by artists from the creation group: the director and light designer Lenerson Polonini; the actress, costume designer, and make-up artist Carina Casuscelli; the video artist Cristian Cancino; and this genius of Brazilian experimental music, Wilson Sukorski. For developing the work, other four were selected from the workshop's participants.

That project had a special taste for me, seen Gertrude Stein (USA, 1874 – France, 1946) is one of my most beloved authors from world literature. Her work assembles elements and linguistic operations carrying cubist experiments (see her book *Picasso*) that fragment, “crack” the speech and its linearity through word and phrase repetitions. She unbalances, disarranges literature and reader. Her literary production in various genres (as fictionist, essayist, dramatist, and poet) is one of the most radical examples of the literary modernist experimentalism from the beginning of the 20th century.

GOETHE AND STEIN

In short, *Doctor Faustus Lights the Lights* plot revolves around the main character who sells his soul for the invention of electric light. Written in 1938, the play revisits the theme of *Faust*. By the way, Stein's text was originally conceived as an opera *libretto*, which moreover confirms a fundamental facet regarding the author's writing. As states the play's translator, Fábio Fonseca de Melo, her texts bear a particularity: they need to be read in loud voice, demand to be verbalized, spoken out.² And it is worthwhile noting that the text was written when the public electric lighting emerged. Still according to the translator, however, "electric light" here is a metaphor of knowledge and technology in contemporary world,³ envisioned by a visionary Stein.

She was inspired by the Faust of Goethe (1749-1832), which is considered one of the greatest masterpieces of world literature. Stein's text has already been staged by basilar names of contemporary theatre, like Robert Wilson and The Living Theatre. And, ten years before Polonini's direction, *Doctor Faustus Lights the Lights* was staged in Brazil by Renato Cohen at Sao Paulo Cultural Center, in 1999.

COMPANHIA NOVA DE TEATRO AND THE SPECTACLE

Founded in 2001 by Polonini and Casuscelli, *Companhia Nova de Teatro* has always had a peculiar proposal, with a repertoire encompassing new interpretations of avantgarde texts from classic authors like Samuel Beckett, Heiner Müller, James Joyce, Gertrude Stein, Machado de Assis, and Edgar Allan Poe, just to mention a few. A laborious research process that achieves a mix of various languages in a hybrid of performing arts, visual arts, music, literature, and technology.

³ Idem, p.13. Preface partially republished as the Synopsis in the program of the play (2009).

GOETHE E STEIN

Em um "resumo da ópera", a história de *Doutor Faustus liga a luz* gira em torno do personagem principal que vende sua alma em troca da invenção da luz elétrica. A peça, escrita em 1938, revisita o tema de Fausto. Aliás, originalmente, o texto de Stein foi concebido como um *libretto* para uma ópera. O que confirma ainda mais um dado fundamental em relação à escrita da autora. Como diz o tradutor da peça, Fábio Fonseca de Melo, seus textos têm uma particularidade: precisam ser lidos em voz alta, necessitam que sejam verbalizados, falados². E vale lembrar que o texto foi escrito na época na qual surgia a iluminação elétrica pública. Mas, aqui, ainda segundo o tradutor, a "luz elétrica" é uma metáfora do conhecimento e da tecnologia no mundo contemporâneo³ que Stein, visionária que era, já vislumbrava.

Sua inspiração veio do livro *Fausto*, de Goethe (1749-1832), que é considerada uma das grandes obras-primas da literatura mundial. O texto de Stein já foi encenado por nomes fundamentais da dramaturgia contemporânea, como Robert Wilson e The Living Theatre. E, dez anos antes da encenação realizada por Lenerson Polonini, *Doutor Faustus Liga a Luz* foi encenado no Brasil, em 1999, com direção do gaúcho Renato Cohen (1956-2003), apresentado no Centro Cultural São Paulo.

A COMPANHIA NOVA DE TEATRO E O ESPETÁCULO

Fundada em 2001 por Polonini em parceria com Casuscelli, a *Companhia Nova de Teatro* sempre teve uma proposta peculiar, com um repertório que abrange releituras de textos de autores vanguardistas como Samuel Beckett, Heiner Müller, James Joyce, Gertrude Stein, Machado de Assis e Edgar Allan Poe, para citar alguns clássicos. Um processo laboral de pesquisa que realiza um mix de diversas linguagens num híbrido de artes cênicas, artes visuais, música, literatura e tecnologia.

² MELO, F.F. *Doutor Faustus liga a luz*. São Paulo: Ed. Cone Sul, 1998, p.11.

³ Idem, p. 13. Prefácio parcialmente republicado como Sinopse no programa do espetáculo (2009).

Fica claro, aproveitando o ensejo do título deste texto, que a **Companhia** tem como uma de suas referências principais a obra de Robert Wilson. Na produção de ambos, é visível a confluência de diversas linguagens artísticas que, embora tenham como eixo as artes cênicas, são atravessadas também pela literatura, cinema, música e artes visuais em uma conversa intermediária constante. Mas não podemos deixar de perceber outras duas referências anteriores tão ou mais importantes do que a de Wilson: a de Edward Gordon Craig (1872-1966) e Joseph Svoboda (1920-2002) – encenadores, cenógrafos e iluminadores do século XX que colocaram em foco a luz como protagonista do espaço cênico. Entre a luz e a sombra, ambos inventaram novas formas de estruturação do palco, do cenário e da iluminação, abrindo novos caminhos para a teatralidade contemporânea.

Naquela noite de março de 2009, no início do espetáculo o palco escuro, com lampejos de luz aqui e acolá, nenhuma voz ainda; aos poucos, azuis luminosos foram surgindo, vagueando de um canto a outro do espaço cênico, respirações ofegantes, os corpos aparecendo entre o negrume e os azuis dos *leds* nas roupas do elenco, as projeções, as repetições verbais do texto de Stein se multiplicando em uma polifonia cromática e a inesquecível – sempre – voz em *off* de Paulo César Pereio. Na época, a **Companhia Nova de Teatro** já utilizava recursos eletrônicos e tecnologia em cena com assertividade e coerência conceitual. Não há como esquecer o figurino e a maquiagem de Casuscelli que, junto com a iluminação, causavam uma fantasmagoria que o tempo todo se situava na fronteira entre a luz, a sombra e a quase escuridão. Com *leds*, os figurinos não eram adereços puramente estéticos, mas também personagens que se expressavam pela luz.

As also referred by the title of this text, it is clear that **Companhia Nova de Teatro** has Robert Wilson's work as one of their chief references. In both productions, we can see the confluence of various artistic languages that, although having the performing arts as an axis, are also traversed by literature, movies, music, and visual arts in a constant intermediatic dialogue. Besides, I cannot help realizing two other preceding references as or even more important than Wilson – that of Edward Gordon Craig (1872-1966) and Joseph Svoboda (1920-2002), the 20th-century *metteurs-en-scène*, scenographers, and light designers who put light on the spot over the stage. Between light and shadow, both invented new forms to structure the stage, the setting, and the lighting, opening new paths for contemporary theatricality.

In that evening in March 2009, the show started with a dark stage, then flashes of light here and there, no voice yet. Little by little, luminous tones of blue emerged, wandering about one and other corner of the scenic space. Panting breaths, bodies appearing between the darkness and the blue of led lights from the costumes, projections, Stein's verbal repetitions being multiplied in a chromatic polyphony, and the every time unforgettable voice-off of Paulo Cesar Pereio. **Companhia Nova de Teatro** already used electronic resources, on-scene technology, in an assertive and conceptually coherent way. One cannot forget Casuscelli's costumes and make-up, that, along with the lighting, produced a phantasmagoria all the time located in the edge of light, shadow and quasi darkness. With led lamps, costumes were not purely aesthetic stage properties, but characters expressing themselves through the light.

A HORIZON OF EVENTS

As Fábio Fonseca⁴ writes in the program of the play, iconic dramatist Peter Brook (1925-2022) pointed out, in Shakespeare's work, that "the theatrical text is an entangled puzzle of prose and verse full of highly resonant expressions,"⁵ which does not pursue simply being "realistic," but presents, or rather represents, the life as it is. There is a plot, an Ariadne's string conducting the story in the labyrinth of creation, however each character is the protagonist of his or her own scene, just like us in our lives.

In her texts, Gertrude Stein provokes "short-circuits in our cognitive synapses"⁶ in a "constant play with inner voice streams and space-time perceptions/sensations. Goethe's Faust goes meet the external world; Stein's Faust brings the world inside himself."⁷ Here, however, "electric lights have not obnubilated natural light." On the contrary, it highlights it in its artificial bright, in a scenic-visual play in which costumes and lighting, added to projections, adhere to the performers' and characters' skins in multiple voices making a polyphony between harmony and deflections that subverts the fundamental premises of theatrical and literary tradition.

Her, who ever mixed colloquial and erudite in her writings, putting on the spot, under the light, a "horizon of events." Maybe **Companhia Nova de Teatro** make then echo an emblematic Stein's phrase: "There ain't no answer. There ain't gonna be any answer. There never has been an answer. That's the answer."

⁴ MELO, F.F. *Stein's Faust and opera mundi: Goethe and Shakespeare*. Paper presented to the Nucleus of Orality Studies from the Semiotics Graduation Program at PUC-SP (1999), and partially published in the program of the Companhia Nova de Teatro's play (2009) under the title *Stein and the Myth of Faust Revisited*.

UM HORIZONTE DE ACONTECIMENTOS

Como escreve Fábio Fonseca⁴ no programa do espetáculo, o icônico dramaturgo Peter Brook (1925-2022) já apontava, na obra de Shakespeare, que "o texto teatral é um emaranhado de prosa e versos repleto de expressões altamente sonoras"⁵, e que não busca apenas ser "realista", mas apresenta, ou melhor, representa a vida como ela é. Há um enredo, um fio de Ariadne condutor da história no labirinto que é a criação, mas, no entanto, cada um dos personagens é protagonista de sua própria cena, assim como somos também em nossas vidas.

Em seus textos, Gertrude Stein provoca "curtos-circuitos em nossas sinapses cognitivas"⁶ em um "jogo constante entre fluxos de vozes interiores e percepções/sensações espaços-temporais. O Fausto de Goethe vai de encontro ao mundo exterior; o Fausto de Stein traz o mundo dentro de si."⁷ Mas, aqui, "a luz elétrica não apagou a luz natural". Ao contrário, realça seu brilho artificial em um jogo cênico-visual no qual o figurino e a iluminação, somados às projeções, aderem à pele dos atores e atrizes, dos personagens em uma multiplicidade de vozes, em uma polifonia na fronteira entre a harmonia e desvios que subvertem as premissas fundamentais da tradição teatral e literária.

Ela, que sempre misturou em sua escrita o coloquial e a erudição, colocando em foco, sob a luz, um "horizonte de acontecimentos". Quiçá a **Companhia Nova de Teatro** faça ecoar aqui uma frase emblemática de Gertrude Stein: "Não há resposta. Não vai haver resposta. Nunca houve resposta. Essa é a resposta."

⁴ MELO, F.F. *O Fausto de Stein e a opera mundi: Goethe e Shakespeare*. Comunicação apresentada ao Núcleo de Estudos da Oralidade da Pós-Graduação em Semiótica da PUC-SP (1999) e parcialmente publicado no programa do espetáculo da Companhia Nova de Teatro (2009) sob o título "Stein e o mito de Fausto revisitado".

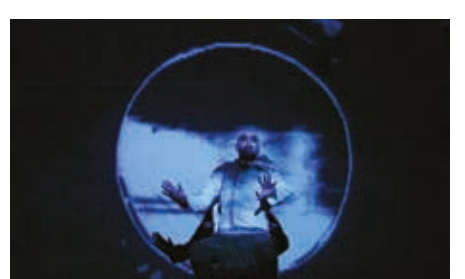
⁵ Idem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.











**CAMINOS INVISIBLES...
LA PARTIDA (2011)**

***CAMINOS INVISIBLES...
LA PARTIDA (2011)***

OUR MIGRANT HISTORIES

by Jobana Maya

I had the chance to watch *Caminos Invisibles... La Partida* in two different moments. The first time at Sesc Bom Retiro and the second, at Olido Cultural Centre, in a time lapse of about a decade. Different experiences, but with points of contact in some respects.

As an immigrant Quechua woman, it was incredibly significant to see our history as a Bolivian community in Sao Paulo on the stage. This time with our voice and corporality playing the main character, in completion with actresses and actors of Brazilian origin who were sensible to the issue, to tell our history. I clearly remember I felt a relief feeling from things said on the stage, perhaps because they were stuck in my throat too.

A theme that always concerned me was the non-white migrant population invisibilization, specially the city's Bolivian community – the stigmatization for their way of life (conditioned by migration policies, xenophobia and racism). A regard that effaced our history, our habits, our beliefs, and that adhered to common sense as an absolute truth. I took part in several events with themes related to work conditions in the sewing factories, yet driven to specific framings which did not allow for a wide, deep regard of the circuit and its particularities. I believe it is because our voices have never been really heard and, overall, because we were not in those spaces as protagonists and peers.

NOSSAS HISTÓRIAS MIGRANTES

Jobana Maya

Tive a oportunidade de assistir, em dois momentos diferentes, *Caminos Invisibles... La Partida*. Uma primeira vez, no Sesc Bom Retiro, e uma segunda vez, no teatro do Centro Cultural Olido, num lapso aproximado de uma década. Experiências diferentes, mas que se encontravam em alguns momentos.

Como mulher quéchuwa imigrante, foi muito importante ver em cena nossa história como comunidade boliviana em São Paulo. Dessa vez, com nossa voz e corporalidade ocupando o lugar protagonista, em complementação com atrizes e atores de origem brasileira sensíveis a esta questão, para contar nossa história. Lembro muito bem que senti uma sensação de alívio pelas coisas ditas no espetáculo, talvez por serem coisas também atravessadas na minha garganta.

Um tema que sempre achei preocupante foi a invisibilização da população migrante não branca e, em particular, da comunidade boliviana na cidade; a estigmatização em relação a seu modo de vida (condicionada pela política de migrações, xenofobia e racismo). Um olhar que apagava nossa história, nossos costumes, nossas crenças e que se espalhou no senso comum como verdades absolutas. Participei de diversos eventos com temas relacionados às condições de trabalho das oficinas de costura, porém pautados a recortes específicos que não permitiam ter um olhar amplo, profundo do circuito e suas particularidades. Acredito que seja porque nunca ouvimos nossas vozes de verdade e, sobretudo, porque não estávamos lá nesses espaços como protagonistas e pares.

Não lembro bem se foi em 2011 ou 2012 que fui convidada por minha querida amiga e também ativista Veronica Yujra para assistir uma peça no Sesc Bom Retiro. Ela seria uma das protagonistas junto a outras pessoas de nacionalidade boliviana. Fiquei muito curiosa e animada por pessoas migrantes serem protagonistas numa peça teatral; fui com meu marido e um amigo argentino. Lembro que foi impactante para mim ver, em cena, uma história que realmente abordava todos os elementos necessários para entender a migração andina em São Paulo num contexto histórico-social.

No palco, a atriz principal fez uma interpretação maravilhosa e tocante; a participação da minha amiga e as outras pessoas bolivianas me deixou emocionada. Chorei em silêncio quase a obra inteira, porque era importante ver isso no palco; mas também foi doloroso, quase catártico. Todas essas coisas que queria que as pessoas soubessem, mas que também tocavam na minha ferida. As cenas da obra me foram lembrando o que havia deixado na minha terra. De alguma forma, também vi no espetáculo minha luta, e imagino que a luta das pessoas migrantes, para não deixarem se apagar nossas crenças e culturas, não apagar quem somos, mesmo que obrigadas pela experiência de migração e tentando ser parte do novo território.

O modo como operamos nossas crenças e nossa espiritualidade, nossos ritos, foram lindamente representados, vividos, sentidos. De certo modo, assistir essa peça naquele momento teve um efeito de cura no meu espírito, a obra me fez retomar o contato com minhas crenças profundas como quéchua que, na correria do processo migratório, ficaram esquecidas de alguma forma.

Já em 2022, tive a alegria de novamente ser convidada para assistir a ***Caminos Invisibles***, desta vez por outras amigas e companheiras de coletivo. Fui com minha filha Wayra, meu filho Fernando Osvaldo e várias amigas. Primeiro, fiquei feliz ao encontrar

It was probably around 2011 or 2012 when I was invited by my dear friend and activist Veronica Yujra to watch a play at Sesc Bom Retiro – she would be the protagonist along with other people of Bolivian nationality. I was curious and excited that migrant people were the protagonists in a play. My husband and an Argentinian friend came along. I remember how impacted I was for seeing a story that truly approached all the elements required for understanding Andean immigration in Sao Paulo against its social-historical context.

The main actress had a wonderful, touching performance, and my friend's and other Bolivian people's participation moved me. I quietly cried nearly all the time, since it was important to see that on the stage, but it was also painful, next to cathartic. All those things I wished people knew, but that also touched my sore spot. The scenes progressed reminding me of what I had left behind in my land. In a sense, I saw my struggle in that show, and I guess that also the migrants' struggle for preventing their cultures and beliefs of being effaced, of our own effacement, even if imposed by the migration experience and trying to make part of the new territory.

The way we operate our beliefs, our spirituality, our rites, were finely supported, lived, felt. In a sense, watching that play at that moment had a healing effect on my soul; the work made me resume contact with my deep beliefs as a Quechua that, in the rushing around the migration process, were somehow forgotten.

Then, in 2022, I had the joy to be again invited to watch ***Caminos Invisibles***, this time by other friends and collective companions. I went with my daughter Wayra, my son Fernando Osvaldo and a few friends. First thing, I was happy to find a lengthy line of people (many migrant) waiting to enter, especially for knowing that we, migrant

people, do not occupy yet the leisure spaces, like theatre rooms, for, in our perception, not being very friendly, welcoming spaces. It was a distinct experience; now the story focus had changed, and migrant actresses and actors had more lines too. Live music on the stage by a migrant group was also meaningful and significant.

I watched the work attentive to the audience and mainly to my wawas,⁸ curious about their reactions. I felt moved again and burst in tears for watching the performance of some dear people, and other unknown, on the stage. And somehow a little bit sad because, in ten years, some things had not changed in the migration process or how we, migrants, are seen or invisibilized. My kids became euphoric every time familiar faces appeared on the stage. They proudly sang the songs performed by the musicians and attentively followed the story, making questions here and there, and gestures of disapproval in the scenes of injustice. Afterwards, they were happy and reflective; the play was a topic of discussion and an opportunity for a deeper dialogue about those themes with them.

The audience was thrilled. I saw the migrants' ravished faces and asked myself if they were feeling the same I felt the first time I watched the play – I was happy of seeing so many migrants occupying that leisure space, and also on the stage, as protagonists of their own histories. It was magic! At least for me, a dream come true.

uma longa fila de pessoas (muitas delas migrantes) para assistir ao espetáculo; principalmente por saber que nós, pessoas migrantes, ainda não ocupamos os espaços de lazer – como teatros – por, na nossa percepção, não serem espaços muito amigáveis e acolhedores. Foi uma experiência diferente: agora, o foco dentro da história mudou, e também as atrizes e atores migrantes tiveram muito mais falas. A musicalização com um grupo de migrantes no palco foi significativa e importante.

Assisti ao trabalho atenta ao público e, sobretudo, a minhas wawas⁸, curiosa por ver suas reações. Novamente fiquei comovida e em lágrimas por ver a atuação de pessoas queridas e outras desconhecidas em cena. Também um pouquinho triste, de alguma maneira, porque, em dez anos, algumas coisas não mudaram no processo migratório e como nós migrantes somos enxergados ou invisibilizados. Meus filhos iam à euforia cada vez que conhecidos queridos apareciam no palco, orgulhosos cantavam algumas músicas que foram tocadas pelo grupo, assistiam atentamente à história com perguntas a todo momento, com gestos e gritos de reprovação nas cenas de injustiça. Ficaram felizes e reflexivos depois: a obra foi um tema de conversação e uma oportunidade de aprofundar o diálogo com eles sobre estes temas.

O público ficou emocionado, via os rostos de migrantes extasiados (me perguntando se estavam sentindo o que eu senti na primeira vez que assisti à peça), feliz de ver tantos migrantes ocupando esse espaço de lazer – e também no palco, como protagonistas de suas próprias histórias. Foi mágico! Pelo menos para mim, um sonho realizado.

⁸ [EN] "Children", in Quechua language.

⁸ N.E.: Em quéchua, "crianças".

Nos últimos anos, a constatação de que a arte é uma ferramenta de luta por um mundo mais justo e não violento tem aberto novas possibilidades para mim. Entre ações inspiradoras, é importante reconhecer o trabalho da **Companhia Nova de Teatro**. Parabéns a coragem e ousadia em trazer um tema como a imigração boliviana, vinculada a todos os seus dilemas desde outra perspectiva; foi importante nos sentirmos representados no palco de uma forma respeitosa, valorizando nossa cultura e humanizando nossa presença.

Desejo muito que nossas histórias migrantes sigam sendo contadas das mais diversas formas, que nossas crianças possam se sentir representadas e orgulhosas das suas origens.

In recent years, realizing that Art is a tool of combat for a fairer, non-violent world has opened up new possibilities to me. It is vital to recognize **Companhia Nova de Teatro's** work as an inspiring action. My congratulations for the courage and bravery of bringing other perspectives for a theme as the Bolivian immigration and its dilemmas. It was unforgettable to see ourselves impersonated on the stage in a respectful manner that valued our culture and humanized our presence.

I have a strong will that our migrant histories will continue being retold in the most diverse ways, that our children can feel represented and proud of our origins.

ALL STORIES CAN BECOME A BOOK, BUT WHICH ONES SHALL BECOME A PLAY?

by Veronica Yujra

*Hé recorrido ya el mundo entero, y hoy tengo algo a decirles, hé sido extranjera por casi toda mi vida, condición esta que me há restado, ya no queda otra salida, me sacaron del suelo raíces, me duele despedirme de todos!*⁹

(lines from *Caminos Invisibles*)

It was January 2011 in the city of Sao Paulo, and I was immersed in one of my land's favorite feasts, the typical Bolivian Alasitas fair.¹⁰ My mission of the day was to help our Ekeko to get dressed for the so wished moment of his "blessing" at noon in the feast. It was in that context that I was introduced to two theater directors, Carina and Lenerson, who, along with the actor performing Ekeko, would produce *Caminos Invisibles... La Partida* that same year. At that moment I did not know it yet, but that play would change my life forever.

⁹ TN: "I have travelled all over the world, now I want to tell you something, I have been a foreigner nearly all my life, the only condition left for me, there is no other way out, my roots were pulled out of the ground, it hurts saying goodbye to everyone."

¹⁰ Traditional Bolivian feast dedicated to rites and offerings to Ekeko, god of Wealth and Prosperity.

TODAS AS HISTÓRIAS PODEM VIRAR UM LIVRO, MAS QUAIS DEVEM VIRAR PEÇA DE TEATRO?

Veronica Yujra

Hé recorrido ya el mundo entero, y hoy tengo algo a decirles: hé sido extranjera por casi toda mi vida, condición esta que me há restado; ya no queda otra salida, me sacaron del suelo raíces, me duele despedirme de todos!

(trecho de *Caminos Invisibles*)

Era janeiro de 2011 na cidade de São Paulo, e eu estava imersa em uma das festas prediletas da minha terra, a típica feira boliviana de *Alasitas*⁹. Minha missão do dia era auxiliar o nosso Ekeko a se produzir para o momento tão esperado de sua "bênção" ao meio-dia da festa. Foi nesse contexto que conheci dois diretores teatrais, Carina e Lenerson, que, junto ao ator que performava o Ekeko, no mesmo ano produziram a peça *Caminos Invisibles... La Partida*. Até então não sabia, mas essa peça mudaria minha vida para sempre!

