

DIÁRIO DE CLASSE TEATRAL



QUEM É LUÍZA? - Renan Bonito | PERCEPÇÕES DE "MÁGICO DE OZ" - Gilberto Martins | MÁGICO DE OZ EM PATOS DE MINAS - Eduardo Pereira | DO VER AO SENTIR: ANÁLISE SENSORIAL DE UM PAS DE DEUX - Deivid Ferreira Santana | A DAMA DO CACHORRINHO DE VERONESE EM ESPANCA - Danilo Corrêa | AUTORIDADE E ALTERIDADE EM POTESTAD - Luiz Carlos Leite | PARA ALÉM DO ALIBABÁ, A TRUPE! - Rafael Lorrán | O QUE É UM ARQUIVO VIVO EM UM TEATRO CÔMICO? - Deivid Ferreira Santana | PEH QUO DEUX PEQUOD - Rafael Michalichem | ESPANCA! - LIQUIDO TÁTIL - Rafael Michalichem | XXXXXXXXXX - xxxxxxxxxxxx | QUEM NÃO TEM UMA MUÑECA EM SU ROPERO - Dione Pizarro.

Caro leitor,

Voltamos, depois de longa data, a apresentar esse periódico sobre os espetáculos de teatro e dança que aconteceram em Uberlândia. Esse número (07) trás uma novidade, pois se antes era o produto de aulas da disciplina de critica teatral e apenas eu era responsável pela revisão dos textos, agora temos um grupo de pareceristas que vem auxiliar a revisão do material, conduzindo o escritor a mergulhar mais na recepção do espetáculo.

Com um conselho, especialmente de revisores, número de ISSN, cadastramos o jornal como uma atividade de extensão do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia e a publicação desse jornal cada vez mais ganha espaço no contexto universitário. Portanto, corroborando com a ideia de universalidade e troca de conhecimentos, com uma maior relação com profissionais de outras áreas de ensino e de nossa sociedade, damos continuidade à divulgação de parte das atividades do Curso de Teatro.

O diálogo entre profissionais de diferentes frentes de atuação, como dança, letras, literatura, teoria e pedagogia do teatro, efetiva-se aqui quando professores revisores e autores alcançam a mesma sintonia de leitura e extrapolam os muros dos grupos de pesquisa: por um lado os autores,

cada vez mais livres, abrem seu campo de interpretação dos espetáculos, por outro, os revisores, percebem esse campo e caminham suas revisões junto com a imagem apresentada pelo autor da crítica. Portanto, a revisão dos textos passou pelo mesmo processo anterior, uma vez que os professores revisores tiveram a mesma metodologia de trabalho. Leram e instigaram o autor a desdobrar suas ideias, além de apontar e encaminhar onde e como poderiam resolver questões redacionais sem que esse processo interferisse na ideia de nosso escritor.

Assim, chegamos ao sétimo número do jornal e, embora não registrando sequer 50% dos espetáculos ocorridos em Uberlândia, no curso de Teatro, mesmo convidando alunos a escreverem sobre algumas atividades, como a do Partilhas Teatrais, do Scambio Dell Arte, o projeto Casa Aberta: coletivo de Minas Gerais sediado no grupo teatral Trupe dos Truões, a seleção dos espetáculos, mais uma vez seguiu e respeitou a escolha gosto dos autores que se apresentam nesta edição.

Maria do P. Socorro Calixto Marques
Coordenadora Geral

JORNAL DIÁRIO DE CLASSE TEATRAL

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Reitor: Elmiro Resende Santos

Vice-reitor: Eduardo Nunes Guimarães

INSTITUTO DE ARTES:

Diretoria: Renata Meira

Coordenação do curso de Teatro: Mario Ferreira Piragibe.

Coordenação do jornal: Maria do Socorro Calixto Marques.

Conselho editorial: Ana Carolina Mundim (Dança), Dione Pizarro (Externo), Luiz Humberto Arantes (Teatro), Maria do Socorro Calixto Marques (Teatro); Marisa Khalil (Letras), Paulina Caon (Teatro), Yaska Antunes (Teatro); Yaska Antunes (Teatro).

Conselho revisor desta edição: Ana Carolina Mundim, Dione Pizarro, Maria do Socorro Calixto Marques, Marisa Khalil, Paulina Caon e Yaska Antunes.

Layout e diagramação: Giovana Silveira Santos e Leidiane Cristina Campos.

Tiragem: 600 exemplares

Telefone úteis:

Instituto de Artes: (34) 3239.4117

Secretaria da Cultura da Prefeitura Municipal de Uberlândia: (34) 3239.2820

Teatro Rondon Pacheco: (34) 3235.9182

Escola Livre do Grupontapé de Teatro: (34) 3231.2412

Palco de Arte | UAI q Dança: (34) 3236-5056

Oficina Cultural: (34) 3231.8608

QUEM É LUÍZA?

TEXTO
RENAN BONITO¹

Você já amou? Já dormiu pensando nas possibilidades de viver com esse amor? Você silenciou quando sua garganta gritava? Crê que alguém tem que morrer para que vivamos? Já viu alguém que teve um quase-dó? Você é inocente? Sentou-se à janela a espera dele? Foi enganado? Em quantas indagações você se identifica? Porque Luíza se identifica com todas, em maior ou menor intensidade.

Esses são questionamentos e reflexões possíveis a partir do espetáculo Luíza. O monólogo de Daniel Veronese, dramaturgo contemporâneo argentino, acompanha as dores e angústias da protagonista que espera há doze anos o seu amor voltar e teve esse ano uma montagem uberlandense.

O espetáculo, que estreou dia 26 de abril no Palco de Arte, com atuação de Maria Natália Mahmed e direção de Valéria Gianechini, é o resultado prático do trabalho de conclusão de graduação da atriz Maria Natália em Teatro, Interpretação e Atuação da Universidade Federal de Uberlândia. Nesse sentido destaque dois pontos para refletir: a relevância simbólica da produção e o foco da montagem.

Digo relevância simbólica no sentido de nós, colocando-me ainda como graduando, termos que encerrar uma primeira etapa acadêmica com um trabalho atoral que, de alguma forma, reflita sobre nosso percurso traçado até aquele momento e que possa nos desafiar a dar um salto na profissão. Reflito: depois de (teoricamente) termos experienciado tantos teóricos e práticas interpretativas, nada mais coerente que, em um curso de Interpretação e Atuação, possamos concluir com um trabalho, cujo foco seja a atuação. Sim, essa prática acontece em quase todas as graduações da área, mas em montagens coletivas, as quais, na esmagadora maioria, encerram-se imaturamente com mais contras do que prós. Sem dizer ainda sobre a logística facilitada pela circulação de um espetáculo solo em relação a um coletivo. Por isso falo em relevância simbólica do espetáculo, para repensarmos esse momento enquanto acadêmicos do teatro.

O outro ponto é sobre o foco da montagem: a atuação. Maria Natália, em um estado entre graciosidade e garra, conduz o angustiante espetáculo, uma vez que é esse o sentimento que motiva a personagem e não o amor. Um amor que, com o passar os anos, já se tornou tão confuso que não é possível mais acreditar na potência da paixão. Aqui podemos fazer um paralelo sobre essa angústia que nos ecoa, em outro contexto é claro, com Sônia, da Valsa nº 6, de Nelson Rodrigues, pois in-



FOTO
CLEIZER FEROLI

dependente do que esperam ou onde estão: essas mulheres já não são mais as mesmas.

Veronese, em entrevista para o site Alternativa Teatral em 2005, disse que o teatro é feito da falta e sua correspondente melancolia. É preciso um conflito para que haja a ação, seja ela física ou mental, de cunho real ou inventado. Luíza nos coloca em xeque quanto ao seu conflito, se é real, inventado, físico ou apenas está no plano das ideias. Ela estagnou sua vida, na esperança da volta daquele que diz ser o seu amado. Falta-lhe esse amor. Falta-lhe o amor ou o amor personificado?

Disse a pouco que a angústia conduz o espetáculo e não o amor. Não seria a melancolia de seus dias/vida que a conduz? Provocando em nós espectadores uma angústia de vê-la depois de tantos anos na mesma situação? Veronese capta em sua obra, de forma geral, a angústia e a melancolia, sendo esses sentimentos cada vez mais latentes em nosso mundo contemporâneo e que a direção de Gianechini não nega em sua direção.

Toda essa profusão de sentimentos é conduzida pela atuação, que é o principal ponto do espetáculo. Com um cenário pontual utilizado de forma realista, acompanhando a montagem, a peça tem como elemento principal a interpretação de Maria Natália, e é onde está o trunfo e a fragilidade da produção uberlandense. É preciso mergulhar mais em Luíza, ao ponto de ser perder, de se afogar, de se questionar (e não duvidar) o quanto tudo é real ou inventado por ela. Sendo assim a fragilidade se dá pela imaturidade da própria montagem e será, provavelmente, sanada naturalmente, gradualmente. Quanto mais Luíza compartilhar sua dor mais forte ela ficará. Portanto, vida longa a Luíza (e não a sua dor).

¹ Aluno do Curso de Crítica Teatral da Universidade Federal de Uberlândia. Recém graduado em Teatro pela mesma instituição.

