



Foto de Netun Lima

“O silêncio tomou o espaço da sala de encenação no Bloco 3M do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, no início da noite do dia 04 de maio, quando a atriz Teresa Ralli, ao executar o que seria “a demonstração técnica” do espetáculo *Antígona* - apresentado no dia anterior no III Festival de Teatro Latino Americano *Ruínas Circulares* -, nos iluminou ao revelar a trajetória de criação desta obra, a qual chamou criativamente de “desmontagem”.

MARIA CLÁUDIA S. LOPES

The cover of the journal 'Diário de Classe Teatral'. The title is in large, serif capital letters in the center. The background is a blurred image of a woman's face. At the top, there is text about the journal's publication details, and on the right side, there is a list of articles with their authors.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA | PPGARTES | IARTES | CURSO DE TEATRO | DEZEMBRO 2011 | N. 4

JORNAL DE CRÍTICA DE TEATRO

ISSN 2178-7964

# DIÁRIO DE CLASSE TEATRAL

O Defunto  
Rafael Michalichem

Estranhando as Galinhas  
Luciene Andrade

Das pradarias para o  
cerrado: So Rindo e El  
Chonchon contagiendo  
Luiz Sabino Júnior

Quatro chaves e um  
espetáculo: a construção de  
um universo fictício  
Isaias Zuza do Nascimento Júnior

Bruxas de Salém: porque  
encenar os clássicos  
(ultrapassados)?  
Breno Maia

Dos princípios do espanto  
Maria Cláudia S. Lopes

Antígona em desmontagem:  
o processo como obra  
Maria Cláudia S. Lopes

O defunto. Foto de Felipe Casati

Caro leitor,

Diante do quarto número desse periódico, faço uma observação sobre as motivações que me levaram a elaborar um jornal de crítica teatral. Retomo um dos caminhos: esse jornal se tornou um periódico, mas ainda é uma metodologia, uma estratégia de ensino por mim adotada nas aulas de Crítica do Curso de Teatro. E foi, e é, socializado porque, ao final dos semestres letivos, é prática de todos os professores das Cênicas apresentarem os trabalhos realizados com os alunos.

Abrimos espaço para outros autores, como acontece nos números pares do jornal, quando a disciplina não é oferecida, porque alguns alunos continuam a escrever e a enviar seus textos para apreciação. Ele é um Diário de Classe, onde como professora continuo o processo de correção confiado a mim, muito além da ortográfica e gramatical, com base no que foi trabalhado na disciplina durante o semestre. Mesmo quando a disciplina não é oferecida, como agora, os alunos enviam textos para serem apreciados, comentados, independente de o jornal ser ou não publicado. Quando o texto é publicado é porque o aluno/autor segue até o final das constantes reescrituras das críticas. Quando não, é porque há autores que desistem do processo e desistem porque, quase sempre, têm outras prioridades igualmente importantes, como o de focalizar na tessitura de seus TCCs, ensaios, apresentações de espetáculos e, inclusive, férias de final de ano. Logo, não há textos excluídos nesse jornal. Há muitos autores, com percepções maravilhosas, mas que não trilham o caminho necessário à feitura do texto.

Nesse número, como no anterior, há a publicação de textos de alunos que fizeram o curso, mas, no entanto, só agora fizeram as correções necessárias. É o caso do texto que apresenta a leitura da desmontagem do espetáculo *Antígona*, pela atriz Tereza Ralli, quando da programação do III Festival Latino Americano de Teatro e da execução do Projeto de Extensão Yuyachkani em Uberlândia, ainda em maio de 2011 e redigido pela autora Maria Claudia, quando da regência da disciplina Crítica Teatral. Ou seja, independente da nota já ter sido atribuída, eles se impuseram o compromisso de dar continuidade ao exercício proposto.

Agora, falemos um pouco sobre essa quarta edição. Mais uma vez, através desse jornal, seus leitores podem constatar que a produção teatral na cidade de Uberlândia, principalmente a partir de iniciativas do curso de Artes Cênicas, é grande e, mais, de boa qualidade. Nesse ano de 2011, tivemos o prazer de assistir em seus palcos- poucos é verdade para tanta produção- o Festival Latino Americano de Teatro e o de Formas Animadas, produzidos pela Universidade Federal de Uberlândia, o Palco Giratório (SESC), o Boca de Cena (Prefeitura do município de Uberlândia) e a II Mostra de Teatro Infanto-Juvenil de Uberlândia; cinco eventos que animaram a cidade e, assistidos, ganharam alguns textos críticos que, como já registrei em outros editoriais, seguiram o gosto, a escolha e até o tempo de 'deguste' dos autores. Além disso, faz-se necessário registrar que um dos textos nasceu quando da disciplina conduzida pela professora Paulina Caon, processo que vem validar a efetiva parceria de professores que, quando eles mesmos não escrevem, colaboram com a escrita dos alunos e, consequentemente, com a publicação e circulação do jornal.

O próximo número contará apenas com textos escritos por alunos, mas, desde já, faço o convite para a publicação do final do segundo semestre de 2012 para todos aqueles que se encantam com os espetáculos e queiram registrar sua crítica.

Maria do P. Socorro Calixto Marques  
Curso de Teatro/ PPArtes-UFU

## 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 | Coordenadora do Curso de Teatro: Vilma Campos | Coordenação do Jornal: Maria do Socorro Calixto Marques | Revisão de Edição: Dione Pizarro | Layout e Diagramação: Eduardo Warpechowski e Joaquim Neto – Gráfica UF | Impressão: Imprensa Universitária – Gráfica UFU | Tiragem: 400 exemplares

## 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

IARTES | UFU

# Antígona em desmontagem: o processo como obra

## MARIA CLÁUDIA S. LOPES

Sabemos quando estamos diante da grandeza no instante em que as palavras nos falham, embora obviamente o silêncio nem sempre seja ocasionado pela grandeza — a mediocridade também pode nos fazer calar. No entanto, quando nos encontramos diante da grandeza temos a sensação de que não vale a pena dizer, não há nada para ser dito que seja tão precioso quanto o silêncio sentido.