⁹ Festa tradicional boliviana, dedicada a ritos e oferendas a Ekeko, Deus da Abundância e Prosperidade.

Nessa época, eu era mais uma cidadã do mundo, mulher de origem aymara, trabalhadora da saúde pública e ativista pelos direitos humanos, tentando achar seu lugar nesta metrópole gigante. Havia retornado há pouco da minha última migração para estudo no estado do Rio Grande do Sul e, na tentativa de resgatar o tempo perdido longe de minha comunidade, participava de um grupo de dança chamado *Sociedad Folclórica Boliviana*; e, claro, contribuía com a nossa querida Feira *Kantuta*¹⁰, que organizava as *Alasitas* em terras paulistanas.

Da nossa primeira conversa, surgiram alguns encontros nos quais pude, junto a outros convidados, conhecer o elenco e contribuir com algumas reflexões sobre o direito de migrar, bem como discutir a realidade de algumas comunidades migrantes no mundo. Foram momentos importantes para os diretores e atores que se preparavam para dar vida a uma peça tão sensível e intercultural e, ao mesmo tempo, tão contemporânea e globalizada. Também foi importante para mim e para os artistas imigrantes que, de acordo com a filosofia da construção da peça, seriam integrados à encenação.

Então, veio a notícia de que os músicos do grupo *Jach'a Sikuris de Italaque*¹¹ fariam uma participação. Sendo musicada, a peça intercultural faria com que os espectadores fossem envolvidos pela temática tão surrealmente real, não tendo apenas despertadas as emoções de revolta por essa realidade tão dura e pela existência de tantas fronteiras e barreiras no mundo, mas também os sentimentos de esperança de uma vida melhor. Sentimentos de superação e coragem de enfrentar um mundo novo, tudo sem nunca se esquecer de onde se veio e o desejo de para onde se quer ir ou voltar.

At that time, I was one more citizen of the world, a woman of Aymara origin, a public healthcare worker and human rights activist trying to find her place in this huge metropolis. I had just returned from my latest migration to study in the State of Rio Grande do Sul and, in an attempt to retrieve the time I lost far from my community, I participated in a dance group called *Sociedad Folclórica Boliviana*, and of course I contributed with our dear *Kantuta Fair*,¹¹ which organized the *Alasitas* in Sao Paulo.

Following that first encounter, we met other times along with other invitees, when I could get acquainted with the cast and collaborate with some reflections about the right to migrate, as well as discuss the reality of some migrant communities around the world. Those were important meetings for the directors and actors in their preparation to give birth to a so intercultural and sensible, yet so contemporary and globalized play. They were important also to me and the immigrant artists who would be integrated to the scenes, as per the creation philosophy of the show.

Then we heard that *Jach'a Sikuris de Italaque*¹² musical group would take part in the show too. With their music, the intercultural play would involve the audience with a so 'surreally real' theme, stirring up not only revolt emotions for such a hard reality and the existence of so many world borders and barriers, but also the feeling of hope for a better life. Feelings of overcoming and courage to stand up to a new world, never forgetting where you came from and the will of where you wish to go or come back to.

¹⁰ Tradicional feira gastronômica multicultural no centro de São Paulo.

¹¹ Grupo folclórico autóctone boliviano, constituído em São Paulo.

¹¹ Traditional multicultural gastronomy fair in downtown São Paulo.

¹² Bolivian folklore autochthonous group established in São Paulo.

After all, retelling in a theatre play the history of Andean women, whatever be their countries of origin, is to redeem more than 5,000 years of originary traditions (Aymara, Quechua, Guarany etc.) that constitutes those peoples, and that, for any reason, come in and influence very little the Brazilian society, which is also South American, but yet too Euro-centered. That disregard weakens the Andean and indigenous migrant presence in Brazilian territory and the very national brother: by not acknowledging themselves in their neighbors, they do not acknowledge their own existing people that resist in these *Tupiniquim* lands much before it had the name of Brazil.

Maybe that was the reason I have so often witnessed, in the seasons I was in the backstage, moments of consternation and copious cries from the audience. Always that that happened, I thought “gosh, that person realized this history is not only experienced by so-called foreigner characters.” The attempt to homogenize races and acculturate peoples is out there all the time, in the several communication media and daily situations. It is that acculturation that imposes the hegemony of certain cultures over others, opening up space for prejudices, discrimination, and xenophobia. In my view, to render account that we are all actually migrants – and yet realize that, at some point, we too have taken the role of an oppressor – by watching to a theatre play is indeed shocking and devastating.

Since I had already experienced those miscellaneous feelings in the backstage, it is even harder to put in words what I felt in the seasons I stepped into the stage. I could go here describing and discussing by heart every scene of *Caminos Invisibles*. The characters' decision to leave and the border crossing; the self-perception of the need of political organization for demanding rights; the estrangement by the locals at migrants' arrival, and xenophobia; the

Afinal, contar em uma peça de teatro a história de mulheres andinas, independente de seus países de origem, é resgatar mais de 5.000 anos de tradições originárias (aymara, quéchua, guarani etc.) que constituem esses povos – e que, por algum motivo, penetram e influenciam muito pouco a sociedade brasileira, que é também sul-americana, mas ainda muito eurocentrada. Esse desconhecimento fragiliza a presença migrante andina e indígena aqui no território brasileiro e também o próprio irmão nacional: ao não se reconhecer nos vizinhos, não reconhece também seu próprio povo existente e resistente aqui nas terras tupiniquins, antes mesmo dela se chamar Brasil.

Talvez por isso tenha presenciado tantas vezes, nas temporadas em que fiquei nos bastidores, momentos tão consternadores e de choro copioso na plateia. Sempre que via essas cenas, eu imaginava: “puxa, essa pessoa se deu conta de que essa história não é uma história vivida apenas por personagens ditas estrangeiras”. A tentativa de homogeneização das raças e de aculturação dos povos está aí o tempo todo, em diversos meios de comunicação e situações cotidianas. É essa aculturação que impõe a hegemonia de algumas culturas sobre outras, abrindo espaço para preconceitos, discriminação e xenofobia. Na minha visão, perceber que, na realidade, todos somos migrantes – e, ao mesmo tempo, se dar conta de que talvez, em algum momento, já ocupamos o lugar de opressores – assistindo a uma peça de teatro de fato é chocante e devastador.

Se nos bastidores eu já vivia essa miscelânea de sentimentos, é até difícil explicar com palavras o que eu senti nas temporadas em que eu estive em cena. Eu seria capaz de ficar aqui relatando e debatendo (de memória) cada cena de *Caminos Invisibles*. A decisão da partida das personagens e a passagem pela fronteira; a autopercepção da necessidade de organização política pela reivindicação de direitos; o estranhamento da população local com sua chegada e a xenofobia; a naturalização das violações e o

distanciamento que a indústria do *fast fashion* insiste em manter sobre essas temáticas (prática comum nos países receptores); e, finalmente, o arrependimento que invariavelmente invade os sujeitos de qualquer história após uma empreitada malsucedida. Cada cena se tornaria uma longa conversa – ou outra peça.

Certamente um momento ficará na minha memória para sempre, e foi o responsável por mudanças de rumo da minha vida no ativismo pelos direitos dos migrantes no mundo. Trata-se da cena (pra lá de perversa) na qual as mulheres andinas recém-chegadas trocam suas vestimentas originárias cheias de identidade e história pelo “uniforme urbano”, tentando ser convencidas de que assim elas estariam mais adequadas e “chiques”. Durante a cena desse rito de passagem, a descoberta da realidade dura que seria seu cotidiano diário nas confecções talvez minimize, naquele momento, a violência que ocorre quando suas antigas vestimentas são postas de lado e tratadas como lixo. Toda vez que penso nisso, refaz-se em mim um nó na garganta ao imaginar que minha mãe e inúmeras mulheres originárias passaram e ainda passam por essa situação diariamente. Em todos os palcos nos quais estivemos, seja nas diversas regiões de São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro – incluindo o bairro Copacabana, que desconhece que seu nome vem de uma santa boliviana – e, com uma especial sensação, na cidade de Milão, esta cena representa para mim um dos maiores protestos presentes na peça: “Respeitem a força das mulheres migrantes e respeitem os corpos e os costumes de todos os povos!”.

naturalization of violations by the fast fashion industry and the distance they insist in keeping from those themes (a common practice in the receiving countries); finally, the regret that takes over the subjects of any story after an unsuccessful enterprise. Each scene would become a long conversation – or another play.

Certainly, there is a moment that will be on my memory forever, which drove changes in the path of my life of activist for migrants' rights in the world. It is the (more than wicked) scene where just-arrived Andean women change their full-of-identity-and-history originary costumes for the “urban uniform,” trying to be convinced that they will be more appropriate and “chic” that way. During that rite-of-passage scene, finding out the hard reality they would have ahead in their days at the sewing industry perhaps minimizes, at that instant, the violence perpetrated when their old costumes are put aside and taken as garbage. Every time I think about it, I have a lump in the throat for imagining that my mother and a number of originary women went through and still daily go through that situation. In all stages we played, whether in the various regions of Sao Paulo, Brasilia, or Rio de Janeiro – including Copacabana district, which disregards its name comes from a Bolivian saint – and, with a special sensation, in the city of Milan, for me that scene stands for one of the most significant protests from the play: “Respect the migrant women's force, and respect the bodies and customs of all peoples!”

I would like so much that more people could have had a chance to get that beneficial punch in the stomach along these over 10 years of ***Caminos Invisibles***. Unfortunately, as in any other area of this capitalist, globalized world, political contexts, civilizing processes, and financial resources restrain the dissemination of those so dearly forms of arts.

Seeing a multilanguage play moving people, seeing diverse bodies and faces on the stage and in the audience (another purpose achieved by the play), makes me believe that, even little by little, a more solidary, less unequal, and increasingly intercultural world can be possible. In recent seasons, there have been some changes, but the feeling that the start (another meaning of 'la partida') was given is not affected: *los caminos invisibles están abiertos!*¹³ *Jallala!*¹⁴

Mucho tiempo me he alejado de mi tierra tan querida, buscando nuevos horizontes, añoro mis verdes campos, la gente que lucha siempre, mis montañas y mis valles. Te ruño yo a ti, nunca podré olvidarte, te ruño yo a ti, solo he aprendido a quererte.

(*'Tu ausencia'* – Sikuris de Italaque)¹⁵

Gostaria muito que mais pessoas tivessem tido a oportunidade de levar esse benéfico soco no estômago nestes mais de 10 anos de ***Caminos Invisibles***. Infelizmente, assim como em todas as áreas deste mundo capitalista e globalizado, os contextos políticos, os processos civilizatórios e os recursos financeiros limitam a difusão dessas formas de arte tão caras em todos os sentidos da palavra.

Ver uma peça multilíngue emocionando as pessoas, ver rostos e corpos diversos em cena e na plateia (já que esse também foi um objetivo alcançado pela peça), me faz acreditar que, mesmo que aos poucos, um mundo mais solidário, menos desigual e cada vez mais intercultural pode ser possível. Nas últimas temporadas, algumas mudanças ocorreram, mas o sentimento de que *la partida* foi dada, esse sentimento não muda: *los caminos invisibles están abiertos! Jallalla!*¹²

Mucho tiempo me he alejado de mi tierra tan querida, buscando nuevos horizontes. Añoro mis verdes campos, la gente que lucha siempre, mis montañas y mis valles. Te ruño yo a ti, nunca podré olvidarte, te ruño yo a ti, solo he aprendido a quererte!

(*"Tu ausencia"* – Sikuris de Italaque)

¹³ The invisible paths have been opened up!

¹⁴ [EN]: Among other meanings, *jallala*, a Quechua-Aymara word, can be translated as "Heil!"

¹⁵ A long time I have been far from my beloved land, pursuing new horizons, I miss my green fields, the people ever striving, my mountains and my valleys. My whisper is for you, I can never forget you, my whisper is for you, I learned but to love you. ("Your absence" – Sikuris de Italaque)

¹² N.E.: Entre uma teia de sentidos, *Jallalla*, palavra quéchua-aymara, pode ser traduzida como "Viva!"

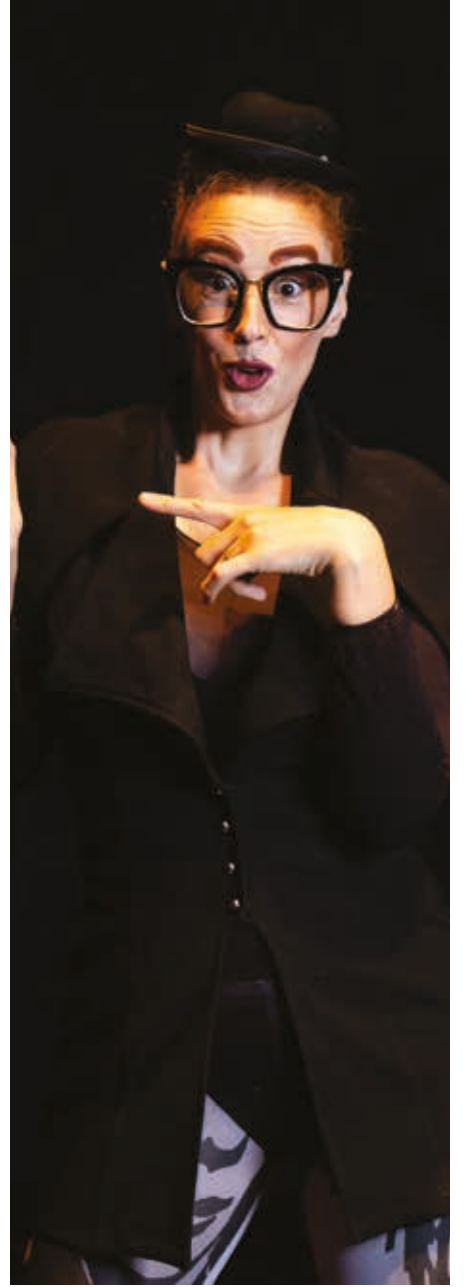




Premio Internazionale Teatro dell' Inclusione
dedicato a Teresa Pomodoro
edizione 2012 - Milano Italia

International Prize "Theatre of Inclusion"
dedicated to Teresa Pomodoro
2012 Edition - Milan, Italy















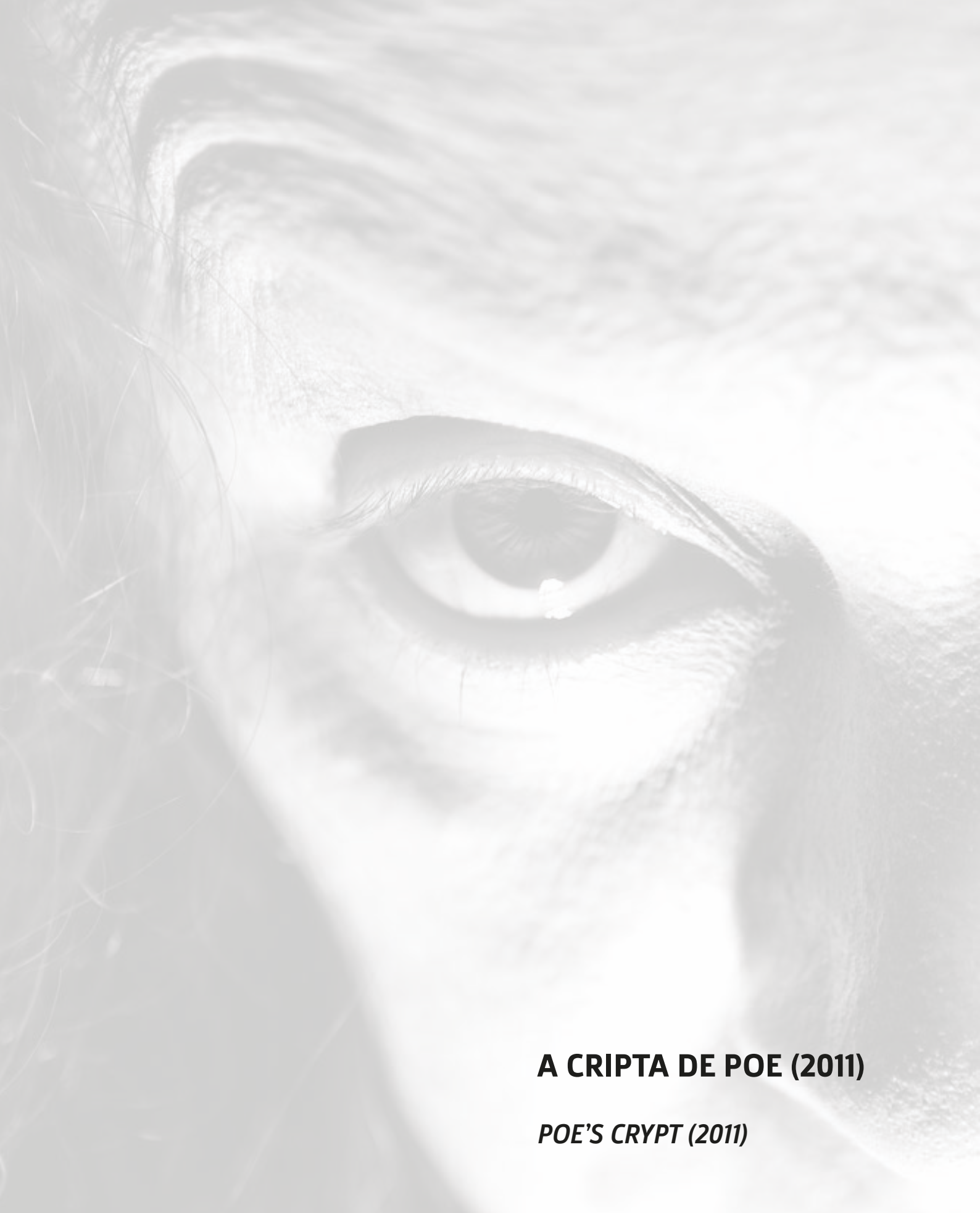












A CRIPTA DE POE (2011)

POE'S CRYPT (2011)

THE POWER OF A THEATRICAL CREATION AND THE IMPORTANCE OF EDGAR ALLAN POE

by Kyra Piscitelli

The year was 2019. The queue to enter Olido Cultural Centre's theatre room was confounded with downtown landscape in the dusk of the evening. People in black, numerous Goths tried for a place in *Poe's Crypt*, a show by *Companhia Nova de Teatro*. Much of the crowd would be left out and was complaining.

North-American writer Edgar Allan Poe (1809-1949) then completed 210 years of birth. One of the precursors of modern tales, who fearlessly used phantasmagory to discuss universal and contemporary issues (although his literature lays in XIX century), his writing is replete of symbols, diligence with words and cadence so that the reader has to deal with the daily life through terror, not only the internal, but also the external. That is *Poe's Crypt*.

Maybe due to these elements Poe's literature is so theatrical. It flirts with fantasy, but to the attentive it is clear that reality is there, showing up in a terrifying manner. In that sense, *Poe's Crypt* puts *Companhia Nova de Teatro* where they like to be: challenged to experiment language, to blend and create. Edgar Allan Poe's work is a real treat for it. And, judging from the success of a crowded room with a line of people standing out, the loyal readers of the writer's books approved the incursion into Poe's work, and that is the best seal theater can grant.

A POTÊNCIA DE UMA CRIAÇÃO TEATRAL E A IMPORTÂNCIA DE EDGAR ALLAN POE

Kyra Piscitelli

O ano era 2019. A fila para entrar no teatro do Centro Cultural Olido se misturava à paisagem do centro e ao sol do final de tarde. Pessoas de preto, góticos numerosos, tentavam um lugar no espetáculo *A Cripta de Poe*, da *Companhia Nova de Teatro*. Boa parte da multidão ficaria de fora e estava inconformada.

O escritor americano Edgar Allan Poe (1809 – 1849) completava então 210 anos de nascimento. Um dos precursores dos contos modernos, que usou sem medo o fantasmagórico para discutir questões universais e contemporâneas (mesmo que sua literatura seja do século 19), tem uma escrita cheia de símbolos, cuidado com a cadência e as palavras para fazer o leitor lidar com o dia a dia pelo terror – e não só o interno, como o externo. Assim é *A Cripta de Poe*.

Talvez por esses elementos, a literatura de Poe seja tão teatral. Ela flerta com a fantasia, mas aos atentos fica claro que a realidade está ali, se apresentando de forma aterrorizante. Nesse sentido, *A Cripta de Poe* coloca a *Companhia Nova de Teatro* onde eles gostam de estar: desafiados a experimentar linguagem, a misturar e criar. A obra de Edgar Allan Poe é um prato cheio para isso. E, a julgar pelo sucesso do teatro, abarrotado, com gente para fora, os leitores fiéis e conhecedores da obra do escritor aprovaram a incursão na obra de Poe, e essa é a maior chancela que o teatro pode dar.

A ***Cripta de Poe***, aliás, estreou em 2011, bem antes dessa minha experiência. Viajou o país e fez, inclusive, apresentações virtuais na pandemia – nas quais também pude ver e checar o talento raro e diferenciado da ***Companhia Nova de Teatro*** em trabalhar o multimídia em cena de uma forma teatral, que fica bem no vídeo, mas não deixa de ser teatral.

Não houve momento melhor do que a pandemia da Covid-19 para os textos de Edgar Allan Poe fazerem sentido: a peste está lá a todo tempo e, da mesma forma que assusta, conforta entender a natureza humana e seus medos por meio de ***A Cripta de Poe***, que é uma investigação minuciosa da obra do autor, uma criação artística em cima de algo consagrado, com escolhas, cenários e temas que vão da morte e das fantasias até a realidade.

A CRIPTA DE POE E A OBRA DO ESCRITOR

As obras *O Espectro*, *O Corvo*, *O Retrato Oval*, *Berenice*, *Ligéia*, *William Wilson* e *Coração Denunciador* são a base da dramaturgia do espetáculo. Provavelmente, seria cômodo fazer uma peça com uma obra de Edgar Allan Poe, usar um morto específico, o corvo (personagem mais famoso do escritor), e está feito. Mas não seria a ***Companhia Nova de Teatro*** se fosse assim. A companhia sempre busca novidades e inovações, alinhando tecnologia com o clássico.

Então, lá estão os elementos principais da obra do escritor: o corvo, o macabro, as mulheres (é curioso como mulheres são um importante ingrediente da literatura de Edgar Allan Poe para contrapor a doçura clichê feminina com o horror surpreendente), os sons do corpo humano, os barulhos da noite, a própria noite, a peste, e a nossa mente e uma imaginação incansável. ***A Cripta de Poe*** tem narradores dessas histórias, imagens dadas pelas palavras certas, sons sem imagens e vídeos com cores fortes, muitas sombras, desfoques e sobreposições.

By the way, ***Poe's Crypt*** had its premiere in 2011, much before the experience I am reporting. It traveled the country and had online broadcasting during the pandemic, which I also could watch and check the uncommon, distinguished talent of ***Companhia Nova de Teatro*** to work with multimedia on stage in a theatrical manner – that fits well on video, but never abandoning theatricality.

Covid-19 pandemic could not be more efficient to make sense of Edgar Allan Poe's texts: the plague is there all the time, and it is both frightening and comforting to understand human nature and its fears through ***Poe's Crypt***, which is a thorough investigation of the author's work, an artistic creation over the consecrated, with choices, settings and themes ranging from death and fantasies to reality.

POE'S CRYPT AND THE WRITER'S WORK

The works *Shadow*, *The Raven*, *The Oval Portrait*, *Berenice*, *Ligeia*, *William Wilson*, and *The Tell-Tale Heart* are the base for the script. It would be probably easy to create a play from one work of Edgar Allan Poe by using a specific dead, the raven (as the writer's most famous character)... and plot is ready. But, if so, it would not be ***Companhia Nova de Teatro***. The group always seeks novelties and innovations, aligning the Classics with technology.

