

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA



Volume 01, Nº 1 | Abr-Set | 2025 | ISSN 3086-1179

Revista Eletrônica:
<https://www.tribunadocretino.com.br/>



Gilmar Pereira da Silva

Reitor

Loiane Prado Verbicaro

Vice-reitora

Nelson José de Souza Júnior

Pró-reitor de Extensão

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

Isis de Melo Molinari Antunes

Diretora Geral

Adriana Valente Azulay

Diretora Adjunto

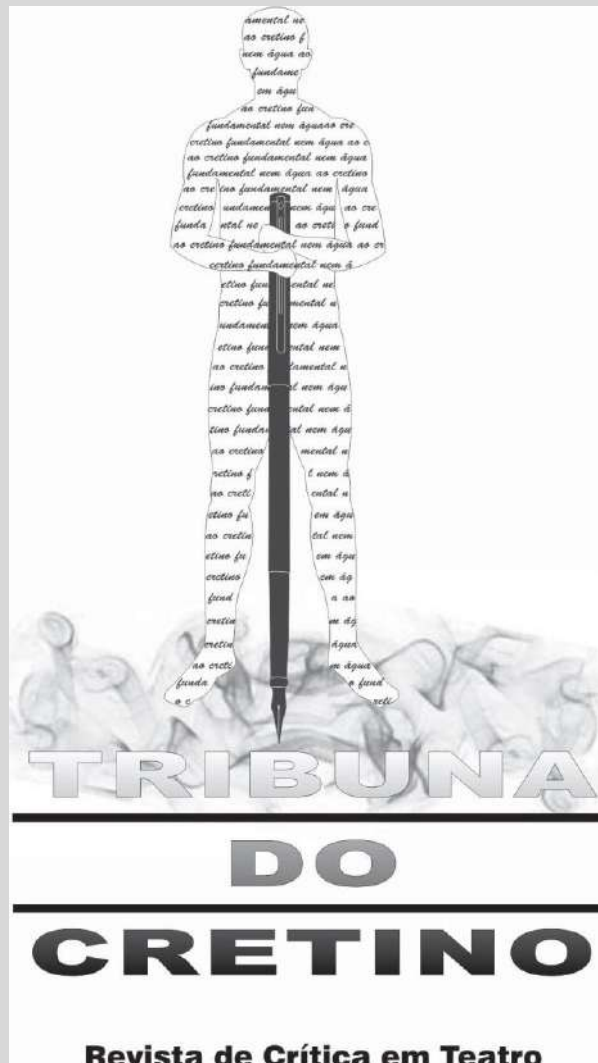
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA

Tarik Coelho Alves

Diretor

Graziela Ribeiro Baena

Vice-Diretora



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com
ISBD**

Biblioteca Universitária da Escola de Teatro e Dança da UFPA - Belém-PA

T822	Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro [Recurso eletrônico] / Dr. Edson Fernando S. da Silva; v. 1, n. 1, out./ mar. 2025 – Belém, 2025.
	ISSN: 3086-1179 Semestral, 2025 - .
	1. Crítica Teatral. 2. Teatro brasileiro.
	CDD - 22. ed. 792.09

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

O Cretino - Expediente

Corpo Editorial

Editor:

Prof^o. Dr. Edson Fernando S. Silva

Conselho Editorial:

Alana Lima

Karimme Silva

Comissão Científica:

Alana Lima

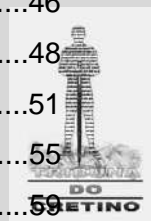
Karimme Silva

Revisor:

Prof^o. Dr. Edson Fernando S. Silva

Sumário

✓ Apresentação.....	08
❖ Críticas Teatrais	09
✓ A Farsa da Boa Preguiça: Sobre Ritmo, Memes e Imprevistos – Por Elcio Lima.....	10
✓ O Teatro e a Revolução – Por Claudia Floresta.....	12
✓ Entre cactos e cordéis: a força de uma farsa popular – Por Raphael Andrade.....	16
✓ Jazz, Lustres e Noir: a cena do crime é o palco da dança-teatral – Por Raphael Andrade.....	19
✓ Sobre Febres Loucas e Breves – Por Edson Fernando.....	23
✓ Cada lágrima é uma partitura de fé, cada gesto uma oferenda estética: O rito da cena na Paixão dos Capuchinhos – Por Raphael Andrade.....	27
✓ Cobra Norato: Estreia de um delírio sensorial e mitológico no coração da floresta Por Raphael Andrade.....	33
✓ Dez anos depois: entre a crítica, o afeto e a extensão – Por Raphael Andrade.....	36
✓ Três. Três? Três... – Por Hudson Andrade.....	40
✓ A máquina do tempo que o tempo tem – Por Arth.....	42
✓ O teatro que cabe na mão e transborda o coração – Por May Lopes.....	44
✓ Como Joana chegou na mente... – Por Arth.....	46
✓ Minha cara Vera, como a história de tua família me afeta – Por Arth.....	48
✓ Mas quem brilhou foi o tatu? – Por Marcia Araújo.....	51
✓ O Brasil precisa conhecer o movimento da Cabanagem! – Por Marcia Araújo Teixeira.....	55
✓ A voz que me resta: ecos de resistência no palco – Por Elcio Lima.....	59
✓ A fofoca derramou o feijão para ele não voltar – Por Rui Cunha.....	62
✓ O Choque de Oito Pessoas em Uma Só – Por Ana Clara Mesquita.....	64
✓ Quando a honestidade entra em jogo – Por Aline Evelyn Machado.....	66
✓ A espera pelo certo nem sempre é uma boa opção – Por Willian Eduardo Braga.....	67
✓ Um Sonho de Encantarias – Por Ana Clara Mesquita de Oliveira.....	69
✓ Atores, os heróis da resistência, só não abuse do pacto ficcional – Por Marcia Araújo Teixeira...71	
✓ Atenção entre o vão e a plataforma, porque a vida vai passar! – Por Marcia Araújo Teixeira.....	74
✓ Nenhuma história se faz com uma só voz – Por Karimme Silva.....	77
✓ Desertos: O Amor Como Oásis Entre Ausências – Elcio Lima Corrêa.....	82
❖ Dossiê Cretino	84
✓ Cretinos Emancipados: Breve retrospectiva e convite ao exercício da crítica teatral em Belém do Pará – Por Edson Fernando.....	85
✓ TRIBUNA DO CRETINO:A crítica teatral como prática pedagógica não cartesiana e inventiva – Por Raphael Andrade.....	96



✓ Trajetória da Tribuna do Cretino no Fomento da Crítica Teatral na Cidade de Belém do Grão Pará – Por Marcia Araújo Teixeira.....	102
✓ O crítico insurgente: reflexões sobre a crítica teatral em Belém do Pará – Por Arth.....	105
✓ TRIBUNA DO CRETINO: reflexões sobre afeto, crítica e o fomento da cena paraense a partir da experiência da ‘Tribuna’ – Paula Barros.....	111
✓ A crítica teatral como caminho de desobediência na Tribuna do Cretino – Por Alana Lima.....	115
✓ Para quê (e para quem) se escreve crítica teatral em Belém do Pará? – Por Karimme Silva.....	139
✓ Ensaio Crítico	124
✓ Arquivo X: O Imaginário Secreto do Teatro de Caixa.....	125
✓ Ficha Técnica dos Espetáculos	130
✓ A Farsa da Boa Preguiça.....	131
✓ Quem matou Jack?.....	132
✓ TRÊS.....	134
✓ Paixão de Cristo dos Capuchinhos.....	135
✓ Ópera Cobra Norato.....	136
✓ Falo de Genis.....	139
✓ O Tempo que o tempo tem.....	140
✓ JOANA.....	141
✓ Minha cara Vera.....	142
Batista em corpo e fúria.....	143
✓ A Voz que me resta.....	144
✓ Solo de Marajó.....	145
✓ Encantarias.....	146
✓ Convite de Casamento.....	147
✓ DESERTOS – Dois homens. Dois destinos. Um amor.....	148
✓ IA - INTELIGÊNCIAANCESTRAL.....	149
❖ Chamada de Trabalhos	151



APRESENTAÇÃO:

Após nove edições impressas da Revista Tribuna do Cretino (ISSN: 2349-4926) o projeto de extensão da Universidade Federal do Pará - UFPA, de mesmo nome, segue com o compromisso de estimular, produzir e compartilhar reflexões críticas sobre a cena local, isto é, aquela produzida pelos grupos teatrais e artistas de Belém do Pará, mas agora sob o formato de revista eletrônica.

Desse modo, este primeiro volume da Tribuna do Cretino - Revista de Crítica Teatral apresenta nada menos do que vinte e sete críticas teatrais, produzidas de abril a outubro de 2025, por estudantes, professores, artistas e/ou espectadores que se sentiram motivados a compartilhar suas percepções a partir da experiência vivenciada nas salas de espetáculo da cidade.

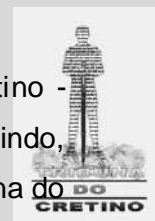
O lançamento da revista neste novo formato eletrônico também permite expandir os modos de registro textuais, ou seja, a partir deste volume inicial a Tribuna do Cretino - Revista de Crítica Teatral também recebe ensaios críticos que repercutam/registrem processos criativos de grupos e/ou artistas locais. É por este escopo que o ensaio intitulado "Arquivo X: O Imaginário Secreto do Teatro de Caixa", de Katiuscia de Sá, se apresenta e debate o processo criativo deste espetáculo indicando os pontos de convergência e divergência entre o Teatro Lambe-Lambe e o Teatro de Caixa, este último proposto pelo Coletivo de Animadores de Caixa que realiza suas experimentações cênicas em Belém do Pará.

E, por fim, acompanhando o lançamento deste volume inaugural da Tribuna do Cretino - Revista de Crítica Teatral, o Dossiê Cretino apresenta outros ensaios críticos refletindo, tematicamente, sobre a trajetória e contribuições que o projeto de extensão universitária Tribuna do Cretino têm proporcionado a cidade de Belém do Pará ao longo dos seus onze anos de atuação ininterrupta. Os ensaios nesta seção do dossiê são assinados por Raphael Andrade, Márcia Araújo, Karimme Silva e Alana Lima, todos ex-participantes das ações de formação acadêmicas promovidas pelo projeto. O dossiê se completa com uma autoreflexão do criador do projeto, Edson Fernando.

Iniciamos assim com esta revista eletrônica uma numa fase do projeto Tribuna do Cretino. E que venham muitas outras edições e ações de extensão do Tribuna do Cretino pelos próximos anos.

Evoé

Edson Fernando (Editor)



CRÍTICAS TEATRAIS



Críticas teatrais a partir de montagens de artistas ou Grupos da Cidade de Belém do Pará

A Farsa da Boa Preguiça: Sobre Ritmo, Memes e Imprevistos – Por Elcio Lima

Montagem teatral: A Farsa da Boa Preguiça

Montagem: Prática de Montagem dos Curso Técnicos de Teatro, Cenografia e Figurino.

Elcio Lima¹

Abrindo os serviços da Mostra Cênica 2025 da ETDUFPA, a montagem da clássica peça “A Farsa da Boa Preguiça”, de Ariano Suassuna, trouxe para o palco, ou melhor, para o estacionamento da ETDUFPA, um espetáculo visualmente encantador, mas que pecou em ritmo.

Sob a direção de Karine Jansen e Larissa Latif, na noite do dia 20 de março (data de estreia), o público teve a oportunidade de conferir a apresentação do segundo elenco (havia 3) formado por alunos da turma do primeiro ano do curso Técnico em Teatro, que enfrentou o desafio de dar vida à obra do mestre paraibano. Havia dedicação e o desejo categórico de fazer rir visto desde as chamadas nas redes sociais. Porém, na cena a céu aberto, os desafios se apresentaram. Nas atuações notava-se uma demasiada dedicação ao texto decorado que acabava por conflitar com o tempo de relação entre o cômico, a sonoplastia e a recepção do público.

Embarcando na onda dos memes atuais que surgem aos borbotões na internet, a sonoplastia utilizou de sons específicos a músicas que, pontualmente, faziam rir. Contudo, o ritmo da comédia se perdeu em diversos momentos, especialmente quando havia uma exigência implícita do diálogo entre a atuação e a sonoplastia. A precisão do tempo cômico, essencial para uma peça desse gênero, parecia não estar completamente afinada, tornando algumas cenas arrastadas e diluindo o impacto humorístico de certas passagens. Além disso, a extensão do texto, que já é naturalmente longo, pareceu ainda mais desafiadora com esse problema de ritmo, causando uma sensação de desgaste em parte do público. Apesar dessas questões destaco as atuações de Isabella Bravim e Leonardo Verçosa, que interpretavam respectivamente Clarabela e Aderaldo Catação; e, ainda, Breno Ushôa como São Miguel (e mais uma meia dúzia de figuras). O trio fazia rir toda vez que entravam em cena e mesmo quando a memória falhou para Verçosa, a experiência puxou o improviso, logo engatou um caco e a cena seguiu animada.

A cenografia idealizada por Milene Batista, David Galvão e João Caíque, foi um dos grandes acertos, transportando a plateia para o universo do cordel com um cenário que remetia às xilogravuras típicas desse estilo literário. Cores vibrantes e contrastantes desenhavam a paisagem nordestina de forma estilizada, conferindo uma identidade visual marcante e coerente com o universo de Suassuna.

¹ Elcio Lima é ator e Diretor do Grupo Presságio. Graduando do Curso de Licenciatura em Teatro e aluno do curso Técnico em Figurino Cênico.



O figurino, assinado por Enzo Gabriel sob a coordenação de Ezia Neves, e sua competente equipe de assistentes, seguiu essa mesma linha estética, com trajes caricatos e bem construídos, ressaltando a teatralidade dos personagens. Os atores estavam vestindo cores fortes, cortes exagerados e adereços típicos que ressaltavam os arquétipos cômicos da peça, contribuindo para o tom farsesco da narrativa. O cuidado nos detalhes do figurino não passou despercebido, sendo um dos pontos altos da produção.

A encenação mostrou um trabalho cuidadoso na construção do universo estético e na concepção dos personagens, mas poderia ter se beneficiado de um maior rigor no *timing* cômico e no dinamismo das cenas.

Um dos momentos mais inesperados e memoráveis da noite foi a queda de energia que quase interrompeu a peça. No entanto, em um gesto de cumplicidade e envolvimento com o espetáculo, a plateia prontamente utilizou lanternas de celulares para iluminar a cena, permitindo que os atores continuassem a apresentação. Esse momento improvisado trouxe uma atmosfera única, quase mágica, ressaltando o caráter popular e a força do teatro como uma arte viva e coletiva.

No geral, a montagem teve seus méritos visuais e um elenco dedicado. A resiliência do grupo e a interação do público mostraram que o teatro, mesmo diante de imprevistos, continua sendo um espaço de encontro e criatividade.

Ao fim dos aplausos, a chuva noturna, porque em Belém é tempo dela.

Abril de 2025.



O Teatro e a Revolução – Por Claudia Floresta

Montagem teatral: A Farsa da Boa Preguiça

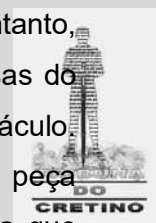
Montagem: Prática de Montagem dos Curso Técnicos de Teatro, Cenografia e Figurino.

Claudia Floresta²

Primeiramente esclareço que não assisti a estreia do espetáculo “A Farsa da Boa Preguiça”, na deliciosa tarde do dia 20/03/25, com a intenção norteadora idealista de teatro. Também tenho consciência que o espetáculo teatral é efêmero e nunca a apresentação de um dia é igual ao outro. Por fim, o presente ensaio é resultado da disciplina, Exercício da Cena III – Encenação, com tutoria do professor Edson Fernando.

Começarei falando um pouco sobre encenação, termo relativamente novo que foi cunhado por André Antoine. O encenador, responsável pela encenação, é o que propõe a viagem do espetáculo pelos indutores de criação, é um organizador de processo(s) criativo(s). O encenador pensa processos disparadores autorais com toda a equipe envolvida no espetáculo.

Ainda sobre o encenador, vale pensar que ele é aquele que propõe pesquisas. No entanto, as pesquisas não se limitam ao processo de criação dos atores, mas também as pesquisas do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, do dramaturgo e todos os envolvidos no espetáculo. Entende-se então que o trabalho do encenador é dar um sentido global não apenas a peça representada, mas a prática do teatro em geral, que também deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço, o palco, a plateia, o texto, o espectador, o ator.



A concepção de um espetáculo pelo encenador inicia-se repleta de questões que conforme são respondidas pelas pesquisas realizadas pela equipe vão dando forma e vida ao espetáculo. Para ser encenador tem que viver a cena e entender as engrenagens, a maquinaria teatral, as técnicas de luz, figurino, sonoplastia e na atualidade também das mídias virtuais. Dessa forma, a “dramaturgia” do encenador seria uma montagem de montagens.

Segundo a Professora das galáxias, Wlad Lima, o encenador tem que pensar no discurso cênico fazendo alguns questionamentos. Que tipo de discurso o espetáculo tem? O que ele está falando para cidade, para esse tempo de agora? O que ele provoca em mim? O que ele provoca nas pessoas? Qual a relação “palco e plateia”? Qual é a estrutura cenográfica? Que tipo de ambiente é esse e o quê que ele tem pra dizer nessa relação entre o ator e seus espectadores?

O teatro pode existir sem a maquiagem, sem figurinos, sem cenografia, sem palco, sem efeitos sonoros e de luz etc., mas não pode existir sem a relação direta e palpável entre ator e espectador, neste caso a função do encenador seria somente encontrar uma unidade de concepção

² Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro;

do espetáculo vinculando à harmonização do ator com o espaço, procurando dar vida ao drama. É aí que acredito identificar a diferença entre encenador e diretor. O primeiro busca uma tessitura dramática, uma unidade visual e tem um olhar e escuta atenta para todas as coisas do espetáculo e o segundo é aquele que propõe modos de dizer o texto, modo de gesticular, volume de voz, dicção e alertar sobre movimentação exagerada, tiques e vícios de cena, enfim, uma ação mais direta com o ator.

Então vamos a “Farsa da Boa Preguiça”, uma peça teatral que foi escolhida, segundo consta na rede social instagram do espetáculo, pela importância de Ariano Suassuna para a cena brasileira. Vale ressaltar também que é a primeira prática de montagem da turma 2024 de primeiro ano dos cursos técnicos de Teatro, Cenografia e Figurino da ETDUFPA.

Não encontrei na ficha técnica do espetáculo o responsável pela encenação, parece que optaram por somente ter diretoras de espetáculo, figurino e cenografia, sendo todas docentes da instituição. Aqui me surgiu uma dúvida pois se na ETDUFPA existe o curso Tecnológico de Produção Cênica não poderia, então, o espetáculo ter tido também um encenador? Já que teatro se aprende fazendo não seria uma excelente oportunidade dos discentes de produção cênica “treinarem” encenação? Será que faltou estabelecer articulações didático-pedagógicas entre os outros cursos ofertados pela ETDUFPA? São questões a se pensar com carinho.