O silêncio tomou o espaço da sala de encenação no Bloco 3M do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, no início da noite do dia 04 de maio, quando a atriz Teresa Ralli, ao executar o que seria "a demonstração técnica" do espetáculo *Antígona* — apresentado no dia anterior no III Festival de Teatro Latino Americano Ruínas Circulares —, nos iluminou ao revelar a trajetória de criação desta obra, a qual chamou criativamente de "desmontagem".

Do espetáculo *Antígona*, o que posso afirmar com tranqüilidade é que se trata de um trabalho muito bem realizado: a iluminação é de deixar qualquer um boquiaberto. Não há nenhum elemento de encenação que esteja em desarmonia com a proposta — uma atriz, uma cadeira, muito trabalho, e a iluminação que desenha no espaço texturas diversas. A atriz que está *sozinha*, porém não só em cena, alcança excelência ao interpretar todas as personagens do mito grego; conferindo-lhes colorações e nuances diferentes com um trabalho de voz e corpo substancial.

Ainda sobre o espetáculo, que precedeu a "desmontagem", posso afirmar que o texto era longo, dado em língua espanhola, e aos poucos, portanto tornava-se cansativo estar ali lutando pela compreensão do mesmo. A própria escolha do mito já tão conhecido levava o espetáculo a um tom cerimonioso que me entediava. A despeito da execução muito bem feita tive a sensação de que o espetáculo tornou-se um daqueles trabalhos em que o que está em maior evidência é o virtuosismo da atriz, virtuosismo inegável.

Como se explica então aquele contrastante arrebatamento presenciado na "desmontagem" e o silêncio emocionado de quem teve o imenso privilégio de testemunhá-la? Como se explica que o que deveria ser uma simples demonstração técnica, ao compartilhar do processo criativo, mobilizasse aparentemente mais as pessoas do que o espetáculo em si?

A "desmontagem" dava sentidos à montagem, era vida entranhada na arte, era a criação revelada, partilhando experi-

ências humanas e artísticas da atriz e do grupo que vêm persistindo e caminhando juntos por mais de 40 anos no Peru. A desmontagem tornava ausências presentes, elucidava grandezas pequenas, expunha o tempo de maturação do trabalho; e ainda que não possa existir sem a montagem, uma e outra estando ligadas intrinsecamente, ela contribui fortemente para que eu pudesse enxergar e considerar o processo como obra — rica, metalingüística.

A "desmontagem" de *Antígona* me atravessou. No espaço em que, evitando ou não, estamos cercados por um pensamento que segmenta o saber, poder testemunhar uma experiência em que a criação esteja visivelmente tão integrada à vida: vida pessoal, vida política, vida econômica, vida artística... Deixou-me modificada. Não havia, melhor dizendo agora, a integração desses espaços, porque eles são integrados; havia ali antes era uma consciência sobre esta integração. Teresa Ralli foi naquele dia a manifestação de uma presença maior que si mesma.

Quando a "demonstração técnica" terminou, eu não podia abandonar a sala, fui impedida pelo desejo de permanecer lá. Estar perto dela era estar perto de algo "sem nome" que, como atriz e mulher, pareço procurar há muito tempo. Ela tornou as minhas preocupações de aluna em relação às disciplinas e disputas egocêntricas do nosso meio teatral tão ínfimas. Foi revelador ver uma mulher como Teresa em cena, uma mulher em que a arte se manifesta muito acima de vaidades, forte como *Antígona*, que desafia as leis humanas a serviço do que acredita ser mais valioso...

Só me restava o silêncio e uma reverência interna a essa presença grandiosa que se deixava ver ali. Mesmo hoje as reminiscências da "desmontagem" ressoam em mim, e quando me sinto um tanto perdida em minhas buscas como aluna, atriz, gente... lembro-me da vela que a atriz generosamente acendia para homenagear um colega de trabalho que partiu, lembro-me do seu olhar, da coragem e verdade que demonstrou no processo. Trago da memória para mais perto a sensação daquela "grandeza" sentida, presença tão forte; e ainda que continue me faltando palavras mais objetivas que definam essa sensação, ela continua a me orientar em meus trajetos, como bússola que norteia caminhos.

MARIA CLÁUDIA S. LOPES é aluna do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Texto nascido durante a disciplina Crítica teatral, no primeiro semestre de 2011 e trabalhado no segundo semestre.