So, there we find the main elements from the writer's work: the raven, the macabre, the women (it is curious how women are an important ingredient in Edgar Allan Poe's literature for opposing the female softness cliché to surprising horror), the human body's sounds, the night's noises, the very night, the plague, and our mind and its unrestful imagination. ***Poe's Crypt*** brings narrators of those stories, images built by well-aimed words, imageless sounds, and strong-colored videos, lots of shadows, blurs, and superpositions.

VIDEO SCENARIO

Companhia Nova de Teatro is known by the unite of research, creation, language, and technology on the stage. *Poe's Crypt* atmosphere is only possible thanks to its highly theatrical video scenario. Light, echo sound, the characters' glances, and mainly the video perspective give Edgar Allan Poe's work to life. It frightens, holds the audience while discusses human nature's themes with a phantasmagoric fantasy vesture.

With this work, the group confirms their endowment for investigating languages and varied themes, working with technology on the stage, bringing public to a complete Edgar Allan Poe, making a just homage and answering why to read this author and why his short stories do can make you better face life.

We must deal with fear, or we should learn how. Contemporary world has taught us the opposite: to be afraid of fear, to fancy beauty, and to think that "good things happen to good people" and just wait for a happy end. Then a pandemic succeeds; how do we deal with it? *Poe's Crypt* take us to that necessary place: it mirrors the horror, it mirrors what we hide, with such beauty in images that seizes the audience.

At a given time, ravens spread over the projection with a black reddish light on the stage, and we have the clear sensation that ravens are really there. The bird-like sound treatment, the music, a well made-up actor who appears overshadowed and divided in multiple parts – the truth in *Poe's Crypt* is in the subtleness work for balancing fantasy and reality. Or the theater and our evils.

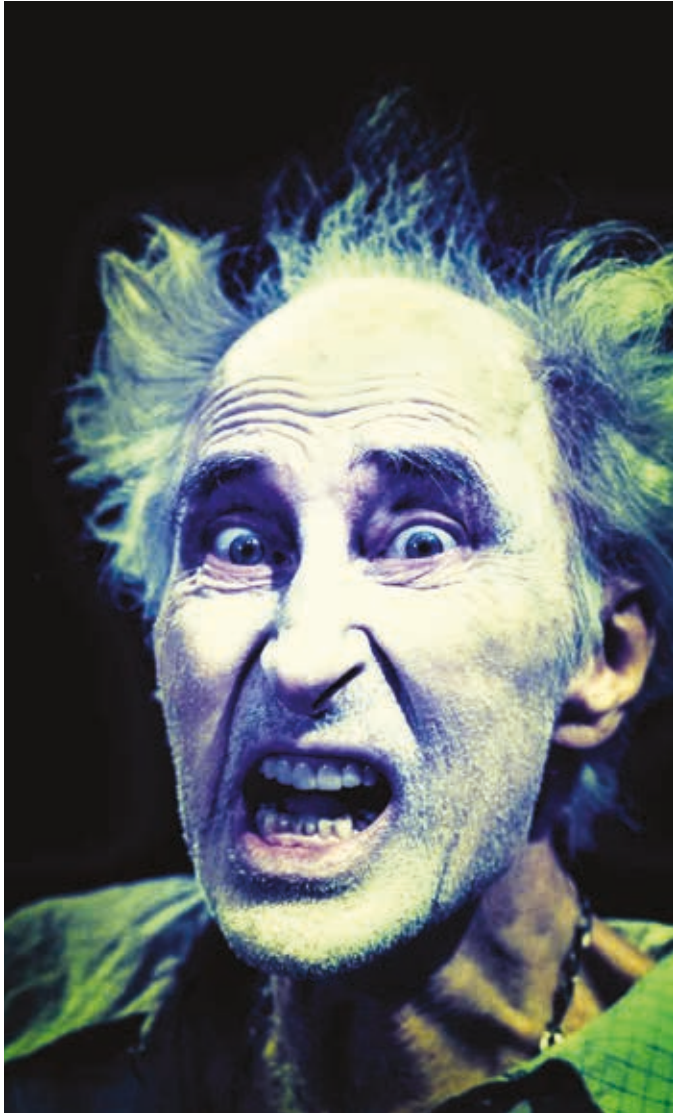
VIDEOCENÁRIO

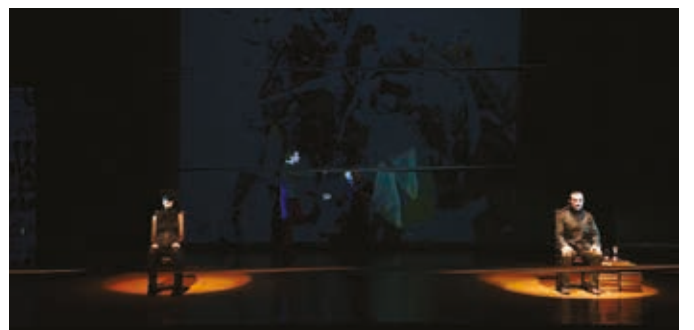
A *Companhia Nova de Teatro* é conhecida pela união entre pesquisa, criação, linguagem e tecnologia em cena. A atmosfera de *A Cripta de Poe* só é possível graças ao videocenário, altamente teatral. Na obra, a luz, o som em eco, os olhares dos personagens e, principalmente, a perspectiva do vídeo dão vida à obra de Edgar Allan Poe. Apavora, prende a plateia em cena enquanto discute temas da natureza humana com roupagem de fantasia fantasmagórica.

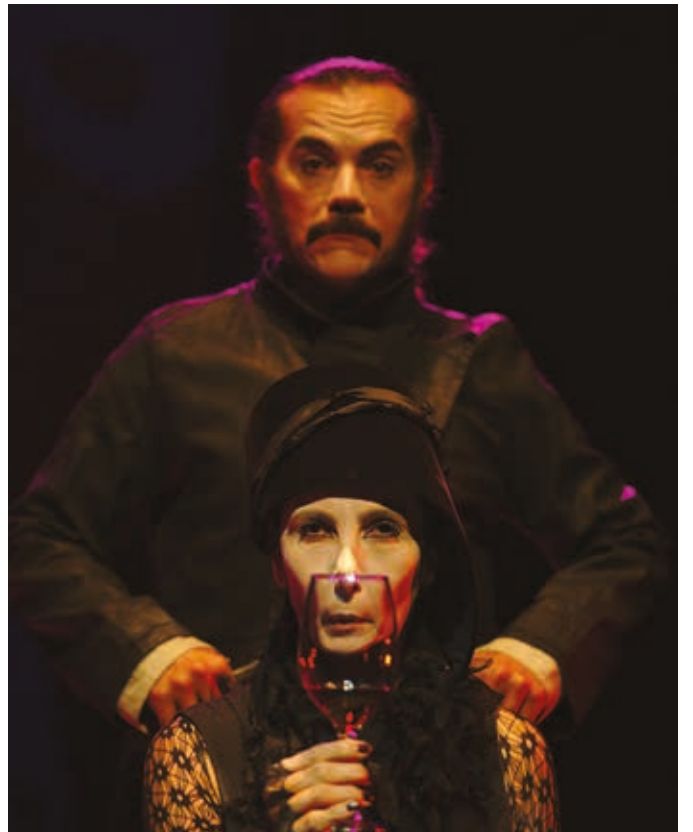
Na obra, o grupo confirma sua vocação ao investigar linguagens e temas diversos, trabalhar com a tecnologia na cena, conseguir trazer ao público um Edgar Allan Poe completo, fazer uma justa homenagem e responder: por que ler este autor e por que seus contos podem, sim, fazer você encarar melhor a vida?

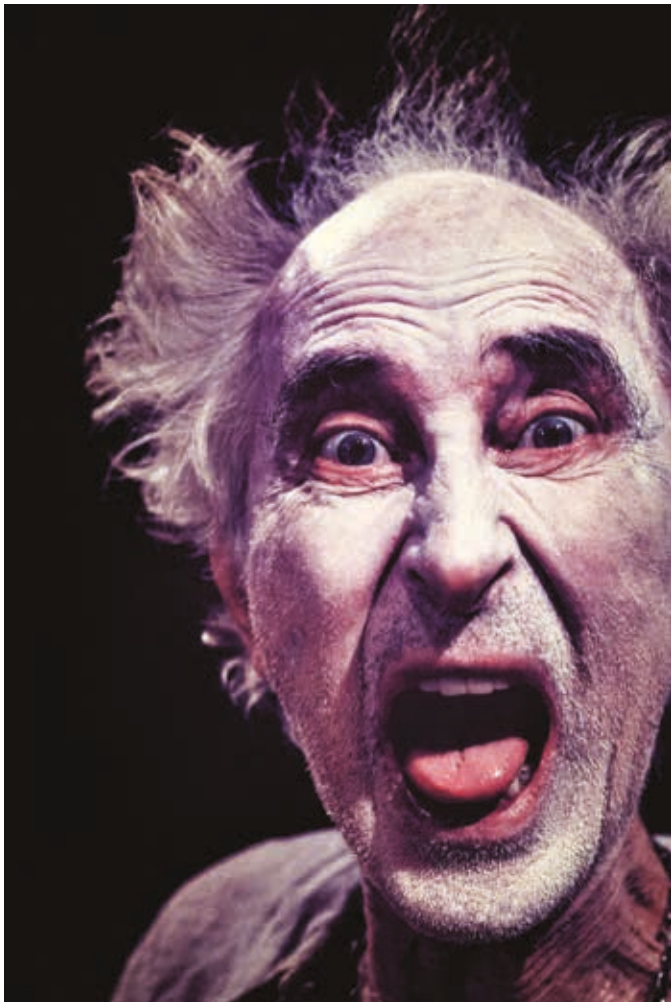
Temos que lidar com o medo, ou devemos aprender. O mundo contemporâneo nos ensinou o oposto: a ter medo do medo, a fantasiar o belo e a pensar que "coisas boas acontecem para pessoas boas" e, então, esperar nosso "final feliz". Mas, aí, vem uma pandemia: como lidamos com isso? *A Cripta de Poe* nos leva a esse lugar necessário: reflete o horror, reflete o que escondemos e traz uma beleza nas imagens que capturam o público.

Em dado momento, corvos invadem a projeção, com uma luz preta em cena, meio vermelha, parece que os corvos estão ali: os cuidados sonoros do pássaro, uma música presente, um ator bem maquiado aparece repartido em vários, sombreado – a verdade de *A Cripta de Poe* está na sutileza em trabalhar com o equilíbrio entre a fantasia e a realidade. Entre o teatro e os nossos males.











KRÍSIS (2013)

KRÍSIS (2013)

KRISIS, 10 YEARS LATER: THE ORACLE IN THE REAR-VIEW MIRROR by Bruno Machado

The year is 2013 or 2023? Past or future? It does not matter. Time is present. I turn my eyes to the one who foresees the time to come – I look at the oracle, but I cannot say if it withdraws in the horizon or if it draws nearer to me. I see the oracle through the rear-view mirror.

It was a typical winter evening in Sao Paulo. June. The cold air resisted to hot asphalt taken by the march against the 20 cents that would later show to be the most expensive in our recent history. I was a young reporter in charge of interviewing at once two mythological figures: Paulo Cesar Pereio and Elke Maravilha, both invited to the cast of *Krisis*, a play by *Companhia Nova de Teatro* held at Sesc Bom Retiro. At the time, I wrote in *Veja Sao Paulo* website that the stage presented “the crises of antique Greek myths and texts in modernized versions.”

If I avoid being led by the nostalgic chant of mermaids, it is because a bitter note is pre-eminent among the custom-made memory delight. Yet there is little or no difference between remembering and inventing – sometimes I interviewed Elke face to face, sometimes I was on her lap – the indelible weight of time wins its way. I apologize, by the way, if I frustrate the reader’s expectation for a light, anecdotal account.

KRÍISIS, 10 ANOS DEPOIS: O ORÁCULO NO ESPELHO RETROVISOR Bruno Machado

O ano é 2013 ou 2023? Passado ou futuro? Não importa. O tempo é presente. Eu volto meus olhos para aquele que enxerga o porvir – eu olho para o oráculo, mas não sei dizer se ele se distancia no horizonte ou se avança em minha direção. Eu vejo o oráculo pelo espelho retrovisor.

Era uma típica noite de inverno paulistana. Junho. O ar frio resistia ao calor do asfalto, tomado por passos que marchavam pelos 20 centavos que, mais tarde, revelaram-se os mais caros da nossa história recente. Eu era um jovem repórter que iria entrevistar, de uma só vez, duas figuras mitológicas: Paulo César Pereio e Elke Maravilha, ambos convidados a integrar o elenco de *Krisis*, espetáculo da *Companhia Nova de Teatro* que ocupava o Sesc Bom Retiro. Na época, registrei no site da *Veja São Paulo* que a montagem apresentava “as crises de mitos e textos gregos da Antiguidade em versões atualizadas”.

Se não sou guiado pelo canto da sereia nostálgica é porque uma nota amarga se sobressai à doçura da memória fabricada. Ainda que exista pouca ou nenhuma diferença entre lembrar e inventar – ora entrevistei Elke frente a frente, ora me sentei em seu colo –, o peso indelével do tempo se impõe. Peço desculpas, aliás, se frustro a expectativa do leitor em busca de um relato anedótico e ligeiro.

Profetas do óbvio ululante, as **Krísis da Companhia Nova de Teatro**, montagem escrita no calor do momento, falavam do ali e do outrora. Contudo, o caos materializado pelo Zeus de Pereio não poderia se comparar ao que nos era reservado; o Tirésias que Elke levava ao palco, hoje, me parece ignorar o teor das próprias profecias. Não haveria vaticínio para a crise que atravessaríamos na década seguinte: ética, moral, política, estética, institucional, sanitária, financeira. E nenhuma outra linguagem poderia versar sobre ela com tamanha eloquência – o teatro, eterno refém da morte tantas vezes anunciada, da censura, do gosto do mecenas, da especulação imobiliária.

O espetáculo resultou de uma crise que atravessava o grupo, me explicou depois Lenerson Polonini. Hoje, sua fala soa como revelação e lembrança de que crise e artifício – humano ou artístico, se é que há diferença entre eles – são agente e produto de si mesmos. Gestam-se um no interior do outro, como fome e alimento, ininterruptamente, feito boneca russa.

De certa forma, **Krísis** é também uma revelação pessoal. A profecia de um *plot twist* na minha narrativa. Encontrar-me comigo, naquela noite, é também me deparar com uma crise profissional que, naquele momento, eu já gestava. E, naquele momento, em que o puído sonho de fazer jornalismo esgarçava-se em pesadelo, paradoxalmente, eu era brindado com um encontro divino.

Eu tinha 25 anos. Ainda sobrevivi do jornalismo por alguns anos, como repórter e crítico de teatro, funções que me fizeram passar pelos maiores e mais insalubres conglomerados e veículos de comunicação do país. Mas, ao recordar aquela noite, consigo enxergar nitidamente os motivos – e as pessoas – que me fizeram deixar a profissão.

Prophets of the “ululant obviousness,” the **Krísis** of **Companhia Nova de Teatro**, a play written on the spur of the moment, was about the “there and then”. Nevertheless, the chaos materialized by Pereio’s Zeus could not be compared to what was in store for us. The Tiresias performed by Elke, now, seems to me that ignored the meaning of his own prophecies. There would be no prediction for the crisis we would go through in the next decade: of ethics, moral, politics, aesthetics, institutional, sanitary, financial. No other language could run upon it with such eloquence – theater, an eternal hostage of a death so frequently announced, of censorship, of a Maecenas’ taste, of real-estate speculation.

The spectacle resulted from a crisis faced by the group, Lenerson Polonini later explained me. Nowadays, his words sound as a revelation and a remind that crisis and artifice – whether human or artistic, if there is any difference at all – are both agent and product of themselves. They are gestating inside one another, as hunger and food, uninterruptedly, like a Russian doll.

In a sense, **Krísis** is also a personal revelation. The prophecy of a plot twist in my own tale. Meeting myself at that night is either presenting myself with a professional crisis that, at that time, I already carried within me. And, at that moment in which the worn-out dream of being a journalist vanished into a nightmare, I was paradoxically gifted with a divine meeting.

I was 25 years old. I yet made my living as a journalist for some years, as a reporter and theater reviewer, roles that made me flit by the largest and filthiest media conglomerates and channels of the country. When recalling that night, though, I can neatly descry the reasons – and the people – that made me give up the career.

Now, it seems to me that the deities to whom I was granted a meeting pointed me out the emergency exit. For the same press to which I worked engendered many of the crises that we went through – including that of the truth, which made a victim of the press itself – and conceived the government of pariahs that would assault the country as a parasitic disease. Besides, some of its renitent worms are still tracing around, gnawing reason and wisdom.

It just does not matter if it is 2013 or 2023. I deviate my eyes from the rear-view mirror, for the oracle's eyes are confounded with mine. I gaze upon the abyss-road ahead and ask myself: how to survive to a permanent crisis state? Then a voice recorded in a tape and in the memory of a young reporter echoes. The voice of the Russian doll that ended up in Itabira, Elke Maravilha. In that foggy night of a decade ago, she confided me a survival manual for the next centuries: "I like death. I think it is because I have died many times." More important than being able to survive is to learn to die. Only then you can be reborn as many times as necessary.

Hoje, parece-me que as divindades com quem me foi concedido o encontro me apontaram a saída de emergência. Pois a mesma imprensa para a qual trabalhei engendrou muitas das crises que atravessamos – inclusive a da verdade, da qual ela mesma foi vítima – e arquitetou o governo dos párias que, anos mais tarde, acometeria o país como doença parasitária. Algumas de suas larvas renitentes, aliás, ainda rastejam por aí, a roer a lógica e a sensatez.

Se é 2013 ou 2023, realmente, não importa. Eu desvio os olhos do espelho retrovisor, pois os olhos do oráculo confundem-se com os meus. Contemplo a estrada-abismo adiante e me pergunto: como sobreviver a um estado de crise permanente? Ecoa, então, uma voz registrada no gravador e na memória do jovem repórter. A voz da boneca russa que veio parar em Itabira, Elke Maravilha. Naquela noite enevoada de uma década atrás, ela me segredou um manual de sobrevivência para os próximos séculos: "Eu gosto da morte. Acho que é porque já morri muitas vezes". Mais importante do que saber (sobre)viver é aprender a morrer. Só assim é possível renascer quantas vezes for necessário.

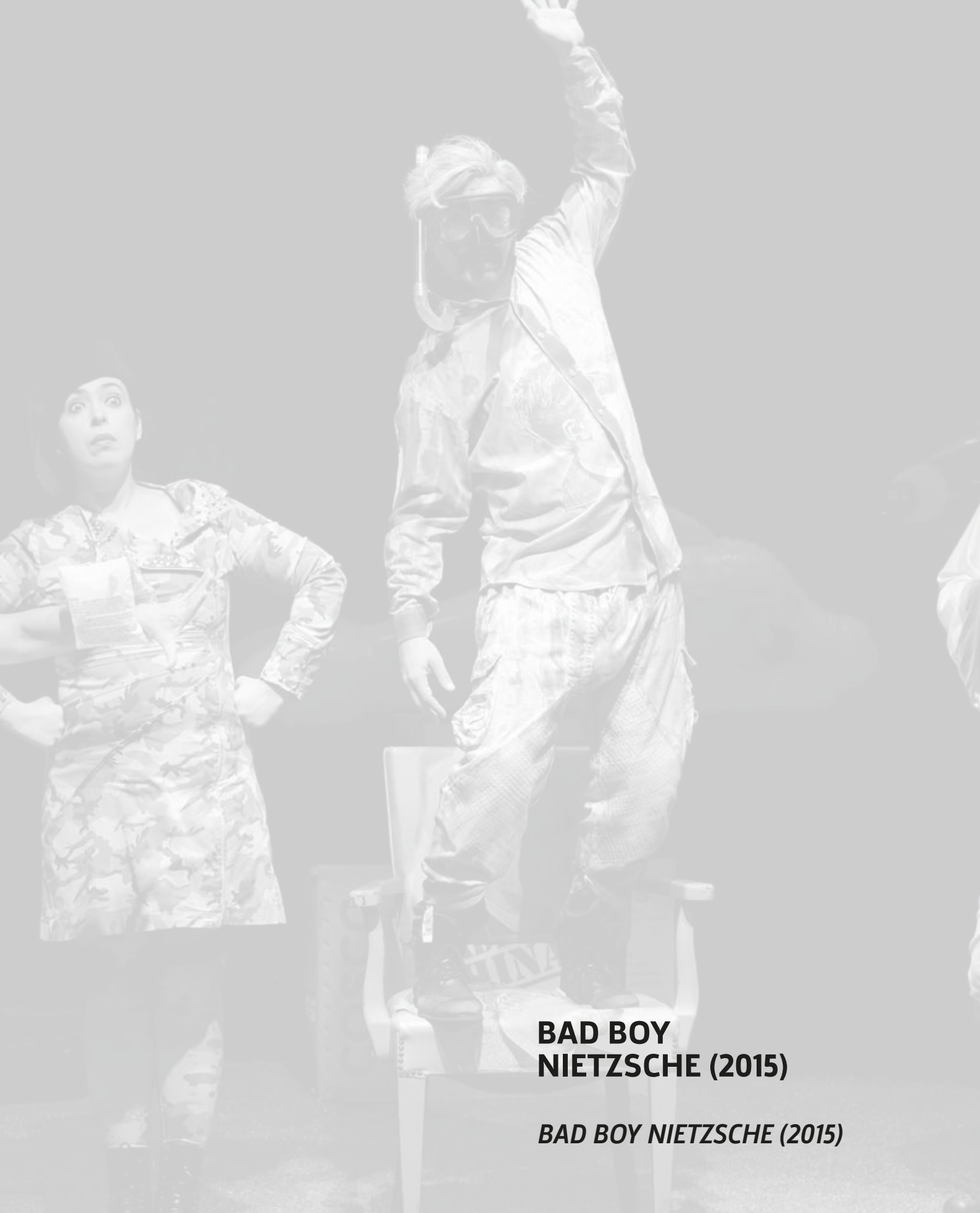












**BAD BOY
NIETZSCHE (2015)**

BAD BOY NIETZSCHE (2015)

O CAMINHO É O CAMINHAR

Alvaro Machado

Uma das maiores virtudes da escrita dramaturgical do nova-iorquino Richard Foreman (1937) consiste na ampla abertura de interpretações semiológicas e semióticas oferecida, a instigar as mais diversas possibilidades cênicas e desenvolvimentos em múltiplas direções – à maneira de infinitos fractais derivados de uma matriz –, por diferentes diretores, em diferentes partes do mundo, em qualquer tempo – numa palavra, a *universalidade* respirada em suas obras. Exemplar na demonstração dessa propriedade é a encenação da peça **Bad Boy Nietzsche** pela **Companhia Nova de Teatro**, estreada em 2015 e desde então no repertório do grupo, sendo apresentada em São Paulo e outras capitais e cidades brasileiras.

Na montagem dirigida por Lenerson Polonini, responsável por apresentar o autor ao público brasileiro, a multiplicidade de sugestões e a permeabilidade de significações das situações e diálogos derivam, de outro lado, de raiz crítica em matriz *pop*, a incluir as técnicas características dessa estética: colagens, sobreposições, deslocamentos de emissão de fala etc. O “modo de produção” teatral torna-se explícito, a exemplos dos diversos avisos em *off* no timbre rico de ressonâncias de um ator-ícone dos anos 1970, Paulo César Pereio: “*Fim da peça!*”. Mais que gerar resultado artístico cristalizado, a dramaturgia do norte-americano propõe-se como processo. Assim, é vantajoso lembrar, no caso de **Bad Boy** e de seu autor, que “o caminho se faz ao caminhar”.