Já que o espetáculo não teve a figura do encenador, vou brincar de ser encenadora eu mesma, levantando alguns questionamentos com o objetivo de tentar visualizar o que a Professora das galáxias, Wlad Lima, define como discurso cênico.

Então vamos começar pelo local escolhido para a apresentação. Ele proporcionou uma aproximação interessante entre atores e plateia, mas confesso que fiquei um pouco apreensiva com a possibilidade de chuva, pois estamos entre meio e fim do inverno amazônico em Belém onde a chuvas a qualquer hora podem precipitar. Perguntas surgiram: como foi escolhido o local da apresentação do espetáculo? Existiu alguma questão com a agenda do Teatro Cláudio Barradas? Fiquei com cuireza.

Já a concepção dos figurinos dos atores ficou fabulosa, mas em tempos de colapso climático no qual a consciência da geração reduzida de resíduos se faz urgente, fiquei curiosa se os figurinos eram novos ou adaptados a partir do acervo existente da ETDUFPA. Afinal acredito que no acervo deve existir muito material disponível. Não conversei com a diretora de figurino do espetáculo para saber detalhes, mas o que quero dar luz, e isso vale para todos os espetáculos, é a questão de se pensar com carinho para a reutilização, ressignificação e reciclagem dos figurinos, pois além de otimizar os escassos recursos financeiros disponibilizados pela instituição que poderiam ser utilizados para outras necessidades do espetáculo, também mostraria a conexão socioambiental do teatro além dos palcos. Pergunta: Como o teatro e seus bastidores lidam com as demandas urgentes do mundo?



A maquiagem dos atores estavam muito boa, mas achei que prejudicou um pouco a possibilidade de contemplar as expressividades de alguns atores. Talvez isso seja uma questão pessoal minha que prefere caminhar pelo conceito de teatro pobre de Grotowski. Outra pergunta então: Existiu tempo para experimentar a maquiagem nos ensaios para quem sabe notarem que às vezes o menos é mais?

A cenografia foi simples e interessante, mas também me veio a dúvida em relação as mesmas questões apontadas anteriormente sobre os figurinos. A outra coisa é que não entendi, e talvez eu tenha sido lesa, mas não compreendi a relação dos cactos com o inferno na cena apresentada quase no final do espetáculo. Até entendi o pretendido clima de sertão do Nordeste, mas não compreendi tal escolha que para mim, pessoalmente, soou um pouco estranho beirando um estigma.

Os atores, todos discentes, pareciam estar se divertindo na cena e essa diversão contaminou a plateia que se divertiu junto, isso é muito bacana de ver e sentir, porém as vezes percebia que alguns deles tentavam dar as suas falas com uma entonação nordestina que ficou um pouco forçado. Ora, a temática da Farsa de Suassuna não só se restringe ao nordeste, afinal a luta de classes existe mundo afora e falando em Brasil, a gente sente na carne todos os dias essa disputa. Então, levando em consideração que nos tempos atuais se faz urgente a consciência para o respeito das diferenças, talvez fosse interessante reavaliar tal conduta para não caricaturar os pares. Perguntas: Porque se escolheu uma temática nordestina e não se privilegiou uma nortista levando em consideração que estamos na Amazônia e ela está no radar do mundo com a COP30? Quanto tempo tiveram para ensaios e pesquisas? Qual a infraestrutura para os ensaios? Quanto tempo tiveram os atores para ensaiar e fazer experimentações? Tiveram tempo para discutir o que ensaiavam?



A estreia foi num final de tarde e por isso pouco pude perceber a iluminação, a não ser aquela que ficava bem direcionada ao banco onde o personagem poeta tirava seus repousos de ócio criativo. Até tinha algumas lâmpadinhas penduradas, mas elas não se acenderam. Como tudo no teatro é signo fiquei em dúvida sobre o propósito delas. Já a sonorização dava um certo ritmo no espetáculo, mesmo com alguns tropeços, as melodias contribuía para dar graça nas cenas.

Na dramaturgia da peça teatral houve algumas adaptações como a competição entre santos, um remista e outro paysandu, o santo vestindo casaco de couro dando alusão ao personagem do filme de Matrix, entre outras. Não sei se contribuía ou não para a magia do espetáculo, então, fiquei curiosa em saber qual foi a intenção de ter colocado essas adaptações em cena. Será que era criar uma identidade com os espectadores? Ou simplesmente uma intenção de brincadeira com o público?

Eu sei que existem várias formas de fazer teatro, mas pessoalmente acho interessante aquela que se engaja na tarefa de conscientização coletiva fazendo denúncias, mas também anúncios das possibilidades de re(e)xistir. Criar outros mundos e dar luz as pedrinhas miudinhas invisibilizadas nesse mundo tão objetificado. Gosto de pensar teatro como ato de transgressão porque pela

experiência criadora é possível ser radical atacando as estruturas sociais, isto é, a política da sociedade, mesmo sabendo que o moralismo burguês não tolera isso. Diante dessa perspectiva me pergunto: a Farsa teve pretensões intelectuais ou somente se destinava a divertir o público? Houve oportunidade de debaterem isso? Multiplicar signos no espetáculo não é difícil, o desafiador é preencher a realidade, saturar de poesia tudo que se faz e se diz em cena sem exagerar na significação, pois é sabível que disfarçar verdades num contexto vago não convence ninguém.

Diante todas as considerações, mesmo sem ter a figura de um encenador e eu brincando de encenadora acredito que “A Farsa da Boa Preguiça” apresentou sim um discurso cênico com um bom fluxo teatral e jogos de cena e para mim, o mais importante, oportunizou para os atores discentes e aos espectadores, através da arte teatral, criar um outro mundo e se desidentificar com o mundo caótico que vivemos, e assim sentir uma sensação de nascermos de novo. Augusto Boal já falava que o teatro não revoluciona, mas é um ensaio pra revolução. Não a revolução de armas, mas a revolução intelectual, de consciência política e de cidadania.

Abril de 2025



Entre cactos e cordéis: a força de uma farsa popular – Por Raphael Andrade

Montagem teatral: “A Farsa da Boa Preguiça”

Montagem: Prática de Montagem dos Curso Técnicos de Teatro, Cenografia e Figurino.

Raphael Andrade¹

De antemão, revelo: quase não fui assistir à presente peça. Fui somente no último dia e na última sessão, às 20h, enfrentando condições climáticas adversas e um quadro de saúde pessoal desfavorável — em plena onda de viroses em Belém. Contudo, soube pelas redes sociais da mudança de local: o espetáculo, antes programado para o estacionamento da ETDUFPA, foi transferido para o Teatro Cláudio Barradas. Essa troca, além de ter poupado minha gripe de se agravar e, concomitante, o meu humor – contribuiu para uma atmosfera mais acolhedora e propícia à fruição do espetáculo. Antes de me aprofundar no conteúdo da encenação, preciso destacar que este retorno como espectador do teatro da minha terra, após um longo afastamento, foi também um reencontro emocional. O ambiente físico e afetivo do Teatro Experimental Cláudio Barradas permeará esta crítica.

Faz tempo que não escrevo para o “Tribuna do Cretino”. Parece até que desaprendi a começar uma crítica — mesmo após ter participado de tantas oficinas do projeto homônimo, coordenado pelo professor Edson Fernando. Já escrevi sobre mais de vinte montagens, publiquei um livro de críticas teatrais ressignificadas, e, ainda assim, a sensação de recomeço é inevitável. Cada espetáculo é único. Cada escrita, também. Acreditem, dá um trabalho escrever sobre as produções de outras pessoas, mormente, as que nós temos laços afetivos. Porém, fui impulsionado a escrever após ler outras análises críticas, especialmente a de Cláudia Floresta, intitulada “O teatro e a revolução”². Fiquei refletindo sobre como a crítica teatral é sempre subjetiva, e como cada noite, cada público, cada olhar, transforma a obra em algo novo.



Pensando nisso, decidi começar o relato sobre a apresentação pelo começo — o momento em que adentrei o Teatro Cláudio Barradas e vi a casa completamente lotada, tive uma emoção imediata. Ver aquele espaço cheio é um bálsamo para quem ama a cena teatral. A produção, além de reunir alunas e alunos de teatro, envolveu estudantes de cursos técnicos como figurino cênico e cenografia. Essa colaboração interdisciplinar enriquece o processo criativo e amplia a dimensão do espetáculo. A direção cênica de Karine Jansen e Larissa Latif conduziu esse complexo encontro de forças com inventividade e firmeza.

A escolha da farsa como gênero foi acertada: permite uma crítica à preguiça — e, por extensão, a tantos hábitos e vícios sociais — com leveza e humor. A atuação dos alunos do primeiro

¹ Artista-professor-pesquisador paraense, doutorando pelo Programa de pós-graduação em Artes (PPGArtes - UFPA)

² Disponível em: <https://www.tribunadocretino.com.br/l/o-teatro-e-a-revolucao-por-claudia-floresta/>

ano trouxe frescor, espontaneidade e verdade. Há, claro, limitações naturais de formação, mas elas foram compensadas pela entrega e pela vibração em cena.

A visualidade inspirada na arte armorial foi, para mim, um dos pontos altos. A coordenação de Lara Souza respeitou e reinventou a estética proposta por Ariano Suassuna, que via na arte uma forma de resistir culturalmente e valorizar as raízes nordestinas. Literatura de cordel, música, teatro, xilogravura e religiosidade popular convivem nesse universo que busca conciliar o erudito e o popular e a peça mergulha nesse espírito.

A cenografia e o figurino — impecáveis — conseguiram representar o sertão com profundidade simbólica. Embora estejamos imersos em debates sobre sustentabilidade, nem sempre é possível trabalhar apenas com materiais reciclados. Dar aos alunos a chance de criar do zero também é pedagógico. Como egresso da ETDUFPA (formado há 10 anos), sei que muitos figurinos são encontrados em brechós, o que também movimenta o empreendedorismo local (E ISSO TAMBÉM É IMPORTANTE!).

Infelizmente, a falta de recursos é uma constante na Escola de Teatro e Dança da UFPA. É essencial que o poder público compreenda o valor dessa instituição e a apoie de forma contínua. Ainda assim, mesmo diante das adversidades, a cenografia de “A Farsa da Boa Preguiça” foi elaborada, simbólica, e inteiramente coerente com a proposta armorial³.

Na crítica de Cláudia Floresta, ela questiona a relação entre o inferno e o cacto. Aqui, quero fazer uma defesa: o cacto é símbolo de resistência, adaptação e sobrevivência. Usar o sertão como metáfora do inferno — ao invés do tradicional fogo “dantesco” — é uma jogada sutil e ousada. O inferno aqui não é ardente, é seco, é áspero, é silencioso. Uma crítica potente. O cenário, com sol intenso e nuvens poéticas, remete ao universo do cordel, e nos transporta para um plano entre o real e o mitológico.

O figurino, coordenado por Ézia Neves, seguiu uma linha burlesca, utilizando esponjas para alterar a forma dos corpos dos atores. Isso criou uma estética potente e crítica. As referências às xilogravuras (ou “iluminuras”, como preferia Suassuna) acrescentaram textura à cena. Se eu fosse fazer uma sugestão: incluiria a tipografia armorial — inspirada nos ferros de marcar gado — no cartaz. A chamada “heráldica sertaneja” traria uma conexão visual ainda mais direta com o universo de Suassuna.

A maquiagem dos atuantes foi outro ponto favorável na composição da visualidade. Os traços marcados e expressivos me remeteram imediatamente a marionetes, o que conferiu um ar lúdico e ao mesmo tempo crítico à encenação. Essa escolha não apenas dialoga com a estética da farsa, como também colabora para criar uma linguagem corporal amplificada, coerente com o tom do espetáculo. Se Grotowski valorizava um “teatro pobre”, eu, pessoalmente, prefiro seguir a filosofia



³ Suassuna se inspirou nas técnicas medievais de decorar textos religiosos, unindo texto e imagem de forma a criar uma narrativa visual.

de Joãozinho Trinta — um verdadeiro “encantador de alegorias”: “quem gosta de pobreza é intelectual, o povo gosta é de luxo”.

E, nesse sentido, o espetáculo acerta ao escolher uma visualidade carregada de símbolos, cor e exagero nas ações. É nesse excesso controlado que reside parte de sua força estética e política. E seguindo essa perspectiva, as atuações me impressionaram. Interpretar Suassuna não é fácil. A simplicidade aparente de seus textos esconde um oceano de nuances. A comédia, então, exige ainda mais: tempo, ritmo, precisão. Os alunos, mesmo em formação, sustentaram a peça com garra.

A dramaturgia de Suassuna fala de um Brasil profundo, que vai além do Nordeste. Ela trata da alma do povo brasileiro, das lutas de classe, da religiosidade e da cultura popular sem ser panfletária. A crítica de Cláudia ao referenciar que seria mais acertado valorizar apenas o Norte (Amazônia Legal) e não outros prismas, como o Nordeste, é reducionista. Ambos enfrentam marginalização — e ambos têm muito a ensinar.

Destaco ainda a apropriação cultural feita com inteligência e humor: músicas paraenses, referências a Paysandu e Remo, memes da internet. A peça dialoga com o tempo presente e com a identidade local. Essa mistura de referências amplia o alcance da obra e a torna mais potente. Tudo isso fez com que as quase duas horas de duração, o time do espetáculo se mantivesse vigoroso. A sonoplastia ajudou no tempo cômico, ainda que em alguns momentos não tenha conseguido sustentar a cena por completo. As figuras celestiais — Jesus, São Pedro, São Miguel — foram ressignificadas de forma crítica e bem-humorada. Uma releitura do paraíso “à moda suassuniana”.



Claro, houve pequenos tropeços — e toda peça, mesmo ensaiada por vinte anos, é passível de erros. Estamos falando de estudantes (e vale lembrar: atuantes com muitos anos de tablado também desacertam). E manter a atenção de uma plateia por duas horas já é, por si só, um feito notável.

Em suma, “A Farsa da Boa Preguiça” é mais do que um espetáculo. É uma provocação jocosa a uma sociedade materialista que enxerga apenas o lado aparente das coisas, presa a uma vontade obstinada de ascensão social e consumo. É também uma celebração: da cultura popular, da educação pública, da juventude criadora e da potência do teatro como resistência e reinvenção.

Evoé!

Abril de 2025

JAZZ, LUSTRES E NOIR: a cena do crime é o palco da dança-teatral –

Por Raphael Andrade

Montagem Dança-teatral: “Quem Matou Jack?”

Montagem: Prática de Montagem dos Curso Técnicos de Dança, Cenografia e Figurino.

Raphael Andrade¹

Difícilmente, na contemporaneidade, as especificidades artísticas não se hibridizam. Isso se dá, sobretudo, pelo valor atribuído às multiplicidades de linguagens que, quando combinadas, ampliam o potencial expressivo da cena. Nessa perspectiva híbrida, fruto de um exercício metodológico-pedagógico, nasce o espetáculo “Quem Matou Jack?”, desenvolvido por discentes da Escola de Teatro e Dança da UFPA, como resultado da disciplina Prática de Montagem II. O processo envolve três cursos: Dança - Intérprete-Criador, Figurino Cênico e Cenografia.

O espetáculo propõe uma experiência rica, complexa e multifacetada. Misturando elementos de mistério e investigação — inspirados em clássicos da literatura como Agatha Christie e Sherlock Holmes, mas também em referências da cultura televisiva brasileira como o célebre “Quem matou Odete Roitman?” — a narrativa já interpela o público antes mesmo de começar, ao entregar um relatório investigativo que instiga o espectador a descobrir quem é a (o) assassina (o).

A intersecção entre teatro e dança é um dos pontos mais fascinantes da montagem, pois permite explorar narrativas de maneira inovadora. A presença de doze atuantes unindo dramaturgia falada e dançada resulta numa abordagem dinâmica, onde cada gesto, deslocamento e palavra contribuem para o desenrolar da trama. Essa fusão desafia as fronteiras disciplinares e propõe ao público novas formas de perceber o que constitui, afinal, o teatro e a dança.

Claro que essa mistura não é novidade — vide Pina Bausch (Tanztheater), Martha Graham, Isadora Duncan. Maurice Béjart (1971) dizia²: “a dança é parte do teatro”; e Rudolf Laban (2001)³ compreendia o movimento como “manifestação exterior de um sentimento interior”. O espetáculo evoca esses ecos, mas os ressignifica a partir de um contexto acadêmico, coletivo e criativo.

A experimentação teatral se acentua no desenho coreográfico e na força visual da cenografia, sob a orientação precisa do professor Beto Benone. O Teatro Cláudio Barradas é completamente transfigurado: assume aspectos de um bar de jazz dos anos 1940, com ares de cassino luxuoso, onde o tempo parece suspenso. Destaque para os dois lustres elegantíssimos em estilo Tiffany e para as luminárias de parede, de design minimalista inspirado na estética nórdica — que, diga-se de passagem, bem poderiam compor permanentemente o mobiliário do teatro, tamanha a harmonia



¹ Artista-professor-pesquisador paraense. Formado pelo Curso Técnico em Teatro (ETDUFPA, 2015) e Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2018). Mestre em Arte e atualmente doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA).

² BÉJART, Maurice. O Teatro Total. Tradução de Alda de Souza. Lisboa: Arcádia, 1971.

³ LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. Tradução de Ione M. Szalay. São Paulo: Ícone, 2001.

que instauram no espaço. A disposição das mesas entre a plateia cria uma ambientação imersiva, em que o espectador é convidado a estar dentro da cena. Aqui, a luz não apenas ilumina: ela dramaturgiza, desenha atmosferas, pulsa como elemento narrativo e sensorial.

As indumentárias, sob a orientação da professora Claudia Palheta, constituem um espetáculo à parte. Elegantes, sofisticadas e tecnicamente bem resolvidas, as peças evidenciam o domínio de uma linguagem cênica que compreende a roupa não apenas como vestimenta, mas como extensão do corpo em movimento. Rendas guipir, strass, bordados, tules e cortes de alfaiataria são aplicados com apuro estético e funcional, respeitando a dinâmica corporal dos intérpretes-dançarinos. (Sim, eu amo brilho — e como diria o poeta: “Gente é pra brilhar”).

Cada figurino contribui para a construção subjetiva dos personagens, ativando signos visuais que dialogam com suas presenças cênicas. Como afirma José Silva (2007)⁴, ao discutir o figurino como linguagem, “o traje cênico é uma pele intermediária entre o corpo do ator e o olhar do espectador” — e é nessa camada simbólica que os figurinos se tornam também dramaturgia. Ainda assim, cabe uma ressalva: o figurino da detetive compromete, ainda que sutilmente, a amplitude gestual dos braços da intérprete — revelando o desafio sempre presente de equilibrar estética e mobilidade na criação de figurinos para a dança.

A trilha musical do Watson’s Club, com referências à Broadway, contribui com o clima nostálgico e cinematográfico. O deslocamento de mesas pelo espaço cênico, guiadas por correntes de ar, potencializa a sensorialidade da cena — tudo se move, tudo respira dança, música e teatralidade.