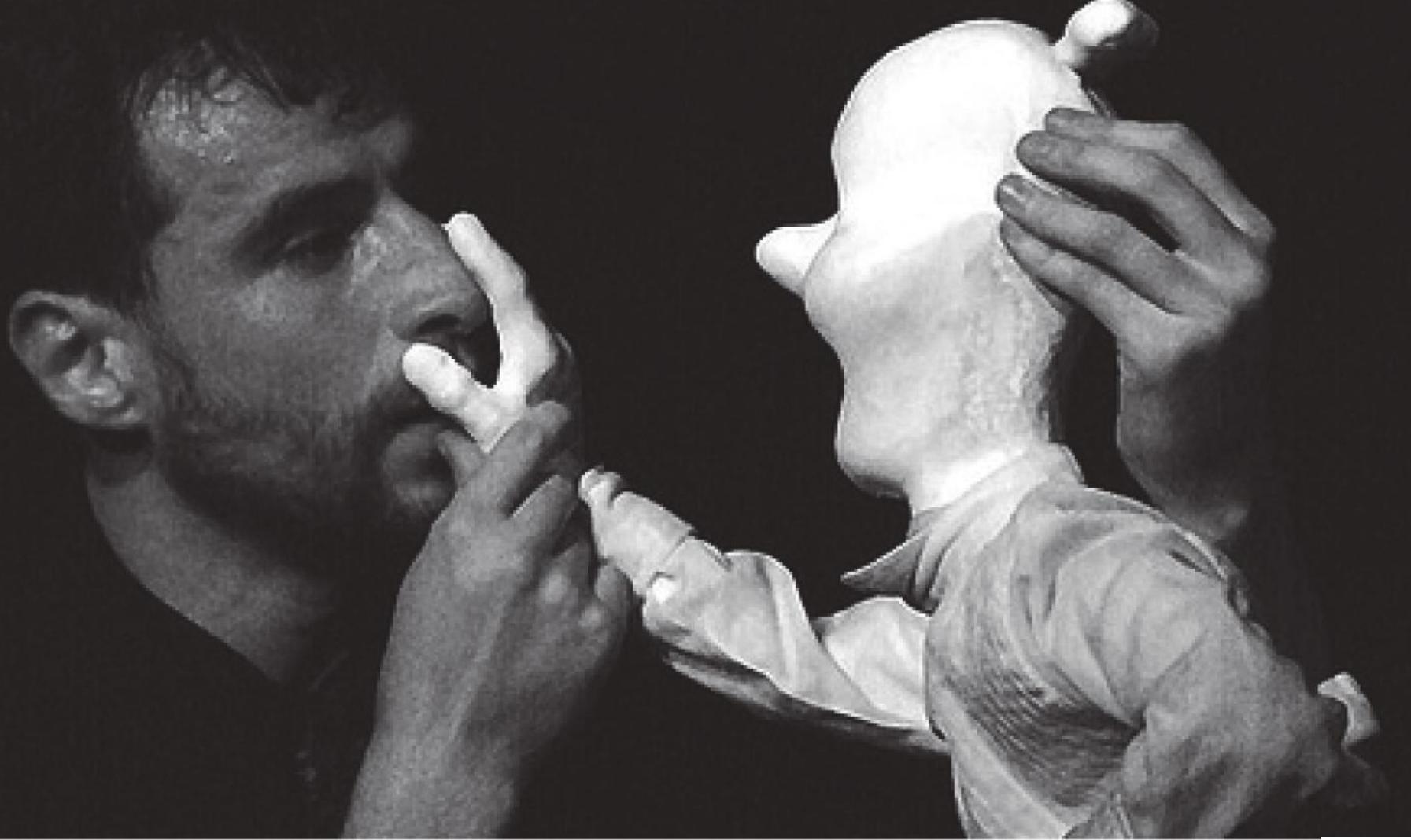


Foto de Eneas Lopes

de todos nós, ia aos poucos se animando no movimento que o manipulador fazia com a boca como se inflasse no boneco o próprio da vida que ganhava. A simplicidade da encenação, escolha concisa e econômica de objetos e elementos fez ressaltar o excelente trabalho do manipulador e a relação entre ele e o boneco — temática principal abordada pelo espetáculo. Os detalhes nos movimentos do boneco - ao brincar com a calça, ao limpar o espaço da cena, coçar a perna, os olhares perfeitamente acompanháveis - tudo era preenchido de humanidade e verossimilhança. A arte se faz no detalhe mesmo e ali, constatava-se isto.

O espetáculo nos ganhava pela lúdica e comicidade de alguns momentos, mesclados com pura poesia e dramaticidade; ele dosava inclusive em termos rítmicos: graça, riso e profundidade dramática; e, à medida que o boneco se surpreendia com os objetos colocados em cena pelo manipulador, nós também nos surpreendíamos diante do seu próprio espanto. Reconhecímos-nos na sua descoberta desse "ser além de si" em cada movimento e respiração sua. Divertímos-nos quando ele se divertia, dançava, brincava. A unidade de ação desencadeada nas pequenas partituras de cada cena fazia com que pudéssemos acompanhar a transformação das mesmas, desde o divertimento à irritação do boneco. O boneco tinha personalidade, havia uma personalidade impressa ali, conferida pela manipulação: assustava-se, contemplava, distraía-se, ficava irritado, ria, chorava, se enfurecia, fazia descobertas...

Este trabalho convidava o desdobramento do nosso olhar, fazia refletir inclusive sobre a presença não mais oculta do manipulador, revelando a transparência na interação com o boneco, tema que parece estar em voga ultimamente nas recentes pesquisas sobre teatro de animação. Mas que ali, era único.

Foram instantes de extrema poesia e dramaticidade que tocaram pontos nevrálgicos sobre existência, arte, relação criador e criatura. Momentos, por exemplo, na relação do boneco com "a obra" — que no início parece ser um quadro e depois descobrimos espelho; no teor metalingüístico, quando o boneco brinca de manipular a vassoura como outro objeto animado, acreditando na sua vida, interagindo e depois mais tarde redescobrindo na "moça com quem dançava" a vassoura — da mesma maneira como um outro lhe confere vida, ele próprio confere vida a outro; tais escolhas são muito profundas, filosóficas e bem acertadas da parte do artista-encenador João Araújo.

Novamente nos reconhecemos quando, paulatinamente, o boneco vai se dando conta desta "presença além de si" até travar com a mesma uma luta, luta por independência, necessidade de ser autônomo - separado de. Isto me fez pensar, inevitavelmente, na relação estabelecida com "divindade" ou "criador", ou mesmo qualquer outra coisa que chamemos como nos disse Caio Fernando Abreu, "com pressa e descuido" de "Deus" — este algo maior incompreensível pela razão, incógnita nunca plenamente alcançada... a própria vida misteriosa que nos anima e desanima...o espanto do boneco diante da sua condição é o meu/nosso espanto.

Ao contrário da idéia de um "criador", que manipula de maneira distante e separada a sua criatura, no espetáculo os dois seres — criador/manipulador/artista e criatura/boneco/obras — estavam condicionados um ao outro, em relação de interdependência, deixando também o manipulador de existir à medida que o boneco não existisse. Veio-me a imagem trazida pelas religiões orientais de que "deus" está em nós, e nós nele (um no outro). A separação seria ilusória, ainda que ela tenha que existir para que os dois se reconheçam diferentes e semelhantes. Por fim... o fim redondo, o espetáculo fecha com movimento circular. Uroboros engolindo a própria cauda, ao voltar ao princípio, finaliza com o texto em off da abertura — espantosamente belíssimo — fragmento de Rainer Maria Rilke (Início das Elegias de Duíno):

*"Quem, se eu gritasse,  
entre as Legiões dos Anjos me ouviria  
E mesmo se, inesperadamente, um deles  
me acolhesse ao coração,  
eu sucumbiria perante sua existência mais forte.  
Pois o belo não é senão, o princípio do espanto  
que mal conseguimos suportar.  
E ainda assim o admiramos, pois,  
sereno, deixa de nos destruir."*

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



O defunto. Foto de Felipe Casati

## O Defunto

RAFAEL MICHALICHEM

Veem-se dois pares de sapato do lado de fora do espaço teatral — seja esse "lado de fora" um saguão ou uma rua onde carros passam insistente — e ali permanecem, sendo observados pelo público que os percebe, mas que não dá muita importância para eles. São os calçados que completam os personagens de Barbara Lamounier e Talita Valarelli, que se aproximam do público, carregando cada uma sua cadeira para em seguida, retirarem seus próprios sapatos para, então, calçar os de Júlia e Dona Garra, respectivamente, personagens protagonistas da peça. Assim começa (começa?) *O Defunto*, espetáculo teatral do Grupo Galhofas, dirigido por Felipe Brognoni Casati, apresentada no dia 9 de agosto no bloco 3M da Universidade Federal de Uberlândia.

