

DIÁRIO DE CLASSE TEATRAL

AS CRIADAS por **LEANDRO MALAQUIAS**

DE DIONISOS, PENTEUS, MAHAGONYS
E CALVINOS... por **LUIZ HUMBERTO ARANTES**

PRIMEIRAS ROSAS por **MARIA APARECIDA CONTI**

NA SOLIDÃO por **ANA CAROLINA MUNDIM**

SIMBÁ, O MARUJO por **DIONE PIZARRO**

O CAVALEIRO INEXISTENTE por **ROSE GONÇALVES**

A CENA É PÚBLICA por **BYA BRAGA**

MUNDO CÃO por **EDUARDO HUMBERTO**

MI MUNEQUITA por **MARIA CLÁUDIA LOPES**

A CANTORA CARECA por **CAROL COUTINHO**



EDITORIAL

Prezados Leitores,

Continuando com as atividades de registrar a recepção do texto teatral, o jornal **Diário de Classe Teatral** apresenta, nesse segundo número, críticas provenientes de vários pontos de leitura. No primeiro número, os textos foram apenas dos alunos da disciplina Crítica Teatral, comumente oferecida no primeiro semestre do ano. Desta feita, abrimos o leque e convidamos outros leitores espectadores da cena realizada em Uberlândia. No entanto, nosso foco é o mesmo: publicar textos que analisam alguns espetáculos apresentados na cidade de Uberlândia.

As análises são extremamente diversificadas, assim como é o público que vem freqüentando as salas de espetáculos da cidade. Mas, mesmo diversificadas, elas se apresentam em dois grupos: de um lado, há textos que apresentam um olhar mais técnico, especialmente aqueles que nasceram de debates sobre espetáculos do **I Festival de Teatro e Dança**, organizado pela Universidade Federal de Uberlândia, e dentro desse bloco, olhares mais verticais, pois que vêm de um lugar mais profissional.

De outro, dois textos que apresentam as impressões causadas em suas autoras que, contagiadas pela magia da representação, não se furtaram de registrar suas apreciações.

No mais, também nesse segundo número do jornal, prevaleceu — com ou *sem* especial atenção às técnicas utilizadas nos espetáculos — o respeito à livre escolha do autor, uma vez que a subjetividade das leituras é o foco primeiro desse trabalho, além de divulgação da intensa atividade teatral que acontece na cidade.

MARIA DO SOCORRO CALIXTO MARQUES
Professora do Curso de Teatro
– PPGArtes |UFU

De Dionisos, Penteus, Mahagonys e Calvinos...

LUIZ HUMBERTO ARANTES

Os festivais de teatro no país têm passado por uma significativa segmentação. Se isto levará a um aprofundamento de temáticas e linguagens é algo que ainda resta verificar, mas o que é notório é que, em tempos de comunidades virtuais, os festivais de teatro parecem ter se transformado em “nichos” específicos. Uberlândia parece querer inserir-se e dialogar com este circuito, pois desde o ano passado já se realizam os seguintes festivais: latino americano Ruínas Circulares, o festival de teatro de bonecos, o Artes Cênicas do Cerrado, a Mostra ATU e agora o festival universitário da UFU.

O **I Festival Universitário de Teatro e Dança** realizado pela Diretoria de Cultura e pelo Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, realizado de 3 a 7 de setembro, trouxe à cidade uma variedade de espetáculos que captou bem a diversidade que configura este segmento teatral no país.

Em princípio, os festivais universitários procuram não dissociar espetáculo e formação. Assim, aliado à apresentação de peças teatrais, acontecem oficinas de trabalho e, após os espetáculos debates com especialistas que visam aprofundar a percepção do espetáculo e identificar os procedimentos utilizados por determinado ator ou grupo na construção de seu trabalho.

Por esta perspectiva, participamos do debate de três espetáculos ao longo do festival: primeiro, assistindo, fruindo como qualquer espectador, mas também com um olhar voltado para o público e suas reações, ou para a maquinaria que faz determinada cenografia mover-se, observando o espaço cênico ser utiliza-

do pelo corpo do ator de maneiras múltiplas. O espetáculo *Bacantes*, apresentado logo no primeiro dia de festival, oriundo da Universidade Federal de Viçosa, demonstrou problemas já desde a chegada, com o atraso na chegada do elenco ao local da apresentação. Dificuldades também na definição de uma espacialidade cênica, uma vez que o grupo ainda precisa definir melhor o que deseja, se um “teatro de rua” ou um “teatro na rua”. Há, ainda, a urgente necessidade de buscar um investimento maior na preparação dos atores, exemplo disto nota-se naqueles que interpretam Dioniso e Penteu. Estes personagens são movidos pelo conflito entre si, entre forças diferenciadas de sua ‘natureza’, no entanto, a transformação disto em personagem deixa a desejar e impede que o espectador mergulhe e acredite naquilo que o chama para a cena.

Um segundo espetáculo assistido e debatido foi *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagony*, enviado pela Universidade de Campinas. Sem nenhuma dúvida um espetáculo que trouxe uma energia diferenciada ao festival. Resulta de trabalho universitário, mas que já vem se consolidando como grupo de trabalho faz algum tempo. O grande desafio do grupo é a atualização de Bertolt Brecht, em termos de formato de teatro musical nos tempos atuais, como ainda de mensagem brechtiana inerente a este texto.

Mahagony apresenta uma interessante mobilidade de cenografia, de transição de quadros que não deixam a energia do espetáculo parar de pulsar. Há, ainda, um claro investimento no trabalho de atuação e de

EXPEDIENTE

Universidade Federal de Uberlândia Reitor: Alfredo Julio Fernandes Neto | Vice-reitor: Darizon Alves de Andrade | Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais Diretora: Renata Meira | Coordenador do Curso de Teatro: Fernando Aleixo | Coordenação do Jornal: Maria do Socorro Calixto Marques | Revisão de Edição: Dione Pizarro | Layout e Diagramação: Eduardo Warpechowski – Gráfica UFU | Impressão: Imprensa Universitária – Gráfica UFU | Tiragem: 500 exemplares

como se deve usar o canto e a música em cena, procedimentos que o grupo nos apresenta boas soluções. Quanto ao tratamento da mensagem ou da fábula brechtiana, nota-se que o grupo precisa, ainda, perceber melhor as suspensões que o texto de Brecht permite e como isto pode envolver o espectador ainda mais, fazendo-o pensar sobre uma questão tão importante, qual seja, a mercantilização de tudo e todos num mundo de capitalismo global que vivemos.

O último espetáculo debatido foi *O Cavaleiro Inexistente*, defendido pela turma da Universidade Federal de Ouro Preto. Sem dúvida uma feliz escolha de texto e que também apresentou interessantes soluções cênicas ao instigante texto de Ítalo Calvino, claro que filtrado pela dramaturgia adaptada de Cacá Brandão. Talvez, como aconteceu com o espetáculo *Bacantes* o grupo mereça refletir sobre a questão do espaço cênico e sobre o que realmente deseja, se “na rua” ou “da rua”, mas pela maturidade apresentada no debate, isto não será um problema.

O desafio do grupo já foi também enfrentado por diversos criadores, que é a questão da adaptação da prosa para a cena, formato em que o elemento narrativo possui significativa presença. O grupo procura resolver isto com elementos das tradições populares, tais como capoeira, congado e etc. Nota-se um investimento em figurinos e na relação ator e paisagem sonora.

A questão da disposição espacial talvez mereça ser repensada, principalmente neste texto em que a própria narrativa aponta para a idéia de viagem, claro que é possível viajar estando no um pequeno palco, mas esta idéia pode ser mais bem assimilada quando se articula procedimentos cênicos e narrativa.