PERCEPÇÕES DE “O MÁGICO DE OZ”

TEXTO

GILBERTO MARTINS¹



O mágico de Oz, com concepção e direção de José Luiz Filho, é um espetáculo do Grupo Ciranda de Cena, apresentado no mês de agosto do corrente ano no Teatro Municipal da cidade de Uberlândia, Minas Gerais. O texto é de Frank Baum e adaptado pelo já citado diretor à realidade e elementos contemporâneos brasileiros.

O texto bastante conhecido no cinema e no teatro, trata da história de Dorothy, garota que vivia com seus tios e seu cachorro em uma fazenda. De repente, desponha uma tempestade onde Dorothy e seu bicho de estimação, Totó, são levados para um novo espaço, um novo mundo onde tudo era estranho e confuso. Na terra de Oz, a menina encontra seres fantásticos do “Bem e do Mal” que ajudarão e atrapalharão seu retorno a sua casa. Uma das promessas que ajudariam seu retorno estava na figura do Mágico de Oz, que ajudaria a todos a encontrar o que em neles não existia ou que buscavam; ao Leão, coragem, ao Espantalho, cérebro, ao Homem de Lata, coração e a Dorothy, sua casa. Mas, antes deveriam destruir a bruxa má, que lançou mão de todas as suas ferramentas para impedir os amigos de conquistarem seus intentos, malogrando, assim, em suas tentativas. No final da história, a vontade e a persistência dos amigos na busca do que lhes faltara fez com Dorothy recebesse sua recompensa, prometida pelo Mágico de Oz, seu retorno e de seu cachorro Totó à sua casa, assim como seus amigos.

A história, atrativa do ponto de vista da perseverança e solidariedade, seduz cada vez mais um número de adultos e crianças que desejam viajar com Dorothy e através do caminho amarelo realizar seus sonhos.

No que diz respeito à encenação dessa narrativa pelo Grupo Ciranda de Cena, tem-se algumas adaptações para um contexto mais próximo de nós, brasileiros,

onde elementos da música de domínio popular, danças típicas e costumes de nosso país são incorporados. Com muitas cores e redução do cenário a guarda-chuvas, o Grupo imprime a história no palco com bastante alegria e competência.

Um dos pontos positivos que devemos enfatizar aqui foi a atmosfera de brincadeira, que a todo momento, os atores propuseram, como se estivessem numa espetacular brincadeira e jogo entre eles; manejando os objetos cênicos sem atropelos e imprecisão. A ideia do diretor em privilegiar o um palco livre implica nisto, dinâmica e precisão na execução dos atores.

Outro ponto que devemos levantar é o figurino, que para além de representar o personagem, nos deixa claro que aquilo é teatro, uma mentira que atores e público são cúmplices, sobretudo, as crianças, que de bobas nada têm. Pequenos indicativos no figurino são o suficiente para o ator completar a composição da personagem com sua presença, brilho e talento; muito embora o foco aqui seja uma peça para crianças, público em maior número.

No que se refere à luz, quem sabe pudesse ser uma pouco mais precisa quanto à definição dos espaços e momentos da história; uma luz colorida, constantemente, sem nuances, chega a aborrecer os olhos e dispersa a atenção. Outro elemento ativo e fundamental na encenação teatral, o ator, em alguns momentos chamaram minha atenção. Onde a prisão de uma língua e sua conseqüente obstrução do entendimento do texto me tiraram a atenção do espetáculo e dos demais atores que estavam afiados e presentes. Somando à língua, o cansaço aparente no final do espetáculo, fez com que o interesse se esvaísse e minha atenção fosse para outras coisas. Mas há uma positividade nisso, vi que apesar desses pontos técnicos resolvíveis, as crianças não pestane-

¹ Estudante de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes/UFU

FOTO
ÂNGELA MACÁRIO

javam; sorriam, ficavam aflitas, denunciavam. Isto foi um sinal de que deu certo, elas, enquanto público rigoroso, enquanto críticos venenosos e impiedosos, apreciaram, choraram, e desejaram, assim como Dorothy, O Leão, O Homem de Lata e o Espantalho.

O Grupo me fez conhecer e pesquisar assuntos correlatos para escrever este texto; pois não o conhecia, enquanto público, apenas de relatos, de filmes e de musicais. Fez-me compreender que desejar, ajudar e solidarizar são verbos plausíveis e tangíveis em sua concretude, apesar da quase inumanidade, que tanto o Homem de Lata fugia, que nos permeia e nos mede a todo momento.

FOTO
ÂNGELA MACÁRIO



MÁGICO DE OZ EM PATOS DE MINAS

TEXTO
EDUARDA PEREIRA¹



Dorothy, com seu cachorrinho Totó, é levada por um furacão para um lugar desconhecido, assustada e sozinha, conhece a fada boa e lhe pede ajuda. A fada aconselha Dorothy a procurar Oz, o grande mágico, porque só ele poderia levá-la de volta para casa. No caminho para a terra de Oz, a garota conhece três grandes amigos, um espantalho muito esperto e que sonha ter um cérebro; o homem de lata que, por uma maldição da bruxa má, perde seu coração, mas encontra em Dorothy e em Oz, a esperança de tê-lo novamente; e o "destemido - amedrontado" leão, que morre de medo até de um besouro, mas sempre desejou ter um pouco de coragem para enfrentar os perigos da floresta. Juntos, eles seguem em direção à terra do Oz, pela estrada das pedrinhas amarelas. A aventura de Dorothy e seus amigos é recheada de surpresas e muitos perigos, mas juntos conseguem vencer.

A clássica história de Oz é narrada pelo grupo Ciranda de Cena, que surge no ano de 2009, com o intuito de trabalhar com adolescentes da periferia de Uberlândia e é naquele ano que o grupo estreia o espetáculo. Ainda em cartaz, agora conta com os atores Ernane Fernandez, Fredy Abreu, Gabriela Santos, Guilherme Conrado, Luciene Andrade, Mariana Montezel e Renan Bonito. As músicas populares brasileiras, com narradores que guiam todo o trajeto de Dorothy e seus amigos, embalam o público magicamente, levando-os a uma conexão com os atores/ personagens, em cenas com movimentações extremamente marcadas e afinadas com a cantoria. A encenação, de José Luiz Filho, é encantadora e prende o público a todo o momento. O cenário, simples, sem instalações grandiosas, é composto por sombrinhas coloridas, as quais são a todo tempo ressignificadas, tomando a forma de um cachorrinho e até a de um castelo grandioso como o de Oz.

A peça foi apresentada na cidade de Patos de Minas na 4ª edição Balaio Arte e Cultura, um evento cultural que antecede a maior festa/feira agropecuária do estado de Minas Gerais, a Fenamilho. Foi dia 02 de Junho que o grupo mineiro, Ciranda de Cena, apresentou o espetáculo O Mágico de Oz, para um público de aproximadamente 800 pessoas em um galpão estruturado para receber grupos musicais, teatrais e artistas plásticos

mineiros. Este galpão contava com duas estruturas de palco, uma para apresentações de bandas e outra para grupos teatrais, no meio um enorme espaço para o público, preenchido com cadeiras para que todos ficassem bem acomodados. Na apresentação do grupo, as crianças se amontoaram em um espaço vago entre o palco e as cadeiras, ansiosos e agitados para a entrada do espetáculo.

O palco com uma estrutura simples de luz e com quatro microfones foi preenchido com os mágicos guarda chuvas que abrilhantaram o trabalho e encantaram a todos. A primeira cena do espetáculo começa com os atores correndo para uma brincadeira de roda, com um diálogo estabelecido entre eles e o público; brincam como se fossem crianças em um quintal. A correria da brincadeira, com um palco improvisado e quatro microfones, foi bastante ensurdecadora, pois o espaço não tinha uma estrutura como a de um grande teatro, com isso a maior dificuldade de todos os grupos que se apresentaram, foi relacionada à projeção da voz, pois o lugar era aberto e não conseguia reproduzir, com qualidade, a voz dos atores. Em função disso, a solução encontrada pelos organizadores do evento foi colocar microfones ao longo do palco para que todos pudessem ouvir os atores, mesmo que eles estivessem na parte do fundo do barracão.

Apesar de a primeira cena ter sido bem barulhenta e ter nos "assustado" por conta da movimentação dos atores no palco, o grupo não perdeu a atenção da criança que estava bem a sua frente. As músicas, que encantam e compõem as cenas, nos conduziram a entrar na história junto com os atores. Crianças e adultos se deliciavam e enchiam aquele lugar com suas gargalhadas e sorrisos até a orelha.

Um espetáculo que nos leva para este mundo encantado e nos faz reviver sentimentos de quando éramos crianças, instigando nossa imaginação e nossas lembranças. No fim da apresentação, o grupo abriu espaço para que as crianças pudessem tirar fotos com os atores e o palco foi preenchido por toda aquela criança que desejava registrar o momento com abraço e fotos com cada um dos personagens.