THE ROAD IS THE VERY WALKING

by Alvaro Machado

One of the best virtues of new-yorker Richard Foreman's (1937) dramaturgical writing consists of its wide open potential of diverse semiological and semiotic readings that instigate the most varied scenic possibilities and developments in multiple directions – like infinite fractals derived from a matrix –, by different directors, in different parts of the world, anytime; in a word, the *universality* vented by his works. Exemplary to demonstrate that property is the staging of **Bad Boy Nietzsche** by **Companhia Nova de Teatro**, premiered in 2015 and since then in the group's repertoire, with performances in Sao Paulo and other Brazilian capitals and cities.

In the staging – directed by Lenerson Polonini – that firstly presented the author to Brazilian audiences, the multiplicity of suggestions and the permeability of meanings from the situation and dialogues derive, on other hand, from its criticism rooted in a pop-matrix aesthetics with characteristics such as collages, superpositions, displacements of speech emission etc. Theatrical “means of production” are made explicit, like the several voice-off warnings by an iconic actor from the 1970s and his resonance-rich timbre: “End of play!” Rather than generating a fixed artistic result, Foreman's dramaturgy is offered as a process. Thus, it is worth-while reminding that, in the case of **Bad Boy Nietzsche** and its author, “the road is made by walking.”

Although Foreman's original staging has had its premiere in 2000, it should be noted the author's close ties to an epicenter of work-in-progress dynamics in XX century: the 1968-1976 New York city. Foreman's particular pop is forged from his contact with the Lithuanian-American artist George Maciunas (1931-1978), a sort of leader or mentor of informal and international Fluxus movement, that fostered convergences between dadaism and contemporary performance art, among other languages, and which included artists and performers like Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, among several other illustrious names.

The author's visionary critique to consumption society in the XXI-century terminal stage capitalism – as well as to the system's heavy investments for consciousness infantilization so that individuals are converted in eternal shoppers of ephemeral, useless gewgaws – can be found in Polonini's staging. Even before any dialogue, that critique is given by means of Wilson Sukorski's sound interventions, Alexandre Ferraz's videos – kin to 1960s Sao Paulo's underground movies – and still through scenery and lighting, this utter also designed by Polonini, where we can see dozens of stacked crates from manufacture exports of the global commercial piracy's topmost representative, the Republic of China, as well as a number of unboxed plastic goods.

Thus, the XIX-century figure of philosopher Friedrich Nietzsche – a sort of entrance portal to XX-century modernity – is presented in a key of contemporary pop, just like the language of juvenile and adult comic strips, and, in that sense, even the Brazilian *chanchada's* "messy telling-off" is merged up by the direction. The most admirable result is the creation of a scene and a comment on contemporary nihilism with a great originality for the local spectator, not comparable to any other authors or works already seen.

Embora a peça em pauta tenha sido estreada em 2000, cabe destacar os laços estreitos do autor com um dos epicentros das dinâmicas "processológicas" do século XX – o período 1968-1976 em Nova Iorque. O particular pop de Foreman é forjado a partir de seu contato com o artista lituano-estadunidense George Maciunas (1931-1978), espécie de líder ou mentor do movimento informal e internacional Fluxus, a promover convergências entre dadaísmo e *performance* contemporânea, entre outras linguagens, e na qual são enfeixados artistas e *performers* como Joseph Beuys, Yoko Ono e Nam June Paik, entre diversos outros expoentes.

A visionária crítica do autor à sociedade de consumo no estágio terminal do capitalismo do século XXI – e aos pesados investimentos desse sistema dirigidos à infantilização de consciências, a gerar indivíduos convertidos em eternos compradores de quinquilharias efêmeras e inúteis – encontra-se na encenação de Polonini. Antes mesmo de qualquer diálogo, se faz presente por meio das intervenções sonoras de Wilson Sukorski, dos vídeos de Alexandre Ferraz – aparentados ao cinema *underground* paulista dos anos 1960 – e, ainda, do cenário e das luzes, estas em *design* do próprio encenador, a alinhar dezenas de caixotes de exportação de manufaturados procedentes da máxima representante da pirataria comercial global, a República da China, a par de uma série de mercadorias plásticas desembaladas.

Assim, a figura novecentista do filósofo Friedrich Nietzsche – espécie de portal de entrada na modernidade do século XX – é apresentada em chave de pop contemporâneo, a exemplo da linguagem das histórias em quadrinhos juvenis e adultas, e, nesse vetor, a direção incorpora até mesmo a "esculhambação" da *chanchada* brasileira. O resultado mais admirável é a criação de uma cena e de um comentário sobre o niilismo contemporâneo de grande originalidade para o espectador local, sem termos de comparação com autores ou obras já vistas.

Valendo-se das correntes estéticas apontadas, dramaturgo e diretor tornam patente o conflito entre o unânime modo material de organização das sociedades atuais e o pretexto oposto, representado pelos ideais filosóficos e artísticos visionários e pela figura do pensador alemão, ainda que também se discuta, em certos momentos, a dubiedade de suas idealizações de superação humana, que se mostraram passíveis de apropriação política por regimes fascistas e antissemitas nos séculos XX e XXI – espécie de faca de dois gumes de seu ideário filosófico.

O registro de caricatura anacrônica conferido à figura de Nietzsche é sublinhado pela interpretação de Marcelo Marothy, bem como pelo insano clima de *grand guignol* que passa a reger a montagem em sua metade final, com crítica incisiva às falocracias e aos impérios sustentados em masculinidades tóxicas.

Eficiente acesso à dramaturgia de Richard Foreman, a encenação brasileira de ***Bad Boy Nietzsche*** mostra-se fiel aos princípios criativos do autor, ao mesmo tempo em que lhe adiciona referências estéticas locais potencializadoras de sua proposta anarquizante.

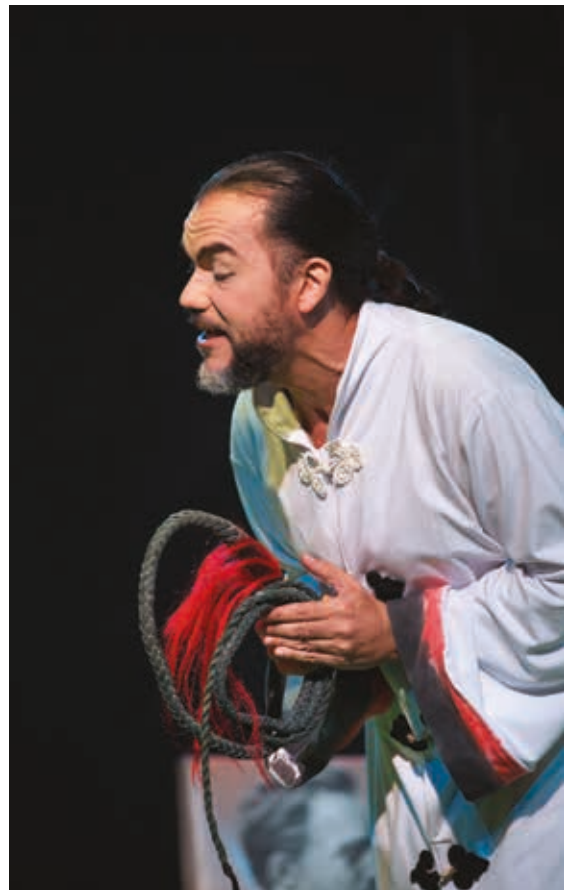
Resorting to the referred aesthetic trends, dramatist and director make visible the conflict between the current societies' unanimous material mode of organization and the opposed pretense, represented by the German thinker's figure and his visionary philosophical and artistic ideals, yet it is also discussed, at certain moments, the dubiety of his idealizations of human overcoming that were shown subject to political appropriation by fascist, anti-Semitic regimes in XX and XXI centuries – a sort of two-edged sword from his philosophical thinking.

The register of anachronic caricature conferred to Nietzsche's figure is underlined by Marcelo Marothy's performance, as well as by the insane *grand guignol* atmosphere which drives the staging in its last half, with incisive criticism to phallocracies and empires founded on toxic masculinities.

An efficient way of accessing Richard Foreman's dramaturgy, ***Bad Boy Nietzsche's*** Brazilian staging sticks by the author's creative principles while adding local aesthetic references that empower his anarchic proposal.



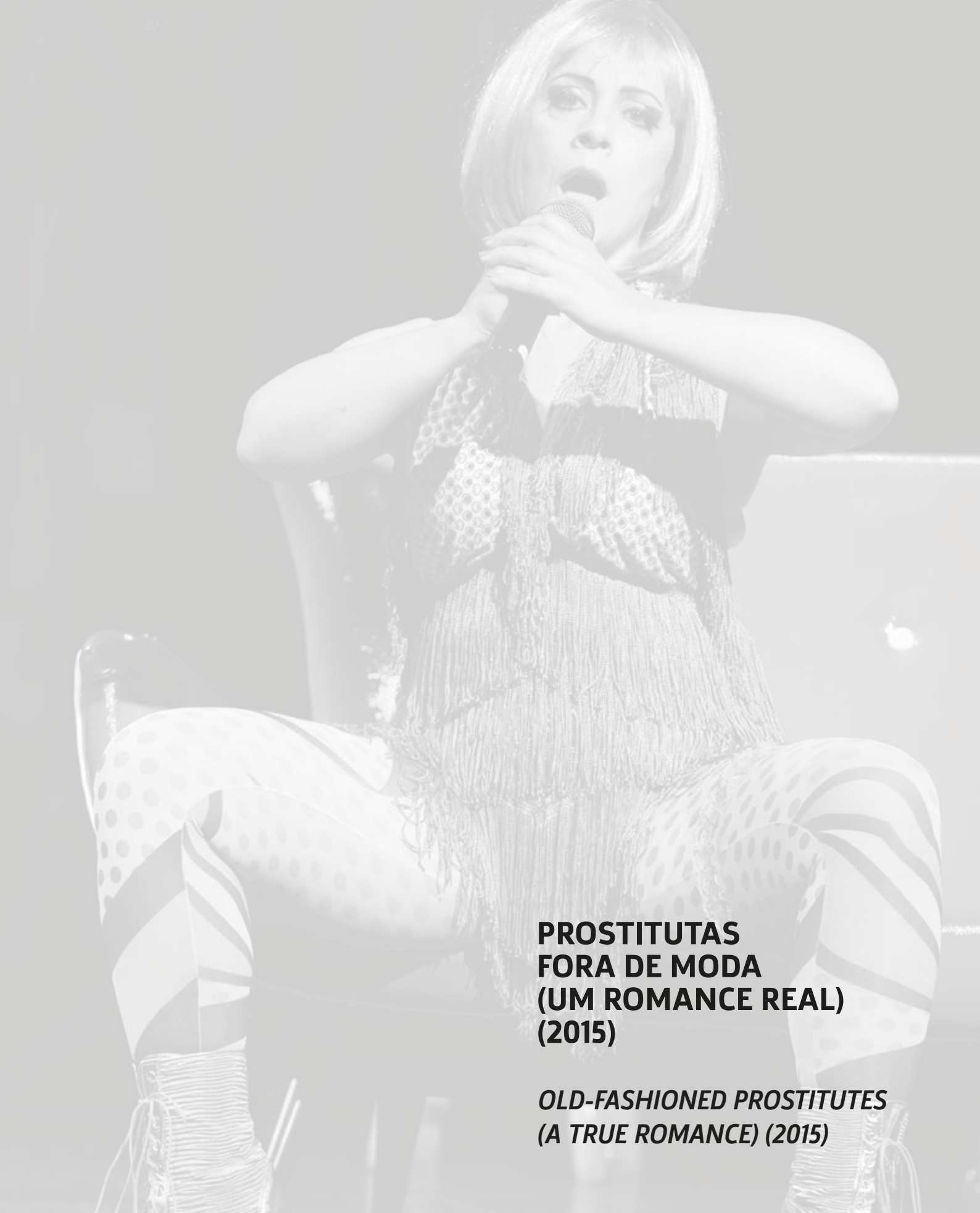












**PROSTITUTAS
FORA DE MODA
(UM ROMANCE REAL)
(2015)**

***OLD-FASHIONED PROSTITUTES
(A TRUE ROMANCE) (2015)***

NO MATO, SEM CACHORRO

Alvaro Machado

A atmosfera de nostalgia cinquentenária impressa em *Prostitutas Fora de Moda (Um Romance Real)*, peça estreada em 2013 por Richard Foreman, comunga elementos com a estética do cinema *underground* e *trash* de Andy Warhol ao mesmo tempo em que se serve de sublitteratura pornográfica e do culto a estados alterados de consciência, panorama que termina por escancarar-se, na montagem brasileira estreada em 2015 pela *Companhia Nova de Teatro*, como elemento central do cenário que reproduz parte da obra *Cosmococa*, de Hélio Oiticica, datada de 1973, e pelo excessivo teor alcoólico a dominar gestos e prosódia de um dos personagens.

Se há alguma trama de fato – na verdade, dispensável no teatro desse autor –, o questionador Samuel, um escritor à maneira sulista de William Faulkner, dialoga e interage em ambiente *huis-clos* com duas prostitutas, Suzie e Gabriella – descritas anacronicamente como “coquettes” e pintadas na cena como *cartoons* à la Betty Boop –, e também com seu excêntrico amigo Alfredo, incrivelmente ainda mais *outsider* que ele próprio. As “coquettes” troçam do existencialismo de Samuel, talvez *alter ego* do criador e responsável pelas falas principais, ao mesmo tempo em que promovem a armadilha de uma orgia cocainômana, cujo objetivo seria “deixar as coisas como elas realmente são”, ou seja, desvelar a realidade.

UP THE CREEK, WITHOUT A PADDLE

by Alvaro Machado

The atmosphere of 1950s nostalgia printed in *Old-Fashioned Prostitutes (A True Romance)*, a play premiered in 2013 by Richard Foreman, share elements in common with Andy Warhol's underground, trash movie aesthetics, while serving as a porn sublitterature adoring altered states of mind – a view that ends up widely manifest, in the Brazilian *Companhia Nova de Teatro's* staging premiered in 2015, as a central element of the scenery that partially reproduces Helio Oiticica's *Cosmococa* work (dated 1973), and by the excessive alcoholic content guiding gestures and prosody of one of the characters.

If any real plot exists – which, in fact, is totally dispensable in the author's theater –, it is a questioning Samuel (a Southern Faulkner-like writer) that dialogues and interacts in a *huis-clos* setting with two prostitutes, Suzie and Gabriella, anachronistically described as “coquettes”, depicted on the stage in a Betty Boop cartoon manner, and also with his eccentric friend Alfredo, incredibly even more *outsider* than himself. The “coquettes” scoff at Samuel's existentialism – who might be an *alter ego* of the creator and in charge of the main lines – while set a trap of a cocaine orgy whose purpose is “leaving things as they are,” that is, unveil reality.

Multiple literary references range from T.S. Eliot to Charles Bukowski for, above all, communicating a permanent state of incommunicability. Would that be a denunciation of the social encapsulation effective in XXI century or a game of false clues in order to please the author, the interpreters and perhaps any “pal” getting “high” with him? There is no conclusive answer, and the audience must build their own version of what they see, as by the way in virtually all Foreman’s almost twenty works ever staged in the United States. However, the quite frightening Paulo Cesar Pereio’s voice-off, sounding like from the afterworld, sentences to a complete impossibility of escapement or transcendence: “No world but this world,” or in a more satiric or cynical formulation, “Imagine a world after this world.” If there has been a philosophical formulation to directly dialogue with Foreman’s theater, it would approach rather Diogenes’ cynicism than Nietzsche’s nihilism.

That scene from 2013, old-fashioned itself, evoking the 1970s’ radical experiments from which emerged the avant-garde dramatist, progresses in a *crescendo* of non-linearity and non-sense, proposing to audience something like a game of “exquisite corpses,” the collective literary collage works from the 1920s’ surrealist oldies. The soundtrack by Wilson Sukorski kind of plays another schizoid character as a new element to challenge the audience’s ability to abandon the real and interact with a scenic universe of the sharpest artificialism. The spasmodic lighting of blinkers and unceasing flashes designed by the director Lenerson Polonini works to the same effect.

As múltiplas referências literárias transitam de T. S. Eliot a Charles Bukowski, para comunicar acima de tudo um estado de permanente incommunicabilidade. Seria uma denúncia ao encapsulamento social vigente no século XXI ou jogo de pistas falsas a fim de comprazer autor, intérpretes e porventura algum carona de suas “viagens”? Não há resposta conclusiva e o espectador constrói sua própria versão do que assiste, como aliás em todas as quase vinte obras do dramaturgo norte-americano já encenadas na América. Porém a voz *off* um tanto assustadora de Paulo César Pereio, a soar como de além-túmulo, sentença à total impossibilidade de fuga e transcendência: “Nenhum mundo além deste mundo”, ou, em fórmula mais satírica ou cínica: “Imaginem um mundo além deste mundo”. Se houvesse fórmula filosófica a dialogar diretamente com o teatro de Foreman, esta se aproximaria do cinismo diogeano mais que do niilismo nietzschiano.

Essa cena de 2013 igualmente fora de moda, a evocar a década de 1970 de experimentalismo radical na qual o dramaturgo *avant-garde* revelou-se, avança em crescendo de não-linearidade e de *nonsense*, a propor à sua plateia algo como um jogo de “cadáveres esquisitos”, as obras coletivas de colagens literárias criadas pelos velhos surrealistas dos anos 1920. A trilha sonora, composta por Wilson Sukorski, atua à maneira de mais um personagem esquizoide, novo elemento a desafiar a capacidade do público de abandonar o real e interagir com universo cênico do mais acentuado artificialismo. A iluminação espasmódica de pisca-piscas e *flashes* incessantes, desenhada por Lenerson Polonini, também diretor da encenação, trabalha no mesmo sentido.

Em seus breves, mas locupletados, 52 minutos, o texto progride com a tessitura de gigantesca colcha de retalhos que, no entanto, deixa o espectador no mais cruel desabrigo. Valeria avisar que se trata de experiência para ouvidos e olhos treinados no pós-modernismo e em suas consequências estéticas, e para sentidos abertos à desconstrução de esquemas. Para tanto, toma-se a via do acúmulo, da exasperação e de certo grotesco, como se todo o pesadelo acordado, vivido tanto por intérpretes como por espectadores, fosse ditado por um Rabelais afogado em *bourbon*. Ao final, uma campainha telefônica de fatura antiga toca outra vez, insistentemente, e dessa vez sem resposta dos personagens. Assim também deixam a sala os espectadores, desamparados e com muito mais dúvidas do que quando entraram.

In its brief but enriching 52 minutes, the text advances with contexture of a gigantic patchwork quilt that, notwithstanding, let the spectator in the cruelest unsheltered feeling. One should advise that it is an experience for eyes and ears trained in post-modernism and its aesthetic consequences, and for senses open to the deconstruction of schemes. Therefore, it takes the way of accumulation, exasperation, and a certain grotesque, as if the whole awaken nightmare experienced by the performers as much as the spectators were being dictated by a Rabelais drowned in *bourbon*. In the end, an old-tone phone ring sounds again and insistently, this time with no response from the characters. Likewise, the audience leaves the room unhelped, with more questions than in the beginning of the session.





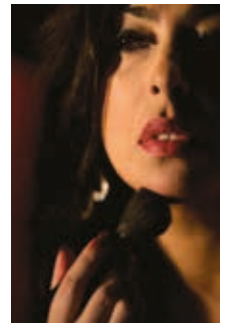














BARULHO D'ÁGUA (2016)

NOISE IN THE WATERS (2016)

UM DISPOSITIVO CÊNICO-POLÍTICO

Judson Cabral

A dramaturgia de Marco Martinelli e a realização cênica da *Companhia Nova de Teatro* em *Barulho D'água* são a prova de que, em oposição aos *tempos sombrios* — em sua forma totalitária —, a poesia, o teatro, ainda pode ser um ato de coragem e de desobediência. Ela/ele (poesia/teatro) é ao mesmo tempo um sintoma e um canal de embate. Constituindo-se, assim, como um espaço para viver/sentir/experimentar mudanças, bem como ser uma base para o testemunho de povos, grupos, indivíduos que foram feitos ausentes pela máquina de guerra desterritorializante da colonização capitalista no seu grau zero e que, na contemporaneidade, são aqueles identificados pela política pós-democrática e policialesca de extrema direita europeia como inimigos da pátria. Ou seja, os imigrantes, os refugiados. Os desterrados que foram condenados a ser estrangeiros onde quer que estejam.

A peça começa com um general que “representa os serviços das capitais europeias que praticam a ‘política de acolhimento’”. Mas que não passa de um *Pharmakon*, ou seja, uma política-medicamento que opera como antídoto e como veneno. Uma política que busca operar pela exceção. Empreendendo discursos e ações que sejam responsáveis, por um lado, em criar o outro racializado, portanto, inferiorizado e desprovido de uma existência com o estatuto político. Por outro lado, como inimigo da pátria. Os corpos (refugiados, imigrantes etc.) expostos a essa arquitetura do poder são privados da proteção das comunidades jurídico-políticas nacionais; por conseguinte, privados dos direitos humanos universais. Os indivíduos que não pertencem a nenhuma comunidade política, nem possuem lugar no mundo no qual possam fincar raízes, são testemunhas concretas da histórica condição deficitária dos “direitos humanos” em termos de conteúdo.

A SCENIC-POLITICAL DEVICE

by Judson Cabral

Marco Martinelli's dramaturgy and *Companhia Nova de Teatro's* scenic achievement in *Noise in the Waters* are the proof that, unlike the *dark times* – in its totalitarian form –, poetry and theater yet can be an act of courage and disobedience. It (poetry, theater) is simultaneously a symptom and a resistance means. It thus constitutes a space for experiencing/feeling/experimenting changes as well as a base for the testimony of peoples, groups, individuals made absent by the capitalist colonialism's deterritorializing war machine at its degree zero, who temporarily are those identified as enemies of the homeland by the repressive post-democratic far-right wing politics in Europe. Namely, the immigrants, the refugees. Outcasts condemned to be foreigners wherever they come.

The play begins with a General who “represents the European capitals' services that practice the 'shelter politics’”. But that is but a *Pharmakon*, that is, a medication-politics operating both as antidote and poison. A politics that seeks to operate through exception. Venturing speeches and actions responsible, on one hand, for creating the racialized other, hence turned inferior and destitute of an existence with political status. On the other hand, as enemy of homeland. Bodies (refugees, immigrants etc.) exposed to that architecture of power are deprived of protection from legal-political national communities; as a result, deprived of universal human rights. Individuals that do not belong to any political community, nor have a place in the world to strike roots, are real witnesses of the historical *deficit* condition of “human rights” in terms of content.

It means that, in current capitalist politics of neocolonial government, the concept of citizenship is not extended to everybody. Therefore, the fact that led the Italian author to identify a humanitarian crisis – the deaths, in Italy (2009), of hundreds of people trying to cross the Mediterranean Sea that bathes part of Southern Europe and Northern Africa – in fact is a result of the capitalist necropower rationality with its differentiation devices, which is, above all, a production of ontological difference, that is, a rationality that engraves in some the recognition as (human) Being, and to others, as sub(humans). To the *otherized*¹⁶ other, that is, excluded of existence, it only remains to be a number.