Como tem acontecido com frequência no crescente cenário teatral de Uberlândia, o espetáculo surge a partir da disciplina Laboratório de Encenação (segundo semestre de 2010) da UFU para apresentar e representar o texto de 1961 do autor francês René de Obaldia, nascido em 1918, cuja produção envereda pela chamada estética do Absurdo. Para lembrar o leitor, ou até informar, esse movimento teatral, consolidado em meados de 1950 e geralmente lembrado por textos de Samuel Beckett e Eugène Ionesco, expõe, principalmente, a falta de solução e desesperança em que estão imersos homem e sociedade. A visão pessimista de mundo gerada pela segunda guerra mundial acarretou a crença de que o homem não tinha motivo para existir e que a sua própria existência era um fato absurdo.

Presas num ciclo e incapazes de — ou, quem sabe, não muito interessadas em — sair dessa repetição, as duas personagens de *O Defunto* lamentam a morte de Victor Balduíno, esposo de Júlia. Falam de amor, de traição e de sacrifício, levadas ao limite do perdão e da submissão, e são extremamente ele-

gantes ao fazê-lo, mesmo que, em cena, estejam rolando pelo chão ou aos pés de um Victor invisível, implorando por perdão. O espectador observa personagem ou atriz indo ao chão, lastimando entre cadeiras e público a desgraça de não ter aproveitado melhor o homem que dá título a peça, enquanto esse ainda vivia. É possível notar que há uma sutileza feminina e um silenciar muitas vezes antiquado. Calam-se tanto que, de vez em quando, tem de explodir em formas físicas e vocais expansivas.

Nesse processo, não só as personagens têm o turno da voz, do texto, de Olbadia, mas também as próprias atrizes, que quebrando (ou distanciando das) as personagens, falam de seus próprios lugares a respeito desse monstro que todas as mulheres amam: Victor Balduíno. O jogo é justamente esse: sair e entrar nas personagens e misturar por vezes quem são todas elas. Quando o público passa a se perder entre corpo e voz das personagens e das atrizes, por que estas abandonam frequentemente o corpo físico daquelas, vão se misturando no texto de Obaldia e nos textos criados pelas possibilidades de leitura e recriação das atrizes e diretor. Fica evidente que Júlia, Bárbara, Talita e Dona Garra — todas elas — calçam os mesmos sapatos.

Como cenário desse vai e vem de calçar e descalçar sapatos há, no centro de um espaço livre ao público para se posicionar como preferir, 12 cadeiras diferentes e com múltiplos acessórios. São todas muito diferentes entre si e começam em fileiras bem posicionadas, simétricas, e ao longo do espetáculo vão sendo atiradas ao chão, modificadas em variados sentidos e posições, sugerindo, alegoricamente, como as personagens também tentam manter essa aparência correta e alinhada que vai se desmantelando ao longo de giros, piruetas, gritos e lamúrias.

Há cadeiras dos mais diversos tipos, com assento (ou com assento móvel), com plantas secas, máquinas de escrever que se agregam à estrutura do encosto, abajures com luz própria e muitas outras surpresas que vão construindo a cena, poucas vezes de forma ilustrativa. Belo cenário para materializar a crise existencial vivida pelas personagens Júlia e Dona Garra e porque não, pelas atrizes Talita e Bárbara Lamounier.

A caracterização das personagens, que termina nos sapatos, é particularmente cuidadosa, com os vestidos pesados, os cabelos armados e a maquiagem espalhafatosa que investiga um pouco o lado cadáverico da peça, em diálogo com o sentimento pessimista da estética do teatro do absurdo, do horror da existência humana. Os corpos das atrizes, por trás de tanto pano, criam e recriam estados que começam extremamente quadrados, regulares, fixos, e vão se desconjuntando. Conforme a locomotiva desenfreada, das dores, angústias e lamentos, vai perdendo os trilhos vão se revelando cada vez mais o monstro que Victor era e o tamanho do amor — é esse o termo? Amor? — que ambas as atrizes têm por ele.

Não importa, na verdade, que Victor é esse ou quem é esse homem: o nosso querido defunto é uma alegoria da dificuldade em deixar de amar quem não nos ama. Júlia e Dona Garra têm todos os motivos do mundo para odiá-lo e continuam arranjando desculpas poéticas e jeitosas para seus atos, especialmente pensando que, agora que a morte os separou, não mais poderão tê-lo, de fato.

Na sempre inventiva encenação, preza-se por uma não ilustração do texto e a linguagem corporal e, por vezes, da dança, entra para compor o universo tão cheio de pequenos detalhes da vida dessas duas mulheres, quer estejam elas interpretando, quer estejam sendo elas mesmas. Os movimentos quase sempre estilizados do corpo das personagens se contrapõem com os movimentos cotidianos do corpo das atrizes, nesse vai-e-vem de *personas*, em que, às vezes, atriz é atriz e, às vezes, é personagem. Signos interessantes são criados por esses movimentos estilizados que retornam constantemente na cena. Fica claro para espectador o jogo, bem como o infinito horror do pesar, constante na peça.

As quebras se dão também por efeitos cênicos como projeções, em diálogo com o espetáculo, ou músicas que fogem completamente do que até então estava estabelecido em cena. Se em uma cena ouvimos uma composição minimalista de Yann Tiersen, em outra somos pegos desprevenidos por um Marcelo D2 que, apesar de não parecer, dialoga tanto quanto o anterior. A atmosfera elegante e fina dessas mulheres é atirada ao chão como uma porcelana que se espatifa. Da constante quebra de expectativa, da contradição entre a beleza e o horror dos sentimentos, surgem os movimentos limpos, redondos e belos, seguidos das cenas sujas, desmanteladas e enfurecidas, expulsando as vísceras dessas personagens que se esforçam para soar como caixinhas de música, mas que, por dentro, estão se enrolando em fios de lã vermelha para enfim partí-los com a tesoura.