DO VER AO SENTIR: ANÁLISE SENSORIAL DE UM PAS DE DEUX

TEXTO

DEIVID FERREIRA SANTANA¹

Este texto traz uma narrativa a partir da recepção mais sentida do que pautada na visão, do espetáculo de animação, e de dança, Peh Quo Duex, da Cia PeQuod. O espetáculo traz ao palco pas de deux (passo de dois, literalmente) para bonecos e objetos de animação, uma inovadora característica de manipulação, onde os corpos animados (dos bonecos) dançam com seus pares, uma dança que só lhes é possível, tornando inviável a prática com corpos humanos. No palco se vê diversas cenas, na composição de um todo que, aparentemente, não se ligam diretamente. A ligação primeira vem da obra disparadora, escolhida pela companhia, Seis Propostas para o Próximo Milênio de Italo Calvino, mais precisamente os temas abordados pelo autor, apresentados em quadros, que ficaram a cargo de cinco renomados coreógrafos.

Os quadros foram criados pelas mãos de Paula Nestorov, responsável pelo tema multiplicidade; Regina Miranda, que ficou com a visibilidade; Cristina Moura, com a exatidão; Marcia Rubin, com a leveza e Bruno Cezario, com a rapidez. Cada um, a seu modo, deu vida a duos belíssimos, colocando em cena sua visão daquilo proposto por Calvino, com uma única condição colocada pelo diretor Miguel Vellinho, que era criar coreografias que somente os bonecos poderiam reproduzir, fugindo um pouco do que é o forte da companhia: a tentativa de recriar a movimentação humana através dos bonecos. Embora tenha ficado muito forte essa característica, não se apaga a brilhante execução da manipulação com seus momentos de movimentação não humana, assim digamos. Por conseguinte, esse resultado causou uma certa frustração nos planos iniciais do grupo, porém apenas na expectativa deles, segundo Vellinho, não aos olhos dos espectadores, que se vislumbram a cada nova cena.

No que tange à destreza da manipulação os atores/manipuladores dão um show. Miguel Araújo Mariana Fausto, Raquel Botafogo, Liliane Xavier, André Gracindo e Márcio Newlands mostram maturidade e domínio da sua arte. Com assertiva e tecnicamente manipulam os bonecos, dando vida aos mesmos. Por mais que se vejam esses atores em cena, não diminui a sensação de que aqueles têm vida própria. Tudo sai com grande maestria, pois realmente os bonecos dançam e ninguém diz o contrário. Notam-se diferentes qualidades de manipulação, dando a cada boneco sua especificidade, como por exemplo, o casal de velhas (a faxineira com seu duplo) com a movimentação que condiz a de uma senhora de meia idade limpando lentamente o piso, com sua leve dificuldade de locomoção, mas com uma certa destreza ao dançar, quando ousam lembrar e sonhar. Ou os bonecos lutadores com sua ágil e belíssima luta. Ou ainda, o gordo que com sua desajeitada maneira de andar, encontra um pequeno e estranho boneco para dançar e se relacionar. E têm também os casais, os homens que se encontram no bar e fazem sua dança embriagada e os bonecos de gelo patinadores, que fazem um maravilhoso pas de deux, onde se imagina dois bailarinos no palco.

O Peh Quo Duex traz uma narrativa desconstruída e poética do tema proposto, locado no universo da dança, materializando-se em quadros magníficos e igualmente distantes em relação à maneira de traduzir a pequena fábula. Cada coreógrafo trouxe suas experiências para conduzir sua interpretação. Como é visto na cena de Regina Miranda que traduziu a visualidade para a linguagem dos games, colocando em cenas bonecos lutadores que travavam um a disputa a lá Mortal Kombat, com projeções de games conhecidos misturados a imagens de pessoas mutiladas pela guerra, música de games e uma iluminação colorida, constituindo uma junção de visualidade. Para essa cena até a manipulação é diferenciada, onde os atores/manipuladores se encontram sentados em pequenos bancos com rodas e os bonecos presos aos seus corpos. Essa é uma técnica de manipulação japonesa intitulada Kuruma Ningyo. Nesse momento ocorre uma sincronizada coreografia, os atores sentados se deslocam em volta do único ator em pé, que segura o boneco coordenador dos duelos. Apesar de esta cena destoar, um pouco, do que se estava construído antes, ela traz uma singular e notória quebra na encenação, alimentando com agilidade e euforia do começo ao fim esse recorte do todo.

Já no quadro da rapidez, o coreógrafo Bruno Cezario teve a ideia de colocar dois bonecos feitos de gelo e que se diluíssem ao logo da cena. Porém, isso não se tornou viável devido à falta de praticidade em relação à logística das apresentações, substituindo-os por bonecos de acrílico articuláveis, que devido às experiências do criador, dançavam um lindo e totalmente anti-gravitacional ballet contemporâneo. E não só os bonecos dançavam, também os atores embarcavam em uma coreografia complementar. Os corpos animados patinam, enquanto os corpos humanos manipulam e se revezam coreograficamente. Os corpos animados rompem com a gravidade e os corpos humanos, presos a ela, doam sua vontade de voarem para esses bonecos, restando apenas, sutilmente, dançar.

O espetáculo não agrada a todos os gostos, pois de certa maneira, causa um estranhamento e distanciamento naqueles que vão ao teatro esperando assistir a um espetáculo teatral de bonecos com uma dramaturgia linear, de começo, meio e fim, que entendam e liguem os fatos daquilo com facilidade. Mas é de comum acordo, a inegável destreza na manipulação dos bonecos. E se você tiver – ou se dispuser a – um olhar sensível verá que Peh QuoDeux traz a delicadeza, a agilidade, a sutileza, o desajuste, minuciosamente calculado, e o frenesi da dança para o teatro de animação. A Cia PeQuod fez literalmente bonecos dançarem. Mas não só isso, fez um espetáculo de dança com bonecos, modalidade pouco explorada no meio artístico. Este espetáculo seduz os olhos dos amantes da dança e também dos apaixonados por teatro de animação, um espetáculo híbrido para todos os gostos, que dessa vez veio abrilhantar a noite de estreia do Projeto Cena Animada: Festival de Teatro de Animação do Triângulo Mineiro em solo uberlandense.

TEXTO
DANILO CORRÊA



A DAMA DO CACHORRINHO DE VERONESE EM ESPANCA

Em maio de 2014, mais especificamente nos dias 17 e 18, o Palco de Arte da cidade de Uberlândia-MG abriu suas portas para receber o grupo Espanca! da cidade de Belo Horizonte-MG. Com um percurso de dez anos, o grupo trouxe para o triângulo mineiro o espetáculo *O líquido tátil*, dirigido e escrito pelo argentino Daniel Veronese. É um espetáculo contemporâneo e corajoso diante do atual cenário teatral no Brasil que luta incansavelmente com as artimanhas da indústria cultural.

Nina, uma ex-atriz; Peter, um diretor de teatro em crise; e Michael, irmão de Peter e amante da arte cinematográfica, discutem questões sobre o próprio teatro e a iminência do cinema. Além disso, lembranças e desentendimentos são acionados pelas personagens criando um ritmo extasiado para a cena.

Dessa forma, o espetáculo mostra relações deturpadas pela própria contemporaneidade do homem; deste homem dos extremos e dos fragmentos de si; deste homem artista e social diante das conturbadas relações que emergem em nosso dia-a-dia.

Em contrapartida à interpretação com traços de uma cena realista, mas sem deixar se levar por um naturalismo exacerbado, a montagem também nos possibilita enxergar duas perspectivas sobre outra relação conturbada na contemporaneidade teatral, isto é, a cena e o seu público.

Primeiramente, surge a possibilidade de o espetáculo gerar o estranhamento no leitor (público), tanto naquele imerso no fazer teatral, quanto para àqueles que amam o teatro por outro viés (apreciação) ou mesmo àqueles que optaram em ir ao teatro por não estarem fazendo qualquer outra coisa diferente naqueles dias. Segundo, vem a leitura do público específico de teatro, que viu nesse espetáculo uma aula de interpretação e de construção cenográfica e imagética para uma cena.

O espetáculo já começa com a desconstrução do universo mágico do teatro. Três atores em cena cumprimentam o público e vão se colocando nas marcas estabelecidas à priori, aguardando o silêncio para dar início ao trabalho. No palco, um cenário que não o toma por completo é dividido por pequenas tiras de madeira que hora são sobressaltadas pelos atores e, hora, são questionadas e desmontadas em cena. A cena é móvel e o es

paço também.

Tudo naquele cenário dá a impressão de uma medida friamente projetada e faz sentido para o texto e para a própria cena, mas ressaltamos que tal espaço se complementa na personagem Nina.

A personagem trazia em suas partes íntimas um cãozinho de pelúcia, presente do cunhado, e utilizava-o em vários momentos estampando sua relação com os cachorros, tanto em sua expressividade corporal quanto na própria dramaturgia que se intertextualizava com *A dama do cachorrinho*, de Tchekhov, pois, em ambas, o adultério aparece como fio condutor da trama. O que diferencia *O líquido tátil* de qualquer comparação mais assídua com Tchekhov é a relação de Nina com os cachorros: um adultério mais zoófilo; uma relação que revela a loucura do marido ao matar seus animais de estimação e intimidação; uma relação que traz um desejo e, ao mesmo tempo, que revela a loucura pulsante de Nina pelos caninos.