A narrativa poética estrutura-se em solilóquios fragmentados e investigações conduzidas por Sarah, a detetive, interpretada com carisma e nuance pela atriz-dançarina ou melhor-dançarina-atriz). Ela transita entre passado e presente, puxando fios de memória enquanto investiga os mistérios da família Watson. Cada personagem-dançarino representa um universo próprio, revelando em cena os conflitos entre sonhos, frustrações, desejos e conquistas.

Tragédia e melodrama se fundem em pantomimas precisas. A expressividade do corpo sobrepõe-se à palavra, revelando a força do gesto. Não se trata de um teatro calcado na verossimilhança ou na elaboração verbal da atuação — e sim de um teatro coreográfico, que pulsa na espontaneidade física e no gestual simbólico. A atuação das/dos intérpretes do segundo ano do curso de intérprete criadores em dança revela coesão nas cenas de grupo, maturidade nos solos e domínio técnico nos números de jazz. Destaca-se a sólida participação do personagem Elliot Watson, entre os intérpretes masculinos.

A direção cênica, assinada pela dupla Mayrla Andrade e Larissa Chaves, é conduzida com segurança, sensibilidade e inventividade. Larissa, representante da nova geração da cena paraense, demonstra maturidade criativa ao transitar com desenvoltura entre a linguagem da dança



⁴ SILVA, José de Anchieta da. Figurino: uma linguagem da cena. São Paulo: Senac, 2007. Obs.: A citação original no contexto do livro é: “O traje cênico é uma pele intermediária entre o corpo do ator e o olhar do espectador.” (SILVA, 2007, p. 34)

e os códigos teatrais. Mayrla Andrade, por sua vez, traz o respaldo de mais de duas décadas de atuação no cenário artístico, especialmente à frente da consagrada Companhia Ribalta de Dança, referência em experimentações coreográficas na região Norte. Essa articulação entre juventude e experiência confere à direção um equilíbrio singular, em que o frescor das proposições se alicerça na solidez de uma trajetória estética bem construída.

Do ponto de vista teórico, a proposta diretiva alinha-se às concepções de uma pedagogia da criação interdisciplinar, como pensada por autores como Hans-Thies Lehmann (2007)⁵, que defende um teatro pós-dramático centrado na performatividade e na polissemia dos signos cênicos. A encenação foge de hierarquias formais e privilegia um processo colaborativo, em que os intérpretes-criadores são parte ativa da dramaturgia. Assim, a cena se organiza como um campo de experimentação sensível, onde corpo, espaço e imagem dialogam de maneira rizomática, conforme propõe Deleuze e Guattari (apesar de eu não gostar da escrita desses dois pensadores).

Mais do que dirigir, Mayrla e Larissa orquestram atmosferas. Elas criam campos de presença em que os atravessamentos entre dança, teatro e instalação plástica não apenas coexistem, mas se interdependem. Ao extrapolar o caráter acadêmico da montagem, a dupla evidencia como processos pedagógicos podem gerar criações de alta potência artística — e como a formação em artes da cena pode se constituir, também, como campo de invenção estética

Portanto, o espetáculo “Quem Matou Jack?”, mesmo com apenas quatro dias em cartaz, revela desde já fôlego para novos voos — não apenas enquanto exercício pedagógico, mas como uma produção artística de densidade estética e conceitual. Sua força reside justamente na recusa de enquadramentos rígidos: não se busca aqui a atuação “teatral” em sentido clássico, baseada em uma lógica mimética ou de representação naturalista. O que se constrói é um espetáculo de linguagem plural, onde teatro, dança, performance e instalação plástica se entrelaçam em um jogo cênico de alta potência sensorial.



Esse caráter híbrido aproxima-se das noções de teatro expandido, como discute André Carreira, em que os limites entre as artes da cena se tornam porosos, permitindo experiências que extrapolam a linearidade narrativa e promovem um modo de criação baseado na presença, na corporeidade e na ativação do espaço. A dramaturgia proposta não se ancora em uma fábula coesa, mas em uma tessitura de atmosferas e estados de corpo que tensionam a ideia de enredo — remetendo ao noir, mas sem se prender a ele.

Trata-se, assim, de um teatro coreográfico em ebulição, que explora a fisicalidade como discurso, o gesto como signo, e a cena como campo expandido de investigação. A investigação dramaturgica em torno do assassinato de Jack serve como metáfora para uma busca mais profunda: o assassinato de certezas, de fronteiras, de categorias fixas. O espetáculo propõe que o mistério

⁵ LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. Tradução de Márcia do Amaral Peixoto e Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

maior talvez não esteja em descobrir “quem matou”, mas em revelar como dançar e atuar, ao mesmo tempo, com o corpo em estado de ARTE.

Abril de 2025



Sobre Febres Loucas e Breves – Por Edson Fernando

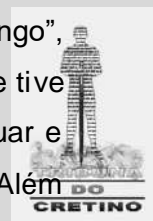
Montagem Dança-Teatro: TRÊS

Montagem: Teatro de Apartamento

Edson Fernando¹

O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. (Chevalier, Gheerbrant, 2007, p.899).

Tive algumas sensações confusas e difusas por ocasião da apresentação de “TRÊS”, na última quarta-feira (09.04.2025), no espaço cultural Teatro de Apartamento, que podem ser resumidas com a seguinte expressão: “Acho que já estive aqui”. Músicas, atmosfera cênica, desenho de movimentos, visualidade, cenas, ausência da palavra, Piazzolla, “não me deixe”... todos esses detalhes, que me impregnaram a percepção durante a apresentação, começaram a ser equacionados, de algum modo, logo após o término da apresentação quando, então, ocorreu a roda de conversa com o elenco e o diretor da montagem, meu colega de turma do Curso Livre de Ator da ETDUFPA, Saulo Sisnando. Durante o bate papo, fora compartilhado um pouco do processo criativo de TRÊS e, segundo a própria equipe, trata-se de uma revisita e homenagem a “Violetango”, de 1994, da Cia Atores Contemporâneos, dirigida e encenada por Miguel Santa Brígida e que tive o prazer de ser espectador por quase dez anos vindo depois a ter ainda o privilégio de atuar e contracenar ao lado de Rogê Paes, Guilherme Repilla, Ceci Mello e da saudosa Silvia Leão. Além dessa referência direta a “Violetango”, assumida pela encenação de “TRÊS”, identifiquei também relação com “Valsa de Sangue”, de 2002, da mesma companhia dirigida por Miguel Santa Brígida – nesta, especificamente a cena que contracenava com Rogê Paes sob a trilha “*Ne Me Quitte Pas*”.



Por todas essas referências, que me envolvem diretamente nas montagens teatrais supracitadas, foi impossível contribuir durante a roda de conversa, pois se o fizesse minhas considerações fatalmente recairiam numa comparação técnica entre o que vi em TRÊS e o que vivi atuando em “Violetango” e “Valsa de Sangue”. E comparar, neste caso, não me parece o caminho mais apropriado, seja por ocasião da roda de conversa ou mesmo agora quando escrevo estas linhas, passados alguns dias que me possibilitaram amadurecer as percepções. Portanto, não me darei a tarefa de traçar paralelos e comparações entre as montagens e sim tentar dialogar com o que a encenação de TRÊS me oportunizou pensar a partir do signo maior que me pulsou, isto é, o signo da “paixão”.

O caminho inicial que escolhi para penetrar no signo da paixão que se desvela, aos meus olhos, a cada instante em TRÊS, foi buscar compreender o simbolismo do verbete “três”, presente na obra coescrita por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Dicionário de Símbolos”. A pesquisa antropológica realizada pelos autores indica, no meu entender, a presença de alguns elementos

¹ Ator e diretor teatral; Coordenador do projeto TRIBUNA DO CRETINO;

recorrentes: “sacralidade/cosmogonia”, “perfeição” e “sorte”. Diversas culturas pelo mundo se relacionam com o “três” e derivam noções de “trindade”, tríade e/ou “ternário”, estabelecidos sob princípios espirituais, intelectuais, biológicos e/ou éticos.

Curioso notar que ao longo das quase quatro laudas que versam sobre esse verbete – cujo as linhas iniciais podem ser conferidas na primeira citação desta crítica – apenas num único momento o “três” aparece com conotação negativa quando associado entre os peúles – grupo étnico encontrado em várias populações da África Central –, ao “produto do incesto”. Assim, mesmo agregando o “primeiro”, o “segundo” e, evidentemente, o “terceiro”, o simbolismo que recobre o “três” admiti, de modo pacífico, essa espécie de unidade-complexa e, porque não dizer contraditória, que suporta no seu interior elementos dispares em quase perfeita harmonia.

Sobre isso, cabe destacar que a visão espiritual/religiosa sobre o “três”, presente em diversas culturas, parece exercer, pelo menos, algum efeito atenuante nessa aparente unidade-complexa-contraditória, recorrendo, evidentemente, a crença e a fé, senão como entender, por exemplo, que o “Pai”, o “Filho” e o “Espírito Santo” são três em um, em perfeita harmonia, mesmo considerando identidade própria, natureza própria, entidade própria e trajetória própria nos escritos cristãos? Portanto, no meu entender, é pela fé que essa trindade se faz em perfeita harmonia, seja no cristianismo ou em outras espiritualidades/religiosidades professadas pela humanidade ao redor do mundo.

Infelizmente, o mesmo não pode ser dito quando escorremos a análise do plano divino para o plano demasiadamente humano: a unidade-complexa-contraditória, que antes se estabelecia em perfeita harmonia, agora se lê e se vê em aberta disputa, concorrência, competição, rivalidade, litígio, alteração etc. É como se quando as questões espirituais cedessem espaço para as questões humanas, que dispensam o uso da fé e se enraízam no universo das paixões, a complexidade do ternário implodisse qualquer possibilidade de convivência harmônica entre os seus elementos dispares ou, pelo menos, a radical diminuição de um equilíbrio duradouro e saudável entre seus elementos. Recorro ao pensamento do filósofo holandês Baruch Espinosa (1632-1677) para me ajudar a pensar o “três” na perspectiva das relações humanas.

Se alguém imagina que a coisa amada se liga a um outro com o mesmo vínculo de amizade ou com um vínculo mais estreito do que aquele com o qual só ele a desfrutava, será afetado de ódio para com a coisa amada e terá inveja do outro (Espinosa, 2009, p.61).

Evidentemente é preciso situar e compreender a citação acima dentro do plano das proposições elaboradas por Espinosa em sua “Ética”, obra cujos conceitos-chaves que servirão para minha análise da montagem TRÊS são: “afeto”, “desejo” e “paixão”. Utilizarei, portanto, esses conceitos como lente para me ajudar a pensar a intrincada teia de afetos criada em cena por Alex Vilar, Leoci Medeiros e Luiza Monteiro, uma rede intensa de emoções que eclodem como febres loucas e breves. E quem nunca foi acometido por uma delas que atire a primeira pedra! Como um bom canceriano, desde cedo, conheci esse estado de agitação do espírito que enerva os sentidos

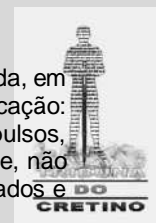


e desestabiliza a lucidez. Portanto, não me cobrem sensatez nas percepções que se apresentam a seguir.

O afeto, que se diz *pathema* [paixão] do ânimo, é uma ideia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, de seu corpo ou de uma parte dele, ideia pela qual, se presente, a própria mente é determinada a pensar uma coisa em vez de outra (Ibidem, p. 77).

É sob o signo da paixão que os TRÊS surgem desde o início, a beira da vastidão do oceano vermelho que lhes espreitará do primeiro até o último suspiro. Inicialmente em repouso, próximos uns dos outros, olhares ligeiramente serenos fitando o horizonte... Ella veste preto – vestido preto, sem mangas–, mas carrega no pulso uma gota do oceano voraz que lhes arrastará muito em breve; mas não se enganem, pois Ella também carrega entre as mãos mais que uma simples gota do mar, carrega ondas inteiras capazes de afogar o mais lúcido devoto de Apolo. Ele veste preto sobre o branco – calça preta, blusa branca e colete preto sobre a blusa branca, ambas sem mangas. E, por fim, Elee veste preto e branco – calça preta e blusa branca de mangas comprida. Os três, inicialmente assim dispostos, parecem desfrutar de uma harmonia provisória, de um equilíbrio precário que é logo interrompido nos primeiros acordes de Piazzolla. A partir de então, tudo se precipita num jogo voraz de desejos incontroláveis que escalam níveis cada vez mais dramáticos numa espiral crescente, mas também repetitiva de “quereres” e “não querereres”.

O desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira. Explicação: (...) Compreendo, aqui, portanto, pelo nome de desejo todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem, que variam de acordo com o seu variável estado e que, não raramente, são a tal ponto opostos entre si que o homem é arrastado para todos os lados e não sabe para onde se dirigir (Ibidem, p.71).



Os três seguem por uma nau frágil e sem direção. As águas rapidamente se precipitam a partir dos primeiros acordes de Piazzolla. Ella trata de fazer jorrar as ondas que trazia por entre as mãos e que agora seguem em todas as direções, em todas as mãos, em todos os corações, em todos os corpos, em todas as possibilidades de navegação. Haverá realmente condições de navegabilidade em águas tão assustadoramente agitadas? A nau rapidamente se vê inundada e como naufragos desesperados em alto mar, nenhum deles consegue domar o ímpeto das correntezas, nenhum deles sequer parece querer navegar sob essas águas agitadas. E eles tem escolha? Qual a possibilidade de escolha para os que são arrastados pelas correntezas da paixão?

Chamo de servidão a impotência humana para regular e refrear os afetos. Pois o homem submetido aos afetos não está sob seu próprio comando, mas sob o do acaso, a cujo poder está a tal ponto sujeitado que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior (Ibidem, p.78).

Em alto mar, avistam uma ilha distante, esperança de alguma salvação, de alguma saída possível. Mas ao mesmo tempo que tentam nadar em direção a ilha, também se precipitam em movimentos bruscos que afoga um, mas afoga o outro; acalma um, mas encoleriza o outro; anima um, mas entorpece o outro; acaricia um, mas apunha-la o outro; cuida de um, mas abandona o outro; abraça um, mas estrangula o outro; sussurra promessas pra um, mas amaldiçoa o outro; cura

um, mas mata o outro; dança com um e com o outro... mas... e se dançasse com os dois ao mesmo tempo? E se curasse os dois? E se promettesse aos dois? E se abraçasse os dois? E se cuidasse dos dois? E se acariciasse os dois? E se animasse os dois? E se acalmasse os dois? E se afagasse os dois? E se nadassem juntos os três? Como se dança uma paixão a três?

A força de uma paixão ou de um afeto pode superar as outras ações do homem, ou sua potência, de tal maneira que este afeto permanece, obstinadamente, nele fixado (Ibidem, p.82).

Um afeto não pode ser refreado nem anulado senão por um afeto contrário e mais forte do que o afeto a ser refreado (Ibidem, p.82).

À medida que são afligidos por afetos que são paixões, os homens podem discrepar em natureza e, igualmente, sob a mesma condição, um único e mesmo homem é volúvel e inconstante (Ibidem, p.88).

Talvez a melhor formulação seja: é possível dançar uma paixão a três? As danças que já tive sob esta configuração me levam a não acreditar nesta possibilidade. Tudo fica muito confuso, muito intenso, muito desgastante... principalmente quando um dos vértices do triângulo não se reconhece e não se quer sob esta geometria. Então, como calcular os passos dessa dança quando os ângulos não convergem para o triângulo?

TRÊS, do início ao fim, me faz pensar que este cálculo é demasiadamente impraticável, pois mesmo quando conseguem aportar na ilha distante, Ella, Elle e Elee, já se encontram num ciclo vicioso de inúmeras tentativas obstinadas por encontrar o equilíbrio que nunca chega. Resta-lhes apenas o envio das mensagens engarrafadas em si mesmas e que nunca conseguirão transpor o oceano de todos os desejos. É um grito de socorro lançado ao mar, mas que os marujos experientes, certamente, não ouvirão, posto que já estão vacinados contra o canto das sereias.



Evoé

Abril de 2025

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

ESPINOSA, Benedictus. Ética. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

**Cada lágrima é uma partitura de fé, cada gesto uma oferenda estética:
O rito da cena na Paixão dos Capuchinhos – Por Raphael Andrade**

Montagem Dança-teatral: “Paixão de Cristo dos Capuchinhos”

Montagem: Grupo de Teatro Renascer.

Raphael Andrade¹

Demorei duas décadas para escrever sobre essa experiência. Porque falar do teatro que me formou é tocar naquilo que me move profundamente. É mergulhar nas águas profundas da minha própria história e emergir com o rosto molhado de lembranças. É falar do que me fez ser artista, professor, pesquisador, doutorando em Artes. É rememorar o instante em que o palco se tornou chão de fé — e o corpo, morada do sagrado.

Tudo começou ali. Num palco simples de igreja (mas nunca simplório), com figurinos de bom acabamento e alma transbordando de arte e de evangelização. As minhas mãos tremem por lembrar desses momentos, os quais irei revelar agora, por esta escrita carregada de sentimentalidades, de lágrimas represadas, de saudades em carne viva.

Há mais de vinte anos, fui convidado a participar de um ensaio da Paixão de Cristo encenada pelos Capuchinhos. Eu, sem nenhuma perspectiva de que aquilo daria certo, entrei, meio desconfiado, no auditório da “Casa da Palavra”. Tinha o coração tímido, os olhos curiosos e o corpo ainda em busca de pertencimento. Mas o que encontrei lá me atravessou com a força de um chamado. E, desde então, nunca mais saí da ribalta.

Foi a partir do convite de uma mulher de cabelos longos, pele morena, baixa estatura e uma força cênica inacreditável — Suelen Miguele — que a cena se revelou como destino. Ela se apresentou a mim de forma vital. E continua sendo, até hoje, a diretora do Grupo de Teatro Renascer. Com ela, aprendi a quase tudo o que um corpo iniciante precisava aprender:

- A me posicionar em cena,
- A não dar as costas para o público,
- A pronunciar o texto com intenção e força,
- A ser verossímil.

Mas mais do que a técnica visível, Suelen me ensinou sobre aquilo que não se ensina: a presença cênica como vibração espiritual. Com ela, descobri que o teatro exige um lirismo próprio, um corpo que vibra antes mesmo de pisar o palco, um mergulho inteiro na entrega. Que atuar não é fingir — é transfigurar-se.



¹ Artista-professor-pesquisador paraense. Formado pelo Curso Técnico em Teatro (ETDUFPA, 2015) e Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2018). Mestre em Arte e atualmente doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA).

Depois de uma década participando de inúmeros espetáculos com o grupo — e carregando comigo cada cruz cênica, cada figurino lavado com emoção, cada palma recebida com os olhos marejados —, ingressei na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Lá, conheci os nomes da teoria: Stanislavski, Grotowski, Brecht, Boal, dentre outros. Estudamos a biomecânica, o distanciamento, os sistemas da representação.

Mas percebi que, mesmo sem conhecê-los pelo nome, o teatro que fazíamos na igreja já trazia suas intencionalidades. O corpo popular sabia o que os livros explicariam depois. O suor do ensaio já trazia as marcas do que a teoria chamaria de energia vital. O rito já era um manifesto.