Muitos outros espetáculos estiveram em Uberlândia nestes poucos dias. Por uma questão de espaço, em outro momento comentamos outras cenas com outras palavras. Resta sublinhar, que a experiência do *I Festival Universitário de Teatro e Dança* da Universidade Federal de Uberlândia permitiu, nesta primeira edição o acesso a um formato diferenciado de festival, no qual o momento do espetáculo tem a sua importância, no entanto, isto não está dissociado de trocas de experiências e do debate de um saber/fazer que se aprimora em cena e na sala de aula. ■

LUIZ HUMBERTO ARANTES é professor do curso de Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

O homem pós-moderno

ANA CAROLINA MUNDIM

Dois corpos isolados, em espaço organizadamente caótico. Não há a construção do anterior, apenas o espaço para a imaginação. Assim se inicia *Na Solidão*, espetáculo do Grupo Hybris, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentado no dia 06 de setembro de 2010, no Festival Universitário de Teatro e Dança, de Universidade Federal de Uberlândia. Livremente inspirado na obra *Na solidão dos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltès, o espetáculo se apropria da relação entre um comprador e um vendedor para comercializar metaforicamente as relações humanas.

Em cena há o pragmatismo. O conflito se estabelece desde o princípio. Dois corpos isolados habitando o mesmo espaço. Nem ao menos o toque pressupõe o olhar, na cegueira dos corpos virtuais, dos *corpos trabalho*, dos corpos ensimesmados no inerente processo capitalista, nos corpos hipnotizados por informações midiáticas excessivas e chuvicantes. A rara negociação do afeto insinuada em leve sorriso ou na tentativa de aconchego, logo é invadida por explosões provocadas pelos sujeitos protagonistas, pela efemeridade proposta nas relações. O embate é o que prevalece. Mas estaria a negociação sempre no lugar do embate?

As técnicas de negociação incluem a virtuosidade dos corpos, claramente treinados em códigos precisos de movimentos, e que, apesar, da diferenciação de gêneros, não deixa espaço para o aparecimento do sexo que se diz frágil. O embate psicofísico é verborrágico e brutal, com lutadores em iguais condições, apesar das posições distintas: feminino/masculino, comprador/vendedor. Talvez falte o campo do risco. Toda negociação é um risco, uma dúvida, uma incógnita, um jogo, que pressupõe a regra, mas também o improviso. Tudo parece seguro demais. O extremo controle de cada um na relação estabelecida, não parece deixar espaço para uma possível solução do conflito, o que não é necessariamente um problema, mas uma constatação. Porém, ele também reduz a possibilidade de negociação, já que esta se orienta no diálogo. Se há verdades únicas de cada parte, não há possibilidade de troca. A negociação pode funcionar ou não, mas para que o processo ocorra, o diálogo se faz necessário. Como deixar brechas para este espaço flexível? Como lançar-se mais no espaço desconhecido que é inerente à negociação? Outra proposição determinante de controle: palavra distinta de movimento forma opção clara. Mas talvez negociar a movimentação do corpo enquanto palavra e da palavra enquanto corpo possa trazer um enriquecimento para o discurso metafórico que é proposto.

Mas não apenas o texto referencial de Koltès traz conotação metafórica às questões discutidas. Ob-



jetos são instrumentos de construção e desconstrução. Objetos de estimação puxados por suas coleiras obedecem seus donos, mas por vezes também lhes fazem obedecer, no enforcamento, na hipnose, na restrição espacial. Na livre interpretação que fazem da desumanização da humanidade proposta por Koltès, inanimado e animado se confundem. O espaço, em constante modificação, interfere nas relações e transgride as evidências, mas também as reforça. No acompanhamento destas mudanças os corpos esboçam distintas texturas em suas qualidades de movimento, mas sem perder a tensão do conflito.

As repetições parecem a insistência de argumentos, a tentativa de suspender o tempo ou de retardá-lo, a possibilidade de mudança. E é com a repetição que o trabalho termina. Em reticências. Reticências, que como um mostrador de batimentos cardíacos, após os desenhos riscados em nuances, aponta um risco em movimento contínuo, talvez dissecando os corpos mortos, em vida. Ou reticências que podem significar um recomeço. Ou ainda, reticências que podem trazer um porvir. E como começou, sem mostrar o antes, termina, sem mostrar o depois. São apenas dois corpos, tentando se suportar ou serem suportados, um pelo outro, outro pelo um. Desconectados em sua conexão. Solitários em sua união.

O espetáculo trouxe ao público do Festival Universitário de Teatro e Dança, ocorrido de 03 a 07 de setembro, na cidade de Uberlândia, a possibilidade de ponderação sobre questões inerentes à sociedade pós-moderna. Quem assistiu ao trabalho pôde construir relações com seu próprio fazer cotidiano, a medida em que o espetáculo despertou o público para um exercício de alteridade. É nesse sentido que a arte se faz necessária, não apenas como entretenimento, mas como modo de formular um pensamento crítico e sensível sobre o mundo que nos cerca e sobre a humanidade em si. E a academia, como espaço produtor de pesquisas e reflexões, é espaço fértil para promover encontros como estes, que conectem um repensar sobre o cotidiano ao fazer artístico. ■

ANA CAROLINA MUNDIM é professora do curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia.



O Cavaleiro Inexistente,
encenação do grupo
Mambembe Música e
Teatro Itinerante,
da UFOP.



Reflexões sobre **O cavaleiro inexistente** – texto e encenação

ROSE GONÇALVES

Em setembro, dentro da programação do I Festival Universitário da UFU, promovido em parceria da Diretoria de Culturas – DICULT com o Curso de Teatro, tivemos oportunidade de assistir a encenação do romance *O Cavaleiro Inexistente*, na forma de teatro de rua. O trabalho é resultado de pesquisas do grupo Mambembe Música e Teatro Itinerante, formado por estudantes da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, sob coordenação da professora mestra Neide das Graças Bortolini. Para fundamentar este texto, foi consultado o artigo da professora Neide, “Estudos Teatrais – Os nossos antepassados – Escrituras cênicas na contemporaneidade”, publicado nos anais

da V Reunião Científica da ABRACE, que foi realizada em São Paulo, em 2009.

No *release* de divulgação do trabalho, o grupo aponta temas a partir dos quais se levantaram questões de fundo para a concepção da encenação, questões ecológicas e sociais, como o problema da fome e o sentido da existência. A pergunta que se coloca de forma direta é “Qual é a guerra de quem está aqui?”

O texto escrito por Ítalo Calvino¹ ambienta-se em dois lugares principais: o campo de batalha de Carlos Magno, no período das Cruzadas, e o convento no qual se recolhe a narradora, a freira Teodora. Durante boa parte do texto, a freira assume a função de

personagem de sua própria narrativa, a bela guerreira Bradamante, amada inatingível de Rambaldo, o jovem aprendiz de cavalaria a quem Agilulfo, o inexistente, ensina tortuosamente os princípios da arte.

AGILULFO E GURDULU

Não, Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, não existe. Como pode um personagem não existir? Existe para o leitor, como parte da criação literária, no contexto interno da narrativa. Existe não existindo. Existe para as funções de combate, não mais, porque é um nada a preencher a armadura completa de cavaleiro.

Carlos Magno, Imperador e comandante geral de todos os regimentos está velho e não quer se gastar com questões sobre a existência, precisa comandar as guerras e deseja contemplar o Universo. Permite-se admirar os patos na lagoa e encanta-se com as coisas existentes, mas não tanto quanto Gurdulu, o bobo, que se mistura a elas. Considerada em sua superfície, esta obra de Calvino é uma paródia burlesca do Dom Quixote de Cervantes, em que Agilulfo, se existisse, seria o protagonista e Gurdulu, seu quase fiel escudeiro, uma espécie de Sancho Pança privado de consciência.