A atriz (Grace Passô) faz de sua personagem um próprio animal, muitas vezes no cio completo, latindo - com propriedade - e rosnando para aqueles homens que tentam domesticá-la. Uma interpretação que passa pelo corpo e pelo próprio espaço ao transformá-lo e quebrá-lo com a agressividade de um cão em dias de raiva.

Ao final, a cena abre espaço para a projeção cinematográfica e as legendas são seguidas pela ação das personagens. Nina insinua um ato sexual com o cunhado e o cachorrinho de pelúcia, que o tempo todo da cena esteve imerso em suas íntimas partes, mas de repente o animal é retirado de Nina vorazmente pelo cunhado tornando assim um duro golpe para ela e seus desejos mais particulares. O líquido tátil corre perna abaixo e fere o desejo de Nina, que não assiste ao golpe final do marido em mais um de seus cachorros.

O espetáculo é um turbilhão de acontecimentos, mas é acima de tudo, um turbilhão de interpretação; por aquilo que faz de *O líquido tátil* de Veronese, sua *A dama do cachorrinho*; um espanto de trabalho teatral que traz diferentes propostas e interpretações. Assim se finda o espetáculo de uma atriz e seus coadjuvantes: "Eu sou uma cadela", solta Nina extasiada; e nós, seu público, um mero cão sem dono.

FOTO
ÍRIS ZANETTI

AUTORIDADE E ALTERIDADE EM POTESTAD

TEXTO

LUIZ CARLOS LEITE¹

Potestad é um espetáculo resultante do estágio pós-doutoral do ator e professor da Universidade Federal de Uberlândia, Narciso Telles. Sob a direção de André Carreira, pôde ser visto em diversos espaços ao longo de 2013, como em Piracicaba, Bauru, Ribeirão Preto e São Carlos, todos em São Paulo, assim como em vários eventos universitários na UDESC/SC, UFSJ/MG, UNIRIO/RJ, UFRGS/RS e também na UFU/MG, onde tive a oportunidade de assistir a três apresentações entre os anos de 2012 e 2013.

Em Potestad, somos convidados a entrar na casa de um médico, mais exatamente em sua sala. Ali está sua esposa Tita, envolta por persianas, tapetes e uma mesa onde podemos imaginar muitos cadernos e livros. Apenas imaginar, pois nada disso existe enquanto objeto cênico. Em um reduzido espaço, distante poucos metros ou, em determinados momentos, até centímetros, o diretor André Carreira nos apresenta apenas o corpo do ator Narciso Telles. Somente este passa a construir todo o discurso narrativo a partir do presente, inclusive a personagem de sua esposa. É um discurso marcado por falseamentos no enunciado, por uma memória que é propositalmente descontínua, fragmentária e muitas vezes aparentemente desorganizada pela vontade de esconder algo muito dolorido que será revelado lentamente.

Em um primeiro momento do espetáculo que poderíamos chamar de primeiro ato, Eduardo Pavlovsky, autor argentino que escreveu essa intrigante obra da dramaturgia latinoamericana no ano de 1984, nos conduz a uma empatia por esse personagem, um jovem médico, ex-jogador e fã do rúgbi, uma pessoa amável, que tem prazer em viver para a filha e esposa. Essa empatia do espectador é sem dúvida uma condição necessária para fortalecer o jogo que se instaura e as mudanças que se revelarão a seguir, sobretudo, quando o personagem se mostra um cúmplice da ditadura, como muitos outros médicos que forjaram laudos cadavéricos e, nos coloca diante de um ser humano, que assim como outros seres humanos, sequestraram e forjaram adoções de crianças, filhas dos chamados opositores ao regime.

Nesse momento, quando poderia haver uma solução bastante simples, na direção de um maniqueísmo entre o bom e o mau, há um mergulho na intensidade, não sei se proposto por Pavlovsky, se apropriado por Carreira, ou ambos, mas o fato é que o médico aliado dos torturadores e sequestrador de uma criança não deve ser condenado como indivíduo torturador ou sequestrador. Seria muito fácil! Ao criar uma empatia por um personagem que não possui nada extradiornariamente diferente de cada um de nós, que não passa de um cidadão comum, estamos diante da quebra de um pensamento binário ao mesmo tempo em que também não somos apenas conduzidos a uma representação ideológica totalizadora.

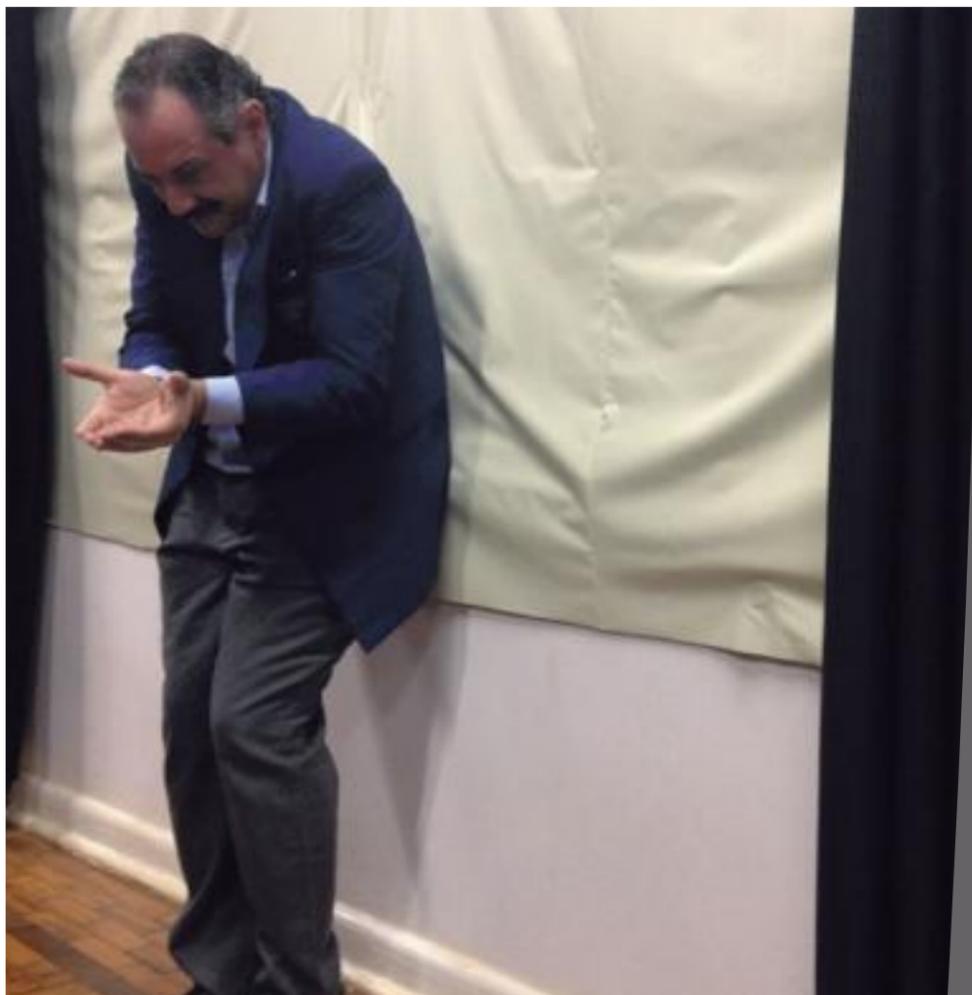
Talvez, Pavlovsky tente nos fazer lembrar que a diferença, assim como no período da ditadura no Brasil,

esteja na formação desse cidadão, onde foi tentado nos ensinar que de um lado havia uma pátria com seus símbolos e gerais e do outro lado os "inimigos".

Em sua pequena sala, entre os espectadores e sua esposa, o médico sequestrador narra com extrema riqueza de detalhes também seu lado vítima do regime com o qual colabora. Sua filha, outrora sequestrada, também é considerada subversiva, inimiga da pátria dos gerais e levada, assim como outros milhares de jovens, para os chamados interrogatórios, um claro eufemismo para a prática de torturas e assassinatos. Nesse instante destaca-se a forte presença do ator Narciso Telles que se utilizando do mais importante elemento cênico do espetáculo, o corpo do ator, faz deste um espaço agonizante e, às vezes, opressivo. A história é toda dramatizada em seu próprio corpo, revestido de movimentos e personagens que jogam com o espaço e tempo e que produz uma "humanização" inquietadora de um personagem que não pede alívio para sua culpa, mas sim que denuncia, ou melhor, revela serem os protagonistas dos crimes contra a humanidade, seres humanos comuns, iguais a todos nós. É inquietante.

Ao final do espetáculo há, na minha maneira de pensar, o único ponto frágil da encenação, quando da projeção, através de recurso audiovisual, de imagens da filha/criança e um breve depoimento de uma jovem que foi sequestrada e criada por outra família. É um recurso válido a provocação da rememoração do passado, mas creio, fácil demais após uma intensa contaminação entre vítima e algoz e a uma posição que poderia ser ambígua diante de um princípio de uma pretensa realidade revelada tão somente no corpo de um ator que nos desafia senão a um posicionamento, pelo menos a não esquecer que isso aconteceu em um passado recente.