O teatro popular, sobretudo aquele feito como devoção, também é técnico. Mas é outra técnica: a do corpo-devoto. Um corpo que não precisa recorrer à memória emotiva à la Stanislavski, porque já carrega em si a fé, o rito, a emoção ancestral. Um corpo que sabe — porque vive. Um corpo que reza — porque pulsa. Um corpo que canta — porque crê. Ali, cada fiel é também ator. Cada lágrima, uma partitura de fé. Cada gesto, uma oferenda estética. Cada silêncio, uma prece em forma de presença.

Por isso, arrisco-me agora — como artista e também como espectador da cena — a descrever o que a Paixão de Cristo dos Capuchinhos representa para mim e para tantos outros corpos que, ano após ano, se colocam em cena com entrega e fé. São 21 anos ininterruptos de espetáculo — e mesmo no auge da pandemia, quando as igrejas estavam fechadas, houve Paixão. Houve lives. Houve encenação. Houve resistência.

Porque o teatro da Paixão não depende de grandes teatros. Ele acontece na rua, na escadaria, no adro da igreja, no olhar de uma Maria que chora, na cruz de um Cristo que cai. Ele acontece onde houver fé disposta a ser representada, onde houver um corpo disposto a amar com a inteireza da entrega. Esse é o teatro que me formou. Não apenas como artista, mas como ser humano.

E é por isso que, depois de vinte anos, me sento, com humildade e emoção, para escrever, abaixo, sobre ele:

A direção do espetáculo da Paixão de Cristo nos rememora, a cada ano, que o nosso maior intuito é evangelizar por meio da arte. Não evangelizar no tom impositivo, doutrinador ou catequético — mas na delicadeza de um gesto cênico, na lágrima que escorre no silêncio, na luz que ilumina um rosto em oração. É evangelização pelo sensível. Pelo corpo que crê. Pelo canto que resiste. Pela arte que pulsa.

E é impressionante como o Grupo Renascer — este corpo coletivo que há mais de duas décadas encarna a fé — consegue reunir, a cada Semana Santa, mais de 70 pessoas em cena. São corpos plurais: crianças, jovens, adultos, idosos. Gente que veio da dança, da catequese, do coral, da labuta diária, do banco da igreja e das labaredas da fé. Lá, não há distinção de credo, orientação ou raça — somos um só corpo devoto, movido por uma fé cênica. Uma fé que não se curva ao espetáculo vazio, mas que se ajoelha com reverência diante da beleza do rito.



Sem nenhum fomento público, fazemos o que o povo do teatro popular sempre soube fazer: criar com as próprias mãos. Vendemos iguarias aos domingos em frente à igreja, organizamos rifas, bingos, passamos rifas nos sinais, preparamos maníobas com gosto e fé. Cada detalhe é costurado com sacrifício, suor e gratidão. Tudo para que o espetáculo aconteça como deve ser: grandioso, digno, potente. Com iluminação cênica, microfones de lapela, figurinos bem-acabados, cenário bem montado — mas, sobretudo, com corpos disponíveis e corações em chamas.

O texto da encenação se ancora nos Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João — mas vai além das Escrituras. Ele dialoga com a vida. Com o agora. Com os gritos da Terra. Em 2025, por exemplo, o tema do espetáculo é: “Ame a Mãe Natureza como a ti mesmo”. Não se trata de um enfeite temático. É um clamor. Um chamado à conversão ecológica. Um eco do Cântico das Criaturas, de São Francisco de Assis — esse santo da doçura e da coragem, que chamava o Sol de irmão e a Morte de irmã. Nosso Cristo, este ano, caminha também entre as árvores derrubadas, os rios sangrando, os animais em fuga. A Cruz se ergue sobre a floresta. E nos convida a cuidar do planeta como cuidamos de nossas próprias feridas. Falar de Paixão é também falar da Amazônia em pé.

Muitos dos nossos atuantes nunca fizeram um curso de teatro. Não conhecem as técnicas pelas vias formais. Mas seus corpos sabem. Sabem como quem crê. Como quem se entrega. Como quem, ao vestir a túnica, se reveste também do personagem e da missão. Ali, a emoção transborda — não apenas pelo figurino ou pela música, mas porque há fé encarnada em cada olhar.

Destaco, aqui, a atuação de Everson Rolim, que encarna Jesus Cristo. Ele não tem formação acadêmica em teatro. Mas tem o que nenhuma escola ensina: presença verdadeira. Seu rosto parece emergir dos ícones antigos, seu corpo sabe o peso da cruz, seus olhos comunicam mais do que o texto. Ele não interpreta — ele vive. Na Via-Sacra, percorrida pelas ruas do bairro, Everson carrega o madeiro com tamanha entrega que parece transfigurado. A cada passo, a Paixão revive diante dos nossos olhos. Sua voz embargada clama ao Pai. Suas quedas nos ferem. Sua morte na cruz é de uma beleza dilacerante.

Essa é a técnica do nosso teatro: a técnica emotiva da fé encarnada. Técnica do corpo que crê. Do corpo que se comove. Do corpo que dança como reza, que chora como entrega, que representa como se estivesse diante do altar.

Isso também se revela nas interpretações de Maria, mãe de Jesus, vivida com imensa sensibilidade por Ester e Sueli. Suas atuações não gritam. Não exageram. Elas silenciam. Elas pairam. Elas atravessam. É no gesto contido, no olhar ferido, no choro que não se derrama, que Maria aparece. Ali está a mulher que sofre por seu filho, mas que sustenta o mundo com a força de seu amor. É um lirismo profundo, encarnado, visceral.

E HÁ OS ANJOS — pequenos profetas da esperança, crianças que flutuam com suas asas de tecido e olhos brilhantes, anunciando com suavidade aquilo que os adultos já esqueceram: que o céu começa quando se acredita.



HÁ OS SOLDADOS ROMANOS - austeros, imponentes, simbólicos, com seus passos duros e semblantes fechados, carregando séculos de poder e obediência cega, reencenando a brutalidade que ainda hoje fere corpos inocentes.

AS MULHERES PIEDOSAS CHORAM - e o choro delas não é só por Jesus, mas por cada filho desaparecido, por cada corpo negro violentado, por cada mulher esquecida, invisibilizada, agredida. Elas choram como mães que ainda não enterraram seus mortos.

HÁ JUDAS - que trai com um beijo. Um beijo que sangra. Um beijo que ecoa nos becos da consciência e que depois, sozinho, tenta carregar um peso maior do que a própria vida. Afoga-se — não em um rio, mas em sua culpa.

PILATOS APARECE - lavando as mãos como quem apaga rastros. Mas a água não limpa o que a covardia fixa. Ele simboliza tantos que, diante do abismo, preferem a neutralidade confortável ao posicionamento ético. A omissão também mata.

OS SACERDOTES TRAMAM - com vestes longas, corações pequenos. Eles representam aqueles que, ainda hoje, usam o nome da fé para alimentar o poder, os que pregam com os lábios, mas negam com os atos. Homens de altar que esquecem o sagrado.

HERODES DANÇA - ri, zomba, veste-se de ouro e debocha da fé do povo. É a caricatura da vaidade vazia, do sarcasmo institucionalizado, dos que transformam o sagrado em espetáculo superficial, dos que preferem o aplauso à conversão.

E HÁ MARIA MADALENA - julgada, apontada, quase apedrejada. Ela carrega nos ombros os pecados que nunca cometeu. Mas encontra no olhar do Cristo um recomeço. No perdão, ela renasce. No acolhimento, ela resiste. Ela é todas as mulheres que, feridas, encontraram na fé o seu lugar de volta.



E HÁ OS APÓSTOLOS — aqueles que caminham ao lado do Cristo, com seus gestos inseguros e olhos ora fiéis, ora temerosos. Homens comuns, chamados a algo incomum. Eles representam a nossa contradição: querem crer, mas duvidam; querem ficar, mas dormem; juram fidelidade, mas negam três vezes antes que o galo cante. Ainda assim, são chamados “amigos”.

E HÁ PEDRO - com sua espada que corta e sua boca que nega. Pedro, o instável. Pedro, o humano. Pedro, o que cai e levanta. Ele nos representa na fé trêmula que, mesmo vacilante, é escolhida para edificar.

HÁ JOÃO - o discípulo amado, aquele que se debruça no peito do Cristo, aquele que permanece ao pé da cruz, aquele que vê Maria e a recebe como mãe. João é a ternura que fica quando tudo parece ruir.

E HÁ OS DEMÔNIOS — nem sempre com tridentes, com chifres, mas com bocas que sussurram o medo, com olhos que instigam a dúvida, com risos que zombam da fé alheia. Eles se movem entre sombras e se alimentam da vaidade, da inveja, da mentira. São os que atormentam Judas em sua culpa, os que sussurram a Pilatos que o poder vale mais que a justiça, os que rondam Herodes para que ele siga rindo do sagrado. Eles dançam, eles sibilam, eles giram em cena como ventos densos — mas são sempre vencidos pela luz.

HÁ AS DANÇARINAS — corpos que não apenas dançam, mas traduzem em movimento o que a fala não alcança. Elas ondulam como águas do Jordão, pisam o chão como quem consagra a terra e com seus véus, com seus giros, com seus silêncios, revelam aquilo que só a dança pode anunciar: ofertas preciosas depositadas aos pés da cena.

E HÁ OS SACERDOTES — com seus mantos longos e olhos frios, representantes da lei que já esqueceu o amor. Eles tramam, questionam, acusam, conspiram. Com a Torá nas mãos e a dureza no peito, eles se colocam como juízes do Cristo, mas não percebem que, ao condená-lo, condenam também a esperança. Estes sacerdotes são figuras do poder que teme o novo, do dogma que reprime, da religião que se afasta da compaixão. Mas mesmo neles — mesmo nos que acusam — há um chamado à conversão.

Porque o teatro da Paixão não escolhe lados fixos. Ele denuncia, mas também redime. Ele revela o erro, mas oferece recomeço. E talvez por isso ele seja tão poderoso. Porque cada personagem é espelho. Cada papel é um convite à introspecção. E por trás de tudo isso — das luzes que acendem, do som que ecoa, do pano que desce no momento exato, do figurino que aparece limpo, da coroa de espinhos que está no lugar certo...

ESTÃO OS TÉCNICOS- Sim, os que estão nos bastidores: homens e mulheres invisíveis à plateia, mas visivelmente essenciais. Eles são os que costuram a cena antes do público chegar. São os que apertam os parafusos da cruz, os que seguram a cordinha da luz, os que limpam o chão, montam as caixas de som, corrigem o microfone que falha. Eles são os que fazem com que tudo pareça mágica, mas que vivem no terreno da prática.



Eles também oram — com as mãos. Eles também creem — no silêncio. Eles também atuam — com as ferramentas. Eles são a liturgia oculta do teatro. E sem eles, nada se revela.

E HÁ A DIREÇÃO ARTÍSTICA — coração pulsante que costura o todo, voz que ecoa nos bastidores, olhar que antecipa o que o público ainda não viu. A direção é como um sopro divino que organiza o caos, que conecta as partes, que dá ritmo à fé, que transforma ensaio em espetáculo, improvisado em rito, cansaço em glória.

É ela quem escolhe o tom das luzes, a trilha que dilacera, a hora certa do silêncio. É ela quem acorda mais cedo, quem dorme depois de todos, quem assiste à cena mesmo de olhos fechados, porque já a ensaiou mil vezes no pensamento.

E essa direção, nas mãos de Suelen Miguele, não é apenas técnica. É dom, é ministério. É entrega absoluta à arte como forma de fé. Suelen não apenas dirige — ela ora pela cena. Ela não apenas dá comandos — ela forma pessoas. Sua direção é como uma vela acesa no escuro do palco:

Ela mostra o caminho, aquece, conduz. E como toda boa diretora, sabe que o seu lugar não é o centro do palco, mas o espaço sagrado entre o invisível e o possível. É ali que ela opera milagres — em silêncio, com firmeza, com beleza. É por isso que, ao fim de cada espetáculo, quando o público aplaude, há algo maior sendo aplaudido: a coragem de uma mulher que há mais de vinte anos transforma corpos em evangelhos vivos.

O espetáculo culmina na Ressurreição, quando o pano branco sobe, quando o Cristo aparece em luz e glória, quando o som ecoa pelas paredes da igreja, nós lembramos: A MORTE NÃO TEM A ÚLTIMA PALAVRA. Há sempre uma aurora. Um renascimento. Um terceiro dia em que tudo se transforma.

Esse espetáculo — com todas as suas nuances, alegorias, símbolos e lágrimas — dura, em média, duas horas e meia. Mas o que ele provoca dura muito mais.

É TEATRO POPULAR.

É CULTURA VIVA.

É MEMÓRIA ENCARNADA.

É ESPIRITUALIDADE ESTÉTICA.

É FÉ PERFORMADA.

A Paixão de Cristo é a peça mais encenada do mundo. Mas aqui, em Belém do Pará, ela pulsa de forma singular. Ela não apenas revive tradições — ela revigora corações, forma artistas, fortalece comunidades, reacende esperanças. Por isso, digo com toda convicção, com toda emoção e com toda devoção: o teatro da Paixão dos Capuchinhos não apenas revive — ele ressuscita, sobretudo, em nossos corpos. Sobretudo, em nossos corações. Sobretudo, na fé que seguimos encenando.

Abril de 2025.



Cobra Norato: Estreia de um delírio sensorial e mitológico no coração da floresta – Por Raphael Andrade

Montagem Operística: Ópera Cobra Norato, Terras do Sem-fim.

Montagem: Festival de Ópera do Theatro da Paz.

Raphael Andrade¹

A ópera contemporânea “Cobra Norato” mergulha fundo nas águas míticas do poema modernista de Raul Bopp, publicado em 1931. Inspirada pelo movimento antropofágico, a obra funde elementos do folclore amazônico com uma linguagem poética fragmentada, quase telegráfica e profundamente visual. A encenação traz esse universo simbólico para o presente, ativando sensorialmente o público com sons, cores, movimentos e ritmos que evocam tanto o Brasil “de dentro”, quanto o contemporâneo.

Bopp nos conduz a uma Amazônia onde tudo pulsa: troncos que respiram, águas que murmuram, tatu que anuncia o perigo do tempo com seus cantos beijudos. É uma floresta que fala, grita, sussurra e resiste. Nesse universo, música, adaptação dramaturgica e poesia se entrelaçam como cipós ancestrais, formando uma linguagem viva, híbrida, onde cada som é também um gesto, e cada verso carrega o peso de milênios. Aqui, no estupendo Theatro da Paz, o delírio modernista encontra sua mata nativa, e a cena se transforma em ritual.



Nos primeiros minutos da apresentação, a atmosfera é marcada pelo barulho de serra elétrica e sons de animais, indicando uma tensão entre o natural e o artificial, entre o sagrado e o profano — temas centrais do modernismo e da própria cosmologia indígena. O primeiro canto, porém, surge abafado, quase inaudível, como se a floresta exigisse silêncio ou reverência para que se possa ouvir suas vozes verdadeiras.

A trilha sonora, por sua vez, incorpora ritmos amazônicos e recria um ambiente onde o som e o silêncio dialogam com a cena. Palavras, seres e nomes surgem como feitiços ou entidades: Pororoca, Mussangulá, Joanhina, Tatu, Tarumã — cada um carrega um eco cultural e simbólico. A floresta, mais do que cenário, é entidade viva e pulsante. Em momentos mais líricos, frases como “Vivo exilada em meu paraíso” e “Nossa Senhora e Tupã” sintetizam a fusão entre religiosidade indígena e cristã, revelando uma poética do sincretismo que reafirma a riqueza simbólica do Brasil profundo. Nesse universo mágico, a devoção encontra o mito e a fé se traduz em resistência.

Visualmente, o espetáculo impressiona: Os figurinos fluem como águas de igarapé, ondulam em cena com texturas que evocam folhas, escamas, penas e limo. Cada traje parece ter brotado da

¹ Artista-professor-pesquisador paraense. Formado pelo Curso Técnico em Teatro (ETDUFPA, 2015) e Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2018). Mestre em Arte e atualmente doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA) O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

terra molhada, como se tivesse sido costurado pela própria floresta: há tecidos que lembram cascas de árvores, bordados que imitam trilhas de formiga, vestimentas que se movem como cipós ao vento. Nada está ali por acaso. As cores falam — verdes densos, amarelos queimados de sol, vermelhos de sangue e barro. As formas vestem o corpo como uma segunda pele, ora celebrando sua animalidade, ora revelando sua fragilidade. Os personagens não apenas usam roupas; habitam verdadeiras armaduras simbólicas, que os transformam em criaturas míticas: o caboclo, o tatu, a joaninha e a entidade.

O visagismo é detalhista e ritualístico, criando figuras híbridas. As maquiagens de brilho fosforescente iluminam rostos que parecem saídos de sonhos tropicais, por um visagismo cuidadosamente construído criam personagens de aparência “anaxonida” – termo que sugere algo alienígena ou ancestral, difícil de classificar – meio gente, meio encantado – que transitam entre o delírio e o mito. Tudo pulsa em sincronia com o ambiente sonoro e o ritmo da narrativa, compondo uma Amazônia viva, onírica e em permanente estado de encantamento. Os figurinos, mais do que adornos, são extensões da alma cênica da obra – testemunhas têxteis de um Brasil profundo, encantado e ancestral.

Ao fundo, projeções da floresta amazônica se transformam em um organismo vivo. Não são apenas imagens: são pulsações, respirações visuais que acompanham o ritmo da cena. Árvores que se agitam como se falassem, rios que correm ao contrário, olhos que surgem entre as folhas — tudo colabora para criar um cenário mutante, ora úmido e sufocante, ora etéreo e lisérgico. A floresta, projetada em camadas de luz e sombra, não é paisagem, é personagem: observa, reage, protege ou ameaça. É como se o público estivesse dentro de um sonho vegetal, cercado por raízes, cantos e segredos.



O tenor Jean William, no papel de Cobra Norato, entrega uma performance de altíssimo nível, com domínio vocal e cênico absoluto. Sua presença em cena é magnética, e sua voz — um tenor de coloratura — percorre os extremos da tessitura com brilho, precisão e expressividade, fazendo dele a figura mais estelar da ópera. Sua atuação dramática confere humanidade ao mítico, transmutando a lenda em carne e gesto.

Ao seu lado, a força vocal de Anderson Barbosa, também como solista de Cobra Norato, destaca-se pela potência e densidade interpretativa, em contraste harmônico com a leveza luminosa de Jean William. Já Idaías Souto, no papel do carismático Tatu de Bunda Seca, conquista o público com um personagem cômico e afetuoso, mistura de sabedoria e travessura, compondo um dos momentos mais encantadores da montagem.

A soprano Lys Nardoto, no papel da Rainha Luzia, surge como uma entidade de rara intensidade. Sua voz, de timbre límpido e poder dramático, paira sobre a cena com autoridade quase mística. Cada entrada sua é uma convocação do sagrado, como se a floresta se calasse para ouvi-la. Com presença cênica elegante e precisa, ela imprime em poucos minutos um impacto duradouro — sua breve participação deixa o público suspenso entre o assombro e o desejo de vê-la mais tempo em cena. É uma aparição fulgurante, digna da realeza encantada que representa.