In *Noise in the Waters*, the (crossing) refugees fleeing from wars and calamities – blasted heritage of deterritorializing colonial occupation, and imperialism – are numbers – a few have names. They are lives narrated by the bureaucratic figure of the General, who largely resembles the figures of Eichmann or Duch, two men with whom the totalitarian system can count to do the work with efficiency; but which work? Twentieth-century totalitarian experience evidenced an inedited monstrosity, “that of the zealous functionary, the impeccable executant. Monsters of obedience,” according to Frédéric Gros¹⁷. Human condition has changed due to technical rationality, mostly that developed by authoritarian systems and those disguised as democratic, like capitalism, for instance. Rationalities which replace the deepest reflection with stereotypes and ready-made rationalizations. The resultant meaning are figures prone to blindly subject themselves to power and authority, to be the exemplary functionary. Figures who only obey and do not get accountable for anything. Hannah Arendt, in

Isso significa que, nesta política capitalista de governamentalidade neocolonial, o conceito de cidadania não se estende a todos. Portanto, o fato que levou o autor italiano a identificar uma crise humanitária – as mortes, em 2009 (na Itália), de centenas de pessoas tentando atravessar o Mar Mediterrâneo que banha parte do sul da Europa e do norte da África – na verdade é consequência da racionalidade do necropoder capitalista com seus dispositivos de diferenciação, que é, antes de tudo, uma produção de diferença ontológica, isto é, uma racionalidade que imprime a alguns o reconhecimento de Ser (humanos) e a outros de sub(-humanos). Ao outro *outromizado*¹³, isto é, excluído de existência, o que resta é ser número.

Em *Barulho D’água*, os refugiados (em travessia) fugindo de guerras e calamidades – heranças malditas da ocupação desterritorializante colonial e do imperialismo – são números, poucos têm nomes. São vidas contadas pela figura burocrática do general, que em muito lembra as figuras de Eichmann ou de Duch, dois homens com os quais o sistema totalitário podia contar para fazer o trabalho com eficiência; mas que trabalho? A experiência totalitária do século XX evidenciou uma monstruosidade inédita: “a do funcionário zeloso, do executor impecável. Monstros da obediência”, segundo Frédéric Gros¹⁴. A condição humana tem mudado com a racionalidade técnica, principalmente a desenvolvida por sistemas autoritários e aqueles que se disfarçam de democráticos – como, por exemplo, o capitalista. Racionalidades que substituem a reflexão mais profunda por estereótipos e racionalizações recebidas prontas. O significado disso são figuras inclinadas a se submeter cegamente ao poder e à autoridade, a ser o funcionário exemplar. Figuras que só obedecem e não se responsabilizam por nada. Hannah Arendt, em outro contexto, identificou essa ausência de reflexão e responsabilidade com a banalidade do mal. E não é

¹⁶ A concept by Gayatri Spivak.

¹⁷ GROS, F. *Disobey! A Philosophy of Resistance*. London: Verso, 2020.

¹³ Conceito de Gayatri Spivak.

¹⁴ GROS, F. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

isso que se manifesta cenicamente na personagem do general.

Nesse sentido, o espetáculo pode ser apreendido como uma contra-imagem à imagem colonizadora que historicamente nos informa o mundo. Aristóteles sugeriu que todo processo de pensamento requer imagens. Isso significa que a existência de algumas coisas depende da nossa capacidade de produzir imagens que sejam forças intensivas para o despertar de novas percepções e o aparecimento daquilo que está ausente. Aliás, o teatro é *poiesis*, é o fazer aparecer. E é isso que espetáculo faz. A estratégia cênica da encenadora Carina Casuscelli é fundamental: ela insere a voz e o ponto de vista dos refugiados. Ela promove uma torção na narrativa, o que permite o aparecimento do outro fora da imagem do general. E isso é muito significativo, uma vez que o autor optou, na sua versão original do texto, pelo personagem do general contando as vidas dos refugiados; espécie de carcereiro, conta os números e narra a história.

A interferência da encenadora promove um deslocamento da imagem que se converte numa barricada poética onde a sonoridade, os corpos, as vozes ganham refúgio, transmitindo pelo ritmo uma existência que escapa da imagem projetada pelo neocolonialismo na figura do carcereiro, aquele que conta, vigia e pune. Uma barricada cosmopoética que nos alerta (na era do antropoceno/*capitaloceno*) para o fato de que as transformações não vão vir de cima, das imagens hegemônicas, mas de baixo, do sensível, da nossa capacidade de renovar a linguagem para construir novas imagens e ativar novas percepções. Na atitude cênica da encenadora e do coletivo se tem uma espécie de sabotagem poética tão necessária em tempos de empobrecimento do saber racional e sensível.

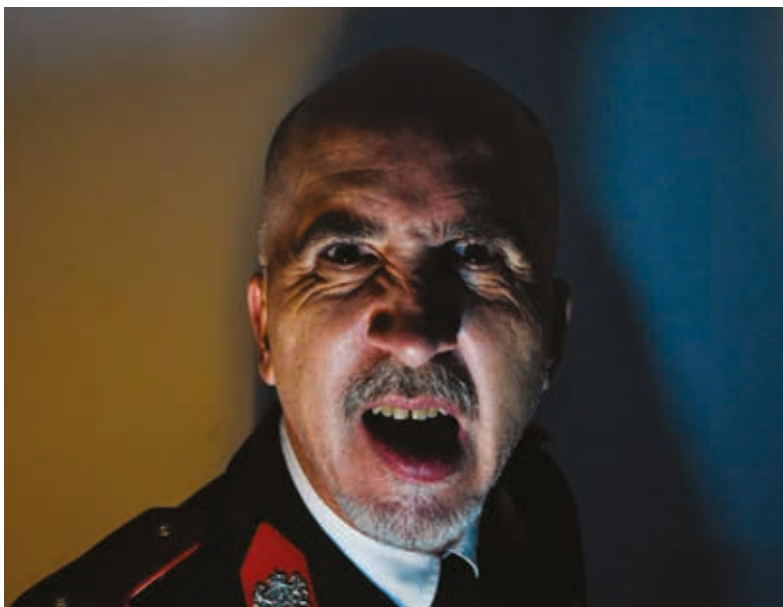
other contexts, identified that absence of reflection and accountability with the banality of evil. And that is not what is scenically manifested in the character of the General.

In that sense, the spectacle can be taken as a counter-image to the colonizing image that has historically informed us about the world. Aristotle suggested that all processes of thinking require images. That means that the existence of certain things depends on our capacity to produce images that work as intensive forces to arouse new perceptions and the apparition of what is absent. Besides, theatre is *poiesis*, to make appear. And that is what the spectacle does. The director Carina Casuscelli's scenic strategy is essential: she adds the refugee's voice and point of view. She promotes a twist in the narrative, which allows for the appearance of the Other off the General's image. And that is meaningful, since the author, in his original version of the text, chose to narrate the refugees' lives from the mouth of the General – a sort of jailer, he counts the numbers and narrates the story.

The director's interference causes a displacement of image that converts into a poetical barricade where sonority, bodies, voices gain refuge, transmitting, through the rhythm, an existence that escapes the image projected by neocolonialism in the jailer figure, that who counts, oversees, and punishes. A cosmopoetic barricade to warn us, in the Anthropocene/*Capitalocene* era, to the fact that transformations will not come from the top, from hegemonic images, but from the bottom, from the sensibility, from our capacity to renew language for building new images and activating our perceptions. In the director's and the group's scenic attitude, there is a sort of poetical sabotage, so necessary at these times of impoverishment of the rational and sensitive knowledge.

Companhia Nova de Teatro, with this and other spectacles in their repertoire, values the public dimension of theatre, since they create connections with social, political, and cultural reality while investigating new scenic devices with the purpose of sharpening our sensitivity. And that is witnessed by the choice to depict the condition of peoples, groups, individuals living under a risk state, of permanent exception, that is, condemned, in whatever land, to live in an inferior condition, as it is the case of refugees and immigrants. Likewise, in the choice for formalizing a hybrid/multimedia scene with performative force and power of counter-image.

A Companhia Nova de Teatro, com esse espetáculo e outros do seu repertório, valoriza a dimensão pública do teatro, uma vez que cria relações com a realidade social, política e cultural ao mesmo tempo que investiga novos dispositivos cênicos com o intuito de aguçá-la nossa sensibilidade. E isso é testemunhado na escolha por retratar a condição de povos, grupos, indivíduos que vivem sob o estado de risco, de exceção permanente, quer dizer, condenados, seja em qual terra for, a viver inferiorizados, como é o caso dos refugiados e imigrantes. Assim como na escolha por formalizar uma cena híbrida/multimídia com força performativa e de contra-imagem.

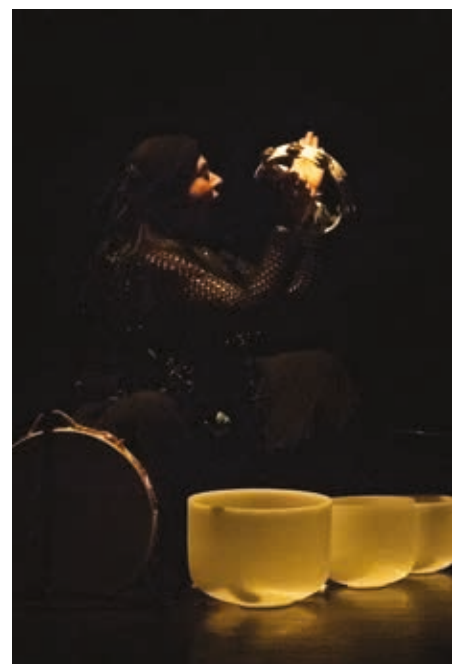
















**OS DEUSES ESTÃO
MARRETANDO A
MINHA CABEÇA (2017)**

*THE GODS ARE
POUNDING MY HEAD (2017)*

A REDUNDÂNCIA QUE MARTELA

Ferdinando Martins

A Trilogia Richard Foreman é um marco na trajetória da *Companhia Nova de Teatro*, que apresentou para o público brasileiro esse expoente do teatro de vanguarda e performativo nos Estados Unidos, fundador do Ontological-Hysteric Theater, em Nova Iorque.

Na dramaturgia de Foreman, as palavras são apresentadas em sua função performativa, dimensão preservada por Lenerson Polonini com visceralidade, agregando novas camadas e ampliando o texto para outras formas artísticas. Ainda que verborrágico, é um teatro da negação do diálogo, como se todos os personagens monologassem. Solitários e condenados a uma existência árida, fogem da angústia com a repetição exaustiva de frases de efeito.

A análise de *Os deuses estão marretando a minha cabeça* não poderia separar a dramaturgia da proposta estética da montagem da *Companhia Nova de Teatro*. Ambas se mesclam, sem que texto e cena se constituam como etapas distintas.

No palco, dois lenhadores rivais conversam enquanto destroem tudo que podem. Na versão de Polonini, os machados que apareciam no texto de Foreman foram substituídos por motosserras, abraçando as possibilidades de interpretação do texto dramático, remetendo ao desmatamento da Amazônia e à sede predatória do agronegócio. Não seria exagero pensar que, por extensão, essa substituição é premonitória do aumento do garimpo ilegal e do genocídio ianomâmi, da truculência política dos últimos anos e do aumento dos crimes de ódio e de intolerância em nosso país. Em imagens projetadas durante o espetáculo, é mostrado o desmatamento real da Amazônia.

A REDUNDANCY THAT HAMMERS

by Ferdinando Martins

Richard Foreman's Trilogy is a milestone in *Companhia Nova de Teatro's* trajectory, that first presented to Brazilian audience this performative avant-garde theatre exponent from United States, founder of Ontological-Hysteric Theater in New York.

In Foreman's dramaturgy, words appear in their performative function, dimension that was viscerally retained by Lenerson Polonini, adding new layers and amplifying the text to other artistic forms. Yet verbose, it is a theater of denial to dialogue, as if all characters spoke by monologues. Lonely and condemned to an arid existence, they skip anguish by exhaustively repeating striking phrases.

An analysis of *The Gods Are Pounding My Head* could not put dramaturgy asunder of the aesthetics proposed by *Companhia Nova de Teatro's* staging. Both are blended up, so that text and scene do not make up distinct steps.

On the stage, two rival lumberjacks chat while destroy everything they can. In Polonini's version, the axes from Foreman's text were replaced with chainsaws, acclimatizing to Brazil the interpretation possibilities onto the dramaturgic text, referring it to Amazon deforestation and to agribusiness' predatory craving. It would not be a stretch to think that, by extension, that replacement is premonitive of the increase of illegal mining and the Yanomami genocide, of political truculence of the recent years, and the rise of hatred and intolerance crimes in our country. Images projected along the staging show scenes from real deforestation in Amazon.

Like two men who street race and drift their cars, performing masculinity in traffic fights or socking opponent rooters in days of soccer matches, the two lumberjacks set themselves into a wood-chopping tournament. At a given moment in the play, one of them says, "I only believe in a tree if I can chop down that same tree," while images of trees coming down are displayed. That imaginary dispute of power is vain.

That theater of cruelty, however, is constantly interrupted by the voice-off of Paulo Cesar Pereiro – a former sex symbol and an icon of Brazilian virility some decades ago – and the appearance of a woman. Together, the four present voices dictate truths in an almost Beckett-like game of aimless phrases, putting the spectator in charge of making sense of them. Some are banal ("no man is an island"), other, enigmatic ("we can speak normal when the occasion is normal," "the sun is not always shining;" "this car goes no place, but the motor is running;" or "total visibility is never more than a hypothesis").

"The busy bee has not time for sorrow" is another of those phrases. The bee metaphor permeates the whole spectacle. From times to times, dialogues are cut by buzzes, and the actors tremble until a bee is killed. One cannot tell where they come from, they appear randomly, as stumbling blocks to be contoured or destroyed.

The characters embody a swing between the pleasure principle and death impulse, between life and destruction. In death, any discomfort or tension vanishes out. The lumberjacks smash anything in front of them, seeking in destruction something to satisfy themselves, to make significant any element of their existences – just like the vandals who depredated and spoiled the Brazilian National Congress, the Presidency House, and the Supreme Court buildings in January 2023.

Como dois homens que tiram rachas, fazem *drifts* e performam a masculinidade em brigas de trânsito ou espancando a torcida rival em dias de jogo de futebol, os dois lenhadores se embrenham em um campeonato de cortar lenha. "Eu só acredito em uma árvore se eu puder decepar essa árvore" é dito em determinado momento da peça, e imagens de árvores caindo também são exibidas. Essa imaginária disputa de poder é vazia.

Esse teatro da crueldade, no entanto, é constantemente interrompido pela voz em off de Paulo César Pereiro, ex-sex symbol e ícone da virilidade brasileira décadas atrás, e o aparecimento de uma mulher. Juntas, as quatro vozes presentes ditam verdades, em um jogo quase beckettiano de frases ao léu, cuja amarração cabe ao espectador fazer. Algumas são banais ("nenhum homem é uma ilha"), outras enigmáticas ("podemos falar normal quando a situação é normal", "o Sol nem sempre está brilhando", "este carro não anda, mas o motor está funcionando" ou "visibilidade total nunca passa de uma hipótese").

"Abelha ocupada não tem tempo para ficar triste" é uma dessas frases. A metáfora das abelhas permeia todo o espetáculo. De tempos em tempos, os diálogos são interrompidos por zumbidos; os atores se debatem até que uma das abelhas é morta. Não se sabe de onde surgem, aparecem como que ao acaso, uma pedra no caminho a ser contornada ou destruída.

Os personagens encarnam a oscilação entre o princípio do prazer e a pulsão de morte, entre a vida e a destruição. Na morte, qualquer desconforto ou tensão desaparece. Os lenhadores esmagam o que encontram pela frente, buscando na destruição algo que os satisfaça, que torne significativo algum elemento de suas existências – como os vândalos que depredaram e saquearam os prédios do Congresso Nacional, do Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal em janeiro de 2023.

A mulher que emerge em meio ao caos, no entanto, é a musa redentora que, ainda que torpe e atrapalhada, os retira desse estado e faz borda ao real, à aspereza, que dá algum sentido, simbólico ou imaginário. Diferente dos vândalos de Brasília, há alguma forma de fazer borda ao vazio da existência. A frase “Eu tenho um machado, mas ainda sei dançar” sintetiza o resgate possível, que transforma a violência em outra coisa, que metamorfoseia o gozo mortal em promessa de satisfação. Havia um futuro atrás dos lenhadores, futuro que foi solapado não se sabe por quê, mas que está lá ainda, pronto para ser reencenado.

Outra frase enigmática da peça diz que “palavra alguma resolve um problema real”. Não resolve, mas de tanto serem repetidas podem criar algo novo. Como o poema de Manoel de Barros, repetem e repetem até ficar diferente, repetir é um dom do estilo. É assim que opera o texto de Foreman e a direção de Polonini: a redundância que martela.

Na cena final, uma imagem remete a neurônios e galáxias, às ressonâncias entre o micro e o macro, a algo simultaneamente transcendente e imanente que acontece quando os deuses marretam nossas cabeças.

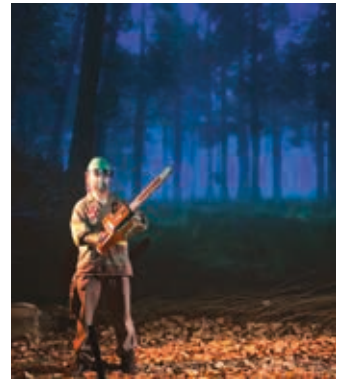
The woman emerging from the chaos, nevertheless, is the redeemer muse who, yet torpid and jumbled, takes them from that state and heel over the real, over harshness, and makes any sense, whether symbolic or imaginary. Unlike the vandals from Brasilia, there is some way of healing over the vacuum of existence. The phrase “I too have my axe, but I can still dance” abridges the possible rescue, that transforms violence in another thing, that metamorphoses the mortal enjoyment in a promise of satisfaction. There was a future behind the lumberjacks, a future hollowed out by some unknown thing, but that is still there, ready to be performed again.

Another enigmatic phrase in the play says “a word solves no real problem.” It does not but, from being repeated so much, they can create something new. Like Manoel de Barros’ poems, they repeat and repeat until become different, to repeat is a gift of style. That is how Foreman’s text and Polonini’s direction operate: a redundancy that hammers.

In the last scene, an image refers to neurons and galaxies, to resonances between micro and macro, to something simultaneously transcendent and immanent that happens when the gods pound our heads.











APÁTRIDAS (2021)

STATELESS (2021)

A VOZ DOS LEÕES

Kyra Piscitelli

“Quem me defende, que família, que país?” As perguntas presentes em **APÁTRIDAS** definem o espetáculo, trazendo o que há de central na obra. A montagem que estreou em comemoração aos 20 anos da **Companhia Nova de Teatro** parte de personagens da tragédia grega para refletir sobre os diversos sentidos das crises existenciais na atualidade.

Um ditado africano diz que “até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça”. **APÁTRIDAS** dá voz aos leões, levando os atores ao centro da cena como donos das suas próprias narrativas. Composta por quatro monólogos interconectados entre si, conta com dois angolanos que vivem em São Paulo no elenco.

Na junção entre o clássico das tragédias gregas e o nosso movimento contemporâneo de imigração, com milhares de **APÁTRIDAS** pelo mundo, o espetáculo fala mais do que sobre fluxos migratórios. Em cena, as crises humanas, a devastação do território dos povos originários e, como quem evoca o mais clássico do teatro, uma volta às raízes do homem e a “africanidade” que faz parte de todos nós.

PERSONAGENS

Estruturado em quatro solos-movimentos, **APÁTRIDAS** dá voz aos refugiados que buscam identidade e lugar. Cassandra, na mitologia, vê além do tempo e é desacreditada por se negar a entregar o seu corpo para o deus Apolo, que a amaldiçoou. Na montagem, representa os povos indígenas e prevê a destruição do seu povo, das florestas e a tomada de seu território. Já Hécuba é a última rainha sobrevivente do massacre que a tornou escrava de seus inimigos; tinha sonhos premonitórios que se concretizavam. No espetáculo está refugiada no meio da Amazônia devastada; e ela própria – suas memórias, sua identidade – está em ruínas.

THE VOICES OF THE LIONS

by Kyra Piscitelli

“Who does defend me, which family, which country?” The questions in **STATELESS** define the spectacle and are in the core of the work. The staging premiered in celebration of **Companhia Nova de Teatro's** 20th anniversary set forth from Greek tragedy's characters to reflect the various meanings of nowadays' existential crises.

An African saying tells that “until lions invent their own stories, hunters will ever be the heroes in hunting tales.” **STATELESS** gives voice to the lions, bringing actors to the center of the scene as masters of their own narratives. Composed of four interconnected monologues, its cast counts with two Angolan actors who live in Sao Paulo.

In a junction of a Greek tragedy classic and our contemporary immigration movement, with thousands of **STATELESS** all over the world, the staging is more than about migratory flows. On the scene, the human crises, the originary peoples' territory devastation, and, like evoking the most classic theatre, a return to humankind roots and to the 'Africanity' that is part of all of us.

CHARACTERS

Arranged in four solo-movements, **STATELESS** gives voice to the refugees in search of an identity and a place. In mythology, Cassandra sees beyond time and is brought in discredit by a curse from god Apollo after she refused giving her body to him. In this work, she represents the Indigenous peoples and foresees her people's destruction, and that of the forests, and their territory's seizure. Then Hecuba is the last surviving queen of the massacre that make her a slave of her enemies; she had premonitory dreams that eventually came true. In the play, she took refuge in the midst of the devastated Amazon; and herself – her memories, her identity – is in ruins.

STATELESS begins with two women. A woman is the place we all came from, the first signal of life, she is life creation. On the stage, both evoke ancestral goddesses, dead languages, abandoned peoples, and the resistance of those who insist on existing all withing the chaos. Cassandra and Hecuba refer each other on the scene and, yet separated, become one on the stage.

The situation of female vulnerability is also a background of the plot. In *STATELESS*, the female refugees point out abuses and the males' power and domination relations. Along the play, women are used and abused in several ways by men in higher positions or by emotional extortionists.

We are all struggling for life and in search of something. In the play, the man directly represents the conflict, the struggle (also in the good sense of life), the eternal cycle as much of war as of the warrior role. Prometheus is considered the creator and defender of humankind for having stolen the fire from the gods and giving them to men. In this work, he appears as a Black African man who has the justice as a mission and evokes his religions, matrices, and roots. This Prometheus fights and go get what he wants. He has the figure of a youngster with a backpack containing his goods, who want to help himself and others to cross the border and find a road other than war.

Lastly, demigod Hercules, who joins the humans but has a unique force, bravery, and intelligence acknowledged in Greece as supernatural and a legacy from gods. In *STATELESS*, the character is an African who comes together with his compatriots in a precarious vessel to cross a border. He is the power of the expedition and represents the dream of a better life.

APÁTRIDAS se inicia com as duas mulheres. A mulher é de onde todos viemos, é o primeiro sinal de vida, é a criação da vida. Em cena, as duas evocam deusas ancestrais, línguas mortas, povos abandonados e a resistência de quem busca seguir existindo em meio ao caos. Cassandra e Hécuba se referenciam na peça e se unem, mesmo separadas no palco.

A situação de vulnerabilidade feminina também é pano de fundo da história. Em *APÁTRIDAS*, as refugiadas mostram abusos e relações de poder e dominação masculina. No decorrer da obra, mulheres são usadas e abusadas por homens em alta posição ou por controladores emocionais das mais diversas formas.

Estamos todas e todos lutando para viver e em busca de algo. O homem, na peça, representa diretamente o conflito, a luta (também no bom sentido de vida), o ciclo eterno tanto da guerra como do ser guerreiro. Prometeu é considerado o criador e defensor da humanidade por ter roubado o fogo dos deuses e por doá-lo aos homens. No espetáculo, ele aparece como um negro; um homem africano que tem como missão a justiça e evoca suas religiões, matrizes e raízes. Este Prometeu briga e vai atrás do que quer na figura de um jovem que tem em uma mochila seus bens e quer ajudar a si e aos outros a atravessar a fronteira e buscar um outro caminho que não seja a guerra.

Por último, o semideus Hércules, que se mistura aos humanos, mas tem uma força única, bravura e inteligência reconhecidos na Grécia como sobrenaturais e vindas dos deuses. Em *APÁTRIDAS*, a personagem é um africano que se junta a pessoas do seu país em uma embarcação precária para atravessar uma fronteira. Ele é a força dessa expedição e representa o sonho de uma vida melhor.