FOTO
MARCELLA PRADO



¹ Luiz Carlos Leite é dramaturgo, doutorando em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Técnico em Assuntos Educacionais na UFU

PARA ALÉM DO ALIBABÁ, A TRUPE!



TEXTO
RAFAEL LORRAN¹

Não é preciso muito esforço para perceber a intensa interferência dos processos midiáticos e tecnológicos, que em súbitos de negação e/ou apropriação por parte do discurso e produção teatral, acabaram transformando o atual panorama do pensar/fazer os modos e meios de criação da experiência poética. Temos aqui um fato digno de maior esforço reflexivo que, no entanto, assume nesse texto um mero fator circunstancial ao tratarmos da tradicional prática da contação de histórias em pleno século XXI. Para falar do Espetáculo Alibabá e os 40 Ladrões (Trupe de Truões, Uberlândia-MG) é preciso retomar a relevante inquietação, historicamente debatida e ainda pouco sustentável: Quando, para quê e por que nos ensinaram a assumir essa ou aquela linguagem poética?

É com maestria que o grupo assume a imbricação entre a convenção retórica do ato de narrar uma história e a espetacularização do enredo a partir da identidade estética da companhia. Na verdade, a contação de histórias faz-se inclusive elemento simbólico, e em se tratando do contexto da peça, habitado primeiro na voz de Sherazade cuja principal habilidade, a de narrar com encantamento e sedução, é assumida com êxito pelo espetáculo observado. O interessante é que, em Alibabá, diferente de muitas iniciativas como essa, o jogo entre narrador e personagem, entre o teatro e a contação, não transita na superfície de solução cênica apenas, mas reforça o cuidado com o caráter plástico e simbólico. Nesse espetáculo, é nítida e consciente escolha técnica em total coerência com o instigante zelo para com a pesquisa e construção dos personagens em suas diferentes dimensões (corpo, voz, relação, espaço). Todos esses se constituem aspectos típicos das produções da companhia, cuja encenação altamente inteligente não parece tão bem protegida em todos os espetáculos da trilogia (Simbá, o Marujo; Alibabá e os 40 ladrões e Aladim e a Lâmpada Maravilhosa).

A história nós já conhecemos, o personagem Alibabá, seus encontros e conflitos já povoaram as cabeceiras de nossas camas, assim como os 40 ladrões e os tesouros perdidos já foram encontrados por nós. Aliás, se atentarmos para as recentes produções cinematográficas, musicais nacionais e internacionais, sentiremos uma generalizada sensação de nostalgia compartilhada, quando encenadores e intérpretes parecem reassumir em linguagens múltiplas os clássicos e narrativas que em outros tempos ganharam força. Porém, mais do que isso, o que a Trupe demonstra excede a intenção de adaptação do clássico, acabando por criar a ideia do novo, apoiando-se com responsabilidade na capacidade de condução do nosso 'imaginário' sem ditar os percursos de nossa 'imaginação'. Bem sucedidas manobras de ressignificação de bastões de madeira em relação poética

com os corpos dos atores e espaços da cena, criam universos e excedem a ilustração do discurso, ao contrário, ampliam a capacidade de atualização do enredo, criam atmosferas e potencializa o fenômeno.

Como iniciei esse texto, a Trupe vem provar que o processo tecnológico que vivenciamos não é capaz de ameaçar os mecanismos de transformação dos símbolos e criação de atmosferas, muito mais atados à potencialidade intelectual e criativa do artista que aos recursos e megapixels da encenação. Sem excessos plásticos, as partituras corporais, os adereços e sonoridades empregadas, a energia e presença ativa dos atores, bem como suas performances em grupo sinalizam uma sintonia criativa e intelectual que me impede de citar esta ou aquela direção, ocultando as frentes de criação da proposta, justamente por me ater enquanto espectador à organicidade do todo; reforçando-me a tratar única e exclusivamente do coletivo. Em cena.

Porém, desafiando o total equilíbrio da encenação, por vezes sem grandes prejuízos, em Alibabá e os 40 Ladrões é possível sentir a constante ameaça do texto adaptado. De tal forma composta de identificáveis excessos, a dramaturgia compromete constantemente o ritmo da cena, retomando aspectos da narrativa, reforçando discursos de personagens que já foram absorvidos pelo dinamismo da cena, e que repetidos num texto de arestas acaba por afetar o próprio arsenal de relações poéticas sugestivas, tão louváveis no trabalho do grupo. Certa redundância do texto, acarretando maior extensão narrativa, corre risco de contradizer justamente aquilo que é mais forte na acepção estética da proposta: a sugestão das ideias e ampliação dos sentidos pela bem sucedida precariedade de elementos visuais.

Excedendo a aresta, a Trupe de Truões demonstra mais uma vez a intensidade e responsabilidade com que assume seus trabalhos em face da importância da própria companhia para o cenário teatral da região. Seu importante papel enquanto empresa, sua respeitável articulação com o cenário nacional, a admirável criação e execução de seus louváveis projetos em interface com os grupos locais e comunidade são reflexos mútuos em seus espetáculos. Atores produtores, performers professores, artistas pesquisadores, intérpretes criadores, cunhados por uma equipe cuja profissionalização já se faz em história, currículo e realizações, torna Alibabá um espetáculo que merece ser considerado não apenas por sua formidável qualidade técnica, estética, poética e reflexiva; mas enquadrado num panorama de conquistas que ultrapassam as paredes da sede dos Truões, ganha força em nós e reencontra a essência da experiência sensível.

Espectáculo e profissionais para apreciação por mais de Mil e Uma Noites!

O QUE É UM ARQUIVO VIVO EM UM TEATRO CÔMICO?

TEXTO
DEIVID FERREIRA SANTANA¹

O grupo ipatinguense Farroupilha apresentou em terras uberlandenses a comédia *O Arquivo Vivo*, dirigida por Júlio Maciel, diretor convidado e integrante do Grupo Galpão. A dramaturgia ficou por conta de Eduardo Moreira, também do grupo Galpão, e Sinésio Bina, do Grupo Farroupilhas. É uma livre adaptação do conto de Beto Oliveira, *O arquivo vivo da prefeitura*. Entretanto, a opção de trabalhar com nomes conhecidos no meio artístico, na direção e na dramaturgia, não é o que se sobressai do trabalho apresentado na noite de sua estreia.

A encenação é uma comédia divertida, para o público que gosta desse gênero e o acompanha. Agrada grande parte dos que a assistem, que se diverte do começo ao fim do espetáculo. Ela apresenta recursos cômicos de narrativa muito recorrentes na arte da palhaçaria, que por sinal é o forte do grupo e isso é notado no enredo, que não apresenta apenas efeitos cômicos, como também narra de forma leve, jocosa, satírica e sutil as tramoias e maracutaias de uma repartição pública por meio de uma história ficcional, gerada por uma traição.

A anedota contada em cena traz elementos e signos já conhecidos pelo imaginário popular, como por exemplo, o tipo do espertalhão/capacho que não dá sinais de o ser e no final da trama consegue o que quer. E também há elementos mais simples como uma repetição de ações durante a apresentação ou ainda uma risada esganiçada em um momento oportuno, que funcionam muito bem e transmitem o efeito cômico esperado pelo grupo. Os atores não têm pudor em representar se utilizando de caricaturas, que às vezes não são muito bem acentuadas, ou seja, não aprofundam na sua construção caricata; apoiam-se em alguns elementos já conhecidos e facilmente acessados pelo público, sem que para isso, seja necessário delinear demais a personagem em questão. Esses elementos associados à fábula fazem com que a encenação seja bem-sucedida, criando uma comédia onde os atores podem, sem medo, brincar dentro das suas construções.

Os atores dão vida a mais de um personagem ao longo da trama. Para as mudanças, foram usados figurinos e adereços cênicos diferentes para caracterizar cada um. Isso poderia gerar uma incredulidade aos mesmos, o que não ocorreu. O público aceitava naturalmente as entradas de cada personagem feito pelo mesmo ator, não porque o último entrava com figurino diferenciado e sim porque se estabelecia de modo sutil um código na interação com o público: uma voz, uma qualidade de movimento, uma outra qualidade de presença, uma nova corporeidade etc.

Mesmo que haja grande semelhança na representação de dois personagens distintos, vê-se que os atores têm bastante domínio de cada tipo que eles representam, que também é outro ponto positivo que vêm da arte clownesca, a memorização do tipo, mostrando uma boa memória corporal, que lhes permitem acessar os personagens rapidamente.

Por não ser uma obra realista não há essa necessidade para que a fabulação seja pautada no real e totalmente assimilada pelo público que, por sinal, embarcou na história do início ao fim, mesmo a trama não apresentando ápices ou grandes reviravoltas. Algumas vezes, é possível prever o fim de uma ação, o que não impede o espectador de continuar acompanhando a história esperando pelo fim. Isto se dá pela amarração feita na dramaturgia, que apresentou os fatos de forma divertida e despreziosa, tratando de maneira bem-humorada e satírica temas como traição, morte, abandono de uma criança órfã, cárcere, roubo de dinheiro público, cenas com conotações sexuais. E o recorte, a forma como foram construídos os diálogos e a apresentação dos fatos no decorrer da obra, nos permitiu ver tudo isso antes descrito sem nos deixar perplexos de início, somente quando paramos para raciocinar, que vemos quão graves são as atrocidades representadas. Um espaço de tempo entre o riso e a assimilação, em um momento nos parece cômico, no outro, quando analisamos, vemos o quão grave é o tema proposto. Essa impressão nos é causada de início pelo estranhamento que temos, porém quando nos vemos próximo a essa situação, refletimos sobre a fatalidade.