Cobra Norato não é apenas uma ópera: é um ritual de brasilidade profunda, um mergulho estético e simbólico nas águas do mito, do modernismo e da floresta. A montagem atualiza com vigor e originalidade o poema de Raul Bopp, entrelaçando teatro, música, poesia e imagem em uma experiência sensorial rara no cenário lírico contemporâneo. O espetáculo revela que, mesmo em tempos de acelerada homogeneização cultural, ainda há espaço para a reinvenção de nossos próprios mitos.

Ao reunir intérpretes potentes, visualidade impactante e uma escuta atenta ao Brasil profundo, a ópera afirma que o imaginário popular é terreno fértil para a criação artística de excelência. Ao final, fica a sensação de que “entramos em um igarapé e saímos em uma estrela” —com o coração atravessado por cobras, cantos e encantamentos. Uma obra que pulsa no presente, mas reverbera como um eco antigo, ancestral.

Maio de 2025



Dez anos depois: entre a crítica, o afeto e a extensão – Por Raphael Andrade

Republicação da crítica, versão revisada e ampliada, a partir da Montagem teatral
“Falo de Genis”

Montagem: Resultado da Turma do 1º ano do curso Técnico em Ator 2015 – ETDUFPA

Raphael Andrade¹

Hoje faz exatamente 10 anos que publiquei minha primeira crítica teatral. O texto saiu no site Tribuna do Cretino, no dia 4 de maio de 2015. Eu ainda era graduando em Licenciatura em Teatro pela UFPA quando o professor Dr. Edson Fernando me instigou a escrever sobre uma apresentação dos alunos do curso técnico da ETDUFPA. Lembro como se fosse hoje: enviei o texto no dia 3 de maio, sem grandes pretensões e, no dia seguinte, às 13h36, recebi a confirmação por e-mail de que ele havia sido publicado. Foi um momento inesquecível. Era o meu primeiro trabalho reconhecido como crítico e pesquisador. Foi também quando compreendi que a escrita poderia ser um caminho de pertencimento, expressão e transformação.

De lá pra cá, foram 35 críticas publicadas, muitas cenas, muitos encontros. Descobri que escrever sobre teatro é também fazer teatro com palavras, é registrar o efêmero, é ouvir a cena com os olhos e sentir com o corpo. A crítica se tornou, pra mim, uma forma de estar junto, de pensar com os artistas, de valorizar a criação amazônica. E tudo isso foi possível graças ao incentivo, à escuta e à potência da extensão universitária – lugar onde tudo começou.



Mas é importante dizer: por muito tempo, eu tive vergonha daquele texto². Reconhecia que ele era frágil, com erros ortográficos, falhas de estrutura e pouca profundidade teórica. Evitava relê-lo, com medo de me deparar com as marcas da inexperiência. No entanto, hoje entendo que aquela crítica era necessária. Ela foi o primeiro passo, a primeira tentativa. Sem ela, não haveria as outras. Foi escrevendo, errando, sendo lido e relido, que eu pude construir o arcabouço teórico e a segurança que carrego hoje. Essa crítica, mesmo imperfeita em vários sentidos, foi uma semente. E por isso, a reconheço com carinho e respeito.

Vindo de um ensino fundamental e médio público precário, precisei buscar novos parâmetros para melhorar minha escrita. Lembro que levei horas, dias até, para conseguir produzir uma lauda. A publicação no Tribuna do Cretino me deu um impulso imenso. Saber que outras pessoas iriam ler meus textos me deu responsabilidade, mas também estrutura. A cada nova crítica, ganhei mais

¹ Artista-professor-pesquisador paraense. Formado pelo Curso Técnico em Teatro (ETDUFPA, 2015) e Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2018). Mestre em Arte e atualmente doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA) O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

² Texto original pode ser conferido no link a seguir:

https://tribunadocretino.blogspot.com/2015/05/joga-pedra-na-geni-geni-por-raphael.html?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR6mCpb6tXNU3whnngzSEkwY_8JInO0SXkdHoJjAjh2iNKSmPiX8fix6P5qDpA_aem_4Rm6gpm-vUhm5m1g4KdYMA&m=1

domínio, mais coragem, mais desejo de continuar nesse ofício que abracei: o da escrita crítica no campo da arte.

Hoje, dez anos depois, já no doutorado em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, olho para trás com gratidão. Tenho consciência de que tudo começou com aquele gesto: um projeto de extensão, um professor que acreditou, uma plataforma que abriu espaço, um grupo de estudantes em cena. Foi esse limiar que me permitiu alçar outros voos. E é por isso que reescrevo, agora, essa crítica de 2015. Com o intuito de explicar que os projetos de extensão podem – e devem – ser pontes. Eles têm o poder de salvar, de abrir caminhos, de gerar novas formas de ver o mundo.

Joga pedra na geni, geni!

Os alunos do primeiro ano do Curso Técnico em Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA, do ano de 2015, apresentaram, no encerramento das disciplinas Técnicas Corporais I e Voz e Dicção I, o exercício dramático da obra indutora “Toda Nudez Será Castigada”, de Nelson Rodrigues, denominado “Falo de Genis”, com direção dos professores Edson Fernando e Marton Maués.

O indutor da apresentação partiu do texto “Toda Nudez Será Castigada”, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. Para começo de assunto, o referido autor propõe um teatro que escancarasse as mazelas da sociedade brasileira, o que ele mesmo chamava de “teatro desagradável”, uma forma de romper com o bom gosto e o moralismo hipócrita. Em suas palavras, “toda unanimidade é burra”, e sua obra atua como dissonância, afrontando as convenções e expondo os desejos inconfessáveis, o adultério, a repressão sexual, a culpa cristã e a decadência da família burguesa. Seus personagens são arquétipos dilacerados entre o pecado e a salvação, entre a carne e o espírito, entre o desejo e a punição.

No caso de “Toda Nudez Será Castigada”, escrita em 1965, a crítica ao moralismo religioso se manifesta no confronto entre Herculano, um viúvo austero, e Geni, a prostituta que o desafia a visitar seus próprios limites. Como aponta Sábado Magaldi, Nelson mergulha em “uma religiosidade distorcida, onde o castigo é o único caminho de purificação, e o prazer, um mal a ser exorcizado”. É importante lembrar que, à época, a peça foi um escândalo.

A nudez em cena – tanto literal quanto simbólica – retirava os véus de uma sociedade hipócrita, gerando uma crise de recepção que hoje ainda ressoa. A peça, portanto, não é apenas um drama passional: é uma fábula moral invertida, onde o pecado se humaniza e a virtude se torna patética. Geni, nesse contexto, não é apenas uma prostituta: é um arquétipo de expiação, o Cristo às avessas crucificado pela libido coletiva. É nesse imbróglio de mostrar “a vida como ela é” quando ninguém está vendo, que irei explicar sobre o que presenciei na encenação.

Ao adentrar na sala em que seria apresentada a encenação, fui arrebatado pela penúria e pelos “espectros” das/dos atuantes situados ao redor. A cena detinha uma arena em forma de quadrado que nos remetia a um quarto. Um clima de suspense pairava sobre os espectadores,



rompido abruptamente no primeiro acorde de “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque de Holanda. Gritos, sussurros audaciosos davam ao público uma “palinha” do que estava por vir. Eram Genis plurais: tristes, putas, sexualizadas, vingativas, marginalizadas pelas pedras dos tabus lançadas por mãos que se escondem. A minoria das interpretações foi mal executada, mas isso é apenas um detalhe perante tamanha ousadia. Este trabalho era o primeiro exercício dos atores e, certamente, o nervosismo é inerente.

Éramos voyeurs de um “teatro do desagradável” que se escancarava diante das nossas retinas. Nossos sentidos eram aguçados pelas fumaças de cigarro. Nossas subjetividades eram corrompidas pelos terços que percorriam sensualmente os corpos, pelo vinho jogado no chão, nos atores e na plateia. Todos esses elementos eram ligados pela nudez, nudez esta castigada pelos burburinhos do público presente.

A encenação optou por uma estética crua e direta. Figurinos reduzidos e de tom neutro (optaram pelo uso do tom preto), iluminação clara incidindo sobre a pele dos atores e atrizes, rompendo qualquer conforto do público. Assim, a plateia se via cúmplice das mesmas contradições vividas pelas personagens em cena: desejando e repudiando, atraída e chocada.

A apresentação não fugiu da essência do texto escrito há mais de 50 anos por Nelson Rodrigues. “Toda Nudez Será Castigada” nos mostra um contexto de vida que todos nós tentamos esconder (até mesmo do confessorário) e que a apresentação nos desvela de forma crua, incômoda, provocativa.

A figura da prostituta Geni era o foco dos esquetes, pois ela carregava a linha tênue do emaranhado de cenas. Também porque a personagem tinha coragem exacerbada de “dar a cara a tapa nas cenas”, sobretudo para as críticas posteriores. Mas não se tinha só coragem do nu, mas das mordidas pelo corpo, do toque na genitália, da exposição de cada ator numa teatralidade sem julgamentos ou pudores, que desafia conceitos de certo e errado. O ponto mais fraco da apresentação talvez tenha sido o uso de objetos cênicos (vinho, terço, cigarro), que se repetiram em quase todas as cenas, propondo um artifício que perdeu força com o uso excessivo. O texto, dito na íntegra, só somou à força da encenação, que bebeu dessa teatralidade rodriguiana, trágico-mitológica, visceral e contraditória.

Dez anos após ter testemunhado “Toda Nudez Será Castigada” naquela sala da ETDUFPA, reafirmo a potência daquela experiência teatral. Nelson Rodrigues concebeu um teatro que desagrade para despertar, um teatro em que o feio, o imoral e o obsceno cumprem a função de chacoalhar a plateia para além do entretenimento fácil. A montagem de 2015 honrou essa herança com coragem cênica, utilizando a nudez e a crueza não como fins, mas como meios de revelação. Revelação do abismo entre nossa moral declarada e nossos impulsos reais. Revelação das feridas sociais que preferiríamos varrer para debaixo do tapete. Tal como uma década atrás, continuo convencido de que o “desagradável” em Nelson Rodrigues não é gratuidade, mas catarse e crítica: provoca mal-estar para inquietar as consciências adormecidas. E, nesse sentido, é profundamente necessário.



Portanto, quem presenciou “Falo de Genis” saiu da sala com um exemplo de libertação: literária, teatral e, sobretudo, da “vida como ela é”.

Maio de 2025.



TRÊS. TRÊS? TRÊS... – Por Hudson Andrade.

Montagem Dança-Teatro: TRÊS

Montagem: Teatro de Apartamento

Hudson Andrade¹

3 é o número do equilíbrio, da criatividade e da completude.

Três (2025) é o espetáculo dirigido por Saulo Sisnando, do Teatro de Apartamento, que homenageia Violetango (1993), da Companhia Atores Contemporâneos, com direção de Miguel Santa Brígida.

Convenhamos, é preciso lançar mão de muita criatividade para homenagear uma obra por si só imensa. Foi o espetáculo da Atores Contemporâneos que mais participou de festivais, recebeu vários prêmios e foi apresentado nas celebrações do aniversário da companhia em 2002, 2004, 2005 e 2006 (Barradas, 2014). Criatividade porque homenagear não é imitar, reproduzir. Saulo não desejava uma remontagem, mas um espetáculo novo, autoral, onde ele pudesse expressar sua paixão por Violetango. Paixão que move os personagens de um e de outro espetáculo. Paixão que é o fio condutor de ambos. Violetango está inserido no Teatro do Movimento de Santa Brígida, assim chamado porque havia uma indefinição do que seria a poética da Atores Contemporâneos: Teatro? Dança? Dança-Teatro? A dança teatral, ou em alemão *Tanztheater* é um movimento artístico surgido na Alemanha nos anos 1930 a partir das pesquisas e processos de Rudolph von Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979) que desejava criar uma forma de arte que englobasse as exigências do teatro e, que, dessa forma, só poderia ser dançada. O Teatro do Movimento de Santa Brígida é um “profundo depoimento cênico corpóreo fundamentado no trabalho expressivo do corpo no espaço e para o espaço” e Violetango se situa na “ausência da palavra, da linguagem corporal na rua, na praça, no espaço aberto”. Três está nesse hibridismo e traz teatro, dança e também a palavra, em *off*, de cada atuante.



Em cena, a bailarina Luísa Monteiro e os atores Leoci Medeiros e Alex Vilar formam, deformam, transformam, reformam “em caos e desespero” – palavras do diretor – relacionamentos. Ou um relacionamento. Fiz questão de pontuar “bailarina” e “atores” para situar o lugar de onde cada atuante parte e se disponibiliza para a montagem. Assim, Leoci tem uma corporeidade mais orgânica, riscando o palco com naturalidade com seu corpo longilíneo. Vilar é mais contido, duro. Não digo isso enquanto técnica de dança, mas porque há uma tensão algo excessiva em seu corpo. Luísa flui entre os dois como a água que, ao final, inunda a cena e faz umedecer essas relações que são quase intensas. O quase fica por conta de uma incompletude. Três propõe relações amorosas entre dois homens e uma mulher. Enquanto entre Luísa e Leoci há um furor, entre Alex

¹ Ator e diretor teatral. Participante do Minicurso “Crítica teatral e semiótica: estudos introdutórios” promovido pelo projeto de extensão TRIBUNA DO CRETINO;

e Luísa há novamente uma contenção, como se os abraços e beijos não fossem para ser. O caldo entorna entre Leoci e Alex. Existe quase uma violência quando apesar do contato físico há como que uma exigência tipicamente masculina de um submeter o outro sem que ninguém ceda. Não há intimidade. E não há beijo. Obrigam-se os dois atores, dois homens, ao beijo? Não. Esse beijo, em havendo, seria uma simplória artimanha para atrair público? Dificilmente. Esse beijo faz parte da narrativa e é esperado? Sim, e ao não ocorrer, frustra. Decepciona porque se vai construindo uma história e se não lhe dá termo. E a ação fica no ar...

Assisti Violetango no Waldemar Henrique. Não lembro o ano. Em cena, Cei Mello, Roger Paes e Edson Fernando eram Ela, Ele e o Outro. Guilherme Repilla era o Condutor do Drama, o único intérprete que nunca foi substituído no elenco por onde passaram Ricardo Risuenho, Cláudia Messeder, Silvia Leão, Francly Moura. Era um misto de estranheza e fascínio que fez com que eu me aproximasse e tivesse a honra de escrever para a Atores Contemporâneos. Reconheço em Três também uma força, seja na trilha sonora não linear, mas caminho; nas garrafas de naufrago que nos fazem desejar saber que pedidos trazem e, sobretudo, na dramaturgia não verbal que convida a que nos apaixonemos do jeito que for.

Saulo tem sido profícuo em sua produção teatral e seu Teatro Casa um espaço cênico e cultural importante. Numa cena contemporânea com tantas interfaces sendo propostas, tantas interseções, hibridismos e linguagens se inter-relacionando, Três se coloca como uma obra consistente, porque essa mescla não me parece gratuita, diletante.

Sisnando criou um espetáculo que faz jus ao homenageado que no conjunto por fim se equilibra na beleza triste e implacável com que as paixões chegam ao fim.

Mai de 2025.



A máquina do tempo que o tempo tem – Por Arth

Montagem Teatral: O tempo que o tempo tem

Montagem: Coletivo Animadores de Caixa

Arth Souza Silva Lopes¹

Mais um dia normal indo para a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA)... quer dizer, nenhum dia é normal indo para a ETDUFPA. Mas, lá estava eu chegando com meia hora de antecedência para mais um dia de minicurso – o minicurso “Crítica teatral e semiótica: estudos introdutórios” ministrado pelo Prof. Dr. Edson Fernando. O professor havia solicitado que no dia 29 de abril chegássemos pontualmente às 15h. Eu chego, encho minha garrafinha de água e me direciono para uma das salas dos altos da Escola, os meus colegas também vão chegando. O suspense paira pelo ar. Quanto menos esperávamos, fomos chamados para sair da sala. “Meu Deus, o que será que vamos assistir?” Mesmo sem saber sobre o que se tratava, era garantido que alguma coisa iríamos assistir.

Pois bem, na varanda, próximo à entrada que dá acesso a escadaria, com quem a gente se depara? Com o Prof.^o Anibal Pacha com uma grande caixa ao seu lado. Formou-se uma fila. Eu estava lá paciente – a segunda pessoa da fila – esperando ansiosamente a minha vez. No primeiro momento – mesmo essa, talvez, não sendo a sua intenção – não vi personagem, apenas vi Anibal, o professor, com a caixa ao seu lado. A imagem da caixa me remeteu a um assunto que estava fresquinho na memória, do dia anterior: uma Inteligência Artificial (IA) do futuro que olha constantemente para o passado com vontade de punir todas as pessoas que não colaboram para a sua existência, chamada Basilisco de Roko.² Acredito que por conta da caixa me parecer, na primeira impressão, uma máquina do tempo. Mas, no decorrer da experiência, fui compreendendo que a relação com o tempo promovida por ela seria outra.

Chegou minha vez! Fui até Anibal e a primeira coisa que me pede para fazer é escutar um pouco do som que projetava uma voz grave – parte que me foi introduzido o conceito de rádio à caixa – Ele me explica rapidamente sobre como a rádio já foi importante para as pessoas um dia. Me falou de uma época na qual as pessoas, querendo ou não, compartilhavam suas mensagens pessoais de forma pública, pois não existia o *chat* criptografado da nossa época. Em outra época a rádio foi o local onde se lia ao vivo mensagens pessoais – de relance eu consegui ouvir a notícia



¹ Multiartista, afroamazônida e não-binária. Trabalha como arte-educadora, pesquisadora e produtora cultural. É especialista em Artes (UFPeI), graduada em Letras - Língua Portuguesa (UFPA) e possui formação técnica em Teatro (ETDUFPA).

² Proposta teórica surgida em 2010 em fóruns de discussão sobre inteligência artificial, que explora um paradoxo envolvendo tempo e responsabilidade moral. A hipótese sugere que uma superinteligência futura poderia, hipoteticamente, buscar punir retroativamente aqueles que, no presente, não contribuíram para sua criação. Trata-se de uma especulação que tensiona conceitos de causalidade retroativa, ética computacional e as implicações temporais do desenvolvimento tecnológico.

de que alguém estava dando a notícia para outro alguém de que alguém havia morrido – Em seguida, ele eleva a sua mão e retira a tampa de um buraco na parte da frente da caixa e pede para olhar.