CLÁSSICOS REVISITADOS, VÍDEOS E RECURSOS CÊNICOS DA MONTAGEM

Com **APÁTRIDAS**, a *Companhia Nova de Teatro* coleta personagens da mitologia grega e monta de forma original sua história. Lá está o destino, eterna busca na qual estamos envolvidos, a essência das personagens evocadas e, também, a tragédia.

Quando se fala sobre o clássico servir a qualquer tempo e realidade é sobre isso. Essa transposição de personagens e temáticas se mostra bem-aventurada na montagem. Nesse sentido, há quatro personagens em cena, mas os lugares visitados pelas narrativas, da Amazônia à África, suas paisagens e desejos, também formam personagens que contam essa história.

Luzes de cores fortes, do verde da mata ao vermelho do fogo, e uma música pulsante de tambores, de cantos e nomes ditos: tudo faz parte de **APÁTRIDAS** como um organismo único e ao mesmo tempo coletivo. A eminente destruição e a busca pela construção e recuperação de identidades dialogam na formação da obra.

O uso do vídeo, a composição de imagens, da relação claro-escuro e a materialização de um cenário que se funde aos atores é mais um exemplo da teatralidade multimídia da *Companhia Nova de Teatro*, especialista na utilização de tais elementos com inteligência e consistência.

Terra, fogo, ar e água. Os quatro elementos estão presentes por toda a peça, nas cores, nas falas, nas histórias, nos vídeos... Reconhecimento, identidade, história, busca e migração são temas atemporais; tão atemporais quanto as tragédias gregas e seus personagens recontados e remontados por séculos e milhares de jeitos diferentes.

REVISITED CLASSICS, VIDEOS, AND THE STAGING'S SCENIC RESOURCES

In **STATELESS**, *Companhia Nova de Teatro* collects characters from Greek mythology and makes an original story. There you find the Fate – the everlasting search we are all engaged in –, the essence of the invoked characters and yet the tragedy.

Saying a classic fits any time and reality is about this. The staging's transposition of characters and themes is truly fortunate. In that sense, there are four characters on the scene, but the places the narration visits, from Amazon to Africa, their landscapes and desires, also compound characters telling the history.

Strong colored lights, from the jungle's green to the fire's red, and a throbbing music from drums, chants and spoken names – all is part of **STATELESS**, forming a single yet collective body. The eminent destruction and the search for building and recovering identities dialogue to make up the work.

The use of video, image composition, the bright-dark relation, and the materialization of a scenario that merges with the actors is another example of *Companhia Nova de Teatro's* multimedia theatricality, an expert in using such elements in a smart and consistent manner.

Earth, fire, air, water. The four elements are present all along the play, in the colors, actors' lines, the stories, videos... Acknowledgement, identity, history, pursuit, and migration are timeless themes – so timeless as Greek tragedies and their characters, which are retold and restaged for centuries in thousands of diverse ways.

STATELESS finely fulfills the group's mission. A multimedia work, innovative in language, original and universal. The invited Angolan actors (and their histories) certainly perceive different layers that us, Brazilians; likewise Iranian audiences and the Milanese critics who watched to this award-winner traveled show shall have their perspectives as well. That is the magic of a theater whose language approaches audiences, people and countries fostering the discussion of important themes.

APÁTRIDAS cumpre bem a missão do grupo. Uma obra multimídia, inovadora em sua linguagem, original e universal. Os atores convidados angolanos (com suas histórias) com certeza veem camadas diferentes de nós, brasileiros, e, da mesma forma, plateias iranianas e os críticos de Milão que assistiram ao viajado e premiado espetáculo também devem ter suas perspectivas. E essa é a magia de um teatro cuja linguagem aproxima públicos, pessoas e países, fomentando a discussão de importantes temas.

















**UM GRITO
NO ESCURO (2023)**

**A SCREAM IN THE DARK
(2023)**

MEMÓRIA E HISTÓRIA EM CORPO, VOZ E PRESENÇA

Christina Gontijo Fornaciari

Um Grito no Escuro, que fez sua estreia no Teatro La MaMa (Nova Iorque) em fevereiro de 2023, aborda de forma visceral os aspectos mais violentos da ditadura militar no Brasil (1964-1985). O espetáculo traz à tona situações de tortura pela perspectiva de vítimas mulheres, por meio de depoimentos e cartas dessas presas políticas, sendo, portanto, uma via de acesso à versão não oficial desse lado sombrio da história.

O espetáculo se situa entre o teatro performativo e documental, tendo na atriz Carina Casuscelli a porta-voz dessas mulheres. Sob direção de Lenerson Polonini, Casuscelli transita entre três ambientes: um primeiro, com a interpretação das personagens em ambientes de luta, como um assalto a banco, com falas em primeira pessoa; um segundo plano, que retrata a gravação de um filme, como se estas mulheres estivessem dando seu relato para uma equipe de TV (neste ambiente, por vezes a cena é interrompida por um grito de “Corta!”, geralmente quando há falas sensíveis); e um terceiro, que retrata a realidade dos porões da ditadura, mostrando cruamente as torturas realizadas ali. Casuscelli doa seu corpo a essas práticas com muita vivacidade, sendo acompanhada por projeções e efeitos tecnológicos que emolduram essas ações.

A estreia nos Estados Unidos explicita um fato histórico relevante em relação à ditadura militar brasileira: os EUA foram os grandes financiadores e impulsores de golpes de Estado por toda a América Latina. Portanto, a estreia em solo americano é muito simbólica, fazendo uma denúncia silenciosa. Sem precisar ser panfletária, a *Companhia Nova de Teatro* faz deste trabalho um apelo pela democracia e pela soberania dos países latinos.

MEMORY AND HISTORY IN BODY, VOICE, AND PRESENCE

by Christina Gontijo Fornaciari

A Scream in the Dark, premiered in La MaMa Theatre (New York) in February 2023, viscerally approaches the most violent aspects of the military dictatorship in Brazil (1964-1985). The spectacle brings up torture cases by the female victims' perspective, by means of testimonies and letters from the political prisoner women, therefore being a way of access to non-official versions of that dark side of history.

The staging is situated between performative and documentary theatre, having in the actress Carina Casuscelli a spokeswoman of those women. Under direction of Lenerson Polonini, Casuscelli passes through three environments: the first is interpreting characters in a context of battle, as bank robberies, speaking in first person; a second plan pictures a movie recording, as if those women were giving their report to a TV crew (in this context, the scene is often interrupted by a scream of “Cut!”, basically when something politically sensitive is being told); and the third pictures the reality of the dark recesses of dictatorship, crudely showing the tortures carried out therein. Casuscelli vividly bestows her body to those “practices,” followed by projections and technological effects that frame the actions.

The premiere in the United States made explicit a relevant historical fact regarding Brazilian military dictatorship: USA were a great backer and driver of military coups across Latin America. Therefore, the premiere in U.S. soil is highly symbolic as a silent denunciation. Without pamphletting, *Companhia Nova de Teatro* turns this work into an appeal for democracy and sovereignty of Latin countries.

In that sense, although addressing one of most remarkable political events in Brazil's history, this work materializes the thought of the French philosopher and art critic Jacques Rancière (quoting Theodor Adorno): "the social function of art is to have no function."¹⁸

Such thought states that the contemporary artwork's political impact lays in its very idleness. That is to say, in its distance from any social "work", from compromising with a certain militancy, or from its "task" of embellishment of the commercial world and alienated life.

In *A Scream in the Dark*, the artists set forth from personal memories, of their own or of others, to compose narrations capable of playing the role of inherently political historical records. It is an artistic work permeated of reality. Avoiding the formal document, committed to macropolitical instances, it refers to social reality by several means – letters, family photographs, personal objects – that often discords with the official history.

Hence, the women's records brought to stage as the point of view from those who lived under the dictatorship are the main route to the reality the show intends to document. Here, by handling ephemeral arts (theatre and performance art) and personal materials, two specificities arise.

Nesse sentido, mesmo que tratando de um dos mais marcantes eventos políticos da história do Brasil, a obra materializa o pensamento do filósofo e crítico de arte francês, Jacques Rancière (citando frase de Theodor Adorno): "a função social da arte é a de não ter função"¹⁵.

Tal pensamento afirma que o potencial político da obra de arte contemporânea reside justamente em sua ociosidade. Isto é, em seu distanciamento com relação a todo "trabalho" social, ao comprometimento com certa militância, ou com sua tarefa de embelezamento do mundo comercial e da vida alienada.

Em *Um Grito no Escuro*, os artistas usam memórias pessoais, próprias ou de terceiros, no intuito de constituir narrativas que possam exercer o papel de registros históricos, inerentemente políticos. Trata-se de um trabalho artístico permeado de realidade. Fugindo do documento formal, comprometido com instâncias da macropolítica, remetem-se à realidade social a partir de meios diversos – cartas, fotografias de família, objetos pessoais – que, não raro, destoam da história oficial.

Assim, os registros das mulheres trazidos no espetáculo incluem o olhar de quem viveu sob a ditadura como principal via de acesso à realidade que se pretende documentar. Aqui, lidando com artes efêmeras (teatro e performance) e com material pessoal, surgem duas especificidades.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34. 2005. TN: Published in English with the title *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34. 2005.

A primeira requer a compreensão da memória pessoal enquanto registro do coletivo, como informa o sociólogo francês Maurice Halbwachs. O autor nos convida a desviar do entendimento de memória no senso comum, onde essa só poderia “existir e permanecer na medida em que estivesse ligada a um corpo ou a um cérebro individual”¹⁶.

Ao contrário, segundo ele, as lembranças podem ser organizadas de duas maneiras: reunidas em torno de um ponto de vista individual ou distribuídas dentro de um determinado grupo. Assim, se a dimensão coletiva é fundamental na constituição da memória, a dinâmica presente na arte que parte de memórias pessoais faz dela, inerentemente, um dispositivo de construção da memória coletiva.

A própria aquisição da informação biográfica no processo criativo é amalgamada na relação entre o “eu” e o “mundo”. Isso é uma possível garantia de que o produto estético resultante de processos “confessionais” configure-se passível de gerar afetos, identificação e, portanto, fruição pelo público.

Desta forma, é natural que memórias sejam acessadas com objetivos para além da obra em si, pois arquivam aspectos reveladores da coletividade. Nesse contexto, as obras tornam-se inseparáveis de uma qualidade político-social, como nos informa a filósofa e historiadora de arte Luzia Gontijo Rodrigues:

The first requires understanding personal memory as a collective record, as informed by the French sociologist Maurice Halbwachs. The author invites us to take a detour from the commonsense definition of memory, where it can only “exist and endure insofar as it was bound to a person’s body and brain.”¹⁹

On the contrary, according to him, memories can be organized in two manners: gathered around an individual point of view or distributed within a given group. Thus, if the collective dimension is fundamental for memory constitution, the dynamics present in an artwork that is based on personal memories inherently turns that very artwork into a device for building collective memory.

The very acquisition of biographic information in the creative process is mixed to a relation between the “I” and the “world.” That is a likely warranty that the resulting aesthetic product from “confessional” processes is made liable of generating affects, identification and, hence, fruition by the audience.

So, it is natural that memories are accessed with purposes that exceed the artwork itself, for they archive revealing aspects of collectivity. In that context, artworks become inseparable of a social-political quality, as the philosopher and art historiographer Luzia Gontijo Rodrigues says:

¹⁶ HALBSWACHS, Maurice. *Memórias Coletivas*. São Paulo: Centauro, 2006.

¹⁶ HALBSWACHS, Maurice. *Memórias Coletivas*. São Paulo: Centauro, 2006.

...I detach the breakthrough with the aesthetic logic that separates the world of artistic representations from that of social-political forces and oppositions. ... Such breakthrough means to reserve for art a place where the power speeches and gestures circulate, a place of cultural disputes, of affirmation of diverse interests.²⁰

A second specificity refers to its durability over time, since staging processes are characterized by their ephemerality in opposition to documents, which a priori must keep themselves intact by long periods after their making.

At this point, we search at the very nature of the aesthetic phenomena the desired duration, since the phenomenological stream, as pointed out by Merleau-Ponty, informs us of the resonances produced in the spectator by sensorial encounters. When touched by the artistic speech, the work's enjoyers have their sensory apparatus modified, reverberating in reflections, and making sense of what they are appreciating, being themselves a propeller of the lived experience. In the words of director and dramatist Marcelo Soler:

Apprehension happens not only in the level of ideas, but in physical terms. ... The spectators themselves will be the agents who will share, orally, in written form or even through another work, the experience lived in the enjoyment of the theatrical event.²¹

²⁰ RODRIGUES, Luzia Gontijo. A arte para além da estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas. In Revista ArteFilosofia. Ouro Preto: UFOP, 2008.

²¹ SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

(...) destaco a ruptura com a lógica da estética, que separa o mundo das representações artísticas, daquele das forças e embates político-sociais. (...) tal ruptura significa reservar para a arte um lugar por onde circulam os discursos e gestos de poder, lugar de disputas culturais, de afirmação de interesses diversos¹⁷.

A segunda especificidade diz respeito a sua durabilidade no tempo, já que os processos de encenação se caracterizam por sua efemeridade, em contraposição aos documentos, que, *a priori*, devem manter-se íntegros por longos períodos após sua confecção.

Neste ponto, buscamos na própria natureza dos fenômenos estéticos a duração desejada, uma vez que a corrente fenomenológica, como aponta Merleau-Ponty¹⁸, nos informa das ressonâncias que os encontros sensoriais produzem no espectador. Ao ser tocado pelo discurso artístico, o fruidor da obra tem seu aparelho sensorial modificado, reverberando em reflexões e dando significado àquilo que aprecia, sendo ele próprio um propagador da experiência vivida. Nas palavras do diretor e dramaturgo Marcelo Soler:

A apreensão não se dá apenas no nível das ideias, mas em termos físicos. (...) Serão os próprios espectadores os agentes que compartilharão, por meio da oralidade, da escrita ou até outra obra, a experiência vivenciada na fruição do acontecimento teatral¹⁹.

¹⁷ RODRIGUES, Luzia Gontijo. A arte para além da estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas.

In revista ArteFilosofia. Ouro Preto: UFOP, 2008.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

¹⁹ SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

Nesse aspecto, as torturas vivenciadas pelas vítimas são revividas por Casuscelli, que as transfere sinesteticamente para o corpo dos espectadores. Pude perceber pessoas que se sacodem nas cadeiras, como se recebessem os choques que a personagem sofre. A identificação ocorre em um patamar físico, por reações involuntárias do aparelho sensorial do público.

Enquanto isso, projeções de imagens reais das vítimas são apresentadas à plateia com nome, sobrenome, idade e história de vida de cada uma daquelas mulheres. Então, um segundo tipo de identificação ocorre, passando pelo afeto. São mães relatando a dor de serem torturadas na frente de seus filhos pequenos, são estudantes abusadas sexualmente por seus torturadores. São mulheres maduras, jovens, brancas, pardas, magras, gordas, bonitas, feias... São mulheres comuns, cujas vozes dificilmente seriam ouvidas nos documentos oficiais, mas protagonistas de suas próprias histórias ao longo de todo o trabalho.

E quando o torturador fala, Casuscelli permanece muda. No lugar da atriz, aparece projetada uma figura humana criada por inteligência artificial, com voz mecânica e olhar sem brilho, que compõe a cena ao lado da trilha sonora visceral criada por Wilson Sukorski. O contraste potente e, ao mesmo tempo, sutil denuncia o esquema frio e calculista de infiltração da política imperialista estadunidense por trás do Golpe de 64 no Brasil.

Como realizei a operação das legendas em inglês do espetáculo, minha fala parte também desse lugar afetado pela presença do meu corpo, noite após noite, durante a temporada no Teatro La MaMa. A cada final de espetáculo, quando Lenerson Polonini se juntava a Carina Casuscelli para agradecer ao público, sua fala emocionada sobre a importância de fazer arte hoje – enquanto vivemos um presente em que o autoritarismo volta a ameaçar a democracia e a liberdade de expressão – sempre me tocava.

In this aspect, the tortures suffered by the victims are revived by Casuscelli, who synesthetically transfers them to the audience's bodies. I could see people trembling on the seats, as if were them who received the electric shocks applied to the character. Identification happens in a physical degree, through involuntary reactions of the audience's sensory apparatus.

Meanwhile, projections of real victim images are shown to the audience with first and last names, age, life history of each of those women. Then, a second type of identification occurs through affection. They are mothers reporting the pain of being tortured in front of their small children; they are student girls sexually abused by their torturers. They are either mature or young, white or brown, thin or fat, pretty or ugly women... They are common women, whose voices would hardly be heard from the official documents, but protagonists of their own histories all over the work.

And, when the torturer speaks, Casuscelli stays silent. In place of the actress, a human figure is projected by artificial intelligence, with a mechanical voice and lackluster gaze, making up the scene altogether with the visceral soundtrack created by Wilson Sukorski. The powerful but subtle contrast denounces the cold and calculating scheme of infiltration of the U.S. imperial politics backing the Coup of 1964 in Brazil.

Since I operated the English subtitles of the staging, my discourse also emanates from that place affected by the presence of my body, evening after evening, along the season at La Mama Theatre. On every presentation's end, when Polonini joined Casuscelli for thanking the audience, his moved speech about the importance of making art today, from this present in which authoritarianism returns to threaten democracy and freedom of speech, impacted me every time.

Revisiting the past, at the dictatorship's recesses, is to remember the pain to be sure of what we do not want to live again. And, at those moments, under the emotion of applauses, the satisfaction of making part of a group of Brazilian artists in New York, making politics from the "open veins of Latin America," springing forth at the very heart of international imperialism, made full sense. It made memory and history, in body, voice and presence.

Therefore, I finish by reassuring the place of power of the body's performing arts for building a documental record and reminding phenomenology for the construction of micropolitics: the body will be necessarily accessed, since language and representation alone are not up to complete that task.

Revisitar o passado, nos porões da ditadura, é relembrar a dor para ter certeza do que não desejamos reviver. E, naquele momento, sob a emoção dos aplausos, a satisfação de fazer parte de um grupo de artistas brasileiros em Nova York, fazendo política a partir das veias abertas da América Latina, jorrando no coração do imperialismo internacional, fazia sentido. Fazia memória e história, no corpo, na voz e na presença.

Assim, termino afirmando o lugar de potência das artes do corpo na construção de registro documental e relembro a fenomenologia na construção da micropolítica: o corpo será necessariamente acessado, já que a linguagem e a representação, sozinhas, não dão conta de completar essa tarefa.

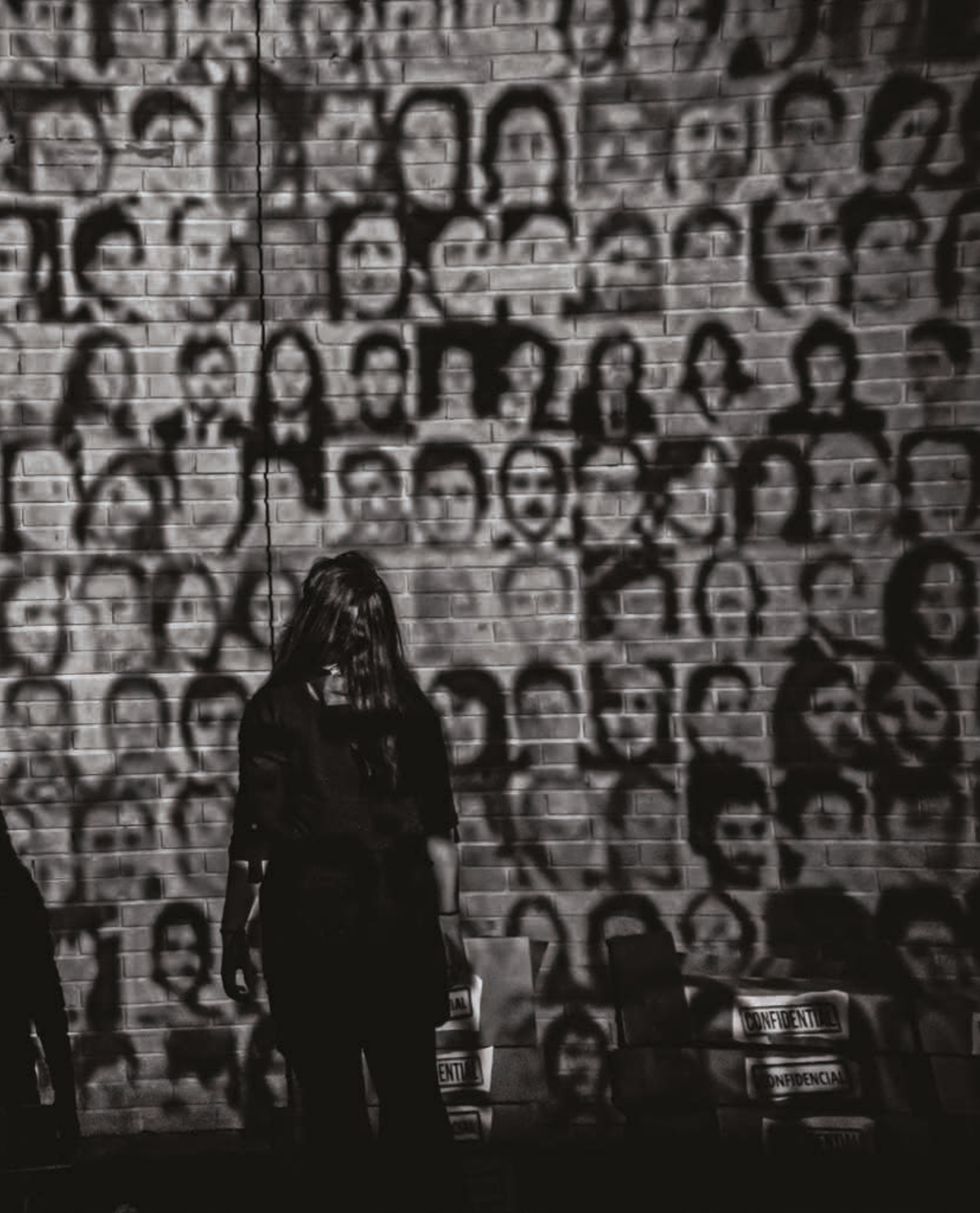
Additional References:

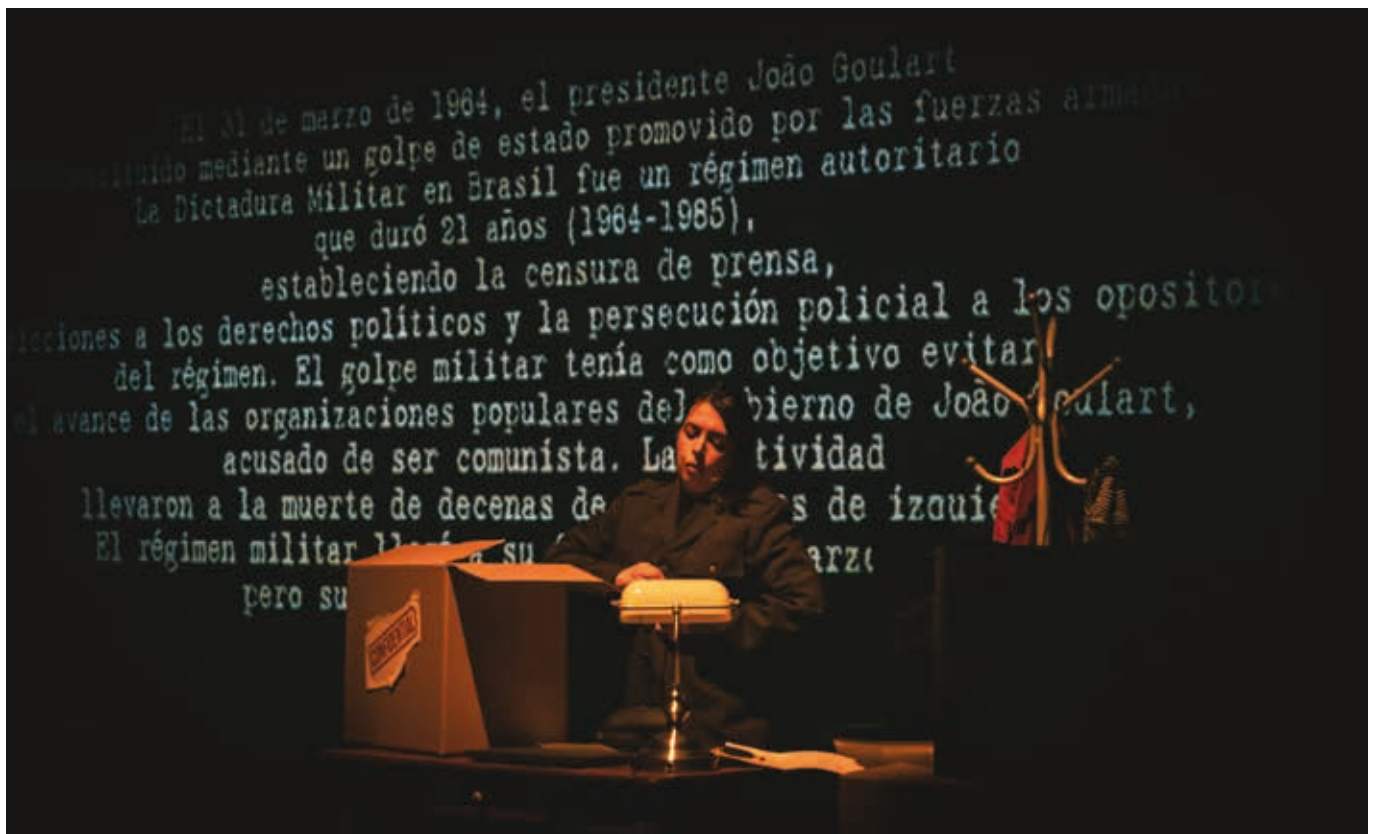
CANTON, Kátia. *Da política à micropolítica*. Coleção Temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
FORNACIARI, Christina. *Da memória nossa de cada dia [ou] Da política que fazemos*. Memória Digital da ABRACE, 2012.