Este trabalho é construído e elaborado para entreter e divertir quem o assiste, sem abandonar o senso crítico e deixar de denunciar as mazelas da nossa, quase fabular, realidade. O Grupo Farroupilha apresenta um trabalho elaborado, no qual notas-se empenho, cuidado e preparo anterior à cena, como fica claro no espetáculo bem-acabado e lapidado, até nos mínimos detalhes. Além disso, mostra também uma grande sintonia e sinestesia entre os atores e o todo que envolve o espetáculo. Exemplo disso é a precisão, quase coreográfica, e o grande domínio da espacialidade do palco que apresentam os atores.

Este arquivo vivo se constitui em um prato cheio para uma história rica em comicidade e crítica. Dá pano pras mangas da imaginação dos quatro atores que sabem o que estão fazendo, sustentam as ações e os tempos cômicos nos momentos precisos. Essa é uma comédia para se assistir deixando de lado visões críticas sobre técnicas e artesanias cênicas e embarcar na sua fábula lúdica que ao mesmo tempo poderia ser real. Qualquer semelhança com a realidade é mera proposição.

FOTOS
MARCELO MELO



¹ Aluno do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

PEH QUO DEUX PEQUOD

TEXTO
RAFAEL MICHALICHEM¹

Abrindo a primeira edição do festival "Cena Animada" no dia 29 de julho no Teatro Rondon Pacheco, o espetáculo Peh Quo Deux, dividiu opiniões. A montagem da companhia carioca PeQuod, esteve presente em muitas discussões das quais fiz parte na semana que seguiu a sua apresentação, e, por diversas vezes, com posicionamentos muito distintos e percepções das mais diversas.

Peh Quo Deux é um espetáculo de formas animadas que se propõe a adentrar na linguagem da dança. São ao todo cinco coreografias, montadas por cinco coreógrafos diferentes a partir do livro Seis Propostas para o Próximo Milênio (que, na verdade, são cinco!) de Italo Calvino. Há uma diversidade de sonoridades, uma variedade de bonecos, uma quantia de dramaturgias, em quadros estanques que, ao mesmo tempo, se conectam - seja por elementos formais, seja pela sequência em que se apresentam, seja pelas percepções pessoais dos espectadores, ou por diversos outros motivos.

O primeiro quadro, coreografado por Paula Nestorov, retrata o tema "Multiplicidade", desenvolvido por Calvino em seu livro, colocando dois bonecos de manipulação direta - técnica bastante característica da companhia, inspirada no teatro bunraku - que representam faxineiras, com esfregões em suas mãos e baldes presos em seus pés. O tempo da cena é bastante estendido, os movimentos dos bonecos são lentos e longos e, por vezes, impossíveis de serem realizados por seres humanos. Esta coreografia é a única dividida, e as faxineiras voltam a cena ainda duas outras vezes no palco, o que confere à peça alguma linha de raciocínio e conexão entre as cenas, criando uma espécie de dramaturgia mais geral.

O segundo quadro, por sua vez, é em geral o mais recorrente assunto das discussões. Quem assina o polêmico quadro que retrata o conceito de Multiplicidade de Calvino através da linguagem dos videogames é Regina Miranda. Com uma trilha eletrônica bastante agressiva (More Ghosts 'n' Stuff, do DeadMau5), o quadro cria uma seção de Mortal Kombat - série de jogos bastante criticada pelo excesso de violência, e, justamente por isso, bastante popular - com um boneco por manipulador, utilizando uma técnica japonesa de bonecos conhecida como kuruma ningyo, simulando lutas entre Subzero, Kitana, Sonia e outros. É notável que o estilo de manipulação é uma novidade para a companhia, visto o contraste que se cria entre a primeira cena e essa quanto a qualidade da manipulação - não que a manipulação dos kuruma ningyo seja ruim, mas os bonecos de manipulação direta beiram à perfeição, nesse quesito. A relação com a cultura pop é explícita e um personagem quase luciferiano aparece como mestre de cerimônias deste show de horrores. O nível de violência vai aumentando gradativamente, e as imagens projetadas

ao fundo do palco vão se tornando cada vez mais agressivas. A última imagem irreal a ser projetada é um corpo humano sendo despedaçado por uma motosserra, e, depois disso, uma pausa bastante densa dos atores é preenchida por imagens de vítimas de guerra. O soco nos espectadores é sentido de tal forma que muitos levantam-se e retiram-se da sala de espetáculos.

Após o baque do final da segunda coreografia, é discutido o tema Exatidão na coreografia de Cristina Moura, com um grande boneco de manipulação direta, obeso e com aspecto inacabado. Este apresenta-se ao público num espaço de descoberta, adentra o palco como se acabasse de vir ao mundo e estivesse descobrindo as coisas e a si próprio. Há sobre um balcão um segundo boneco, também humanizado, mas feito de pano, sujo e manchado. A relação entre os bonecos em cena sugere uma descoberta de si pelo outro, de que a relação dá aos dois maior clareza de quem se é. A trilha por sua vez sugere um clima de ficção científica, algo pós-humanidade. Nesta cena, as variações de manipulação são das mais diversas, com os manipuladores não somente revezando entre si os bonecos e partes manipuladas, como também o número de manipuladores sobre os bonecos. Há momentos em que temos três em cada boneco, outros em que estão todos sobre um boneco só, outros em que um manipulador está em um boneco sozinho e variações dentro disso. A movimentação dos atores é tão detalhada e fluente que, por vezes, os bonecos desaparecem aos olhos dos espectadores e fica evidente a movimentação dos manipuladores em relação ao boneco. A sensação é de que todos dançam, bonecos e manipuladores.

A próxima coreografia é a de Marcia Rubin, falando sobre Leveza, e é a mais próxima da linguagem do grupo. Há nela uma dramaturgia mais objetiva: são dois bonecos de manipulação direta sobre um balcão, representando dois homens. O ambiente é de um bar, há mesas, cadeiras, copos de cerveja e uma jukebox - que, por sua vez, oferece as músicas para as quais os bonecos dançam. O primeiro a entrar em cena está visivelmente desanimado, cabisbaixo, e, inclusive, sugere cometer suicídio pulando para fora do balcão. O segundo, por sua vez, vem buscando animar o primeiro. Os movimentos de dança são bastante recheadas de contexto da relação dos dois, do contexto dramático sugerido, enfim, é a cena mais próxima do "teatro convencional". A execução da mesma é brilhante, e a identificação e aproximação com os bonecos é imediata. Quando acontecem distanciamentos, como por exemplo quando se coloca o manipulador em evidência, o espectador é retirado da fantasia e acaba por rir desta quebra das regras estabelecidas. Há uma certa ternura

¹ Aluno do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

entre os espectadores e os homens que dançam ao som da jukebox, e a cena arranca muitos risos do público. Acabou por ser, também, aplaudida quando terminou.

Por fim, a coreografia de Bruno Cezario tem dois bonecos semi-transparentes e trata do tema Rapidez discutido por Calvino. É mais uma coreografia que abandona o balcão e dessa vez se estende pelo espaço do palco, tanto horizontalmente quando verticalmente, bem como os corpos dos atores viram espaços de dança. Os bonecos parecem voar pelo espaço, deslizando, saltando, se locomovendo de forma sutil. A música que acompanha o quadro é clássica e por vezes remete ao balé. Os manipuladores, visto que são também espaço de dança dos bonecos, acabam por dançar em conjunto com os dois, manipulando-os por vezes em posições bastante peculiares e criando momentos surpreendentes. Ao fim, os bonecos são deixados abraçados na boca de cena, sobre os quais desce um grande refletor PC. Após um blackout, vemos o palco todo molhado, sugerindo que os bonecos teriam se derretido devido ao calor do refletor, e voltam as faxineiras do quadro de Paula Nestorov, com seus esfregões e baldes, observando a bagunça sobre o palco, como se pensassem no trabalho que vão ter. Assim, encerra-se o espetáculo.

Peh Quo Deux é uma miscelânea de estilo, de forma, de sons, de pontos de vista. Os cinco quadros são tão diversos e tão complexos em si, que a peça acaba por receber elogios diferentes sob cada ótica. Há os que gostam das cenas com dramaturgia mais explícita, como é o caso da coreografia de Marcia Rubin e os homens no bar, que trazem a costumeira sensação de encantamento do teatro de formas animadas quando o que não tem vida passa a ter, bem diante dos seus olhos. Outros espectadores, porém, enxergam nas coreografias mais abstratas o grande trunfo da peça, como o caso da coreografia de Cristina Moura e os bonecos inacabados que descobrem um ao outro, percebendo a potência da dança entre os manipuladores e bonecos, nas coreografias que se fazem por de trás do que seria o foco de um teatro de bonecos costumeiro. Há os que se encantam pelo tempo estendido da cena de Paula Nestorov, as carismáticas faxineiras gêmeas e seus movimentos impossíveis de se realizar, e também há os que se entusiasmam com a cena objetiva, veloz, em algum nível cômica e também crítica de Regina Miranda. As opiniões são sempre muito diversas e cada espectador vai construindo e se aproximando do espetáculo pelo espaço tocado.