Na tentativa enfurecida de fugir do ciclo ou de evidenciá-lo ainda mais, as personagens falam, falam e falam, tendendo inutilmente para o mesmo lugar, tornam todo o discurso exposto — seja ele nobre ou aterrorizante — em voltas e mais voltas sem propósito. Sobra energia e gosto pelo espetáculo no trabalho das atrizes que, ainda que sejam apenas duas em cena, crescem e brincam com todo e qualquer imprevisto que aconteça, jogam o tempo todo entre si e com a platéia.

Assim, a história vai se contando, construindo-se em conjunto com a platéia, em uma troca sempre presente com os espectadores, seja por olhares ou comentários. Os cacos próprios das atrizes, colocados no espaço da cena, vão criando uma cumplicidade que faz com que o espectador se apegue a Júlia e Dona Garra e aos seus dramas, pessoais, mas ao mesmo tempo universais. Basta, portanto, estar atento ao texto que, às vezes, se perde um pouco na apoteose da encenação, para notar que tanto Júlia quanto Dona Garra são pessoas que nós conhecemos muito bem e que, por vezes, já estivemos dentro de seus sapatos.

RAFAEL MICHALICHEM é aluno do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

## Estranhando as Galinhas

LUCIENE ANDRADE

O espetáculo *Estranhas Galinhas* é um marco na trajetória do Grupontapé de Teatro, grupo mineiro que tem sede fixa na cidade de Uberlândia — MG e que vem fortalecendo o movimento teatral desde seus primeiros passos em solo natal. O menino-grupo cresceu durante os anos e não cruzou os braços — e nem pernas — e fez de seu baile debutante um presente para a cidade, comemorando em grande estilo com o lançamento desse trabalho no ano de 2009. O menino, que aqui deu seus primeiros passos, buscou complexidade poética até mesmo para reinventar a forma de andar e tem rendido boas noites de valsas com esse espetáculo.

O texto — inspirado pelo conto “Um senhor muito velho com suas asas enormes” do colombiano Gabriel García Márquez — é do Mestre Fernando Limoeiro, parceiro de

outro importante trabalho do grupo como diretor — Balaio Popular, Balaio Popular Cordel e Mamulengo — que nos revela ter montado *Estranhas Galinhas*, a partir de um processo coletivo que contou com a colaboração do elenco inicial: Kátia Lou, Kátia Bizza, Marcelo Ribas e Teta Campos.

Com as idas e vindas das marés que levaram o barco a importantes mostras do teatro nacional, dessa vez, avançaram para além das montanhas das Minas Gerais e levaram a atracar em algum porto os atores Marcelo Ribas e Teta Campos. Entram a bordo do barquinho de Galinhas dois novos marujos, Thiago Xavier e Jaqueline Carrijo que, com o embalo das ondas infinitáveis, chegam rapidamente em alto mar.

O elenco inicia o espetáculo dentro de três galinheiros no formato de trapézio, que são quase tumbas, de onde despertam personagens para contar e reviver as memórias de uma noite de carnaval, onde tudo aconteceu.

Três irmãs, enclausuradas em um sítio, foram esquecidas pelo

carregada de formas e gestualidades do camponês, e conseguem até o último minuto da peça falar o seu texto com as devidas intenções, sem gaguejar, rouquejar ou tossir. Mérito que nem todos atingiram e que, acredito, deva-se à quantidade de falas. Mérito também de Dirce Helena, preparadora e porque não dizer, *provocadora* vocal, que se faz notável, se se compararmos os trabalhos anteriores dos atores com esse, pois é perceptível o aprimoramento de suas técnicas, o quanto suas falas se tornam concretas, fortes e verdadeiras.

Além dessa relação política, constante nas escolhas de textos de Yaska Antunes, é possível apontar uma característica estética desenvolvida pela diretora. O desenho de cena parece ser milimetricamente calculado e os gestos dos atores são bem precisos. Tudo é muito limpo, nada foge do necessário. E não poderia fugir mesmo, afinal a versão de Bruxas de Salém tem a duração de duas horas e qualquer segundo desnecessário poderia cansar o espectador que, hoje, não tem o hábito de assistir peças de mais de uma hora e meia. Mas, mesmo assim, diante da forte alegoria criada pela fábula, o espectador é convidado, até instigado, a desvelá-la, a realizar associações de perseguição, inclusive, à sua volta. Seria também uma ação alegórica da diretora? *Deix' estar*, como diria Guimarães Rosa....

E por falar na versão da peça de Arthur Miller, destaco a dramaturgia que, se fosse levada à risca, teria ultrapassado essas duas horas, se não fosse o trabalho do dramaturgo Luiz Leite que, mesmo compactando esse longo texto, seguiu fielmente à idéia do autor, sem comprometer o discurso e a essência da dramaturgia de Miller.

O elenco é composto por treze atores que chegam a uma qualidade igualitária de interpretação, com poucas exceções que ficam aquém do restante do grupo. Seria difícil discorrer sobre todos separadamente, mas um que se destaca é Wesley Nunes que apresenta uma rica construção de personagem,

que melhorições venham sendo feitas a cada ano, incluso o material gráfico que esse ano esteve bem respeitável. É provável que o público esteja contente ao acompanhar o crescente número de espetáculos bons vindos para a cidade, e aqueles produzidos pela cidade de Uberlândia. Há dez anos eu não acreditaria se me contasse que contariam hoje com, no mínimo, 3 festivais de teatro por ano.

No tocante à programação e seleção de espetáculos, já elogiados anteriormente, um dos grandes acertos, dentre tantos outros, foi o belíssimo espetáculo “O Princípio do Espanto”, trazido de São Paulo pelo grupo Morpheus de Teatro, que aconteceu na sala de Encenação do Bloco 3M no Campus Santa Mônica. Em termos de teatro de formas animadas, ainda que meu repertório seja limitado, posso afirmar ter sido um dos melhores trabalhos que já pude acompanhar. Foi a primeira vez que vi um boneco respirar...