Referências adicionais:

CANTON, Kátia. *Da política à micropolítica*. Coleção Temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
FORNACIARI, Christina. *Da memória nossa de cada dia [ou] Da política que fazemos*. Memória Digital da ABRACE, 2012.



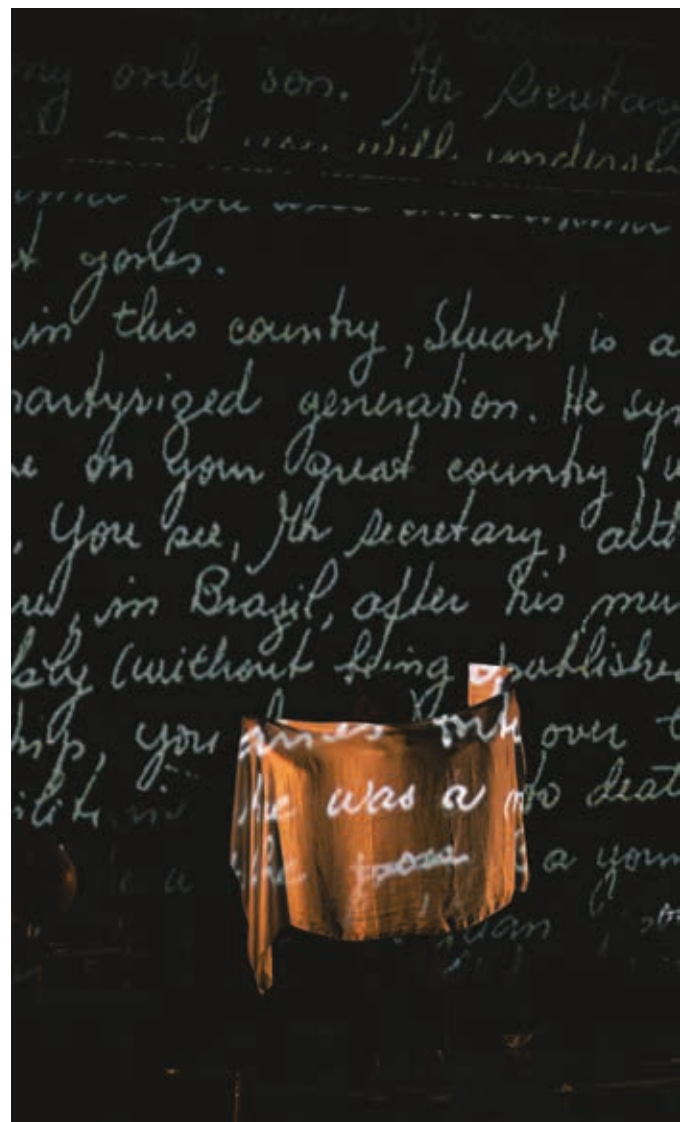
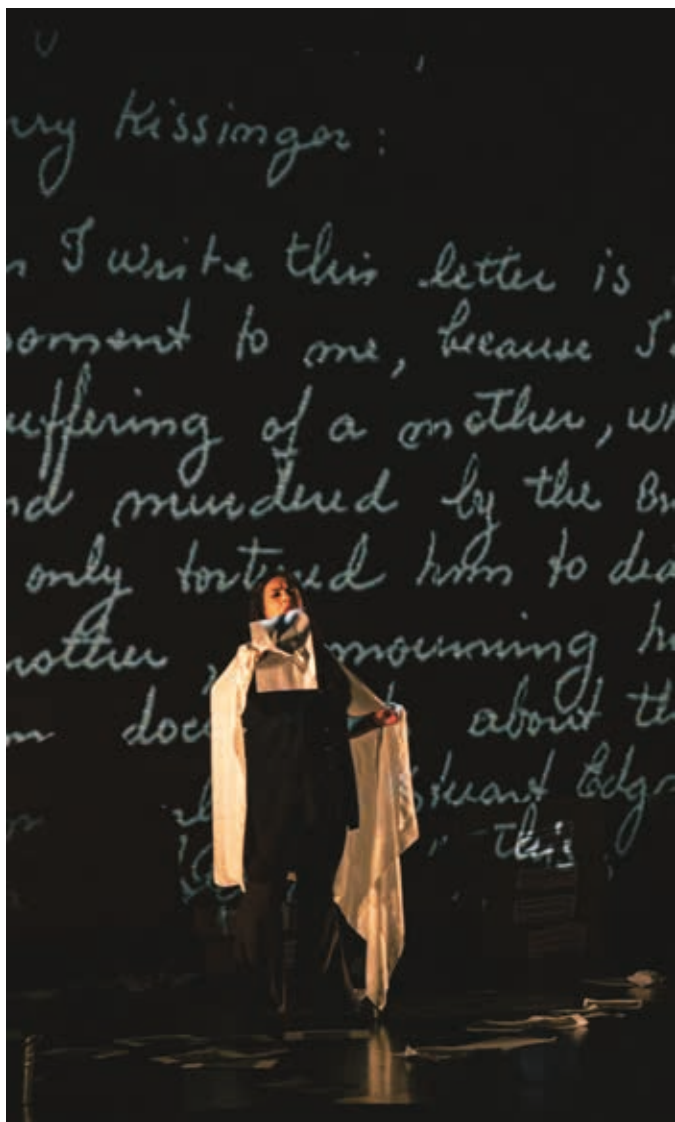














ENTRELAÇADOS (2023)

INTERWOVEN (2023)

VIDAS ENTRELAÇADAS: O ENCANTO DE UM PROCESSO DE MONTAGEM

Sonia Machado de Azevedo

Um elenco, por si só, pode conter todo um espetáculo, toda uma pesquisa. Ainda mais porque o material a ser trabalhado, no caso de *Entrelaçados*, reside nesses corpos e corpos presentes e próximos em sua diversidade étnica que, mesmo na ausência da palavra ou em palavras ditas em idiomas que não compreendemos, nos contam histórias não apenas pessoais, mas também lembranças de lugares onde viveram ancestrais longínquos, dos quais se herdaram culturas e traços culturais inigualáveis.

Essas pessoas que se reuniram no elenco de *Entrelaçados* vêm com olhos e olhares de muitos outros olhos e olhares que percorreram vales, montanhas ou desertos. E que nos dizem apenas com a apresentação de um rosto, de um tom de pele, de uma barba, de um cabelo, de um modo de gesticular e de falar. Quero começar por eles, pessoas performers vindos de diversas partes do mundo que hoje moram na cidade de São Paulo, onde nasci. Quero pensar no que me trazem, me revelam de mundos distantes, como ventos bons que contam histórias terríveis ou maravilhosas; que me sussurram ou gritam histórias que não são minhas, que são magicamente outras.

As histórias e as pessoas do elenco me chegam de pronto no primeiro dia em que estive presente em um ensaio, quando aprendem uma dança ou, sentadas em círculo, aprendem a tocar diversos e diferentes instrumentos. Eu as observo. Ensinam-se uns aos outros e outras. O que assisto é uma troca ininterrupta e preciosa de saberes que são ofertados como tesouros muito antigos. Os ritmos, a energia utilizada nos toques, a posição das mãos, o deslocamento dos passos dançados em círculos, tudo parece pertencer a outras vidas, outros lugares, outros que não eu

INTERWOVEN LIVES: THE ALLURE OF A STAGING PROCESS

Sonia Machado de Azevedo

A cast can contain in itself a whole spectacle, a whole research. Even more because the material to be labored, in the case of *Interwoven*, lays on those bodies, present and close in their ethnic diversity that, in the absence of the speech or in speeches spoken in languages we do not understand, tell us not only personal histories, but also remembrances of places where their far-off forebears lived, whose cultures and unequalled cultural traits are a legacy.

The people gathered in the cast of *Interwoven* see with eyes and regards from a lot of other eyes and regards that have scrolled over valleys, mountains, or deserts. And that is expressed by the very bringing forward of a face, a tone of skin, a beard, a hair, through a certain manner of speaking or gesticulating. I want to start with them, performer people coming from several parts of the world, now living in the city of Sao Paulo, where I was born. I would like to think on what they bring me, what they reveal of distant worlds, like good winds telling terrible or wonderful stories; who whisper or scream histories that are not mine, that are magically other.

The histories and cast people come upon me right away in the first day I attend to a rehearsal, when they learn a dance or, sit in a circle, how to play diverse, different instruments. I watch them. They teach each other. What I see is a precious, ininterrupt exchange of knowledges, offered as very ancient treasures. The rhythms, the energy used in the beats, the hands position, the displacement of steps danced in circle – all seems to belong to other lives, other places, others that not myself; and one person shares it out with all

the others, divides it off, gives it out, distributes it. That is fascinating.

Along my whole life I have been a watcher and often an active observer of the most diverse creation processes. And those moments where something never experienced come out to the surface of somebody's or the group's actions are astonishingly new; they are the birth of a thing we had been waiting for, yet unknown. Those are the never before happened. For many years, I have put the research processes before the final results, and I do not regret the slightest bit: to me, every time it seems to be life in its rawness being generated moment after moment, restlessly.

In the many areas of the Arts, especially those whose instrument is the interpreter's body, artists and researchers are usually united in one and only person. Research rises out of curiosity, of a curiosity that does not abandon the researcher, and the successive searches and questions can only be investigated and answered through successive exploration trials. Thus one steams ahead – that is the road that is built by the wanderer's footsteps.

With *Interwoven*, *Companhia Nova de Teatro* hold us a certain gawk towards Art and the art of living, where the researcher-artists simultaneously formulate and answer their own questions, where the search for new, successive questions brings answers that bring other questions in a continuous process, in a pursuit that does not finish in the staging.

mesma; e uma pessoa distribui a todas as outras, reparte, doa, distribui. Isso é fascinante.

Ao longo de toda a minha vida sempre fui uma observadora e, muitas vezes, uma acompanhadora ativa de processos de criação os mais diversos. E esses momentos, onde algo ainda nunca experimentado vem à superfície das ações de alguém ou de um grupo, são impressionantemente novos; são nascimento do que se esperava mas não se conhecia ainda. É o nunca antes acontecido. Durante muitos anos coloquei os processos de pesquisa à frente dos resultados finais e não me arrependo: me parece sempre ser a vida em estado bruto sendo gerada instante a instante, sem cansaço.

Nas diversas áreas das artes, especialmente naquelas que têm o corpo do intérprete como instrumento, artistas e pesquisadores em geral estão presentes numa só e mesma pessoa. A pesquisa nasce da curiosidade, de uma curiosidade que não abandona o pesquisador, e as sucessivas buscas e perguntas só podem ser investigadas e respondidas em sucessivos ensaios de descoberta. E assim se segue, esse é o caminho que vai sendo construído pelos passos do caminhante.

A *Companhia Nova de Teatro*, com *Entrelaçados*, nos reserva ao olhar um certo assombro da arte e da arte de viver, onde o artista-pesquisador ao mesmo tempo formula e responde às próprias perguntas, onde a busca de novas e sucessivas perguntas trazem respostas que trazem outras perguntas nesse processo contínuo, nessa procura que não se encerra num espetáculo.

Durante o acompanhamento dos ensaios e da abertura de processo sempre havia a sensação do muito, do que não queria calar, de tudo que precisava ser dito e que não podia ser impedido. E sempre havia a sensação do relógio correndo contra o tempo que não podia nem pode medir o *imedível*. Não acredito que esse processo esteja terminado mesmo após a estreia porque há um mundo subterrâneo que não veio à tona e escolhas que ainda não foram resolvidas.

Acompanhei a dramaturgia nascendo e sendo costurada por Carina Casuscelli no trabalho de dar forma a algo que não cabia no espaço e no tempo de um só espetáculo. Eram muitas as camadas que, quando revolvidas, mostravam outros mundos e sempre mais. E então? Quatro versões, e talvez tenha havido outras antes da minha chegada, na tentativa de dar conta do incontível.

Não quero acreditar que essa pesquisa se encerre aqui. Carina, que responde pela dramaturgia e direção, é uma artista investigadora apaixonada e inquieta que sabe que, para a pessoa artista, as questões nunca terão fim: é muito o que precisa dizer e o que deseja contar e processos assim não cabem nos prazos dos calendários, no tempo marcado pelos horários dos agendamentos nem na conta dos anos por viver. São e serão sempre processos umbilicais, de raiz profunda e misteriosa.

Sendo assim, a cidade de São Paulo, através das muitas e diversas etnias que a habitam e nela seguem suas vidas de encontros e desencontros, e todas as pessoas que transitam pelas ruas e avenidas que nunca dormem, pode se perceber mais ampla, larga, acolhedora, múltipla e diversa, de uma beleza apenas possível por tantos e tantas que nos chegam de longas distâncias e nos trazem a si mesmos como presentes inesquecíveis.

While I watched the rehearsals and the process opening, there always had the feeling of the much, of what did not want to silence, of all that needed and could not be prevented to be said. And there always had the feeling of a clock running against time, which could not, and cannot, measure the *unmeasurable*. I do not believe this process is finished after the premiere because there is a whole underground world that was not brought to the light, and choices that have not been resolved yet.

I witnessed the dramaturgy rising and being interwoven by Carina Casuscelli in a work to give form to something that did not fit the space and time of a single staging. There were so many layers that, when revolved, revealed other worlds and ever more. Then what? Four versions, and others might have existed before my coming over, in an attempt to account for the uncontainable.

I trust this research will not end here. Carina, who signs dramaturgy and direction, is a restless, passionate investigative artist who knows that, for the artist person, the questions will never end: there is a lot that she needs to say and wishes to tell, and processes like that never fit the calendars' due dates, the appointment time slots, nor into the account of the years to live. They are and will always be umbilical processes of deep, mysterious roots.

Therefore, the city of São Paulo – through the many and diverse ethnicities inhabiting it and here making their lives of ups and downs, and all the people rushing down the streets and avenues that never sleep – can perceive itself wider, larger, more welcoming, multiple and diverse, of a beauty only made possible by such and so many people coming from long distances and offering us themselves as unforgettable gifts.

THE SUBTLE GROPING OF A MOVING WORLD

amilton de azevedo

“Scientists say that human beings are made of atoms, but a little bird told me that we are also made of stories.” These words by Eduardo Galeano (1940-2015) in the launch of *Children of The Days* (2012) seem an excellent starting point to think about *Interwoven*, the staging that completes the *Immigration on Scene* trilogy built by *Companhia Nova de Teatro* along the last twelve years.

Caminos Invisibles... La Partida (2011) approached the life conditions of the Bolivian community in the city of São Paulo. Immigrants took part on the creation process and were on the stage, telling their own stories. In *Noise in the Waters*, a focus was casted over the Mediterranean crossing and the many tragedies occurred therein. In the scenic device created by *Companhia Nova*, the insertion on scene of characters whose lives and deaths were inhumanly narrated by a General tightens up Marco Martinelli’s dramaturgy, making those humans present and “made of stories,” rather than mere numbers.

The so many stories that form and make us up are the first impetus of *Interwoven*. Nine people from different origins, having in common the fact of currently living in the city of São Paulo, make, from each corner of the stage, from each spatial marking, a small universe revealed in the observation of the most varied objects, adornment, clothes, symbols, instruments, and images. There, in small, confined spaces, the much brought by each migrant person: the immensurable cultural background that fits into each molecule vibrating in a displacing body, who encounters a whole other world that is organized day by day.

O TATEAR SUTIL DE TODO UM MUNDO QUE SE MOVE

amilton de azevedo

“Os cientistas dizem que os humanos são feitos de átomos, mas a mim um passarinho contou que somos feitos de histórias”. A frase dita por Eduardo Galeano (1940 – 2015) na ocasião do lançamento de *Os filhos dos dias* (2012) parece um excelente ponto de partida para pensar em torno de *Entrelaçados*, espetáculo da *Companhia Nova de Teatro* que completa a trilogia *Imigração em Cena* realizada pelo grupo ao longo de doze anos.

Caminos Invisibles... La Partida (2011) tratava das condições de vida da comunidade boliviana na cidade de São Paulo; imigrantes participaram do processo de criação e estavam no palco, contando suas próprias histórias. Em *Barulho D’água* (2016), o foco era lançado sobre a travessia do Mediterrâneo e as tantas tragédias ali ocorridas; no dispositivo cênico criado pela *Companhia Nova*, a inserção na cena de personagens cujas vidas e mortes eram narradas de forma desumana por um general fricciona a dramaturgia de Marco Martinelli, presentificando aqueles humanos – muito mais do que números, “feitos de histórias”.

As tantas histórias que nos formam e nos fazem são o impulso primeiro de *Entrelaçados*. Nove pessoas de diferentes origens, que carregam em comum o fato de viverem atualmente na cidade de São Paulo, fazem de cada canto do espaço cênico, de cada nicho demarcado, um pequeno universo que se revela na observação dos mais variados objetos, adornos, roupas, símbolos, instrumentos e imagens. Ali, em pequenos espaços confinados, o tanto que se traz em cada pessoa migrante; as imensuráveis bagagens culturais que cabem em cada molécula que vibra em um corpo que se desloca, que se depara com todo um outro mundo que se organiza em seu dia a dia.

Para construir esta cena entrelaçada, Carina Casuscelli propõe como disparador um espaço fora do espaço; um *ali* indefinido onde essas pessoas/personas se veem encarceradas. É difícil não ler essa proposição do isolamento a partir da perspectiva da pandemia da Covid-19, mas desde o início **Entrelaçados** almeja expandir-se para além deste acontecimento temporal. Nas projeções e ao longo de uma espécie de prólogo, outros confinamentos possíveis da contemporaneidade; das redes sociais ao hiperconsumo de medicamentos, passando por imagens de guerras e tragédias, os habitantes da cena e os observadores da plateia se irmanam na globalização da ansiedade, das violências, da precarização do trabalho e da vida como um todo.

Ainda assim, **Entrelaçados** carrega consigo algo de otimista; uma possibilidade de coexistência multicultural que se organiza quase como brincadeira. A encenação de Casuscelli, que lida majoritariamente com não-atores, opera uma espécie de construção da cena dentro da cena, escolhendo transitar por linguagens diversas nestas muitas poéticas possíveis.

Núcleos dramáticos de representação realista surgem na demonstração de situações vivenciadas por aquelas pessoas e se veem atravessadas pela performatividade das vidas evocadas em corpos, experiências, vozes e gestos; manifestos cênicos se organizam no contar-denunciar em primeira pessoa o que é existir enquanto imigrante; e momentos didáticos onde o teatro faz daquele espaço fora do espaço um território de comunhão, uma oficina de saberes compartilhados dentro do convívio das diversidades.

Formalizam-se então cenas de sonho e cenas de pesadelo, muitas delas profundamente marcadas pelo surrealismo da realidade enfrentada não só por aquelas pessoas que estão na cena, mas por

For building this interwoven scene, the trigger proposed by Carina Casuscelli is a space out of the space – an indefinite *there* where those people/personas see themselves incarcerated. One cannot help reading that proposal of isolation from the perspective of Covid-19 pandemic, but **Interwoven**, from the very beginning, aims to expand beyond this temporal event. In projections and along a sort of prologue, other possible contemporary confinements: from social networks across war and tragedy images up to the overconsumption of medications, the scene inhabitants and the watchers from the audience unite in the globalization of anxiety, violences, precarization of work and life as a whole.

Yet **Interwoven** holds in it something of optimistic: a possibility of multicultural coexistence that is organized almost like frolic. Casuscelli's staging, dealing mostly with non-actors, operates a sort of construction of scene within the scene, choosing to move through various languages in these many possible poetics.

Dramatic nuclei of realist representation arise in demonstrating the situations experienced by those people and are traversed by the performativity of the evoked lives in bodies, experiences, voices, and gestures. Scenic manifests get organized to narrate/denounce in first person what to exist as an immigrant means. And didactic moments where theater makes that space out of the space a territory of communion, a workshop of knowledge shared in the socialization of diversities.

Thus, scenes of dream and scenes of nightmare are formalized, many of which deeply marked by the surrealism of a reality faced not only by those on the stage, but also by millions crossing

oceans and deserts around the globe, always pursuing better life conditions. *Interwoven* is about the much that remains on those bodies, about the almost forgotten in the integration processes; about what underlies and also what is insurmountable in those distances not measurable in kilometers.

As even in the face of the encounter, the exchange, the entanglement, there is something inapprehensible from the foreign culture that remains almost as a mystery. *Interwoven*, in the subtle groping of an entire world that moves in each step made by an individual, chooses not to get full of meanings, but affords to be permeated of sensations from each of us in the audience – this other interweaving of so many us. Among chants and dances of distant corners, *Companhia Nova de Teatro* overflies landscapes and landscapes, from delicate gestures to ecstatic whirling.

milhões que cruzam oceanos e desertos ao redor do globo, sempre na busca de melhores condições de vida. *Entrelaçados* é sobre o tanto que permanece nesses corpos, sobre o que quase se esquece em processos de integração; sobre o que subjaz e também sobre o que há de intransponível nas distâncias que não se medem em quilômetros.

Pois mesmo diante do encontro, da troca, do emaranhamento, há algo do inapreensível da cultura alheia que permanece quase como mistério; *Entrelaçados*, no tatear sutil de todo um mundo que se move em cada passo que um indivíduo dá, escolhe não se preencher de significados, mas permitir-se permear em sensações de cada um de nós da plateia; este outro entrelaçar de tantos nós. Entre cantos e danças de cantos distantes, a *Companhia Nova de Teatro* sobrepõe paisagens e paisagens, de gestos delicados a giros extáticos.