É dessa multiplicidade que se faz Pe Quo Deux. A não coesão entre os quadros dá ao espectador coisas para atritar entre as cenas, cria contrastes, faz e desfaz nós interpretativos. "É um espetáculo difícil", ouvi muitas vezes. Talvez seja necessário desprender-se dos gostos pessoais, das expectativas e das opiniões pessoais, e aceitar os jogos estabelecidos cena a cena. Verdade seja dita, a responsabilidade desta ação parece decair inteiramente sobre o espectador, ainda que, de alguma forma, o espetáculo seja coerente na sua incoerência. O trabalho de Miguel Velinho, diretor do espetáculo, é justamente buscar encontrar uma ordem que dê sentido a diversidade de ideias criadas por cinco mentes diferentes - e, imerso no caos de informações tão diversas, por vezes mesmo contraditórias, o espectador vai colhendo afetos e desafetos, vai notando o que lhe interessa e o que lhe desinteressa, sendo parte real e participativa da construção dos signos da peça e, desta forma, transformando-se tanto quanto a transforma.

FOTO
ANDRESSA DA MATA



Novembro | 2014 | nº7

13

DIÁRIO DE CLASSE TEATRAL
JORNAL DE CRÍTICA TEATRAL

ESPANCA! - O LÍQUIDO TÁTIL

TEXTO
RAFAEL MICHALICHEM¹

Um dos assuntos do teatro contemporâneo que de tão repetido e revisto já começa a se tornar um clichê e, por vezes, se torna bastante pedante em cena, é um questionamento perante a realidade. Em um determinado momento do espetáculo *O Líquido Tátil*, escrito e dirigido por Daniel Veronesi e encenado pelo grupo Espanca! de Belo Horizonte, o personagem Peter, interpretado por Marcelo Castro, questiona o irmão Michael (Gustavo Bones), com a seguinte frase: "O que é real?", segue-se uma pausa significativa, e por fim, torna a repetir a fala.

Neste momento, o questionamento é de fato pedante, batido e bem pouco interessante. O diálogo que segue, arguindo realismo, teatro, cinema e a realidade em si, parece pouco potente, sem muita sinceridade, sem de fato enxergar o tema que levanta. Entretanto, o espetáculo apresentado no Palco de Arte no fim de semana do dia 17 e 18 de Maio de 2014, coloca-se justamente num espaço entre o real e o teatral, que acaba por discursar muito mais do que as falas vazias de Peter.

Assim, são ao todo três personagens: Nina, uma grande atriz que abandonou a carreira por conta de seu marido; Peter, um ator apaixonado por teatro mas afastado da carreira; e Michael, irmão de Peter e ex-ator de teatro agora seduzido pela linguagem cinematográfica. O espetáculo apresenta as relações tensas entre os personagens, gerando um desconforto no espectador que muitas vezes se percebe cúmplice das agressões e violências retratadas. São gritos, chutes nas paredes, humilhações e vozes que sobrepõem vozes, de forma que os discursos vão se distorcendo e criando camadas. Essa virulenta relação familiar, a maior parte do tempo focada em Nina (Grace Passô) que, por sua vez, dá à personagem espaços para comédia, espaços para o trágico, espaços para todo tipo de relação necessária e, com maestria, rouba a atenção até mesmo quando permanece uma cena inteira atrás do sofá, com apenas seus pés aparecendo.

Aumentando ainda mais o desconforto e o estranhamento, o espetáculo também subverte o fato de ser em si um espetáculo teatral, se aproveita do fato de que o espectador tem clareza de que o que se passa ali é encenado, e não real. As vezes, somos surpreendidos por uma marca que pressupõe realidade, como um pedaço do cenário que se quebra, mas que é em seguida afirmada como marca teatral, com uma fala extremamente irreal dada por um dos atores. Em outros momentos, coisas que não acontecem naturalmente, como duas pessoas dizerem uma mesma frase longa simultaneamente, acontece com uma naturalidade surpreendente, descaracterizando o que é ou não é real, colocando o espectador num limiar tão confuso e múltiplo que os questionamentos sobre o que é ou não real, passam a ser concretos, e não mais apenas um discurso com ares de superioridade, de quem diz o que sabe sobre um assunto.

É adentrando esse limiar, ultrapassando o senso comum da discussão, notando outro viés do real e irreal no teatro, que o Grupo Espanca! vai traindo e atraindo o olhar do espectador. Contam histórias (reais ou fictícias? Até onde o que os personagens dizem realmente aconteceu, dentro do parâmetro da peça? Ou ainda, vale lembrar, nada daquilo jamais aconteceu de fato.) sobre cães, frangos, assassinatos e discutindo, com uma ironia e uma acidez bastante saborosas, a relação entre o teatro e o cinema. São Peter e Michael, irmãos, que começaram suas carreiras juntos e que, apesar de "serem iguais", como frisa Nina, acabaram por se tornar muito, muito distintos. Não está o cinema ainda mais longe da realidade que o teatro? Talvez, estejamos nós mesmos cada vez mais distantes de sermos capazes de perceber o que é real do que não é.

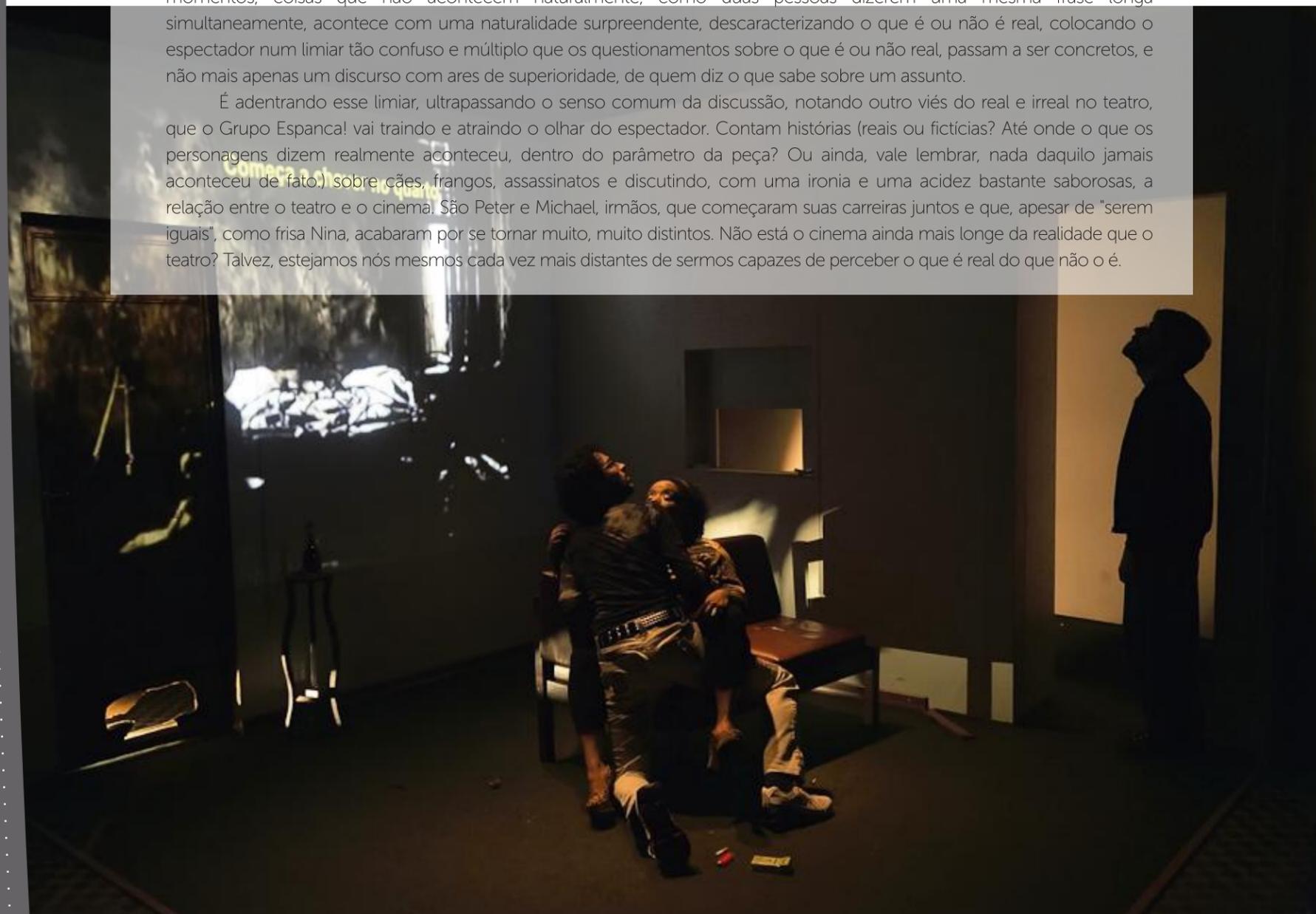


FOTO
FOCO IN CENA

¹ Aluno do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

UM CONVITE PARA A FÁBULA DOS TRUÕES

TEXTO
DANILO CORRÊA¹

O espaço parecia apertado para receber um público heterogêneo que estava ansioso para que a peça tivesse seu início. Com o espaço ocupado enfim, o espetáculo Ali Babá e os quarenta ladrões, da Trupe dos Truões, da cidade de Uberlândia – MG, ganhava ritmo e cores em uma movimentação cênica criativa, com interpretações, no mínimo, divertidas.