O princípio do trabalho já revelava a sensibilidade e poeticidade da proposta, quando o boneco “sem rosto”, e refletindo o rosto

## Dos princípios do espanto

MARIA CLÁUDIA S. LOPES

Se por um lado a IV Edição do Festival Animaudi realizado em Uberlândia tenha deixado a desejar em termos de organização, logística e até respeito ao público, o mesmo não pode ser dito em relação à programação e seleção dos espetáculos. Acredito que aprendemos justamente na realização dos eventos, portanto é muito comum que falhas ocorram — aproveito aqui o espaço para fazer uma crítica construtiva à organização do festival, principalmente no quesito horário de início dos espetáculos, o que por parecer simples, parece prescindível. No entanto, tais ajustes são importantes para tornar o Festival Animaudi mais profissional, e para que o público “não se espante”.

É louvável o empenho para a realização de um festival de animação com a vinda de profissionais tão sérios e competentes, promovendo discussão e fruição de obras que realmente valeram à pena. Estamos contentes de que ele aconteça e é reconhecível

# Bruxas de Salém: porque encenar os clássicos (ultrapassados)?

BRENO MAIA<sup>1</sup>

É cada vez mais difícil encontrar uma definição concreta para o teatro, uma vez que a cada dia estamos diante de vertentes, gêneros e linguagens variadas. Hoje, mais do que uma simples explicação teórica para o teatro, busco o que seria, de fato, ousado para essa quinta arte. Se é que essa numeração que designa algumas manifestações artísticas ainda é válida, pois a arte contemporânea muitas vezes é uma "mistureba" só. E ao falar sobre teatro contemporâneo (o que tenho assistido com freqüência), vejo em minha volta uma insistente presunção de querer desconstruir algo que já foi desestruturado. E se pensarmos o teatro como comunicação, será que podemos classificar essas "pirações" contemporâneas como teatro, quando alguns artistas estão preocupados somente com suas perturbações interiores e, mais, com a prepotência de achar que sua arte é só para os "inteligentes", e, mais ainda, que esses privilegia-



Foto de Camila Tiago

por eles de "teatrão" ou teatro ultrapassado, o monstruoso textocentrismo.

Porque faço toda essa elucubração? Porque diante dessa evolução do teatro, que não significa necessariamente progresso, ousar seria, por incrível que pareça, encenar um clássico do teatro. Assim, o grupo Mandriões de Teatro, recém nascido nas dependências do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, na disciplina Estágio Supervisionado de Interpretação/Atuação I, depois de montar "Fim de partida", de Samuel Beckett, com direção de Mara Leal, ousou fazer uma peça escrita em 1953 por Arthur Miller (1915-2005): "As Bruxas de Salém". O enredo, baseado em fatos reais, mostra os últimos julgamentos por bruxaria acontecidos no povoado de Salém (Massachusetts) em outubro de 1692. A história – bem marcada pelo

textocentrismo – começa quando uma escrava chamada Tituba conta a algumas meninas sobre os rituais vodus, tradicionais na África Ocidental. Elas começam a ter pesadelos e são exa-

dos vão encontrar algum sentido em ações mais abstratas? É o que se prevê de leitura quando o espectador está diante de movimentos aleatórios? E essa dança? E essa nudez? E esse cenário extraordinário? E esse texto repicado? Qual o sentido disso tudo? Comunicam o quê? Não seria, ao invés de teatro, uma "diarréia mental"? Devo estar de mal com alguma coisa, pensará meu leitor.....

É claro que há diretores e atores que conseguem, através de toda essa mistura de artes, contarem uma história ou transmitir sensações diversas ao espectador. Mas há muitos artistas se apoando nos conceitos novos de arte teatral para justificar uma impotência em fazer o teatro que é chamado

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

minadas por um médico que as diagnostica como embruxadas. O fato é espalhado no povoado de Salém, gerando medo e desconfiança e principalmente a interferência do Estado o qual, na época, tinha forte influência da Igreja. Essa saga contra as bruxas de Salém durou um ano, mais de 300 pessoas foram acusadas e dezenove foram executadas. A peça do militante político Arthur Miller começa com a filha do reverendo Mister Parris, a pequena Betty, a primeira a ser identificada pelo médico da região como enfeitiçada, mas logo suas amiguinhas começam a apresentar os mesmos sintomas. As crianças culpam os rituais que viram Tituba fazer como o motivo de sua doença e a partir daí começam as perseguições que levarão os habitantes de Salém ao tribunal.

Arthur Miller, tendo como uma de suas referências Brecht, usou a história da perseguição das bruxas de Salém, duzen-

tempo e buscam esquecer as próprias memórias. Cada uma tem sua particularidade que confunde os espectadores por suas ambigüidades paradoxais de uma relação religiosa fanática e desejos proibidos. Não se sabe o que é real e o que é fruto do devaneio, abrindo lacunas para o espectador completar com seus próprios desejos escondidos.

Para desenterrar essa quimera, a atriz Kátia Bizza recita trechos do poema "Versos Íntimos" de Augusto dos Anjos, e vai aos poucos revelando a personalidade da primeira das irmãs, Praxildes, que foi para o colégio de freiras tendo sua concretização dos atos proibidos e, por isso, precisa do autoflagelo para a purificação, mas que em determinados momentos vê na ação de compartilhar o pecado uma possibilidade de expurgá-lo.

Jaqueleine Carrijo desenterra a segunda irmã, Eustáquia, compondo um personagem cujas complexidades reflexivas são dignas dos Clowns de Shakespeare. Ela traz a verdade de uma forma tão escancarada, que se esconde atrás da máscara da loucura para não encarar a realidade com a crueldade para consigo mesma.

A terceira irmã, Cherubina, interpretada por Kátia Lourenço é a razão. Um personagem que parece não ter coração e por consequência, não tem o corpo – aparentemente – para sentir o prazer das tentações. Ela é o esteio da casa desde a morte de São Roque, pai das velhas moças.

São Roque está em cena todo o tempo e sua presença marcante é representada por um Judas de pano – bem que merecia esse título – que fica em um galinheiro com formato retangular, o único que está na vertical.