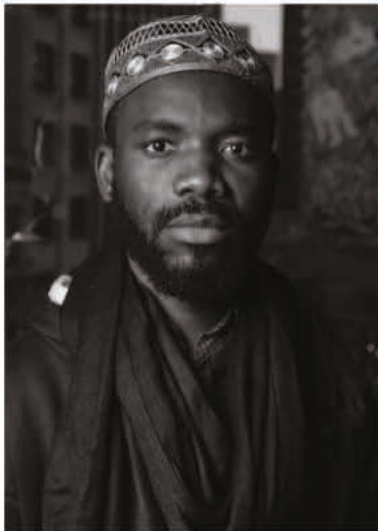






















IN MEMORIAM
ROSA MARIA DE FREITAS
★ 1960
† 2021

COMPANHIA NOVA DE TEATRO

DUAS DÉCADAS EM IMAGENS / TWO DECADES IN IMAGES

FICHA TÉCNICA / PRODUCTION CREDITS

Idealização / Idealization – Lenerson Polonini e Carina Casuscelli

Organização e edição / Organization and Editor – amilton de azevedo

Tradução e revisão / Translation and Review – Fábio Fonseca de Melo

Design gráfico / Graphic Design – VWe. Comunicação Definitiva (Valdeir Teixeira e Welton Silva)

Companhia Nova de Teatro – Duas décadas em imagens / Two Decades in Images

1. **Repertório Beckett (Ato sem palavras 1 e 2, Vaivém e Aquela Vez) 2002**
Beckett Repertoire (Act Without Words 1&2, Come and Go, That Time)
2. **Repertório Beckett 2 (Eu não, Improviso de Ohio e Catástrofe) – 2004**
Beckett Repertoire 2 (Not I, Ohio Impromptu, Catastrophe)
3. **Repertório Beckett 3 (Esperando Godot e Respiração) – 2005**
Beckett Repertoire 3 (Waiting For Godot, Breath)
4. **Heiner Müller em Repertório (Medeamaterial, Hamletmaschine e Descrição de Imagem) – 2007**
Heiner Müller in Repertoire (Medeamaterial, Hamletmaschine, Description of a Picture)
5. **Doutor Faustus Liga a Luz, de Gertrude Stein – 2009** / *Doctor Faustus Lights the Lights*
6. **Caminos Invisibles... La Partida – 2011**
7. **A Cripta de Poe – 2011** / *Poe's Crypt*
8. **Krísis – 2013**
9. **Badboy Nietzsche – 2015**
10. **Prostitutas Fora de Moda – 2015** / *Old-Fashioned Prostitutes*
11. **Barulho d'Água – 2016** / *Noise in the Waters*
12. **Os Deuses Estão Marretando a Minha Cabeça – 2017** / *The Gods Are Pounding My Head*
13. **APÁTRIDAS – 2021** / *STATELESS*
14. **Um Grito no Escuro – 2023** / *A Scream in the Dark*
15. **Entrelaçados – 2023** / *Interwoven*

REPERTÓRIO BECKETT (COLETÂNEA COM 4 PEÇAS DE BECKETT ATO SEM PALAVRAS 1, ATO SEM PALAVRAS 2, AQUELA VEZ E VAIVÉM)

BECKETT REPERTOIRE (4 BECKETT'S COLLECTED PLAYS – ACT WITHOUT WORDS 1, ACT WITHOUT WORDS 2, THAT TIME, COME AND GO)

Direção, iluminação e objetos cênicos / Direction, Lighting, and Scenic Objects – Lenerson Polonini. Elenco / Cast – Sergio Portella, André Arruda, Carina Casuscelli, Ana Paula Bueno, Sueli de Sousa, Achileu Nogueira Neto, Shane Morgan, Francisco Taunay, Domi de Melo, Keyla Taschini, Verônica Mello, Carolina Lima, Nara Ferriani, Jacqueline Braga e Cássia Bianco.

Participação especial em voz em Aquela Vez / Special Guest as the Voice in That Time – Paulo César Pereio. Figurinos e maquiagem / Costumes and Make-Up – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Danilo Tomic.

Tradução / Translation – Rubens Rushe. Fotos / Photos – Jefferson Pancieri e Paulo Lopes.

REPERTÓRIO BECKETT 2 (COLETÂNEA COM 3 PEÇAS DE BECKETT EU NÃO, IMPROVISO DE OHIO E CATÁSTROFE)

BECKETT REPERTOIRE 2 (3 BECKETT'S COLLECTED PLAYS – NOT I, OHIO IMPROMPTU, CATASTROPHE)
Direção, iluminação e objetos cênicos / Direction, Lighting, and Scenic Objects – Lenerson Polonini. Elenco / Cast – Carina Casuscelli, Sergio Portella, Sandro Gaspar, Joel Simil, André Arruda e Eduardo Brisa. Figurinos e maquiagem / Costumes and Make-Up – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Danilo Tomic. Tradução / Translation – Rubens Rushe. Fotos / Photos – Jefferson Pancieri.

REPERTÓRIO BECKETT 3 (COLETÂNEA COM 2 PEÇAS DE BECKETT ESPERANDO GODOT E RESPIRAÇÃO)

BECKETT REPERTOIRE 3 (2 BECKETT'S COLLECTED PLAYS – WAITING FOR GODOT, BREATH)
Direção, iluminação e objetos cênicos / Direction, Lighting, and Scenic Objects – Lenerson Polonini. Elenco / Cast – André Arruda, Fabia Pierangeli, Eduardo Brisa, Ana Paula Bueno, Sueli de Sousa. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Figurinos e maquiagem / Costumes and Make-Up – Carina Casuscelli. Tradução / Translation – Flávio Rangel (Esperando Godot) e Rubens Rushe (Respiração). Fotos / Photos – Marília Fernandes.

HEINER MÜLLER EM REPERTÓRIO (MEDEAMATERIAL, HAMLETMASCHINE E DESCRIÇÃO DE IMAGEM)

HEINER MÜLLER IN REPERTOIRE (MEDEAMATERIAL, HAMLETMASCHINE, DESCRIPTION OF A PICTURE)

Autor / Author – Heiner Müller. Direção e iluminação / Direction and Lighting – Lenerson Polonini. Elenco / Cast – Rosa Freitas, Ricardo Gelli, Melany Kern, Josefa Pereira, Giselle Petty, Marília Coelho e Denise Cortouké. Participação especial em voz off / Special Guest as the Off-Voice – Paulo César Pereio. Figurinos e maquiagem / Costumes and Make-Up – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Tradução / Translation – Christine Röhrig e Marcos Renaux. Direção de videocenário / Video Scenario Direction – Cristian Cancino. Direção de movimento / Movement Direction – Carolina Moreira. Colaboração coreográfica / Choreography Associate – Josefa Pereira. Produção / Production – Lenerson Polonini e Carina Casuscelli. Fotos / Photos – Henrique Bastos, Acauã Fonseca e Henrique Oda.

DOUTOR FAUSTUS LIGA A LUZ

DOCTOR FAUSTUS LIGHTS THE LIGHTS

Autor / Author – Gertrude Stein. Direção e iluminação / Direction and Lighting – Lenerson Polonini. Elenco / Cast – Ricardo Gelli, Marçal Costa, Rosa Freitas, Camila dos Anjos, Jocarla Gomes, Mauro Grillo, Jean Mahoto, Priscila Menucci, Juliana França, Thaíse Nardim e Taila Lis. Participação especial em vídeo / Special Appearance in Video – Paulo César Pereio. Figurinos e maquiagem / Costumes and Make-Up – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Tradução / Translation – Fábio Fonseca de Melo. Videocenários / Video Scenarios – Cristian Cancino e Zzui Ferreira. Fotos / Photos – Acauã Fonseca.

CAMINOS INVISIBLES... LA PARTIDA

Direção e dramaturgia / Direction and Dramaturgy – Carina Casuscelli. Provocações e iluminação / Provocations and Lighting – Lenerson Polonini. Elenco / Cast – Carina Casuscelli, Cléo Moraes, Cacá Santini, Giuliano Pallos, Juan Cusicanki, Rosa Freitas, Ricardo Gelli, Camila dos Anjos, Claudia Wer, Roselaine Araújo, Mauro Grillo e Adriana Gaeta.

Núcleo andino / Andean Team – Richard Rivera, Freddy Wara, Oscar Condori, Beatriz Morales, Brendol Morales, Brayan Jorge, Janete Aline, Daniel Mamani, Victor Koll e Cesar Chui, Inti Roman, Veronica Yujra, Michelle Keli, Chayña Mendoza, Carmelita Quispe, Lis Duran, Elio Flores, Alvaro Javier, Aldo Conejo, Javier Aymara, Oscar Raymy e Sonia Maribel.

Participação especial / Special Guest – Conjunto Autóctono “Jach'a Sicuris de Italaque” e Sueli Feliziani. Figurinos / Costumes – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Vídeos / Videos – Cristian Cancino e Giuliano Conti. Operação de som / Soundboard Operator – Felipe Moraes. Operação de luz / Lightboard Operator – Verônica Castro. Operação de imagem / Projection Operator – Téo Ponciano. Assistente de Produção / Production Assistant – Gustavo Werner.

Concepção Espacial e Produção / Spatial Concept and Production – Carina Casuscelli e Lenerson Polonini (Companhia Nova de Teatro). Fotos / Photos – Henrique Oda, Acauã Fonseca, Cristian Cancino, Marcos Vidal, Antonio Andrade e João Carlos (Jaozín Fotografia).

A CRIPTA DE POE

POE'S CRYPT

Baseado livremente na obra de Edgar Allan Poe / Freely based on Edgar Allan Poe's work

Direção, dramaturgia e iluminação / Direction, Dramaturgy, and Lighting – Lenerson Polonini. Elenco / Cast – Afonso Henrique Soares, Carina Casuscelli, Rosa Freitas, Rafael Schmitt, Daniel Sommerfeld, Matheus Prestes, Carmen Chimienti, Omero Affede, Claudia Wer e Guil Silveira. Participação especial em vídeo / Special Appearance in Video – Paulo César Pereio. Direção de arte, figurinos e maquiagem / Art Direction, Costumes, and Make-Up – Carina Casuscelli. Música / Music – Wilson Sukorski. Videocenário / Video Scenario – Acauã Fonseca e Alexandre Ferraz. Operação de som / Soundboard Operator – Felipe Moraes e Magnus Crow. Operação de luz / Lightboard Operator – Verônica Castro. Assistente de imagem / Image Assistant – Henrique Oda. Fotos / Photos – Henrique Oda, Acauã Fonseca, Antônio Simas Barbosa, Amaury Alves e Carlos Irineu.

KRÍISIS

Dramaturgia / Dramaturgy – Eduardo Brito e Carina Casuscelli. Direção e iluminação / Direction and Lighting – Lenerson Polonini. Elenco / Cast – Carina Casuscelli, Rosa Freitas, Marcelo Jacob, Cléo Moraes, Milena Faria, Giuliano Pallos e Juan Cusicanki. Participação especial / Special Guests – Paulo César Pereio e Elke Maravilha. Figurinos e maquiagem / Costumes and Make-Up – Carina Casuscelli. Música / Music – Wilson Sukorski. Colaboração em pesquisa / Research Associate – Milena Faria. Videocenários / Video Scenarios – Alexandre Ferraz e Giuliano Conti. Equipe técnica / Technical Crew – Giuliano Conti e Verônica Castro. Idealização / Idealization – Carina Casuscelli e Lenerson Polonini. Fotos / Photos – Henrique Oda.

PROSTITUTAS FORA DE MODA (UM ROMANCE REAL)

OLD FASHIONED PROSTITUTES (A TRUE ROMANCE)

Texto / Text – Richard Foreman. Direção e iluminação / Direction and Lighting – Lenerson Polonini. Tradução / Translation – Fábio Fonseca de Melo. Elenco / Cast – Fábio Mráz, Carina Casuscelli, Joelle Malta, Fransérgio Araújo, Afonso Henrique Soares, Rosa Freitas e Rafael Schmitt. Participação especial em voz off / Special Guest as the Off-Voice – Paulo Cesar Pereio. Figurinos / Costumes – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Vídeos / Vídeos – Alexandre Ferraz. Colaboração em vídeos e edição / Video Creation and Editing Associate – Armando Lima. Operação de som / Soundboard Operator – Felipe Moraes e Magnus Crow. Operação de luz / Lightboard Operator – Verônica Castro. Operação de imagem / Projection Operator – Téo Ponciano. Assistente de Produção / Production Assistant – Gustavo Werner e Priscila Silva. Produção / Production – Companhia Nova de Teatro. Assessoria de imprensa / Press Office – Nossa Senhora da Pauta. Fotos / Photos – Henrique Oda e Antônio Simas Barbosa.

BADBOY NIETZSCHE

Texto / Text – Richard Foreman. Direção e iluminação / Direction and Lighting – Lenerson Polonini. Tradução / Translation – Fábio Fonseca de Melo. Elenco / Cast – Marcelo Marothy, Carina Casuscelli, Simone Heitor, Rafael Schmitt, Fransérgio Araújo, Afonso Henrique Soares e Rosa Freitas. Participação especial em voz off / Special Guest as the Off-Voice – Paulo Cesar Pereio. Figurinos / Costumes – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Vídeos / Vídeos – Alexandre Ferraz. Colaboração em vídeos e edição / Video Creation and Editing Associate – Armando Lima. Operação de som / Soundboard Operator – Felipe Moraes e Magnus Crow. Operação de luz / Lightboard Operator – Verônica Castro. Operação de imagem / Projection Operator – Téo Ponciano. Assistente de Produção / Production Assistant – Gustavo Werner e Priscila Silva. Produção / Production – Companhia Nova de Teatro. Assessoria de imprensa / Press Office – Nossa Senhora da Pauta. Fotos / Photos – Henrique Oda e Antônio Simas Barbosa.

OS DEUSES ESTÃO MARRETANDO A MINHA CABEÇA

THE GODS ARE POUNDING MY HEAD

Texto / Text – Richard Foreman. Direção e iluminação / Direction and Lighting – Lenerson Polonini. Tradução / Translation – Fábio Fonseca de Melo. Elenco / Cast – Marcelo Marothy, Carina Casuscelli, Rafael Schmitt, Fransérgio Araújo, Afonso Henrique Soares e Rosa Freitas. Participação especial em voz off / Special Guest as the Off-Voice – Paulo Cesar Pereio. Figurinos / Costumes – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Vídeos / Vídeos – Alexandre Ferraz. Colaboração em vídeos e edição / Video Creation and Editing Associate – Armando Lima. Operação de som / Soundboard Operator – Felipe Moraes e Magnus Crow. Operação de luz / Lightboard Operator – Verônica Castro. Operação de imagem / Projection Operator – Téo Ponciano. Assistente de Produção / Production Assistant – Gustavo Werner e Priscila Silva. Produção / Production – Companhia Nova de Teatro. Assessoria de imprensa / Press Office – Nossa Senhora da Pauta. Fotos / Photos – Henrique Oda, Antônio Simas Barbosa e Anna Paula Bogaciovias.

BARULHO D'ÁGUA

NOISE IN THE WATERS

Texto / Text – Marco Martinelli. Direção e tradução / Direction and Translation – Carina Casuscelli. Provocações e Iluminação / Provocations and Lighting – Lenerson Polonini. Atores –/ Cast – Alexandre Rodrigues, Fábio Mráz, Miguel Kalahary, Carina Casuscelli, Vicente Latorre, Fransérgio Araújo, Márcio Louzada, Omar Jimenez, Amaury dos Reis, Stan Italien, Isidro Sanene e Vençãam Guigui. Vozes / Voices – Rosa Freitas. Figurinos / Costumes – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Vídeos / Videos – Alexandre Ferraz. Operação de som / Soundboard Operator – Felipe Moraes e Magnus Crow. Operação de luz / Lightboard Operator – Verônica Castro. Operação de imagem / Projection Operator – Téo Ponciano. Assistente de Produção / Production Assistant – Gustavo Werner e Priscila Silva. Concepção Espacial e Produção / Spatial Concept and Production – Carina Casuscelli e Lenerson Polonini (Companhia Nova de Teatro). Fotos / Photos – Antônio Simas Barbosa, Henrique Oda e João Carlos (Jaozin Fotografia).

APÁTRIDAS

STATELESS

Direção / Direction – Lenerson Polonini. Dramaturgia / Dramaturgy – Carina Casuscelli. Elenco / Cast – Carina Casuscelli, Jacqueline Durans, Miguel Kalahary e Isidro Sanene. Figurinos / Costumes – Carina Casuscelli. Assistente de figurino / Costume Assistant – Gustavo Werner. Iluminação / Lighting – Lenerson Polonini. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Vídeos / Videos – Armando Lima. Operação de som / Soundboard Operator – Felipe Moraes. Operação de luz / Lightboard Operator – Verônica Castro. Operação de imagem / Projection Operator – Téo Ponciano. Colaboração dramaturgíca (parte 1) / Dramaturgy Associate (Part 1) – Eduardo Brito. Assessoria de imprensa / Press Office – Nossa Senhora da Pauta. Fotos / Photos – Antônio Simas Barbosa, Noor Alqaysar e Jaque Bueno. Produção / Production – Lenerson Polonini (Companhia Nova de Teatro).

UM GRITO NO ESCURO

A SCREAM IN THE DARK

Direção e dramaturgia / Direction and Dramaturgy – Lenerson Polonini. Atriz / Actress – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Vídeos / Videos – Téo Ponciano. Figurinos / Costumes – Carina Casuscelli. Iluminação / Lighting – Lenerson Polonini. Técnico de áudio / Soundboard Operator – Felipe Moraes. Técnica de iluminação / Lightboard Operator – Verônica Castro. Tradução de legendas / Subtitle Translation – Felipe Moraes. Operação de legendas / Subtitle Operator – Christina Fornaciari, Kaique Cândido e Léo Dourado. Assistente de produção / Production Assistant – Silas Rosa. Fotos / Photos – Henrique Oda, Steven Pisano e Maria Victoria Parada. Produção / Production – Companhia Nova de Teatro e La MaMa Experimental Theatre Club.

ENTRELAÇADOS

INTERWOVEN

Direção geral e Dramaturgia / General Direction and Dramaturgy – Carina Casuscelli. Provocações e Iluminação / Provocations and Lighting – Lenerson Polonini. Elenco / Cast – Carina Casuscelli, Alex Nasser, Emrah Esatoğlu, Cesar Chui, Isidro Sanene, Safira Lazúli Nilda, Suzana Aziza e Thalita Alves. Figurinos / Costumes – Carina Casuscelli. Trilha sonora / Sound Track – Wilson Sukorski. Orientação dramaturgíca / Dramaturgical Guidance – Sônia de Azevedo. Vídeos / Videos – Téo Ponciano. Preparação Corporal / Physical Preparation – Aysha Almee e Lukas Oliver. Preparação Vocal / Vocal Preparation – Márcio Markkx. Participação especial em vídeo / Special Guest on Video – Foguinho. Dança dabke / Dabke Dance – Márcia Dib. Operação de Som / Soundboard Operator – Felipe Moraes. Operação de Luz / Lightboard Operator – Verônica Castro. Operação de Imagem / Projection Operator – Téo Ponciano. Assessoria de imprensa / Press Office – Nossa Senhora da Pauta. Espaço Cênico e Produção / Scenic Space and Production – Carina Casuscelli e Lenerson Polonini (Companhia Nova de Teatro). Assistente de Produção / Production Assistant – Thalita Alves e Priscila Silva. Fotos / Photos – João Carlos (Jaozin Fotografia).

Agradecimentos / Thanks to: Valdir Rivaben, Marcus Moreno e equipe da Oficina Cultural Oswald de Andrade, Luciana Ramin, Ivoneti Monteiro e equipe do Centro Cultural Olido, Mia Yoo, Denise Greber e equipe do La MaMa Experimental Theatre Club, Billy Clark e equipe do Culture Hub, Fabio Zidan, Laura Leifert, Jeannette Sauksteliskis e equipe do FITUU - Festival Internacional de Teatro Unipersonal del Uruguay, Alessandro Alejo e AG Percusión, e Genera.

*Este livro é dedicado a Rosa Freitas (in memoriam).

*This book is dedicated to Rosa Freitas (in memoriam).







**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Companhia Nova de Teatro : duas décadas em imagens =
two decades in images / [idealização/idealization
Lenerson Polonini e Carina Casuscelli ;
organização e edição/organization and
editor Amilton de Azevedo ; tradução e
revisão/translation and review Fábio Fonseca de
Melo]. -- São Paulo : Ed. dos Autores, 2024.

Edição bilíngue: português/inglês.
ISBN 978-65-00-91028-5

1. Companhia Nova de Teatro (Grupo Teatral) -
São Paulo (SP) - Fotografias 2. Companhia Nova de
Teatro (Grupo Teatral) - São Paulo (SP) - História
3. Teatro - Brasil - História I. Polonini, Lenerson.
II. Casuscelli, Carina. III. Azevedo, Amilton.
IV. Melo, Fábio Fonseca de. V. Título: Companhia Nova
de Teatro : two decades in images.

24-188929

CDD-792.098161

Índices para catálogo sistemático:

1. Companhia Nova de Teatro : São Paulo : História
792.098161

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

Foto da Capa: Henrique Oda

Título: COMPANHIA NOVA DE TEATRO - DUAS DÉCADAS EM IMAGENS

Formato: Brochura

Veiculação: Físico

ISBN: 978-65-00-91028-5





Materializar os registros de coletivos teatrais na forma de livros é sempre razão de celebração. Artistas que articulam com o efêmero, suas obras permanecem enquanto imagens, vídeos, memórias e palavras. Para marcar os vinte anos da Companhia Nova de Teatro – e lançar para o universo o desejo de que venham outros vinte, e então outros e outros – nada mais adequado do que uma coletânea plural de textos que, fundamentalmente, estão aqui para acompanhar fotografias dos trabalhos do repertório do grupo.

Materializing the records from theatrical collectives in the form of a book is always a cause for celebration. Artists struggling with the ephemeral, their works last in images, videos, memories, and words. As a milestone of their twenty-year anniversary – and to cast to the universe the wish of other twenty years and more – nothing could be more appropriate than a plural collection of texts supporting images that testimony Companhia Nova de Teatro's repertoire works.

amilton de azevedo

siga a
@cianovadeteatro



ISBN: 978-65-00-91028-5



REALIZAÇÃO



COOPERATIVA
PAULISTA
DE TEATRO



" ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELA 38ª EDIÇÃO DO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO - SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA "

Materializar os registros de coletivos teatrais na forma de livros é sempre razão de celebração. Artistas que articulam com o efêmero, suas obras permanecem enquanto imagens, vídeos, memórias e palavras. Para marcar os vinte anos da Companhia Nova de Teatro – e lançar para o universo o desejo de que venham outros vinte, e então outros e outros – nada mais adequado do que uma coletânea plural de textos que, fundamentalmente, estão aqui para acompanhar fotografias dos trabalhos do repertório do grupo.

Materializing the records from theatrical collectives in the form of a book is always a cause for celebration. Artists struggling with the ephemeral, their works last in images, videos, memories, and words. As a milestone of their twenty-year anniversary – and to cast to the universe the wish of other twenty years and more – nothing could be more appropriate than a plural collection of texts supporting images that testimony Companhia Nova de Teatro's repertoire works.

amilton de azevedo

siga a
@cianovadeteatro



ISBN: 978-65-00-91028-5



TD

REALIZAÇÃO



" ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELA 38ª EDIÇÃO DO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO - SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA "

DUAS DÉCADAS EM IMAGENS — TWO DECADES IN IMAGES

COMPANHIA NOVA DE TEATRO

COMPANHIA NOVA DE TEATRO
DUAS DÉCADAS
EM IMAGENS
TWO DECADES IN IMAGES