Plena existência, Gurdulu aceita todos os nomes e é tudo o que há no mundo, dos patos à sopa. Não fixa uma essência, um ser, mas se confunde com o todo. Em uma dimensão mítica, o personagem é anterior à cisão do Eros, conforme crença muito antiga dos antigos gregos, de que seria necessária a intervenção de Anteros, o anti-Eros, para separar e dar sentido a todas as coisas anteriores à formação do Universo. Assim é Gurdulu, sem sentido porque assimila e acomoda em si todos os sentidos. Mimetiza a pereira e, quando lhe balançam os braços-galhos, transforma-se em fruto daquela árvore e sai rolando como as outras peras. Gurdulu não sabe que deve estar dentro do mar, porque sente como se o mar estivesse dentro dele. Ele é um ser, se assim podemos dizer de um personagem literário, preexistente à essência das coisas. Magnífica criação de Ítalo Calvino. *O Cavaleiro Inexistente* foi publicado em 1959, configurando-se como a terceira parte da trilogia *Os Nossos Antepassados*, que se completa com as obras *O visconde partido ao meio* (1951) e *O barão nas árvores* (1957).

Já no início do romance, os cavaleiros são apresentados de forma jocosa. Estão todos há três horas aguardando a revista de Carlos Magno. A narradora supõe que, sob as armaduras, alguns possam ter cochilado ou perdido os sentidos por efeito do sol escaldante. Os efeitos cômicos desenvolvem-se sutilmente com o início da revista e chegam ao apogeu com a entrada do cavaleiro inexistente, a quem Carlos Magno não dá maior importância.

O cenário do romance é bastante variado. Concentra-se no campo de guerra, mas aquele é um campo formado de muralhas vermelhas, tendas cônicas, riacho, bosques. O cavaleiro inexistente é cercado de muita concretude, a começar por sua armadura. Jamais vista outra igual, tão lustrosa e branca, entre todos os regimentos do exército franco. Dentro dela, o não-corpo.

Dentre as curiosidades do cavaleiro, situam-

se os sentimentos e sensações. Tudo o que corresponde diretamente ao corpo não o incomoda, dor física, sensação de frio ou calor, nada. Mas o que corresponderia a um corpo ausente, isso sim, pode incomodá-lo. Os sentimentos, as paixões e até mesmo a obsessão por limpeza e ordem.

Na encenação do grupo da UFOP, o cenário de guerra foi simplificado para responder aos desafios do teatro de rua. Apenas andaimas dividiam a cena, estando o espaço à direita ocupado a maior parte do tempo por Carlos Magno, que dali entrevistava os cavaleiros e comandava o regimento. O lado esquerdo era ocupado alternadamente por atores que assumiam a função de narrar, até que se revelasse a freira narradora, que ao final, seria revelada como uma segunda identidade da guerreira Bradamante.

A proposta de adaptação de texto para encenação na rua precisa ser concretizada em linguagem que o aproxime de todos os públicos. Um dos problemas desta encenação foi tornar plausíveis em cena narrativas de cavalaria que, embora satíricas e trespassadas pela racionalidade crua de Calvino, são rocambolísticas, cheias de idas e vindas, personagens secundários, vinganças de honras, batalhas, perseguições e peregrinações. Nesse sentido, a adaptação tornou ligeira a percepção espacial e até mesmo os personagens ficaram um pouco superficiais.

Na caracterização de Agilulfo, por exemplo, não são mostradas as obsessões que o humanizam bastante. Por não adaptar-se entre corpos, vivos ou mortos o cavaleiro desenvolve rituais de ordenação geométrica ou serial de todas as coisas que encontra a sua frente. Até sua comida, que não cumprirá jamais a função básica, de alimentá-lo, precisa ser servida na mais perfeita sequência de pratos, taças e talheres. Todo o serviço precisa ser conferido para que, ao menor deslize, corrijam-se os servos. Essas características do personagem ficam ocultas na encenação.

O cavaleiro inexistente do grupo vestia roupas semelhantes aos demais personagens, representando a armadura sempre branca e reluzente que trazia no romance. Sobre o rosto, uma máscara neutra, por onde supostamente sairia sua voz metálica, mas o truque da encenação foi o aproveitamento dos microfones utilizados para captar o som dos instrumentos musicais e as vozes dos cantores. Com exceção do ator que representava Agilulfo, os atores e atrizes falavam sem microfone. Agilulfo era composto por um ator e dublado por um músico para eliminar o problema da emissão da voz com máscara.

As nuances perdidas de alguns personagens foram compensadas com o vigor da cena que, desde o cortejo de entrada, prendeu a atenção do público com música animada e boas atuações. Em alguns momentos, as vozes chegavam com alguma dificuldade, mas a marcação de cena superou o problema ao colocar um personagem em cada extremidade do espaço cênico frontal, falando diretamente ao público. A voz no teatro de rua é sempre uma questão complexa pois, mesmo que os atores estejam bem preparados tecnicamente, a competição é grande: pessoas, carros, buzinas, carros de som... Nesta encenação, houve momentos em que a expressividade vocal colaborou para melhorar a compreensão. Em outros deixou a origem caipira mineira muito marcada na prosódia, tornando a cena um pouco monótona. Seria melhor manter a indefinição de origem nas falas de todos os personagens, uma vez que a adaptação não trazia a proposta objetiva de transposição do lugar da cena.

Após o cortejo, observa-se a opção por uma cena frontal, assim, poder-se-ia objetar que a encenação não foi suficientemente pensada para a rua. No entanto, a platéia nunca era ignorada e as mudanças de personagem, sem disfarces, aproximavam a linguagem de um teatro concebido para a rua. A proximidade entre atores e público facilitou a compreensão da peça.

Embora as dualidades da narrativa tenham sido atenuadas, a coleção de fragmentos forma um todo que requer a participação imaginativa do espectador. A praça como local da encenação amplia a questão, pois é necessário buscar e prender a atenção dos passantes, primeiramente, para, em seguida, despertar-lhe a imaginação ativa, necessária para construir os sentidos da cena em conjunto com o grupo.

Com todas as dificuldades observadas quando se propõe a cena em espaços públicos, como o trânsito de pessoas e a inevitável vulnerabilidade às interferências externas, esta encenação de *O cavaleiro inexistente* conseguiu manter a atenção da platéia. O que Calvino diz a essas pessoas nesse espaço? Melhor perguntar o que lhes dizem os jovens artistas, com seus corpos existentes, mobilizando para o combate as armas da literatura e do teatro. ■

¹ CALVINO, Italo. *O cavaleiro inexistente*. Companhia das Letras: São Paulo, 1993.

ROSE GONÇALVES é pseudônimo de Rosimeire Gonçalves dos Santos, professora do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.



À procura de caminhos cênicos

EDUARDO HUMBERTTO

O Festival Universitário de Teatro e Dança, ocorrido em Uberlândia entre os dias 03 e 07 de setembro de 2010, concluiu a sua maratona de apresentações, oficinas, palestras e encontros com o espetáculo *Mundo Cão*, do grupo Cia. 7 da Universidade Estadual de Londrina, no espaço do Grupontapé de Teatro.

Ainda na fila do teatro, os espectadores foram surpreendidos com dois atores que deram início ao espetáculo, de uma maneira inusitada, pois na tentativa de organizar a entrada do público instaurou-se naquele momento uma relação interessante do espectador com o espetáculo que estava por vir.

A ação do espetáculo transcorre com a gravação de um programa de televisão sensacionalista, utilizando-se da linguagem caricata para a composição dos personagens. De início, uma boa proposta, mas, no decorrer da peça, a estratégia foi perdendo força e a aposta na recepção — o riso — não mais acontecia.

A queda do ritmo do espetáculo foi somada à precária dramaturgia do texto. Apesar de estar em construção, portanto, passível de outras descobertas que poderiam contribuir para o amadurecimento do trabalho como um todo, naquele momento fugaz de apresentação, o processo ficou comprometido com o ritmo acelerado da

proposta inicial, ainda antes que o público tomasse assento.

Mesmo assim, com tanta dificuldade em manter o ritmo, não se esperava que o espetáculo terminasse com tanta rapidez. O tempo foi uma surpresa aos que esperavam maior durabilidade; além disso, termina abruptamente, sem uma conclusão mínima, trazendo à tona indagações feitas pelo público do tipo: “Já acabou?” ou “Não acredito, já acabou?”. No entanto, foi possível perceber que os atores estavam preparados e dispostos, porém desamparados por uma construção que se mostrou imatura — porque ainda precisam buscar uma base; e também por essa situação revelar uma direção ingênua, que não reverberava na cena.