Olhando para dentro, muitas informações, não consigo descrever todas, mas as mais marcantes que consegui registrar com o olhar foram: as pedras brancas empilhadas criando uma coluna que sustentava uma cama, tinha um senhorzinho negro sentado sobre a cama, ele não estava calçando uma das bandas do chinelo – parece que um chinelo azul estava perdido, até tentei procurar – o pé descalço balança, na quina da cama um penico pendurado, ao lado do senhorzinho um aparelho de rádio. O que de fato me chamou mais atenção foi o seu movimento, inclinando seu tronco para frente e para trás, como se estivesse me cumprimentando com reverência. Eu fiquei feliz. Mas a ansiedade de ceder a vez para outro colega e darmos continuidade as outras camadas do nosso encontro daquele dia me fizeram cessar, mas, por mais breve que tenha sido o nosso contato, consegui criar uma relação com aquela imagem.

Depois que eu terminei de olhar, Anibal, o animador, disse: “Era assim como esse senhor estava quando estava ouvindo rádio” e perguntou se eu não queria deixar uma mensagem me entregando um papel e uma caneta. Eu escrevi para uma amiga/irmã que está morando em outro estado, que eu estava com saudades dela. Enquanto, ele desenvolvia a experiência com outra pessoa, me pediu para depositar a mensagem por uma fenda na parte superior da caixa. Voltando para a sala, pude retomar o olhar por fora e reconhecer que de fato ela lembra um grande aparelho de rádio antigo, mas ainda assim, para mim, continuou sendo uma verdadeira máquina do tempo.



Outubro de 2025

O teatro que cabe na mão e transborda o coração – Por May Lopes

Montagem Teatral: O tempo que o tempo tem

Montagem: De Aníbal Pacha – Coletivo Animadores de Caixa

May Lopes¹

“O tempo que o tempo tem”, obra do artista Aníbal Pacha, integrante do Coletivo Animadores em Caixa, não se apresenta em palcos, mas em caixas. Pequenas, discretas e, à primeira vista, para quem observa de longe: silenciosas. No entanto, ao nos aproximarmos, ouvimos mensagens gravadas e narradas pelo radialista. O som despertou em mim uma memória afetiva construída com meus avós na ilha de Sirituba, popularmente conhecida como Trambioca, em Barcarena, onde por muitos anos o rádio do meu avô foi nosso maior comunicador e fonte de entretenimento, além da praia, até 2003 quando o “Programa Luz para Todos” ampliou o acesso à energia elétrica nas áreas rurais.

Dentro da caixa pulsa um universo inteiro de sensações, memórias e símbolos que também me remetem à nossa primeira casa na ilha: um lugar tranquilo, isolado, com uma única estrada ligando a praia ao porto, onde pegávamos o barco “popopô”, que era a única forma de entrada e saída do local. Ao mergulhar na obra de Aníbal, após seu convite para olhar dentro da caixa, deparamos com uma cena silenciosa, talvez até sombria, dependendo dos olhos e das lembranças de quem vê: um homem idoso, sentado em uma cama suspensa por pedras, que mais parecem vértebras soltas de uma coluna desgastada pelo tempo ou, quem sabe, vestígios da própria solidão.

A cama, erguida por essas pedras, não toca o chão. Ela flutua no vazio, como a própria existência daquele homem, sustentada apenas por suas lembranças e pelos “trechos” acumulados ao longo da vida. Uma metáfora para a velhice, o cansaço do corpo, da alma, e a dúvida sobre ter ou não alcançado o que se desejava. Ao seu lado, um pequeno rádio. Ele veste roupas simples e uma sandália única. Há algo profundamente humano ali: a presença da ausência, o peso do tempo, a espera sem promessas.

A sandália única pode parecer apenas um detalhe, mas carrega um impacto simbólico e grita a incompletude daquela figura. Pode sugerir abandono, descuido, ou simplesmente solidão. Um corpo cansado que, apesar de tudo, ainda escuta, ainda espera... atenção, cuidado, ou talvez um amor. Um homem sozinho, ouvindo o mundo, enquanto o mundo o esquece.

A passagem de Aníbal pela escola nos convidou a espiar o invisível. Foi justamente nesse gesto íntimo, o de olhar por uma fresta, que a experiência se revelou potente e transformadora. Ao fim da vivência, o artista nos oferece uma folha e pergunta: “Quer mandar uma mensagem pra



¹ Participante do minicurso “Crítica teatral e semiótica: estudos introdutórios” realizado pelo projeto TRIBUNA DO CRETINO;

alguém?”. Escrever a carta e depositá-la no espaço reservado para isso tornou-se um rito simples, porém carregado de poesia. “Um dia chega”, disse ele a todos que viveram a experiência... E a partir dessa frase, nasce a espera, a esperança e a própria dúvida: será que um dia chega? Talvez a arte esteja justamente nesse gesto, confiar que alguém, algum dia, nos ouvirá.

Após essa imersão, a conversa com o artista lançou uma luz sobre todo o processo. Saber que cada caixa nasce de um caminho demorado, por vezes solitário e repleto de dúvidas, apenas reforça a beleza da obra. Aníbal nos mostra que o teatro também pode caber numa caixa. Como mensagem, ficou em mim a ideia de que a arte não é um espetáculo imediato, mas uma construção delicada, feita de tempo, escuta e resistência.

Mais do que uma apresentação, essa vivência foi um exercício de sensibilidade. Um convite para lembrar que até os menores gestos, como espiar por uma caixa ou escrever uma carta, podem carregar o peso e a beleza de uma vida inteira. Aníbal, com sua simplicidade quase despreziosa, nos entregou mais do que uma instalação: nos ofereceu uma pausa e uma viagem no tempo. E, em tempos tão velozes, talvez essa seja a forma mais generosa de arte. Porque sim, “um dia chega”. A arte chega. A mensagem chega. E, com sorte, ainda estaremos atentos para escutar.

Mai de 2025.



Como Joana chegou na mente... – Por Arth

Montagem Teatral: Joana

Montagem: Grupo Cuíra do Pará

Arth Souza Silva Lopes¹

A chegada de uma mulher que, no Galpão João Ramos de Guapindaia – ponto cultural e casa do nosso querido Tem-Tem do Guamá – encara gentilmente uma por uma das pessoas ali presentes, pressuponho ser Joana... Mas, antes, Olinda Charone, a diretora, havia indicado a motivação de criação, o livro “A Leseira Itinerante: Como um psiquiatra desbravou a cultura manicomial no sul do Pará” de Fabiana Nanô e Priscila Pesce, qual narra as histórias do psiquiatra Raimundo Geraldo Salles e seus pacientes no sul do estado, que inspira a dramaturgia escrita por Edyr Augusto. Eu não li a obra, mas acredito que nem todas as histórias caberiam num espetáculo, mas uma que acredito ser muito especial foi escolhida, a história de Joana, pseudônimo em respeito a identidade de mais uma vítima silenciada da sociedade, é a mulher que chega gentil encarando uma por uma das pessoas ali presentes...

Joana se faz diante de nós com uma simples locação. Eu lembro, uma vez, de assistir ao mesmo espetáculo no Teatro Experimental Waldemar Henrique, havia muitos elementos, para condizer com o espaço, talvez, mas estive igualmente diante de uma outra simplicidade, não pela escolha do espaço ou elementos escolhidos para ambientar, mas, como indicado pelo próprio dramaturgo ao anunciar o retorno do espetáculo com uma nova roupagem: “Agora não há mais a casa, física, e suas cortinas. É a atriz e seu texto. A atriz e seu balé corporal.” (Proença, 2025)



Por isso, sinto que assisti Joana, desta vez, com o mesmo sorriso que eu assisti da primeira, encarando hipnoticamente a atriz Zê Charone que não me deixava tirar os olhos dos seus olhos e seu corpo, nem os ouvidos. Eu não queria perder nenhum movimento, nenhuma prosa, nenhuma anedota, nenhum caso trágico que a atriz/personagem entregue consegue nos contar de forma que emitimos gargalhadas ao mesmo tempo que, internamente, nos propomos a pensar: como alguém foi capaz de aguentar tanto?

Esse questionamento nos leva, acredito, a um dos temas propostos, que, coincidentemente, combinaram em datas: a apresentação aconteceu no dia 17 de maio (sábado) às 19h, no local já mencionado. No dia seguinte, 18 de maio (domingo), foi o dia da Luta Antimanicomial. Julgo importante registrar aqui essa coincidência. A Luta Antimanicomial é um movimento que visa a luta por direitos das pessoas com sofrimento mental. A data me faz olhar com mais delicadeza a condição de vida da personagem apresentada, que de alguma forma se reflete entre outras tantas

¹ Multiartista, afroamazônida e não-binária. Trabalha como arte-educadora, pesquisadora e produtora cultural. É especialista em Artes (UFPEL), graduada em Letras - Língua Portuguesa (UFPA) e possui formação técnica em Teatro (ETDUFPA).

vidas espalhadas por esse Brasil e pelo mundo. Quantas pessoas parecidas com Joana são postas nesse lugar de exclusão e de falta de compreensão?

De Goiás até Tucuruí, no sudoeste do estado Pará, uma viagem em torno de um mundo perigoso e de injustiças que condicionam mais ainda o seu sofrimento, a pouca expectativa de vida e a justificativa de existência. Há uma outra denúncia aqui, diz respeito a construção da barragem e de como essas grandes usinas hidrelétricas são capazes de impactar negativamente a vida que há em torno dela: quilombolas, indígenas, ribeirinhos e pescadores precisaram se locomover por promessas que nem foram totalmente cumpridas. Assim, Joana se depara em algum momento com a solidão da exclusão, quase como alguém que chega para sentar-se à mesa, mas as pessoas se incomodam com sua presença, levantam e se saem.

E voltamos as voltas que ela também dá em torno de si mesma, entre como sua mãe matou seu pai, seu cambalear até a prostituição, doenças parasitais que fazem o ser humano flertar com a morte, as noitadas com bebidas, sexos e muitas outras diversões... É isso mesmo, porque ela não se entregou totalmente a miséria humana, se apoderou de um espírito de alegria para transformar toda sua experiência de vida, ela não se conformou, mas decidiu olhar para tudo o que passou como se tivesse decidido passar por tudo aquilo. E cessou como se tivesse enxergado a luz no fim do túnel, saindo por entre o público pela mesma rota que chegou, repetindo: “Eu não me arrependo de nada. Nem do bem, nem do mal que me fizeram. Está escrito, está feito, caso encerrado.”



Referencias

PROENÇA, Edyr Augusto. A volta de Joana. **Uruá-Tapera**, 24 abr. 2025 Disponível em: <https://uruatapera.com/a-volta-de-joana/>. Acesso em: 19 maio 2025.

Minha cara Vera, como a história de tua família me afeta – Por Arth

Montagem Teatral: Minha cara Vera,

Montagem: Cia Terceiro Sino

Arth¹

Antes do sino tocar, um sentimento de solidão me pegou logo no *hall* de entrada do Teatro Experimental Waldemar Henrique, pois, a pessoa que vos escreve, desatenta, não estava informada sobre o cancelamento da sessão das 17h30. Assim, me formei a pessoa espectadora mais disciplinada da história dos espetáculos da cidade de Belém, chegando com duas horas de antecedência para um espetáculo que começaria apenas às 19h30. Bem, eu não estava só, havia o segurança, algum funcionário, alguém da equipe do espetáculo, que me atendeu muito bem... algumas outras pessoas começaram a chegar, o público estava se formando, e junto delas nos formamos como as pessoas mais empenhadas para assistir a um espetáculo na cidade de Belém, porque choveu muito nessa cidade, no dia 18 de maio de 2025.

Na recepção do público, pelo chão e em cima dos sofás, manchetes de jornais impressos em A4 espalhados, lembrando casos relacionados a um período histórico do nosso país. A essa altura eu sabia onde estava me metendo. Eu começo a sentir um frio na barriga, mas não sou eu quem vai apresentar, o frio é mais pelo desafio de pensar em escrever algo sobre esse espetáculo, sobre a história que ele representa e sobre como me afeta e não somente a mim. O que me toma é um suspense de como a realidade vai ser retratada, de como uma obra vai ser adaptada, de como através da interpretação a verdade vai ser cobrada, para não deixar esmorecer respostas para injustiças injustificadas. Mas de que espetáculo estou falando?



É o “Minha cara Vera,”, as aspas servem para indicar que no título faz parte a virgula, porque é necessário identificar que este é um título vocativo, evoca a personagem que pairou no vencedor do Oscar: Ainda Estou Aqui, filme lançado em 2024, baseado numa autobiografia de mesmo nome lançado, em 2015, por Marcelo Paiva, que também erradia para a essa adaptação teatral feita pela Cia Terceiro Sino. Aqui, marca a tensão de uma grande responsabilidade, depositada na ousadia de Matheus Martins, no lugar de diretor, desafiado pela própria escolha, através do sucesso do filme, que passou a representar uma memória de importância nacional.

Pois bem, os sinos tocaram. O espetáculo é precedido de uma incisão, as vozes em *off* poderia somente ter desejado que todos os presentes aproveitassem ao espetáculo, mas se ouve nomes citados: Dilma Rousseff, Augusto Boal, Bergson Gurjão Farias, Rubens Paiva... vítimas

¹ Multiartista, afroamazônida e não-binária. Trabalha como arte-educadora, pesquisadora e produtora cultural. É especialista em Artes (UFPEL), graduada em Letras - Língua Portuguesa (UFPA) e possui formação técnica em Teatro (ETDUFPA).

sobreviventes da tortura ou assassinadas-desaparecidas e dentre outros nomes que são memoráveis, que de alguma forma resistiram ao regime militar.

Na primeira cena, surge o indício de que Vera Paiva, filha de Eunice e Rubens Paiva, teria uma participação mais presente na história. Eunice, interpretada por Bianca Brabo, e Vera, por Yasmin Ramos, marcam o início do espetáculo sentadas sobre cadeiras uma de costa para a outra, onde se institui a relação mãe e filha, e os pressupostos do vocativo presente nas correspondências das cartas que as duas iriam trocar a partir do momento que Vera vai morar em Londres, na Inglaterra. Lá, ela vive a vida e, na trama, tentam esconder de Vera o que está acontecendo no Brasil e, conseqüentemente, o que estava acontecendo com a sua família, suas cenas são de angústia por não receber mais cartas de cá durante esse período. Suas aparições são essas, enquanto a família... O que aconteceu com a sua família? Ao longo do espetáculo, a resposta vai aparecendo.

Mas quem assistiu viu, aqui nesta crítica, eu vou oscilar os olhares, não vou me ater somente a descrição do que vi, mas também como sentir os aspectos dramáticos tanto como técnicos. Pois bem, começo com a consideração de que as diversas cenas expressam um intenso estudo de encenação, também que as escolhas foram bem-feitas, o elenco demonstra domínio no jogo cênico utilizando todos os espaços prováveis, todos dominam a proposta de palco. Tento descrever o espaço cênico da seguinte forma, na perspectiva da pessoa espectadora: três plataformas montadas com praticáveis ao fundo, uma ao centro, a mais elevada, que configura a sala de estar da família, outras duas uma a cada lado, como um degrau abaixo, a esquerda o quarto de Eunice e Rubens Paiva, a direita o quarto das crianças, no proscênio ainda se fazia cena e muito bem explorado.



Observa-se que houve a recusa da supressão de personagens secundários, como consequência, pelo número de atuantes, a necessidade de que alguns “coringassem” foi inevitável. Mas a forma como esses personagens atravessavam a cena foi algo curioso, porque elas apenas apareciam, faziam a sua ação e saíam, mas isso significa que não incomodou, porque foi perceptível o pouco que se mudava para descaracterizar uma personagem da outra, no entanto, a marca dessas personagens como transeuntes na cena foi uma alternativa que “reduziu os danos”. Ênfase, aqui, como foi interessante ver o trabalho de Rapha Rodrigues indo e voltando com outros personagens. No espetáculo, ele foi Marcelo Rubens Paiva, mas uma vez ou outra aparecia como militar todo de preto, boné e bigode e destoava bastante da característica do personagem principal dele, que era infantil e vestia roupa com tons mais claros.

Outra observação pertinente foi em relação a projeção das vozes, tive certa dificuldade de compreensão porque algumas não estavam preenchendo o teatro. O “waldeco” é grande e isso é necessário. Apesar dessa impressão ter sido inicial, porque na medida que as cenas exigiam mais energia e um empenho maior na representação de uma forte emoção o corpo/voz dos atuantes parecia aquecer e começar a expandir. Mas Adrynnny Oliveira interpretando Eliana Paiva, filha do famoso casal, demonstrou, como sempre, sua ótima capacidade de projeção, ênfase o trabalho

dela porque consegui escutá-la em cada palavra que saia de sua boca do início ao fim. E eu precisava, ouvir, pois eu acabei escolhendo a última arquibancada para sentar.

As cenas que me cativaram de alguma forma foram: a despedida de Vera, o palco muito bem trabalhado com praticáveis formando três plataformas, com o jogo de luz trocando e apagando dando destaque as coreografias individuais e coletivas das personagens cada uma no seu espaço/cômodo dançando, revela o experimento cênico que reverbera no jogo e na atenção da encenação como falei, mas, sobretudo, da iluminação incrível que oferecia um alento dinâmico aos olhos. A cena da morte do Rubens Paiva, interpretado por Rubens Leal, foi feita para imaginarmos a probabilidade de como aconteceu o fatídico ocorrido, foi um momento de tensão, com direito a afogamento, que poderia ser mais aproveitado, mas o drama paira no ar, com Rubens se esgueirando da morte pelo chão no caminho em meio da plateia, faz a gente criar um instinto de sobrevivência por ele, a gente queria que ele sobrevivesse, mas as garras dos ditadores sumiram com o seu paradeiro.

Houve outras cenas que me provocaram tanto pelo aspecto cênico quanto pelo que ela me remetia emotivamente: A cena que Eunice e Eliana são levadas pelos militares e a sutileza de representar de que Eliana sofreu violência sexual além do terrorismo psicológico que junto de sua mãe sofreram – não dizendo que há sutileza na violência, mas na forma como isso foi responsabilmente trazido para cena – A morte do pimpão embalada pela música “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré, conseguiu me tirar uma lagrima do olho. Também, o momento que Eunice é abraçada pelo fantasma de Rubens, enquanto exclamava: "Eu preciso saber se você ainda está aqui!" completamente assolada pela falta de respostas. O espetáculo se encerra com o momento da icônica fotografia “Nós vamos sorrir!” com a família toda sorrindo e confrontando o que a mídia e ditadura esperavam.



Por fim, “o Minha Cara Vera,” foi audacioso e genuíno no que se propôs, de nos fazer imaginar outras formas de se ler uma boa obra e a realidade de uma época que a gente tem a consciência de que não queremos de volta. Confesso que foi tendencioso, eu não li o livro, mas ainda estou aqui afetada pelo filme, pelo lugar que me afeta, na consciência histórica do que se viveu nesse país: a restrição da liberdade, a ausência de direitos humanos, a tortura, o estupro, o assassinato e os desaparecimentos. A gente toma cuidado para não desaparecer essa memória em honra a todos que se foram pela violência que ainda se mantém impune, essa é a sombra, isso é o que me afeta, porque eles passam ilesos, mas nós não. Foi aí que o espetáculo me pegou, com o cumprimento social de lançar mão, mais uma vez, de todas as vezes que for preciso dizer: “Ditadura nunca mais!”