Adiante, um anjo com asas cortadas surge do galinheiro, no qual caiu na noite de carnaval, confundindo ainda mais o espectador diante das multifases de cada personagem em seu universo e nas relações que vão se estabelecendo com os demais universos particulares que se revelam.

O anjo sempre ocupa o plano baixo, com movimentações que vão do máximo ao nível médio. O cenário de Paulo Merisio faz o recorte do chão de uma casa-galinheiro formada pelos trapézios, ora galinheiros, ora leito de morte. A casa não tem paredes, mas propositalmente, tem um teto que é todo feito de telas de arame, talvez para impedir a fuga do anjo para as alturas de onde veio. De qualquer modo, o anjo está impedido

de sobrepor o muro de luz e espinhos que cerca o sítio das irmãs enclausuradas.

Desde que surge o anjo, a iluminação caminha para uma penumbra que talvez seja provocada pela presença de um anjo caído ou de um demônio vestido de anjo como acredita a irmã Cherubina que, por isso, tratou logo de acorrentá-lo e puni-lo por tentar penetrar nos segredos das três irmãs.

Praxildes tenta a todo custo expurgar seu pecado no anjo caído, em uma cena que chega ao ápice de sensualidade no ritual de dois corpos em desejo mútuo. Após ser seduzido, ou seduzir Praxildes, o anjo revela ser assexuado, provocando a ira de mais uma das irmãs por não poder compartilhar o seu desejo e pecado.

Agora, resta apenas a mais nova das irmãs, que revela ao anjo toda a verdade que isola as irmãs do mundo real para além dos muros de luz e espinhos. Um tom de psicologismo Freudiano surge na medida em que o segredo é revelado e a máscara de São Roque é a do verdadeiro Judas.

A relação do anjo com a irmã Eustáquia é um misto de piedade compartilhada, ela é afligida por ver o anjo preso às correntes, e o anjo, revela ter pena da velha moça por estar presa em memórias que a levaram à loucura. Nesse momento o anjo traz um texto denso que diz: "— A maior crueldade humana é assistir passivo ao sofrimento alheio".

Entre idas e vindas das memórias que tentam ser esquecidas e que cada vez mais vêm à superfície do consciente, todos os personagens são libertados, cada um a seu modo. Em um final surpreendente, os personagens voltam à suas tumbas, mas não sem antes darem voz a seus sofrimentos e sutis momentos de prazer.

E no compasso de um, dois, três, a mais recente valsa/espectáculo aconteceu em Uberlândia, no dia 03 de julho às 20:00 hs na casa do menino. O barquinho das Galinhas conta com ventos a bom bordo e prevê em sua rota ancorar no Peru, comemorando os 40 anos do grupo Quatrotablas, e no Galpão Cine Horto de Belo Horizonte, onde certamente acontecerão noites de valsa em terra firme.

LUCIENE ANDRADE é aluna do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.



Foto de Vinícius Carvalho

# Das pradarias para o cerrado: Só Rindo e El Chonchon contagiando o ANIMA UDI

LUIZ SABINO JÚNIOR

O IV Festival de Teatro de Formas Animadas, promovido pela Diretoria de Cultura da Universidade Federal de Uberlândia e realizado de 01 a 04 de setembro de 2011, contou com a presença, dentre outros, dos grupos *Só Rindo Teatro de Bonecos* (Canela / RS, Brasil) e *El Chonchón* (Córdoba, Argentina), grupos que apresentaram os espetáculos "Personagens" e "Juan Romeo y Julieta María", respectivamente. Ao contrário do que muitos acreditam, o encanto da arte secular do Teatro de Animação (fantoche, marionete, mamulengo, etc.) sensibiliza não apenas a criança, para a qual a imaginação e o lúdico fluem com maior desenvoltura, mas também o adulto não está fora desse imaginário. Era admirável observar os olhares atentos de homens e mulheres cativos às narrativas cênicas, envolvidos com a formosura que emanava dos detalhes da carpintaria teatral das companhias itinerantes.

Assim, *El Chonchón* comoveu a plateia com o espetáculo inspirado na obra de William Shakespeare (1564-1616), "Romeu e Julieta". Utilizando a técnica de manipulação de marionetes, o grupo personifica os bonecos à medida que esbanja maestria na realização do ofício, não se contentando em simplesmente narrar uma das mais célebres histórias de amor conhecida mundialmente, mas em atualizá-la por meio do improviso e da comédia. Tendo em vista não somente a habilidade, mas a galhardia dos atores/manipuladores, a história contada adquire nova roupa, alcançando o espectador através da sutileza presente nos adereços cênicos e nas pausas oportunas, traduzindo em poesia para os sentidos cada ação das personagens.

Seguindo o mesmo esmero presente na confecção dos adereços, a beleza dos bonecos somada à escolha precisa da paleta de cores da iluminação, contribuiu para instaurar uma atmosfera onírica, sobretudo na cena das núpcias dos enamorados, que contrastava com os ruídos enfadonhos vazados dos equipamentos de áudio disponibilizados pela organização do evento. Entretanto, tal imprevisto não ofuscou o brilho da peça, que se manteve presente junto ao público a ponto de seduzi-lo, retribuindo com calorosos aplausos ao final do espetáculo.

Coincidência ou não, a receptividade e alegria tão presentes na plateia de "Juan Romeo y Julieta María" também havia nas apresentações de "Personagens" (dias 01 e 02). No entanto, a companhia gaúcha revelou-se apreensiva no segundo dia do festival. O diretor do grupo, Nelson Haas, que também atua no espetáculo, ocupou-se no início em explicar o significado de um vocábulo falado na região dos pampas, termo este que seria dito em um dos quadros por um boneco-personagem "contador de causo". Ora, e se o "contador de causo dos pampas" explicasse o termo no momento em que o mesmo é mencionado na narrativa, ao invés do ator/bonequeiro, antes de iniciar o quadro em questão, muito menos o espetáculo, explicá-lo ao público?