Embora se tratando de uma experimentação que ainda busca caminhos cênicos para se concretizar, realizada por atores em formação, é perceptível ao leitor — aquele da mesma esfera e nível de formação — perceber e se incomodar com a ausência de sincronia cênica; mas, ao mesmo tempo, essa situação assistida naquele dia poderá levá-los a uma reflexão de sua prática e, assim, encaminhá-los a outras provações. ■

EDUARDO HUMBERTTO é aluno da graduação em Teatro e bolsista PIBEG pela Universidade Federal de Uberlândia.

“Mulheres, amantes, rivais e criadas. Na ausência da patroa, satirizam suas condições humildes, personificando fantasias de libertação e luxúria. Ora servas, ora senhoras, num jogo em que se confundem poder e submissão, amor e ódio”. *As Criadas*, texto escrito por Jean Genet foi levado ao palco na noite de Uberlândia no dia 17 de setembro de 2010, pelo grupo *Confraria Tambor* com a direção de José Luiz Filho. Uma espantosa e inovadora configuração de agonia de uma classe social servil foi apresentada pelos atores Renan Bonito, José Luiz Filho, Wesley Mello e André Luiz. A *Madame*, interpretada pelo ator Ernane Fernandez, trouxe para cena uma espécie de essência que a tornava diferente das demais: o seu horizonte de desejo e poder era marcado pelo intenso vermelho refletido por seu figurino.

Era notável aos espectadores que os intérpretes eram todos masculinos evidenciando, desde o primeiro momento, que os personagens eram meras criaturas ficcionais e que o palco, assim como a vida social, é uma produção imaginária contaminada pela arbitrariedade. Esse jogo entre o masculino e o feminino criado pelos atores da peça, provocou uma metamorfose do sujeito em busca de si e dos seus próprios limites.

Em nenhum momento, os atores se preocuparam em mostrar ao público que eram falsas mulheres. Deixavam claro que eram homens desempenhando papéis femininos. Com isso, provocavam no público uma inquietação capaz de incitar inúmeros produtos da imaginação, seja em busca da libertação do desejo, e até mesmo, quem sabe, de afronto com aquilo que o ser humano mais teme: os “outros” que habitam em si e o poder da relação entre o sujeito e a verdade.

Esse olhar me instiga a convidar, mesmo que não seja o lugar adequado, Michel Foucault na obra *Nietzsche e a ética do ‘cuidado de si’: uma interpretação à luz de Foucault*. O filósofo afirma que a arte pode buscar esse movimento de libertação e que o teatro é capaz de mexer com verdades do corpo e da sociedade, ao questionar padrões e preconceitos. Quanto mais aberto o jogo de verdades se constituírem, mais atrativo e fascinante ele pode se tornar. Esse jogo era visto a todo tempo pelos atores durante as cenas, jogos de palavras que traziam à tona a verdade de um mundo serviçal perante a alta burguesia da época, focando principalmente a hipocrisia das estruturas sociais.

O figurino dos atores era esplêndido, podemos até dizer: mágico. Em dado momento, as

As Criadas

LEANDRO MALAQUIAS

criadas apareciam com suas saias degradadas representando a área subserviente; em outros, elas experimentavam a anulação dessa condição servil e davam vida à transfiguração dos papéis sociais, a exemplo de quando a personagem “Madame” que ao usar um exalado vermelho no corpo, sugeria as diferenças demarcadas nas relações de poder.

Interessante registrar que o travestimento apresentado no espetáculo não trouxe o que de costume acontece em outros: a presença do cômico. A comicidade existiu em alguns momentos, mas não por esse fator, e sim, por exemplo, pelas risadas dos atores André Luiz e Wesley Mello que, no drama, mostra-se como uma sátira que procura atacar o próprio mal, nesse caso, o planejamento do assassinato da Madame.

O espaço cênico, com suas possibilidades de sentidos, permitiu ao espectador estabelecer um diálogo que foi além das palavras daquelas figuras de sonho que eram representadas.

Esse espaço duplo e dúbio proporcionavam uma transfiguração real de um outro mundo que nos foi dado por uma cenografia movente, posto que em constante alteração, como os quadros que se transformavam em janelas com cortinas floridas.

Além desses aspectos, há de se fazer referência à sonoplastia. Esta estava a serviço do ritmo da trama, acentuando momentos significativos das ações dramáticas, como por exemplo, as batidas do tambor em certos momentos do espetáculo. O tambor, instrumento conhecido como taiko pelos japoneses, signo do silêncio, neste espetáculo, sugeria a passagem do tempo. Era importante apreciar essas batidas da mesma forma que se apreciava o silêncio do momento, pois adicionava mais dramaticidade e tensão à cena.

O efeito visual gerado pela iluminação quando se focalizava no rosto de cada criada contribuía para realçar a beleza existente na cena. Não foi por acaso que o grupo foi indi-

cado como a melhor iluminação no *III Festival Universitário de Teatro de Patos de Minas*.

Não poderia deixar de citar aqui a presença do diretor dentro da encenação devido à ausência de um dos membros do elenco. Essa presença não interferiu na harmonia dos atores, pelo menos durante apresentação, pois era notável entre eles a energia cênica que cada um conseguia passar para o outro através do olhar: e a recepção do público foi reflexo desse vigor que se permutava em cena. Enfim, o mais importante de tudo foi perceber nas cenas desse espetáculo, que o grupo *Confraria Tambor* soube reconhecer o espaço enorme que lhes foi dado para criar e as inúmeras possibilidades que existiam nele. Ousar foi necessário, pois quando se quer instigar o público é preciso se movimentar, e a base desse movimento é criar o tempo todo, onde o espaço acaba permitindo a experiência com um retorno sensível e objetivo para o artista, e, portanto, favorável a todos e passível de ser explorado nas mais diversas formas e intenções.

As criadas é um espetáculo que deve ser aplaudido de pé. ■

LEANDRO MALAQUIAS é aluno do curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Foto: Daniel Protzner



Estado de graça

MARIA APARECIDA CONTI

A sensação que o espetáculo *Primeiras Rosas* proporcionou à plateia presente no Teatro Rondon Pacheco, no dia 06 de novembro de 2010, passa pela experiência que Lori, personagem de Clarice Lispector (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1969, p. 147) vivencia: “uma bem aventura física que a nada se comparava”. Lori se descobriu feliz, em *estado de graça*, após dar uma mordida em uma maçã. Simples gesto do cotidiano.

Foi assim, no teatro Rondon. Sob a aparente simplicidade do teatro de animação, a profundidade e complexidade que os elementos textuais, juntamente com o trabalho técnico cenográfico fundidos com tanta maestria, proporcionaram aos espectadores sentir, para além da percepção dos órgãos de sentido, a emoção se avolumar e tomar posse dos que presenciaram o espetáculo e os colocar na condição prazerosa de *um não sei o que* incommum que fez um bem enorme à vida.

A proposta do ANIMA UDI (3º festival de Teatro de Formas Animadas), organizada pela Diretoria de Cultura da Universidade Federal de Uberlândia proporcionou esse momento. Apresentado pela Cia Pia Fraus (SP), o espetáculo foi baseado em quatro contos do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa: “As Margens da Alegria”, “A Terceira Margem do Rio”, “O Cavalo que Bebia Cerveja” e “Sequencia”.

Foi imensamente lindo (não encontro outra forma para expressar) o movimento das mesas com rodinhas que apresentaram um balé, serviram de palco em alguns momentos e também simbolizaram para tantos, como eu, o local onde as pessoas se reúnem para conversar, contar histórias. Quantas vezes “em roda da mesa” minha mãe nos contou “causos”, que povoaram a infância e a vida, minha e de meus

irmãos. As mesas com rodinhas... transportando histórias, movimentando nossa imaginação, rodopiando no tempo.