Outubro de 2025

Mas quem brilhou foi o tatu? – Por Marcia Araújo

Montagem: Ópera Cobra Norato – Terras do Sem-fim

Marcia Araújo Teixeira¹

Ópera com todos os predicados, anunciada com toda pompa e circunstância, pretensão grandiosa como a grande obra do Festival de ópera do Theatro da Paz, ficou em temporada de 26 a 30 de abril de 2025.

Dirigida por ninguém mais ninguém menos do que Carla Camurati, como não esquecer de Carlota Joaquina, um marco no cinema brasileiro. Norato, foi inspirada no poema de Raul Bopp (poeta e diplomata Rio Grandense 1898-1984, pertencente ao movimento modernista/antropofágico), com libreto de Bernardo Vilhena, música de André Abujamra, regência do Maestro Silvio Viegas, orquestra do Teatro, Parte dos solistas, Coro e equipe da Cidade de Belém, cujos nomes não constam na ficha técnica, que desde já nota-se.

Orquestra

Como estrutura de ópera estava tudo lá, dividida em dois atos, orquestra impecável, a reprodução dos sons da floresta, da mata, que ao povo desta região amazônica, PARAENSES é especialmente familiar, foi arrebatador e capaz de teletransportar para um universo particular em alguns minutos é digno de toda reverência, parabéns ao maestro, parabéns aos musicistas, cujos nomes deveriam estar na ficha técnica.



Coro

Muito bem-preparado, coreografado, cujos nomes dos cantores, ensaiadores, bem como da coreógrafa a bailarina Ana Unger, deveriam estar na ficha técnica, a final o resultado é o trabalho da equipe certo?

A equipe técnica regional não é mencionada em nenhum momento, o que é um desrespeito, isso precisa ser corrigido, é importante dar o mesmo peso e valor aos artistas regionais e mencionar seu nomes, dessa forma: coreógrafos, cantores, atores, musicistas, figurinistas, entre outros, pois o espetáculo é resultado da construção da equipe.

Figurinos

Na maior parte foi bem pensado. Contudo se a norato e a boiúna são cobras grandes, necessitavam ter destaque nesse figurino, o que se apresentou foi medíocre, faltou alguém com um olhar do norte, faltou pesquisa, faltou um olhar corajoso para notar e corrigir o que para o nortista é óbvio.

Na cena na estrutura do palco ao fundo, projeções da floresta amazônica se transformam em um organismo vivo. Propõem através das imagens: pulsações, respirações visuais que acompanham o ritmo da cena. Árvores que se agitam como se falassem, rios que correm ao contrário, olhos que surgem entre

¹ Estudante de licenciatura da universidade Federal do Pará, atriz etc...; Bolsista PIBIPA 2025;

as folhas — tudo colabora para criar um cenário mutante, ora úmido, lisérgico. A floresta, projetada em camadas de luz e sombra, é personagem.

O tenor Jean William, no papel de Cobra Norato, entrega uma performance de altíssimo nível, com domínio vocal e cênico absoluto. Sua presença em cena é magnética, e sua voz bem colocada, apresenta brilho, precisão e expressividade. Sua atuação dramática poderia ser mais desenvolvida.

Ao seu lado, a força vocal de Anderson Barbosa, também como solista de Cobra Norato, destaca-se pela potência e densidade interpretativa, em contraste harmônico com a leveza luminosa de Jean William.

Já Idaías Souto, no papel do carismático Tatu de Bunda Seca, conquista o público com um personagem cômico e afetuoso, mistura de sabedoria e travessura, compondo um dos momentos mais encantadores da montagem, este sim brilhou.

A soprano Lys Nardoto, no papel da Rainha Luzia, surge como uma entidade de rara intensidade. Sua voz, de timbre límpido e poder dramático, paira sobre a cena com autoridade na dose certa. Com presença cênica elegante e precisa, ela imprime em poucos minutos um impacto duradouro — sua breve participação deixa o público suspenso entre o assombro e o desejo de vê-la mais tempo em cena. É uma aparição fulgurante, digna da realeza encantada que representa.

Ao reunir intérpretes potentes, visualidade impactante e uma escuta atenta ao Brasil profundo, a ópera afirma que o imaginário popular é terreno fértil para a criação artística de excelência.

Narrativa

A história apresenta narrativa toda regional indígena, personagens pertencentes ao imaginário, ao mundo fantástico das lendas e mitos amazônicos, ambientado sob a fauna e flora amazônica, as protagonistas: Norato e Boiúna.

Quem é responsável pela adaptação da obra se propôs a apresentar ao mundo um microcosmo do que são as lendas e mistérios amazônicos. A aposta trouxe na produção nomes importantes no cenário teatral brasileiro, prometeu, entregou, mas não cumpriu.

Essa turma vem de fora, contar histórias nortistas, se apropriam das narrativas, e erram, quando claramente não estudam, e na hora “h!” metem os pés pelas mãos, só que nortista entende de arte, sobretudo de ópera, de cultura, pega no ar, isso é inaceitável.

Se o enredo concentra na é todo estruturado na narrativa **INDÍGENA** e desenrola-se sob o olofote do folclore mitológico da região norte, o que justifica a presença da **norato, boiúna, do indígena, do pajé**, estava indo tudo bem até que em determinado momento, surge a figura de nossa senhora de Nazaré do nada, como entidade sobrenatural que abençoa e dá permissão para os personagens virarem **encantados?** Nãoooooo!!!

A pergunta é automática: **se a narrativa é indígena, indígena é católico?** Percebam isso não é uma crítica ou qualquer censura a religião, é uma análise independente, focada na narrativa.

O pajé ou a pajé são por si só reconhecidos como liderança religiosa dos indígenas, não existe subserviência à figura de Nossa senhora de Nazaré, isso é um erro grave de narrativa, por consequência do enredo.



Ainda que seja argumentado que: “existem indígenas católicos”, todos já sabem, ou deveriam saber que isso aconteceu sob catequização, conversão forçada, mais um motivo **para dentro de uma proposta cuja narrativa é toda estruturada na cultura indígena, a autonomia indígena ser respeitada.**

Ainda que a encomenda da produção tenha sido feita com o pedido de em algum momento inserir a figura de Nossa Senhora de Nazaré, que é digna de todo respeito, que remete ao Círio de Nazaré reconhecidamente algo que só vivendo para saber, isso não pode ofuscar a narrativa da proposta.

O pajé ou a pajé, o indígena não é devoto de Nossa Senhora, porque o indígena não professa o catolicismo, não cabe a essa entidade católica ser o agente que dá a palavra final sobre **ENCANTARIA**

Se na encomenda havia o pedido expresso para inserir no enredo a figura de Nossa Senhora de Nazaré, que fosse feito, mas jamais tendo autoridade mística sobre o pajé, não cabe ela ser o agente ou a entidade mística responsável pelo encantamento dos personagens principais, isso é erro de narrativa

O nortista quer fazer parte da nação, sempre quis já disse o poeta. Essa galera de fora precisa entender que não basta ler um poema de alguém que por mais importante que seja, ele não viveu, tampouco nasceu, nem foi criado na região, portanto não é suficiente, precisa estudar, precisa compreender. O nortista entende de arte, não se pode engolir e dizer que está bom quando não está.

A obra é importante, é um olhar sobre a cultura do **NORTE** do País, mas não pode ser colocada de qualquer forma, porque sim será visto, será notado, é um insulto. Quer falar do Norte, estude, pesquise e mostre a narrativa coerente.

Imaginem se um paraense, um amazonense, um amapaense, vai pro sudeste ou pro sul, e apresenta uma obra com um furo na narrativa como esse?, o que aconteceria com essa pessoa?

Em tempos de COP 30, onde diversos jornalistas e comunicadores da região sudeste e sul do país, gastam seus verbos para enfatizar os defeitos, desgraças, desorganização regional, reforçando o estigma ruim, equivocado, perverso e mentiroso sobre esta região do país. É importante dizer que a crítica é saudável, mas não quando apenas serve para destilar veneno, reforçar estigmas negativos, xenofobia e preconceito, pois há muitos que ainda possuem uma visão completamente distorcida sobre esta região. Falam como se os lugares em que vivem fossem a Disneylândia, quando todos sabem que não são.

É imperioso dizer sim e reconhecer que Cobra Norato tenta ser um ritual de brasilidade, apresenta um mergulho estético, simbólico e profundo nas águas do mito, do modernismo e da floresta, a montagem atualiza com vigor e originalidade o poema de Raul Bopp, entrelaçando teatro, música, poesia e imagem em uma experiência sensorial rara no cenário lírico contemporâneo.

A proposta foi grandiosa, prometeu, entregou, mas definitivamente não, não cumpriu, o erro foi visto, foi objeto debate, **INCOMODOU SIM!**, e os responsáveis precisam saber ao pretender



contar histórias do Norte do Brasil, é imprescindível estudar, pesquisar com profundidade, enaltecer também os profissionais e artistas locais, oferecer o melhor tratamento e destaque, são camadas profundas do que se compreende por **RESPEITO**, é importante que todos saibam que sim, foi visto, ficou feio, pegou mal, não foi engolido, tampouco passou despercebido.

A estrela era a Norato, mas, quem brilhou foi o tatu!

Junho de 2025



O Brasil precisa conhecer o movimento da Cabanagem! – Por Marcia Araújo Teixeira

Montagem teatral: Batista em Corpo e Fúria

Montagem: Grupo de Teatro Palha

Márcia Araújo Teixeira¹

A história do Norte ainda é desconhecida país a fora. Um dos únicos movimentos populares que conseguiu tomar o poder além da revolução francesa tem nome: **A CABANAGEM**. As batalhas aconteceram na província do Grão Pará, nestas ruas de Belém do Pará, com lugares como pode ser citado dentro da Igreja do Carmo, bairro da Cidade Velha.

Cansados da truculência, violência, da miséria, imposta pelo colonizador, a população alijada, deixada à margem, à fome, composta por caboclos, indígenas, negros, se ergueu contra a tirania portuguesa, tendo como *start* a tragédia do **BRIGUE PALHAÇO**, onde centenas de pessoas foram aprisionadas no porão do navio “Brigue Palhaço”, onde foi jogado a substância química cal, e trancafiados por 24 horas, esquecidos para sofrer e no dia seguinte estavam todos mortos, sendo a gota d’água para o povo marginalizado.

É este o recorte da história de resistência contra a opressão colonizadora que na noite de 1 de junho de 2025, o Grupo de Teatro Palha, sob a direção do inexorável, invencível Paulo Santana, pela primeira vez proporcionou ao público de Barcarena, que lotou a Comunidade N.S. da Conceição, bairro Nazaré (Rua João Panto de Castro nº50, Barcarena, Município do Estado do Pará.



OBRA

O espetáculo “**Batista em corpo e fúria**” é adaptação da obra literária, **Batista**, de Carlos Correia Santos, que traça a trajetória do Cônego João Batista Gonçalves Campos, que foi um dos mentores intelectuais do movimento/revolta da cabanagem, que era nascido no Município do Acará, região do baixo Tocantins, deste Estado do Pará.

CENÁRIO

Palheta em tons pastéis, sobre folhas secas, sob uma luz amarela, em dado momento, bonecos amarrados impressionam, pois, dão o impacto de pessoas enforcadas, torturadas.

Há também a cela, um quadrado feito com material que parece madeira, remete a uma jaula, retrata a masmorra à que foi trancafiado após sua captura.

Sob este cenário, sob fortes trovoadas, no centro da jaula/ masmorra, surge **BATISTA** interpretado por Stéfano Paixão, amarrado, num emaranhado de cordas e nós, símbolos da tortura, no cárcere. Após o prólogo o público é convidado a se posicionar na arena.

¹ Escalafobética é atriz, diretora, escritora, bailarina. Discente do curso de Licenciatura em Teatro. Bolsista PIBIPA 2025 pelo projeto de extensão TRIBUNA DO CRETINO.

Stéfano Paixão empresta seu corpo, sua mente, seu espírito, sua voz ao herói Batista Campos, sobretudo o humaniza, traz as reflexões, perturbações de alguém que ousou questionar, e foi preso, torturado e morto, pois desejava ver a si e seu povo livre das opressões. Batista, sonha, ousa, pega em armas, luta e brada o grito de resistência, vira mártir.

Surge um Cabano, interpretado por Kezynho Houston que, por sua vez, traz um jogo de corpo, um preparo físico e mental que prende o fôlego. Há conexão entre ambos, num jogo dramático intenso. O CABANO é indomável, gestos brutos, animalescos. A atmosfera arrebatada, chega a fazer o efeito de instintivamente prender a respiração sem perceber, é densa, é pensante, é provocativa, angustiante; em momentos a estrutura range, cambaleia remete ao movimento de barco, de navio, posteriormente torna-se capela, noutras parece floresta.

Nesse quebra cabeça, acontece a desconstrução do conceito de tempo e espaço, pois os acontecimentos não têm narrativa linear, o centro são as memórias, impressões, devaneios da mente do protagonista provocados pelo horror.

E a plateia é sequestrada! Pois sobretudo são temas humanos complexos, a fome, a guerra, a tortura, poder, opressão, status social,

DA CARACTERIZAÇÃO

Figurino de ILA FALCÃO, traduz-se em uma poética extraída da miséria, escassez, do sujeito, da dor; utiliza tecidos gastos, pesados, desbotados, rasgados, em tons marrom, bege.

Maquiagem de Nelson Borges, que, com mão certa, compõe o tom equilibrado para o elenco.

Senti uma energia, um arrepio, um nó na garganta, vi olhos esbugalhados, respirações suspensas, algumas lágrimas. Imediatamente após o último bradar, e o desaparecer na escuridão, a plateia explodiu em aplausos de pé, onde surge, Paulo Santana grita: “Viva o teatro!”

O Brasil tem que conhecer essa parte da história do Brasil, Viva o povo Cabano!

TRAJETÓRIA DE RESPEITO

O Grupo de Teatro Palha está em cena há mais de 40 anos de existência e de resistência. Traz essa temática, acaba por jogar luz sobre temas que ainda são objeto de debate, a pobreza, a opressão das camadas mais pobres da região, a manutenção da ignorância como arma política, a criminalização de movimentos sociais, isso é atual.

O paraense, o Brasil e o mundo precisam conhecer esses personagens, essa história sob a ótica do caboclo, do paraense, e refletir que as coisas apesar de tantos séculos ainda não mudaram muito. A obra sobretudo provoca reflexão, isso é a subversão mais temida, por isso mesmo a arte e educação são tão atacadas.

“**Batista em corpo e fúria**” é visceral, é necessário ficou em cartaz de 13 a 15 de junho de 2025, na cidade de Barcarena, tendo passado pela Capital do Estado do Pará, Belém onde fora encenada no Teatro Waldemar Henrique e percorrerá cidades do baixo Tocantins, fruto de um edital.

Agosto de 2025



A Cabanagem que reuniu Barcarena para libertar memórias – Por Rui Cunha

Montagem Teatral: Batista Em Corpo e Fúria

Montagem: Grupo De Teatro Palha

Rui Cunha¹

Barcarena-Sede 14 de junho, segunda noite do espetáculo “Batista Em Corpo e Fúria”, e mesmo as três noites com fortes chuvas não foram suficientes para atrapalhar barcarenenses de presenciarem as tempestades dentro da gaiola que a cabanagem coloca Batista Campos e corpos de seus revolucionários. Utilizando do salão da comunidade da Igreja Nossa Senhora da Conceição, no bairro de Nazaré, e sabendo da localização, pensei mais de uma vez de ir para um local que não me traz boas memórias devido a angústia de minha breve passagem pelo catolicismo nesta cidade.

Sabendo que a peça iria estar em Belém alguns meses depois, listei motivos positivos para assistir agora neste local, o primeiro motivo foi por já ter ouvido falar sobre a trajetória respeitada do diretor e professor Paulo Santana e seu trabalho como encenador; o segundo por conhecer o trabalho na cena teatral em Belém do ator Kesynho Houston; terceiro pela peça ser em minha cidade, algo totalmente novo para mim em Barcarena; e quarto por previamente saber que a peça é sobre a Cabanagem, que fez desta cidade parte importante do movimento.

Então, munido pela coragem que encontrei no frio da noite, fui para o local do espetáculo e ao entrar no salão, para minha surpresa, era um ambiente totalmente diferente do qual me recordava: as cadeiras estavam na disposição para um palco arena, uma gaiola no centro com vários *spots* de *led* ao redor no chão, com luzes criando uma ambientação de noite adentro. Ao me aproximar, sentia um aroma diferente no ar, mas bastante forte de algo queimado, pisei sobre folhas secas para chegar até uma cadeira vazia e sentar; pronto, estou na plateia de um espetáculo. Mas não por muito tempo, pois Batista, dentro do que antes era uma gaiola, agora se transmuta para o porão de um navio em tempestade, que também será sua cela, além das ruas da cidade, mas ao longo do espetáculo percebermos ser sua atormentada mente.

Iniciando com dois atores em cena, mas muitos personagens mortos no fim do espetáculo.

Dentro da gaiola não mais Stéfano Paixão e sim o Cônego Batista Campos, com um recorte em todas as suas trajetórias, o revolucionário nascido no Acará, um dos principais líderes do movimento da Cabanagem. Sua prisão trouxe indignação ao povo e ao publicar uma carta sobre o questionamento dos atos políticos desenvolvidos pelo Governo Imperial, provocou o estopim da revolução, foi perseguido e teve que se esconder, mas acabou por falecer na cidade de Barcarena devido um corte de lâmina que infeccionou.



¹ Barcarenense, ator teatral, brincante, cosplayer, discente do curso de Licenciatura em Teatro na UFPA e bolsista pesquisador PIBID Interartes-Teatro pela CAPES/UFPA. Crítica teatral produzida como atividade acadêmica da disciplina Teatralidades Contemporâneas ministrada pelo professor Edson Fernando.

Em cima da gaiola, mas também em cenas pendurado pelas laterais, em outros momentos dentro e até fora dela, em pequenos instantes com a quebra da quarta parede enquanto servia vinho, Kesynho Houston logo se torna as notícias que o povo ecoava pelas ruas das cidades, as dúvidas na mente de Batista entre ser cônego e ser revolucionário, as dores de um movimento e as mortes de uma revolução.

Dentro da mente do Cônego, em um belíssimo trabalho de sincronia, lutavam cada um com bastões de bambu até quebrar, com corpos cansados e respiração ofegante, mas a cada tiro que se ouvia, corpos de revolucionários eram jogados dos céus até o fundo de sua revolução, e por alguns instantes Batista se encontrava rodeado aos seus pés com sangue do seu povo, irmãos mortos para que uma luta tivesse sentido.

Para composição de nota parcial na disciplina Teatralidades Contemporâneas, destaco que o as cenas ocorrem como fragmentações na mente de Batista, sem uma grande perspectiva linear narrativa. Como Renato Cohen nos explica em sua obra² que onde não se trabalha uma grande ação linear, mas um grande tema com um conceito motor a se debater, buscando um elemento que dê consistência para discussão da performance na teatralidade contemporânea.