Enfim, logo no início do primeiro quadro, protagonizado por um "espectrozinho animado" que se deixa dominar pelos encantos

de uma linda "garota-espectro", o diretor perde o domínio da manipulação e acaba entrelaçando os fios da marionete; ilustra, de forma involuntária, o espetrozinho literalmente sem vida. De súbito, Elisabeth Bado, atriz/bonequeira da companhia, aparece em cena oferecendo ajuda a Nelson, porém, o mesmo reage de forma impulsiva, descartando abruptamente o auxílio da parceira... Quanto aos quadros cênicos, por sinal um tanto desconexos, ou provocavam o "riso gratuito" incentivado pelos clichês — tão atuantes na encenação —, ou simplesmente, cochichos, refletindo assim, a dispersão da plateia. Mas a sonoplastia e a iluminação, ambas remetendo-se a programa de auditório televisionado, impuseram-se de tal maneira que agitaram os ânimos do público até o final da apresentação. Neste sentido, não há dúvidas de que as escolhas permeiam todo o processo de criação do artista, algumas com êxito, outras, nem tanto.

É inegável a importância do evento tanto para a instituição de ensino como para a cidade e região, recebendo companhias nacionais e internacionais, fomentando tanto o Teatro de Animação como o trabalho dos artistas e, principalmente, conscientizando pessoas a valorizar o teatro como atração artística por excelência e peça chave na construção e transmissão de saberes.

LUIZ SABINO JÚNIOR é aluno do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.



# Quatro chaves e um espetáculo: a construção de um universo fictício

ISAIAS ZUZA DO NASCIMENTO JUNIOR

Quando assistimos ao espetáculo *As quatro chaves*, levado pelo grupo Vento Forte à Praça Sérgio Pacheco em Uberlândia no dia 4 de setembro de 2011, percebemos que a principal fonte de inspiração para a montagem é a cultura popular. O espectador é instigado a entrar no jogo por meio de adivinhas a respeito das vidas dos seres representados na encenação. Antes mesmo que as histórias dos personagens sejam reveladas e seus desejos conhecidos pelo público, o narrador introduz a platéia no universo fictício da peça. Às pessoas presentes é perguntado qual é o seu sonho. Logo em seguida, todos são convidados a descobrir qual é o sonho dos personagens, ou seja, o que os move a uma ação. É a estratégia utilizada para que haja identificação entre personagens e quem assiste, pois quem de nós não possui desejos? Quem não quer ver realizados seus maiores sonhos? Assim como as pessoas da vida real, os seres da ficção também têm aspirações. Simples pretensões, mas comum a todos nós, como a vontade de ter um filho ou simplesmente pão.

O próprio espaço onde ocorre a apresentação, por ser uma praça, não impõe separação entre atores e platéia, o que faz com que uma idéia improvisada pelo grupo sofra sugestões por parte daqueles que assistem ao espetáculo e, assim, haja uma troca de informações entre atores e espectadores. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, em seu texto "O lúdico e a construção do sentido", diz que Johan Huizinga e Roger Caillois descrevem o jogo como sendo uma atividade livre, gratuita, regada, de caráter incerto, que cria ordem e é ordem. Ora, se considerarmos o jogo teatral como uma troca, também é possível afirmar que é possível um acordo grupal, o qual é caracterizado por improvisações lúdicas.

Um dos procedimentos do jogo, regido pela improvisação, é o reconhecimento dos diversos componentes apresentados em cena. Isso faz com que haja uma crescente interação entre jogadores e os signos teatrais, bem como exige uma maior atenção, por parte de quem joga, com as relações que vão se criando entre esses mesmos signos, pois que podem ganhar um novo sentido durante a apresentação.

Em *As quatro chaves*, como já foi dito anteriormente, há uma série de perguntas que, respondidas pelos espectadores, vão tornando possível o andamento do espetáculo. O ator-jogador, ao questionar o público sobre quais seriam os desejos de cada personagem, também usa seu corpo para indicar o que quer cada um deles e cria pantomimas que representam a necessidade de

cada ser que se encontra na história.

Por ser um espetáculo de inspiração popular, também as falas dos atores têm grande importância, uma vez que a partir dela pode-se imaginar a realidade criada em cena. Quando um espectador responde às perguntas do narrador da peça, há sempre uma interferência que provoca novas improvisações na fala de quem atua. Assim, percebemos que o texto escrito passa a ser mais um elemento, entre tantos, constitutivo do jogo. A expressão corporal, o gesto, a movimentação, o espaço, os materiais usados, bem como suas cores e texturas, vão se unindo e criando o espaço da ficção. Um exemplo disto são os corpos das personagens pintados em pedaços de madeira, onde só existe espaço para aparecer o rosto dos atores. Desses "corpos" vê-se nascer, por exemplo, filhos (representados por pequenos bonecos e brinquedos distintos) de uma mulher que desejava engravidar. É tudo uma ilusão, a qual nos é apresentada a partir de objetos retirados de seu significado convencional que vão sendo recontextualizados no espaço onde acontece a peça.

Não por acaso pude observar uma maior atividade das crianças, uma vez que era evidente a integração destas junto aos estímulos dados pelos atores. Eram elas quem mais acreditava na ilusão.

Próximo ao fim da peça, quando para mim não ficou claro o que era texto e o que era improvisação, uma cena foi desenvolvida por sugestão de um menino. Não recordo ao certo qual foi tal sugestão, porém, logo formou-se uma "orquestra" com instrumentos musicais fictícios, fazendo com que uma das atrizes improvisasse uma batuta a partir de uma baqueta de bateria, entre outras improvisações por parte de outros atores.

Enfim, em um determinado momento da apresentação, houve uma dúvida: por que o espetáculo chama-se *As quatro chaves*? Esta questão foi posta por um adulto, que não entendeu a metáfora das chaves com o desejo de cada personagem. Assim como as chaves abrem portas, os desejos abrem uma nova vida para os seres humanos e, na peça, na apresentação, abriram espaços para diálogos e novos textos. E nessa apresentação em particular, da interação com a platéia infantil, uma porta da memória foi aberta, revelando, por fim, muitos de nossos sonhos de infância há bastante tempo esquecidos.

ISAIAS ZUZA DO NASCIMENTO JUNIOR é aluno do primeiro período do Curso de Teatro. Esse texto foi produzido na disciplina Projeto Integrado de Prática Educativa I, sob a regência da professora Paulina Caon.



Foto de Marcelo Seixas