Guimarães foi um mestre na arte de contar histórias e a Cia Pia Fraus não deixou por menos na arte de representá-las. O texto de Guimarães e o teatro de bonecos despertaram paixões. No palco vibrou o devir-criança (no sentido deleuziano de que o devir ocupa um entre lugar). Não sendo um programa indicado para crianças, a peça oportunizou aos jovens e adultos o conhecimento de técnicas do teatro de animação que há muito era considerada exclusividade do teatro infantil como sombras, manipulação direta e projeção ao vivo de vídeo. No entre lugar do infantil/adulto produziu-se a emoção do espetáculo.

O fator mais surpreendente do trabalho apresentado foi a intensidade da montagem: dividido em quatro partes, o conto *Sequencia* interligou os outros contos. Personagens representados por bonecos e manipulados por atores tão expressivos que demonstravam vivenciar a emoção dos bonecos. Os bonecos criavam vida nas mãos dos atores e os atores viviam as experiências dos bonecos em seus corpos. Tal era a arte, que ao espectador boneco e ator se fundiam.

As margens da alegria, foi apresentado magistralmente por meio do recurso das sombras. A despedida dos pais que conduziram o menino da cidade grande para o aeroporto, onde viajou com os tios para o interior. A viagem de avião, o deslumbramento do menino com a natureza e sua tristeza de não encontrar vivo o peru.

Na sala de espetáculo, o encantamento, que se iniciara com o balé das mesas, a fuga da vaca e o empenho do cavaleiro em capturá-la, avolu-

ma-se, impulsionada pela técnica e a destreza dos atores nessa arte maravilhosa empregada pelo teatro de animação.

N’A *terceira margem do rio*, bonecos contracenam com atores de carne e osso sem que um desprestigie o outro. A mistura de bonecos e atores na peça cria uma dimensão grandiosa da história do homem que abandona a família para ir morar sozinho em uma canoa. A ideia do real e irreal promovido pelo ser de linguagem que a literatura emprega — e que o teatro interpreta —, deu vida às palavras e imagens (apresentadas ou sugeridas) na peça.

O uso de vídeo e projeções em tempo real em *O cavalo que bebia cerveja* fez com que o espectador vivenciasse a experiência da experimentação tecnológica audiovisual em cena. Foi impressionante a recriação do bombardeio que o conto menciona. E quanto engenho e sincronia na arte de representar duplamente. Voltando à *Sequencia*, ressaltamos nossa admiração pelo trabalho do grupo, pois, intermediando um e outro episódio, esse conto funcionou como um amálgama, não deixando que o espectador se dispersasse em avaliações a cada quadro (ou conto) apresentado. O uso deste recurso conduziu o espetáculo de tal forma que ao final da apresentação o conjunto de textos se estabeleceu como se fosse uno. E para nossa surpresa, só posteriormente à apresentação tomamos conhecimento que cada episódio foi dirigido por um diretor diferente. Haja comunhão.

Deve ser por isso que o “estado de graça” se efetuou tão divinamente. ■

MARIA APARECIDA CONTI é professora do curso de Letras da FAFICH/GO e doutoranda do PPGEL/ILEEL/UFU/FAPEMIG.





Simbá, o marujo

DIONE PIZARRO

No dia nove de maio, no espaço do Grupo Pontapé de Teatro, a Trupe de Truões trouxe, ao cenário teatral da cidade de Uberlândia, uma viagem à infância para aqueles que deixaram de ler as maravilhosas histórias de *As mil e uma noites* e, para aqueles que ainda crêem em magias, mais um instante fantástico.

Se as crianças dessa cidade ainda não assistiram *Simbá, o marujo* estão perdendo um momento ímpar de acrescentarem ao seu repertório criativo, personagens para mais uma história sem fim.

Ao final do daquele dia, a sensação era a de leveza. Que deleite esse espetáculo que a toda hora anunciava o término pelo cansaço de Simbá, sempre resolvido a permanecer em terra natal, onde é saudado pela chegada galhofeira de uma odalisca, Maria De Maria, que, ao final do espetáculo, era imitada até por adultos.

Porém, para satisfação do público, o marujo é sempre tentado a novas aventuras. E as aventuras vividas nos seus trajetos são narradas com tanta graça e exatidão nos gestos e nas falas dos atores que até dá vontade de que ele nunca aporte. A cena nos leva a uma viagem. Viagem que nos balança nas calmarias de mares revoltos, seguindo o ritmo preciso dos atores que dão vida a um cenário sem nenhuma pompa, mas com um recurso criativo que leva o leitor a crer na ilusão e, ao mesmo tempo, ficar fascinado pelo trabalho realizado. Em hiperbólicas bacias de plástico, o espectador é levado pela maré, pelos movimentos vocais e físicos, aos portos de inusitadas experiências, às pe-

quenas cidades pelas quais passava Simbá, tão sutilmente interpretado por Getúlio Góis.

A recepção de uma pequena criança que se encontrava na arquibancada garantiu a verossimilhança. Aquele pequeno menino — João, porque não dizer? — que ainda não tem quatro anos, saiu da platéia para colocar a mão na água do mar e mais, gritou crédulo quando a hipotética bacia balançou, quase içando marujos ao mar. Duvidoso da própria coragem refletiu, por um instante, se entrava naquele simulacro para ir com Getúlio Góis enfrentar tempestades e se aventurar em outros mundos. Já então, a experiência da viagem era memória indelével e indo ao teatro assistir a outro espetáculo da trupe, perguntou se íamos encontrar Simbá.

Assistir a um espetáculo infantil, viesado pelo olhar de criança é um exercício de leitura tão mágico como é o universo infantil. Esse, especialmente, foi assistido através de dupla perspectiva, quase estrábica, mas a de João veio em primeiro plano e, do ponto inicial do vórtice, nos advertia o olhar para outras linhas, outros ângulos, outros caminhos para a gramática teatral.

Leituras de uma criança que, quando o ator — Getúlio Góis — dirigiu-se a ele, olhou para trás, para nós, e o sorriso de ser privilegiado nos dizia: — Simbá conversou comigo. Para em seguida tentar dizer: — eu quero entrar naquele barco e zingrar por mares de aventuras e molhar as mãos nas águas, tão águas, feitas de tiras de plástico que se movimentam com

o rigor das ondas criadas pelo movimento dos atores aos sons e tons das marcações.

Outros momentos de recepção podem nos dar a dimensão dessa experiência lingüística. Para João, os peixes não são atores, são metáforas.

— *Olha o cavalo marinho!*

— *O chã tá se mexendo! Será que é uma baleia!?*

Ou quando diante das perfeitas onomatopéias: — *O que é isso? É um pássaro gigante!?* *Que medo!*

Com marcas de uma direção afinada na ponta do lápis por Paulo Merísio, e com um elenco que merece aplausos — Amanda Aloysa, Amanda Barbosa, Getúlio Góis, Maria De Maria, Ricardo Oliveira e Ronan Vaz — pedimos a volta das outras aventuras de Simbá.

Em tempo, o espetáculo voltou para encantar crianças e professoras das escolas públicas no teatro Rondon Pacheco. Com o intuito de ensinar, pelo olhar da arte, que o teatro é barco a navegar em águas de infinita imaginação, o espetáculo Simbá há que ser adjetivado como sinônimo de singular experiência gramatical. A gramática sempre suspensa, pronta para içar velas e nos arrebatara para o inusitado, para o poético, para essas todas e outras formas de falar e encantar.

Simplesmente belo é o espetáculo desses truões. Truões, sérios, mágicos. ■

DIONE PIZARRO é professora da educação básica do ensino fundamental e médio e mestre em História e Filosofia da Educação pela Unicamp.

Performatividades em A cena é pública*

MARIA BEATRIZ MENDONÇA (BYA BRAGA)

“A vida disfarça?”
Guimarães Rosa

Um garoto para uma mulher: “Ó o tanto de gente mãe! O quê que eles estão fazendo?”
Um jovem para mim: (Muito curiosa) “Você é publicitária? É que você está anotando...”
Um homem: (Solene) “Salve o rei e a rainha Elizabeth!”
Uma atriz: “Huum, que cheiro bom de terra molhada!”
Outra atriz: “É a Marcela que tá ali em cena? (Divertindo-se) Acho que é ela!”
Aquele homem: “Eu tenho um plano, vamos sair todos voando!...”