A montagem foi apresentada no último dia 05 de junho como espetáculo convidado da III Mostra de Teatro Escolar, realizado por alunos do Estágio Supervisionado II e por membros do Projeto Partilhas Teatrais do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

Embora o espetáculo seja classificado como teatro infanto-juvenil, a concepção cênica e o trabalho criativo do grupo dirigem-se perfeitamente para todo tipo de público e para aqueles que gostam de assistir ao desenrolar de uma boa narrativa e se divertir com intrigas e surpresas que a trama vai sugerindo.

Trabalhando com uma movimentação forte desde o início do espetáculo, o grupo propunha um jogo com bastões que eram ressignificados ao longo da história, ora sendo espadas, facas e barris, ora sendo as paredes de uma casa, algemas ou mesmo a abertura da caverna que, como parte significativa do enredo, era acionada às palavras de “Abre-te Sésamo!”.

Esse jogo, que podemos denominar como jogo cênico, é possível devido à própria concepção cenográfica, uma vez que a cena se passa sobre um quadrado demarcado por uma espécie de lona, limitada em suas laterais por quatro cestos de arame vazados que são compostos por diversos bastões utilizados durante a representação. Assim, o jogo cria uma relação profícua entre texto, personagem e objeto e instiga o imaginário do público demonstrando uma ótima solução do grupo para criar imagens e desdobrar o texto narrativo em ações corporais e vocais enriquecendo ainda mais a história do espetáculo.

A história gira em torno de Ali Babá e como ele se torna um rico comerciante ao descobrir uma caverna cheia de tesouros que pertenciam a terríveis ladrões. Em suma, a narrativa se faz dinâmica pelo próprio trabalho interpretativo dos atores que, encenando sob o prisma do sistema curinga – no qual não há personagens definidos para determinados atores, mas sim a alternância dos atores para determinadas personagens, dão corpo, caras e bocas a uma narrativa que vai tecendo um delicioso efeito cômico.

O riso, muitas vezes, surge com o apoio de interpretações caricatas e situações de exagero constante, mas de forma alguma isso deteriora a narrativa e a cena, já que tais características são necessárias para a construção da fábula, como o próprio universo fantástico presente na história de Ali Babá e os quarenta ladrões.

Ao final, os atores dão fim à fábula lavando suas caracterizações em pequenas bacias posicionadas à frente do espaço cênico, mas, na verdade, o fim torna-se um convite para o universo das fábulas e do teatro quando diante do que foi mostrado em cena conclui-se, em nossa paráfrase, a última fala do narrador: “E eles viveram felizes... Até que um dia...”



QUEM NÃO TEM UMA MUÑECA EM SU ROPERO?

TEXTO
DIONE PIZARRO¹

No dia 30 de agosto de 2013 fui, completamente desavisada, assistir à peça *Tengo una muñeca em el ropero*. Essa apresentação do Grupo de Teatro Buenos Aires foi levada ao palco do Ponto dos Truões dentro da programação do 5º Festival Latinoamericano de Teatro Ruínas Circulares que é sempre um acontecimento importante e delicioso para aqueles que gostam de teatro. E aqui faço um aparte para dizer o quanto esse momento que fervilha Uberlândia nos faz bem. Há espetáculos que bastariam, sem mais nenhuma atividade, para o deleite do público, especialmente quando esse público é formado por alunos do curso de teatro da Ufu. Estes, sempre entulhados de atividades acadêmicas, têm a oportunidade de se deleitar e interagir com espetáculos primorosos, com atores que emocionam não somente pela atuação, mas porque é visível a entrega e reverência à arte.

Fico o tempo todo pensando em *Othelo*, trazido para o festival pelo grupo *Viaje Inmóvil*, do Chile, transformado em tragédia tão atual, mais atual do que Shakespeare pode ter sido até agora. Mas não é só isso: trazer a violência do ciúme masculino que mata, e fazê-lo com tal zelo e poesia que não há na plateia quem tenha a coragem de tossir, mesmo que a garganta arranhe e doa. Pois não há como perder uma só estrofe/imagem poética que sai de vozes tão bem trabalhadas, sem ruído, audíveis em bom som e dos movimentos precisos das marionetes desses personagens shakespearianos tão conhecidos por nosso imaginário e repertório de leitura, mas que ainda podem nos surpreender por outras interpretações. Me faz lembrar de uma fala de Jacó Guinsburg (texto publicado na Revista Sala Preta, n. 87, 2001) quanto às experiências de um teatro pós-moderno: "Não há a menor dúvida de que no teatro tudo é válido, desde que a resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário, a plateia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer "fidelidade" literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e por palavra em maior ou menor proporção uma em relação à outra e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática."

Volto à *muñeca em mi ropero*. Encantei-me com o espetáculo que trás a história de um jovem que tendo que trocar de guarda-roupa, vai tirando dele os objetos de sua infância e a cada um vai trazendo momentos e pessoas de seu convívio, implicadas em sua orientação sexual: familiares, amigos, professor. Com a direção impecável de Carlos De Urquiza a peça tem o tempo de duração justa e não há espaço para nos perguntarmos a que horas terminará ou, o que é comum, nos desligarmos do espetáculo por prever seu final. Nos mantém o tempo todo presos às situações vividas pelo personagem. Quando coloco essas percepções no plural é porque pude perceber que até mesmo adolescentes os quais, com certeza, não têm contato com a língua espanhola e pouco com o teatro, estavam completamente vidrados e, mesmo sentados no chão, não se movimentavam para mudar de posição.

Tudo é simples no espetáculo. Não há efeitos de luzes e som. E, embora eu tenha imaginado essa apresentação com uma boa iluminação, uma vez que o personagem narrador de vida a tantos outros: su madre e su padre, su hermana e outros, indo e voltando da infância para o presente, foi apenas uma elucubração, pois em nada essas possíveis pirotecnias fizeram falta.

O cenário também é simples, com um armário e três pequenos bancos que funcionaram como delimitação, um escudo de proteção, com a plateia e também para a movimentação do ator, deixando a complexidade para os nossos roperos interiores.

Com a voz muito bem trabalhada, o ator/narrador Julián Sierra se movimenta no palco com leveza, dando vida a vários personagens de sua infância e uma das coisas que mais me chamou a atenção em suas caracterizações é que quando trazia a sua criança, com voz e trejeitos de criança, o fazia sem que isso fosse, como é de costume, chato e dolorido aos ouvidos; quando trazia as suas mulheres, e nesses momentos abusava de caricaturas femininas, estava claro o seu olhar de criança que tudo superlativa e também mostrava como aquele universo feminino tanto o atraía; a mesma medida servia para o universo masculino projetado nas lembranças dos gestos de seu pai, do técnico de basquete e de seu melhor amigo.

Ele deslizava no palco, com simpatia, indo de um personagem a outro, com gestos bem marcados, porém, sem os exageros da caricatura. Enfim, alguém bem "normal".

Comecei dizendo que fui à apresentação completamente desavisada. Não havia lido nada sobre o espetáculo e só o fiz agora quando busquei referências sobre o grupo e a peça para escrever. Pois é, gostei ainda mais. Esse texto escrito por María Inés Falconi está dentro de uma trilogia voltada para jovens e traz entre eles esse tema da homossexualidade com leveza, sutileza, até mesmo de forma carinhosa quando coloca aquela dorzinha que sentimos quando não entendemos o que nos falam os adultos e o que nos passa na alma juvenil. Dor grande, mas, daqui desse espetáculo muitos sairão com a vontade de abrir sus roperos com graça e determinação.

Em um momento que se discute, como nunca, as questões relacionadas com as diferenças, de afirmação das diferenças, de casamento de gays, entre outras, a autora, e diretor e ator, trazem o tema sem pieguices, sem aquelas prováveis e esperadas caricaturas para fazer rir. Afinal, o que tem um ropero de tão extraordinário? Com certeza tem preciosidades para aqueles que os guardam e para aqueles – os artistas – que sabem transformá-los em baús de tesouros, até então indizíveis.

Embora com textos voltados para jovens, e conseqüentemente, tentando passar uma mensagem, não é didático. Nada mais chato que o teatro didático. Todo espetáculo, seja ele com o intuito que for, tem que ter como preocupação primeira a arte, o próprio teatro.

Sem dúvida um espetáculo leve, que tira da plateia mais sorrisos do que risos exagerados, mas que nos faz pensar e querer tirar o peso dos fantasmas que habitam nossos roperos.

FOTO
ANTÚ MARTÍN

¹ Professora da Educação básica. Mestre em história e filosofia da Educação.