Os modos de recepção do público diante de um acontecimento, cênico ou não, passam por decisões, e muitas delas são bastante particulares. Diante de um ator que não se mostra um indivíduo “raciocinante e emocionante”, que interpreta papéis teatrais, que conta uma história oriunda ou não de uma dramaturgia textual, e que não nos coloca em um lugar tradicionalmente seguro para assisti-lo, é preciso decidir as próprias percepções do que é proposto. O “Teatro de Operações”, em sua performatividade denominada “A cena é pública”, apresentada na cidade de Uberlândia-MG, ao nos convidar para uma invasão, incitou decisões de várias ordens.

A primeira delas foi perceber o espaço da intervenção cênica realizada como um lugar fertilizador de sentidos, criador de campos de desejos. Espaços para “especular ideia”, lembrando de Guimarães Rosa. Para esse, aliás, “a natureza da gente é muito segundas-sábados. Tem dia e tem noite, versáteis, em amizade de amor.” Tudo está em movimento, em tudo existem afetos. O espaço do Teatro de Operações parecia especular estas sensações. Mas como foi que especulei? Com olhos livres para escutar, ouvidos abertos para ver, em um exercício de busca da liberdade de sensação, coisa das mais difíceis. Não esperei que me agregassem o tempo todo com suas cenas. Eu me agregava como queria, como a imaginação aparecia. No espaço público estamos habituados a acatar determinadas ordens para existir no coletivo, ou mesmo para apreciar alguma arte que nele se apresente e brote. Daí que se nossa experiência estética é chamada a existir, devemos permitir que ela surja mesmo fora das convenções da arte cênica com as quais fomos educados.

“Mãe, o que eles estão fazendo?” Pode ser verdade que a pergunta seja do garoto que assiste a atuação e também nossa. O grupo ca-

rioca Teatro de Operações faz certa incisão em nossa visão. Em alguns momentos parecem propor cortes da retina como a visão é cortada no filme *Um cão andaluz*, de L. Buñuel. Os atores estão experimentando um outro local de onde se vê, um outro modo de teatro.

Aquela mãe, compreendida como salvadora das significações, dos significados, pode até atender à criança ávida de respostas, mas ela está longe de mim, no entanto. Não há mãe que resolva minha angústia quando não decifro algo que me é revelado. Ranços de decifrações sempre estão à espreita em nós. O que espero, então, na Operação deste teatro visto? Aprender com a angústia deste sentir, e simplesmente sentir com liberdade.

Uma proposta artística pode se apresentar para além do sentido de código para ser decifrado. Ela pode ser jogo de sentido, como a revelação de uma ação presente, uma ação real, uma vida. Mas vida é arte? Como posso me relacionar com um jogo que oferece matrizes poéticas e me sentir agregado à sua arte proposta? Ou como o jogo pode se tornar claro para mim como jogo? Mas o que é preciso estar claro? Jogo, acontecimento, teatros do real, performatividades de atores são experiências que enriquecem e ampliam uma arte antiga que é o teatro. E se há angústia na recepção de teatros com matrizes de performatividade ela pode ser angústia da falta de uma determinada teatralidade, de um teatro que queremos ver porque se ancora em um teatro que estamos acostumados a receber. Somos viciados na cena dramática, não somos? Tratamos e valorizamos geralmente a autenticidade de um ator relacionando-a aos modos de atuação realista-naturalista. Talvez queiramos mais e mais catarses, curas e entendimentos nos teatros. Mas a cena já se mostrou ao longo de sua história que ela pode ser também outra.

O que foi posto para nós em “A cena é públi-

ca” chamo de invasão. Mas antes de tudo uma proposta de invasão de nossas percepções. Não entrarei aqui no mérito da conquista dos resultados cênicos, pois me parece importante agora enfatizar a meta da “operação”. O público pode ter se sentido invadido na sua expectativa de ver uma obra de arte teatral.

No meio de tudo um homem forte, e indignado, diz: “O teatro é ali! Aqui é o hip-hop.” Ele sinaliza dividindo os territórios para que possamos melhor nos colocar no espaço público pleno de demarcações. E continuamos com a pergunta: mas que “teatro” é ali? Cadê o teatro? As crianças estão sem ver príncipes e princesas, e adultos parecem ainda desejar reis e rainhas. O que temos é uma atuante que invade um espaço-território da ação do hip-hop, vestindo uma máscara-cabeça de burro, e permanecendo imóvel no espaço da dança. Invadir o espaço que foi publicamente determinado como o espaço de movimento, com a ação parada, já traz uma especulação de ideia importante. Ou mesmo diversão. Na sequência, percebo como heresia, ou blasfêmia, o uso de uma toalha feita da bandeira nacional para enxugar os pés do “burro”. Há com isso uma espécie de invasão do espaço de minha percepção simbólica de cidadania, e de pertencimento a uma nação.

Outros materiais da cena pública usados no jogo dos atores não possuem, em si, nada de nobre ou elaborado. E por isso pode-se perguntar: onde está o teatro da organização dos materiais? Da elaboração? Não há rei nem rainha Elizabeth de fato? Não, não é o espaço deles. Não há cetros ou coroas cravejadas de riquezas que também mostram uma rica artesanaria feita. A artesanaria poderia ser pensada aqui em outra ordem, na da escolha dos materiais, talvez, na escolha dos pensamentos que perpassam a proposta cênica. Algumas máscaras usadas pelos atores, rostos de políticos e outras autoridades, foram compradas no mercado livre do Saara, no centro do Rio, vindas de um carnaval que passou, ou do carnaval que somos. Elas mostram o quanto nossa grande festa pública pode também ser lente de nossas prisões reais e simbólicas.

Com essas máscaras também constatamos as prisões que temos em armadilhas da política profissional, como as que conseguiram recentemente censurar o riso que se faz delas e de seus protagonistas. É muito atual e bem-vinda, portanto, a atuação com as máscaras toscas dos políticos. E também é importante pensar que do material mais rudimentar, ou industrializado, mal feito, podem ser geradas ações



Foto: Arquivo do grupo cedida pela Dicult-UFU

reais, autênticas, orgânicas, com forte simbologia, e até mesmo em comunicação direta com o público. A aparição dos atores com as máscaras foi uma visão forte e que merecia ter sua duração dilatada, em texturas artísticas melhor definidas.

A proposta de performatividade apresentada pelo Teatro de Operações é arriscada demais se a incisão do corte não é precisa. Daí a importância de se pensar no corte, nos modos da incisão, ou nas suas metas em relação ao meio em que se inserem. Paralelamente, ao realizarem as ações performativas, é preciso também que os atores e público não se dispersem do sentido do que foi instalado em determinado tempo e local. Uma ação performativa pede ao ator e público que escutem com a máxima atenção o que ocorre ao seu redor.

O Teatro de Operações tenta com sua ação de

ocupação do espaço público descobrir algo diferente para eles mesmos, como atores, bem como na relação do teatro com a cidade. Buscam diluir as identidades de pessoas e personagens, diluir os papéis para conquistar diferentes relações estéticas e pessoais. E na diluição é preciso não desconsiderar a experiência estética diferente, um contra jogo, do que se esperava. Se os atores buscam a vivência poetizada mediada pelo movimento do agrupamento de pessoas, e da amplitude de visão dos espaços cotidianos, é preciso dar tempo para que a poesia se instale e contamine todos. Ela se instalará no chão, na roda dos atores, na ação processional proposta, nas escaladas da grande árvore do espaço público, ou na marquise de concreto.

Os atores experimentam se libertar da lógica de uso do espaço urbano, e também de

uma tecnologia que para eles ainda não é libertária, como a da TV. Eles quebram TVs. Provocam um susto com a destruição provisória do suporte de fetiches. Há diversão no perigo e nesta agressão. Há diversão no enfrentamento do público e dos desejos instalados. Mas há também uma proposta de encontro com o que é íntimo, com o que está no interior da tela, do quadro, do papel social vivido por cada um de nós. O Teatro de Operações quer cortar fundo nossa pele, chegar no osso, e talvez promover assim uma visita ao interior de nós e a nossa imaginação. O morador de rua foi visitado pela imaginação. Seu ato criador pôde ser visto por todos. Disse ele durante as ações: “Eu tenho um plano, vamos sair todos voando”...

Quem não se permitiu ali voar cansou mais rapidamente, achou chato ficar indo e vindo, ficou bravo com a possibilidade de se molhar com o jogo de água. Mas o desafio do teatro performativo ali manifesto foi buscar com que o maior número de pessoas voasse. Alguém não voará mesmo. Não existe unidade nesta recepção. Não existe uma só história. A palavra pode ser textura da experiência estética e não somente comunicação. A imagem cênica pode ser acionada como impulso e suporte da percepção sensível de mundo. Pode-se elogiar o precário com o uso de materiais que assim se revelam, e pode-se incluir na atuação algo que está informe e imperfeito problematizando também nossos hábitos e gostos eurocêntricos de perfeição. Pode-se acessar o tempo e forma ritual instalando-se outro estado de experiência com o espaço.

Para fazer voar talvez seja preciso virar outro mesmo. Certa morte está prevista neste jogo d’A cena é pública”. Falo especialmente da morte que é a angústia da falta da representação. Mesmo que não se escape totalmente da representação, a possibilidade do escape é temida, causa assombro nos atores e no público.

Mas o teatro de invasão proposto foi, em vários momentos, construção. Uma construção do pensamento sobre as teatralidades possíveis, sobre como viver no coletivo, sobre como encontrar com alguém e viver uma experiência estética. A arte está na proposta? Está no processo? Onde está a arte? Onde está o teatro? Quando é teatro? Quando é performance?

— Zé-Zim, porque é que você não cria galinhas-d’angola, como todo mundo faz?

— Quero criar nada não... (...) Eu gosto muito de mudar”. (Guimarães Rosa) ■

* Texto produzido a partir de fala proferida no I Festival de Teatro Universitário da UFU. Optei por manter aqui uma escrita com acento na oralidade que a originou.

MARIA BEATRIZ MENDONÇA (BYA BRAGA) é professora e pesquisadora na área de Teatro, Escola de Belas Artes da UFMG. Área de atuação: Improvisação, Interpretação, Teorias do teatro de movimento. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO-RJ. Artista cênica.

Mi Muñequita

uma indigesta combinação de sabores?

MARIA CLÁUDIA LOPES

Este movimento de observar detalhes de uma obra — aos quais não se atém o público leigo — é comum entre nós, alunos do Curso de Teatro, quando assistimos a um espetáculo teatral; torna-se afinal quase um involuntário exercício. E com ele caminha a sensação de sermos impedidos de fruir com prazer, desaparecendo-nos dos olhos excessivamente críticos e recebendo com mais naturalidade, com olhos mais esvaziados, eu diria, o espetáculo. Frequente é também que, vez ou outra, mesmo quando determinados a encontrar “falhas”, como quem procura incansavelmente separar o ouro do que apenas brilha, sermos inesperadamente arrebatados e novamente impedidos, desta vez não de fruir, mas de julgar com olhos puramente técnicos; pois mesmo havendo falhas, há trabalhos que nos fazem esquecer de qualquer coisa que poderíamos julgar saber, pois a comunhão e a entrega ao instante

do encontro entre público e ator — a poesia entre ambos — torna-se mais forte que quaisquer julgamentos críticos. Incomum seria, no entanto, ao ter assistido a um espetáculo, sair acompanhado mais pela estranheza do que por comentários que, por ventura, nomeasse falhas; ainda mais quando tudo esteve nos lugares do “bom”, do “bem executado” e do “interessante”, e ainda, assim, sair com a impressão de que não se sabe o porquê não se gostou de um trabalho.

Foi exatamente assim que deixei o Teatro Rondon Pacheco após assistir o trabalho “Mi Muñequita” — primeira encenação brasileira realizada a partir do texto do uruguaio Gabriel Calderón, com a direção de Renato Tumes, em circulação no Projeto Palco Giratório do SESC. Após assistir ao espetáculo, sai depressa, evitando colegas, para não ter que emitir opiniões imediatas sobre o que havia visto.

Não compreendia aquela angústia de não ter conseguido nem apreciar o espetáculo nem encontrar as razões que teriam me feito desgostar dele.

Obviamente, havemos de saber diferenciar gosto pessoal e afinidade estética, da declaração precipitada de que um determinado trabalho não é bom — atitudes também frequentes entre alunos ansiosos por se apropriarem de um dito saber teatral.

Refleti, então, sobre o que havia visto, e não me parece ter sido apenas a discrepância entre meu gosto pessoal e estético e a proposta do trabalho a causa daquela pequena indigestão. Afinal, acredito na validade de todos os teatros, ou “não-teatros”, desde que consigam cumprir a missão ao qual se propuseram e que sejam feitos a partir de uma verdade que toca e mobiliza tanto quem faz quanto quem vê. Voltei a pensar muito sobre aquela sensa-



Foto: Camila Ribeiro

ção de estranheza e conclui que, o que havia sido indigesto para mim, seriam as medidas da combinação de sabores entre tragédia e comédia escolhida pelo diretor.

Estes dois “conflitivos”, mas nem por isso menos complementares, elementos — historicamente quase sempre usados separadamente — foram combinados possivelmente com a intenção de trazer o grotesco ao espectador. O espetáculo conta história de uma menina, La Nena, que sobrevive sem a possibilidade de crescimento real, molestada fisicamente pelo tio, e também molestada pelas palavras e tratamentos dos outros membros de uma família desestruturada. Plasticamente bem interessante, a peça combina a tragédia destes grandes desencontros às cores fortes e a um tom de programa sensacionalista de TV. Os atores são muito bons, especialmente se observado o trabalho de corpo da atriz que interpretou a boneca — Sabrina Gisela — única companheira real da menina. Perguntei-me, várias vezes, se seria a mencionada indigestão a simples falta de costume da mistura de gêneros em questão. Arrisco-me então a continuar perguntando.

Seria possível tratar deste tema com esta combinação, usada na dosagem certa, e criar a sensação pretendida pelo grupo? Entendo que a escolha seja bem delicada e por isso mesmo muito interessante, já que reforçar a tristeza da história seria correr um risco maior ainda de banalizá-la. Porém, percebo que, por alguma ou várias razões, a encenação ficou no meio do

caminho; pareceu-me mais um acidente feio entre o que poderia aterrorizar-nos e entristecer-nos, ao sermos flagrados rindo daquela desgraça e o que poderia nos fazer rir de nossa própria mediocridade; mas nenhuma das duas coisas foram possíveis, por quê?

O espetáculo não era suficientemente engraçado, nem suficientemente triste, nem suficientemente grotesco. Algumas piadas eram muito fáceis, o que lembrava um pouco os shows de “stand up comedy” — que depois soube ser prática de muitos atores do elenco. Creio que seria praticamente ofensivo falar sobre algo tão horrível fazendo uma piadinha tola com o nome da cidade em que se apresenta um espetáculo — não cabia, erraram nas medidas.

Mesmo que se tenha como um recurso de linguagem para intensificar a situação trágica, o humor negro e ácido — bem sucedido em alguns momentos — a ausência sentida desse outro lado escondido atrás da máscara humorística, aquele que nos daria a exata noção da crueldade, do caráter pequeno das personagens, da dor... não foi trabalhado — de uma maneira a ser realmente evidenciado, causando-me uma falsa impressão de deboche e, mais, de um deboche vazio, sem entendimento, sem compaixão, sem dimensão real do assunto tratado; não souberam pontuar claramente o efeito pretendido.

Depois dessas sensações, materializo nessa leitura uma óbvia constatação: é difícil fazer teatro — bom teatro — por isso temos desistido talvez até da palavra “teatro”. Como na culinária, não

basta termos os bons ingredientes; é necessário saber dosá-los, é imprescindível saber o tempo que deixamos ao fogo — é mais que experiência, é mais que sensibilidade, é mais que sorte. Ali, naquele espetáculo, havia excelente trabalho de ator, a linha dramática era interessante, a proposta cênica muito boa, a plasticidade, o cenário, a iluminação, enfim, todos os elementos da composição cênica. No entanto, faltava algo — um tempero de cena — que é difícil nomear (pelo menos ainda é, para mim); tempero que daria a química, a sintonia entre as partes das cenas, que estaria, parece-me, centrada no trágico, no grotesco.

Tendo faltado esta “liga”, a peça excede na comicidade, abusa desse tempero — especialmente em se tratando das piadas levianas. Reconheço o empenho do grupo e ousadia por tentar mesclar gêneros diferentes e que, ao usarem a comédia, o elemento do narrador, o tom espetacular e sensacionalista como em alguns programas de TV, tenta extrair das mazelas humanas o lucrativo entretenimento. O trabalho mistura também duas funções completamente distintas da arte — diversão/ lazer e a crítica ou questionamento a algumas ações humanas e sociais. Agora, já conseguindo separar o “joio do trigo”, pergunto a mim e ao leitor que assistiu a esse espetáculo — o que seria, afinal, mais importante: fazer rir ou alcançar o pretendido “grotesco”? ■

MARIA CLÁUDIA LOPES é aluna do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

A Cantora Careca

CAROL COUTINHO

Sábado, dia 25 de setembro, às 20 horas no teatro Rondon Pacheco, aqueles interessados em teatro puderam assistir a um espetáculo de Eugène Ionesco, *A Cantora Careca*, com a direção de Ana Flávia Felice que, antecipando-me nas congratulações, nos presenteou com um excelente trabalho. Trabalho, diga-se de passagem, resultado de projeto da disciplina Laboratório de Encenação¹, oferecida no Curso de Teatro da UFU. Entre algumas situações cênicas, chamou a atenção de muitos que ali estavam a movimentação dos atores no palco. Esta, sempre de forma angular e retilínea, era extremamente simétrica, diferente de movimentações mais extravagantes a que estamos acostumados a assistir. No cenário havia um enorme castiçal de velas e uma grande mesa

que se subdividia em outras pequenas que, movidas pelos atores, acompanhavam a sincronia dos seus movimentos. Nesse contexto, com os personagens em mesas distintas em cada extremidade do palco, uma situação chamou-me especial atenção: o diálogo, quer dizer, o pseudo diálogo entre um casal que, mesmo distante um do outro, olhando para pontos ermos, conversavam como se estivessem se vendo frontalmente. A ausência da troca de olhares exigia expressão facial diferenciada e muito bem trabalhada. O que foi conquistado pelo elenco que participou da montagem. Aliás, era notório que a atuação dos atores era um dos principais focos da montagem.

Engraçado, para não dizer trágico, as personagens eram meio robóticas. Como bonecos

vivos nos surpreendiam a todo o momento com repetições de fala e movimentos bem pausados; relatavam situações vivenciadas em um jantar comum, até a entrada de uma empregada. Com passos de boneca — não menos robótica — ela surge dizendo às demais personagens em cena que teria ido ao cinema e, com essa *deixa*, inicia-se um novo assunto, igualmente desconexo ao da patroa que, após muito esperar por um casal que viria para o jantar, faz a ceia sem a presença dos convidados tão ansiosamente esperados.

Nesse mesmo cenário, outro assunto desconexo surge com a chegada de um casal que, para estranheza do público, não se lembram um do outro. A discussão entre eles, nesse momento, gira em torno do entendimento de onde se conheciam. Chegam à conclusão ►

- ▶ que são marido e mulher, porém dois grandes desconhecidos.

Todo esse universo absurdo de desencontros deu vida a uma encenação onde a movimentação extremamente sistemática, salvaguardava as individualidades tão marcadas como a do casal que desconheciam um ao outro, da anfitriã que não espera os convidados-, acompanha o ritmo inerte e paradoxal da vida dessas personagens, que desvela o real como se fosse irreal. Um exemplo marcante são os comentários feitos à mesa: um falecimento antigo que aparece em um jornal onde todos os familiares do morto têm o mesmo nome do defunto! Durante o jantar, com cada personagem enclausurado em seu mundo, há discussões que não se resolvem e, mais, não acabam. Em um dado momento um bombeiro fanfarrão entra em cena, a empregada se anima ao ver o amado, talvez um romance ou apenas mais um fator absurdo posto em cena. O bombeiro, querendo alguns momentos de fama, conta anedotas e quando consegue os aplausos, segue ao encontro de uma queimada pré-determinada. Enfim, em cena vemos casais, em um dia-a-dia que parece normal, mas que são representados de forma disparatada, absurda. E nos perguntamos:

Não seria igualmente absurda a vida ao natural?

Ou:

— Quais desculpas encontramos para justificar uma vida que, por vezes, é medíocre?

Mas o que mais pode ter chamado a atenção de muitos espectadores, além do absurdo posto em cena, reitero, foi a interpretação dos atores Eluhara Rezende, Juliana Lopes, Lucas Larcher, Maurício Luiz Zaninetti, Rafael Michalichem e Renata Sanchez. Apesar de iniciantes no fazer teatral, todas as ações propostas pela encenação foram pontualmente executadas, superando algumas dificuldades durante um processo incipiente de encenação e lidando, com destreza, com a disposição invertida das mesas; movimento constantemente repetido e, em alguns mo-



Foto: Andréa Felice

mentos, estáticos, mas sem perder a presença de palco.

As movimentações foram precisas e ao mesmo tempo pausadas, fragmentadas, assim como o a maior parte das falas que, com pouquíssima frequência, trouxe um assunto coeso; mas, cuja falta de sentido, veio proporcionar a imagem de completo desconhecimento um do outro. Por isso não se ouviam, não se enxergavam... Os personagens conversavam, mas pouco se olhavam diretamente.

Não se sabe se falavam para um vazio ou para si mesmas...

Outra questão interessante de todo esse colóquio absurdo, seria o nome do espetáculo *A Cantora Careca*, um dos pontos de maior comicidade de toda a trama, pois em momento nenhum essa tal personagem aparece em cena, ela somente é citada quando um dos personagens pergunta: — E a “Cantora Careca?” — e outro personagem responde com a maior normalidade do mundo: — Continua com o mesmo penteado! É como se o nome do texto fosse criado antes mesmo da peça ser escrita, ou seja, o título tivesse sido criado antes da trama, e ele traz

uma maior expectativa durante o espetáculo, pois se espera que essa cantora careca entre de repente em cena, talvez dando um arremate coeso às cenas despropositadas; no entanto, percebe-se, ao final, que ela não é o eixo central do espetáculo. Ela é mais uma incoerência posta ali para os espectadores apreciarem, exclusivamente mais um elemento do texto evidenciado pelo título que também é absurdo.

Pessoas robotizadas, com expressão e vozes fortes, assuntos corriqueiros que, de tão simples, acabaram tornando-se banais, contraditórios, sugerindo um completo desgaste das relações interpessoais e afetivas; nas cenas, cada um falava o que queria e quando bem entendesse. Estariam aqueles personagens vivendo um sonho, ou mortos? Bom, essa resposta ficará para cada espectador que tiver a oportunidade de se divertir ou de chorar com as bizarrices desse espetáculo. ■

¹ Naquele semestre (2009.2), ministrado pelas professoras Ana Carneiro e Yaska Antunes.

CAROL COUTINHO é aluna do curso de Teatro e bolsista PIBIC pela Universidade Federal de Uberlândia.

TELEFONES ÚTEIS

Secretaria Curso de Teatro
34 3239.4413

Secretaria DEMAC
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

APOIO

Pró-Reitoria de
Planejamento e
Administração
| Proplad-UFU