Nas postagens de divulgação do espetáculo no instagram do Grupo de Teatro Palha se tem a seguinte frase: "A peça promete levar o público a refletir sobre resistência e pertencimento". E ao término, me peguei refletindo sobre a escola estadual Cônego Batista Campos bem próxima do local do espetáculo; sobre o furo do arrozal na frente de Barcarena-Sede, que deságua na praia do Caripi, no qual Batista se escondeu até sua morte; as ruas de Barcarena-Vila Dos Cabanos são nomes de personagens da Cabanagem; na igreja São Francisco Xavier em Barcarena-São Francisco onde os Cabanos se reuniram para planejar a tomada de Belém, além de ser local onde guardavam os restos mortais de Batista e que ainda se encontram os de demais líderes cabanos.



A peça me fez sofrer com os mortos cabanos, me causou angústia entre Batista e sua batalha espiritual, mas acima de tudo mexeu com minha identidade coletiva como cidadão barcarenense. O espetáculo conversa com cada cidade que passa, mexe na sua memória e te faz lembrar os momentos em que passou pelos espaços berço desta revolução. Assistir naquele local me fez ter pertencimento na mente de Batista dentro daquela armação da qual lutava pelo seu povo, fez com que a cada trovão, tiro e respiração a plateia se tornava apenas um Batista Em Corpo e Fúria.

Agosto de 2025

² COHEN, Renato e Jacó Guinsburg. "Work in process: linguagens de criação, encenação e recepção na cena contemporânea." (1994).

A voz que me resta: ecos de resistência no palco – Por Elcio Lima

Montagem: A voz que me resta

2ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação (MEF) do curso de Produção Cênica - UFPA

Elcio Lima¹

O teatro funciona como espaço de reflexão crítica, denunciando injustiças e desigualdades sociais. Sua dimensão política se manifesta não apenas em discursos explícitos, mas também em narrativas, gestos e encenações que provocam o público a questionar poder, liberdade e responsabilidade coletiva. Um exemplo disso é a peça **Gota d'água (1975)**.

Gota d'água, escrita por **Chico Buarque** e **Paulo Pontes**, é uma adaptação contemporânea da tragédia grega **Medeia**, de Eurípedes, transposta para um conjunto habitacional popular do Rio de Janeiro. Nessa recriação, a figura de Joana ocupa o lugar de Medeia, enquanto Jasão é transformado em Jasão, um sambista que abandona a companheira para casar-se com a filha de um empresário do ramo imobiliário. Ao trazer o mito para um contexto urbano e periférico, a obra ressignifica a tragédia clássica, aproximando-a da realidade brasileira marcada pela desigualdade social, pela marginalização dos pobres e pelas relações de poder que atravessam o cotidiano das classes populares.

Além da dimensão dramática, a peça carrega um forte teor político. Escrita no período da ditadura militar, **Gota d'água** denuncia de forma alegórica a opressão, a manipulação e o jogo de interesses das elites econômicas e o povo, revelando como os dramas pessoais são inseparáveis das injustiças coletivas.



A Voz que me resta, livre adaptação da obra supracitada, apresentada nos dias 22 e 23 de agosto, no Teatro Universitário Cláudio Barradas como parte da 2ª Mostra de Espetáculos de Formação (MEF) do curso de Produção Cênica da ETDUFPA, afirma-se como uma encenação que dialoga diretamente com o presente, ainda que ancorada em um olhar para o passado. Sob a batuta de **Sofia Alvarez**, o espetáculo se revela político por sua própria existência, pois ao revisitar temas de opressão, injustiça e desigualdade em tempos sombrios como os atuais, reafirma a potência do teatro como espaço de denúncia e reflexão crítica. A narrativa ressoa como um chamado à memória e à resistência, mostrando que as feridas sociais ainda permanecem abertas, e que o palco pode se constituir em lugar de enfrentamento simbólico.

A caracterização visual da montagem demonstra esmero e pesquisa cuidadosa na sua interpretação do final dos anos 1970, com a paleta de tons marrons, laranja, caramelo e azuis que conferem ao espetáculo uma atmosfera nostálgica e ao mesmo tempo crítica, situando-o em um momento histórico de transição e efervescência política. A relação de Jasão com Joana traz à tona,

¹ Elcio Lima é diretor do Grupo Presságio, figurinista e estudante do curso de Licenciatura em Teatro; também colabora com o Projeto de Pesquisa “O Clown Nosso de Cada Dia” e com o Projeto de Extensão “Tribuna do Cretino”.

de modo contundente, a denúncia à violência contra a mulher, evidenciando como o abandono, a manipulação e a imposição de poder masculino seguem presentes em nossa sociedade. A presença dos músicos, afinados e em sintonia com o andamento da dramaturgia, ampliou a força expressiva da montagem, conferindo ritmo e emoção à narrativa, além de sustentar uma camada poética que intensifica o impacto estético da peça.

O elenco de **A Voz que me resta** demonstra uma atuação um tanto carregada, porém dedicada, marcada pelo empenho de artistas em constante aprendizado que se lançam no desafio de sustentar a densidade de um texto carregado de tensões políticas, sociais e afetivas. Há, em cena, a sensação de um grupo que caminha sobre a corda bamba: a todo instante equilibrando a emoção, o gesto e a palavra para manter viva a dramaticidade da narrativa. Esse esforço coletivo confere autenticidade à encenação, revelando um processo em que o risco se torna parte constitutiva da entrega artística, reafirmando a força do teatro como espaço de experimentação e de crescimento.

As escolhas da diretora Sofia Alvarez reforçam essa perspectiva de ousadia. Optando por uma encenação arriscada, ela não apenas enfrentou a densidade do texto, mas encontrou meios de sustentá-lo sem se perder em excessos. Sua condução destaca-se pela coragem de apostar na tensão contínua, valorizando tanto a expressividade corporal quanto a musicalidade da cena, de modo a manter o público imerso em uma atmosfera intensa. A firmeza em suas decisões de encenação garante a coesão estética e política da peça, transformando o risco em potência criativa e deixando claro que o teatro de formação pode, sim, se colocar em diálogo maduro com temas urgentes e complexos.



A encenação de **A Voz que me resta** também apresentou elementos que dividiram opiniões e suscitaram debate sobre suas escolhas estéticas e funcionais. A disposição do palco em formato de corredor, com três espaços cênicos distintos, trouxe dinamismo e pluralidade visual, mas em alguns momentos dificultou a percepção integral das ações, dependendo do ponto de vista da plateia. Essa configuração reforçou a proposta de fragmentação e multiplicidade de olhares, mas exigiu do público uma atenção redobrada, o que para alguns se revelou instigante, enquanto para outros se tornou dispersivo.

Outro aspecto que gerou discussões foi a sobreposição de canto e diálogos. Apesar de reforçar a tensão poética da cena e trazer densidade à narrativa, em certos trechos essa escolha acabou prejudicando a clareza da compreensão textual. Da mesma forma, a projeção da entrevista com a psicóloga sobre violência contra a mulher configurou-se como um recurso potente de distanciamento crítico, em sintonia com o teatro brechtiano, mas sua localização no espaço comprometeu a visibilidade e o impacto esperado. Essas questões, longe de enfraquecer a montagem, apontam para o caráter experimental da proposta e para a disposição da direção e do elenco em arriscar, ampliando o diálogo entre estética, política e recepção.

A Mostra de Espetáculos de Formação em Produção Cênica da ETDUFPA configura-se como um espaço fundamental de experimentação, no qual aspirantes a diretores e diretoras de

teatro têm a oportunidade de colocar em prática suas concepções de encenação e de gestão de equipe. Trata-se de um momento formativo em que o aprendizado extrapola a sala de aula, permitindo que os estudantes enfrentem a complexidade real do fazer teatral, articulando aspectos estéticos, criativos e organizacionais. Esse processo revela não apenas a singularidade das propostas artísticas, mas também a capacidade de liderança, negociação e escuta mútua dos participantes, competências essenciais ao campo das artes cênicas.

O caráter peculiar dessa mostra está no fato de não haver recursos institucionais disponíveis, a não ser o acesso ao espaço do próprio teatro. Essa condição impõe aos grupos o desafio de criar estratégias de produção, mobilizar parcerias e explorar soluções inventivas, estimulando a autonomia e o pensamento crítico sobre o papel do artista-produtor no cenário cultural. Nesse sentido, a mostra não apenas reflete a potência criativa dos estudantes, mas também aponta para a realidade de muitos processos de produção teatral no Brasil, em que a escassez de recursos é enfrentada com engenhosidade, coletividade e resistência.

Diante de tantos desafios, Sofia Alvarez demonstrou que fazer teatro universitário não é fácil, mas também não é impossível quando se estabelece uma relação pautada no diálogo e no comprometimento com a causa. Sua direção evidenciou que, mesmo em condições adversas, é possível sustentar uma proposta estética e política consistente, desde que haja entrega coletiva e confiança no processo criativo. A montagem de **A Voz que me resta** prova que a força do teatro de formação reside justamente nessa capacidade de enfrentar obstáculos e transformá-los em matéria de aprendizado e de invenção.



No entanto, a experiência também levanta uma reflexão necessária: a Escola de Teatro e Dança precisa rever a culminância de seus cursos, sobretudo no que diz respeito ao suporte financeiro, sem o qual as propostas artísticas acabam sendo limitadas em seu alcance e na produção que uma montagem desse porte demanda. Apesar desse cenário, Sofia soube gerir uma equipe numerosa, conciliando diferentes funções, talentos e perspectivas, e garantindo que cada integrante tivesse seu momento de brilho. Essa liderança colaborativa reforça a importância da direção como mediação entre criação e coletividade, consolidando um trabalho que se afirma não apenas como espetáculo, mas como gesto político e pedagógico dentro da universidade.

Em tempos de silenciamento e retrocessos, a voz que nos resta é justamente aquela que insiste em ecoar no teatro, na arte e nas ruas, lembrando que, mesmo diante da opressão, ainda podemos falar, cantar e denunciar.

Agosto de 2025

A fofoca derramou o feijão para ele não voltar – Por Rui Cunha

Montagem Teatral: A Voz Que Me Resta

2ª MEF - Mostra de Espetáculos de Formação do Curso de Produção Cênica da UFPA

Rui Cunha¹

Sexta, 22 de agosto, uma chuva repentina nos colocando para uma aglomeração que incide em um calor humano desgostoso na sala de recepção do teatro universitário Claudio Barradas.

A peça inspirada na obra “Gota D’Água”, de Chico Buarque e Paulo Pontes, sobre Joana, mãe de dois filhos de Jasão que a abandonou para ficar com Alma, filha de um poderoso empresário que comandava as casas da Vila do Meio-Dia e ajudou na gravação da música de Jasão. **A Voz Que Me Resta** tem como foco a saúde mental feminina, por momentos a peça utiliza de um projetor para transmitir entre as passagens de tempo uma entrevista feita com uma psicóloga abordando as lutas que mulheres sofrem em decorrência do abandono e da violência na sociedade. Conecto para a perspectiva da obra² de Lehmann sobre o apontamento político de um teatro dialético para o pós-dramático, onde se pausa a imersão da encenação para um vídeo necessário que desperte uma consciência crítica do público.

Sentei-me em um local privilegiado para ouvir toda essa fofoca que acontecia na Vila do Meio-Dia. Fiquei sentadinho bem do lado da casa de Joana, mas a de Alma também era por ali pelas proximidades, e por sorte também perto de um barzinho com uma banda de músicos ao vivo, uma banda boa demais. Pessoal da vila estava muito bem-vestido, bonito de se ver, só coisa de qualidade. Tenho evitado o álcool então peguei uma água para não engolir seco essa piranhagem que ouvia sobre Jasão.

Mulher guerreira essa Joana, foi tanta humilhação que esse piranguero fazia, xingava a pobre, iludia, fazia pressão psicológica, chegou a berrar porque é artista agora que a música emplacou por conta do seu novo sogro. Acusou de ela estar velha, de não ser mais útil, dele ainda estar inteiro e em forma e pipipi pópópó... porém, Joana disse umas boas para ele também, sobre esse bicho não ser um pai e não merecer ver os filhos, e o desgraçado teve a coragem de estapear ela, nossa, me subiu um sangue quando soube, doido para ir atras e derrubar esse maluco que estava de casamento marcado, mas rodeando o boteco e a casa de Joana. Tinha uma mana psicóloga lá também, escutei ela explicando como fica a saúde mental de uma mulher que passa por essas relações de esgotamento, e que em muito das vezes não interferir na briga de marido e mulher se escalona para o pior dos casos, a morte.

Entre risadas, danças e confusões, o que mais tive foi um coração apertado sabendo pelo que Joana passava, deixar de viver sua vida para continuar se importando com aquele um, o bom é que



¹ Barcareense, ator teatral, brincante, cosplayer, discente do curso de Licenciatura em Teatro na UFPA e bolsista pesquisador PIBID Interartes-Teatro pela CAPES/UFPA.

² LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

teve um pessoal da vila ajudando-a, o mestre Egeu deu uns bons conselhos e cuidava dos filhos dela quando precisava, as gêmeas idênticas, fofoqueiras Corina e Estela também ajudaram muito a mana, e por quem fiquei sabendo dessa história toda.

Lgrimas deslizaram do meu rosto quando soube de Alma, mulher que ia se casar com Jasão, pagava o preço de nunca ser amada de verdade, então suplicava por pelo menos um pouquinho de reciprocidade, pedia uma demonstração de afeto qualquer, uma palavra de amor se quer vinda de Jasão para poder comprovar os sentimentos que precisava. A dor de perceber que o amor não está sendo correspondido, onde apenas uma das pessoas segura todo o relacionamento e ter que continuar ali sem ter outra escolha nessa necessidade de querer ser amada, o trágico quando as pessoas por demasiados motivos acabam sendo vendadas para o relacionamento que tanto buscavam, agora quer que dê certo, esquecem que o amor não controla, não humilha e o principal não agride, seja verbalmente ou fisicamente. Amar é respeitar, cuidar, acolher... nunca ferir.

A responsabilidade afetiva de Jasão passou longe de onde ele estava, querer se casar com Alma, mas sem amar e ainda assombrar Joana para não deixar com que siga sua vida em paz. A falta de ser transparente, respeitando aos limites do outro, dar uma relação saudável ou ao menos equilibrada sem que caísse tudo só para cima de um. Mas esse aí estava cego pelo próprio nariz.

Jasão chega na fofoca e a banda começa a cantar, num piscar de luzes vermelhas, com meus próprios olhos, vi em câmera lenta, o desgraçado levando um tiro no peito e caindo no chão, uma cena ma-ra-vi-lho-sa de ser ver, mesmo com o susto do tiro. E ali ficou seu ego, sua ganância, sua fama, só lhe restando o chão. Se algum dia aquele amou, daquela vez é como se fosse a última. Agora não paro de ouvir essa frase na minha cabeça, mas tive que trazer escrita para vocês essa fofoca, pois estou sem voz, então digitar foi a voz que me resta.



Agosto de 2025

O Choque de Oito Pessoas em Uma Só – Por Ana Clara Mesquita

Montagem teatral: Solo de Marajó.

Montagem: Grupo Usina de Teatro

Ana Clara Mesquita¹

O espetáculo paraense “**Solo de Marajó**”, feito pelo Grupo Usina e dirigido por Alberto Silva Neto, é uma obra extremamente poética, política e certamente muito regional. Baseado no romance **Marajó** (1947), de Dalcídio Jurandir, este monólogo interpretado por Cláudio Barros, além de apresentar uma *performance* digna de um pavor maravilhoso, também representa um exercício de resistência estética e de valorização da pura identidade amazônica. A peça adota uma proposta cênica simples, na qual o ator – sim, apenas ele, como já é de se imaginar em um monólogo, afinal — sem qualquer artifício ou apoio visual, dá vida a oito personagens diferentes apenas com seu corpo e sua voz, demonstrando um domínio técnico e sensibilidade interpretativa simplesmente de arrepiar.

Eu gostaria de poder elaborar mais sobre outros aspectos como figurino ou cenário, todavia, não teria muito o que falar sobre, uma vez que um dos detalhes que mais me chamou atenção nessa montagem foi justamente a ausência desses dois elementos. Essa ausência de cenário e figurino tradicional, a meu ver, reforça a força simbólica da atuação e aproxima o público de uma experiência sensorial e imaginativa que se torna rara no teatro contemporâneo, além é claro de proporcionar ao espectador um espetáculo de um homem só, que me deixou em uma dúvida constante entre achar o ator um completo lunático ou um gênio da atuação.



É uma obra ao mesmo tempo poética e política, que conseguiu a façanha de me manter uma hora presa do início ao fim com sua força regional autêntica, e atuação absurda de Cláudio Barros, que representa um exercício de resistência estética e de valorização da identidade amazônica. O que mais me surpreendeu também foi como, com uma proposta cênica extremamente minimalista e simples, o ator conseguiu dar vida a oito personagens distintos usando apenas o corpo e a voz. A habilidade dele em nos fazer visualizar cada figura como se estivessem diante de nós é, no mínimo, impressionante.

Devo dar certo destaque a cena em que ele interpreta uma mulher ribeirinha contando sua história de dor e resistência, por ter me causado uma sensação notável de tristeza e emoção: sem recorrer a figurinos exagerados ou troca de voz caricata, ele altera apenas sua postura, suaviza o timbre e modifica o ritmo do corpo, tornando clara a presença dessa personagem. Numa outra cena, que me deixou completamente chocada e emocionada, ele se transforma bem diante dos meus olhos num menino explorado, encurvando o corpo e olhando para cima de forma tão expressiva que senti um nó na garganta só de observá-lo.

¹ Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro; crítica teatral produzida como atividade acadêmica da disciplina Teatralidades Contemporâneas ministrada pelo professor Edson Fernando.

Agora, falando de certos aspectos que me soaram familiares, quando pude notar durante o espetáculo, logo me veio em mente essa semelhança com um dos textos que já estudamos em sala. Sob a ótica do Teatro Pós-Dramático, de Hans-Thies Lehmann, “Solo de Marajó” rompe com aquela linearidade narrativa tradicional e careta, e se afasta do teatro representativo. Mesmo que derive de uma obra literária, a peça leva o texto para a cena de forma performativa, destacando o corpo do ator como principal meio de comunicação. A ideia de “pos-dramático” se materializa lindamente nesse detalhe: Cláudio Barros não apenas atua – ele se transforma em cada personagem com gestos e ritmos tão precisos que eu me vi hipnotizada durante várias cenas. Outro exemplo marcante é quando o ator encarna um lavrador idoso; ele desacelera os movimentos, projeta o corpo para frente e respira com esforço, compondo toda a fisicalidade da personagem sem uma só palavra. Talvez ele seja mesmo um gênio, e não um lunático.

Outro aspecto coerente com o pós-dramático é a relação não hierárquica entre os elementos cênicos. Não há subordinação da atuação ao texto dramático; muito pelo contrário, o texto torna-se apenas mais um componente entre outros – como o silêncio, o movimento, a respiração e o espaço vazio – que se articulam de forma autônoma. Isso ecoa uma percepção que tive sobre a obra de Lehmann de que a cena contemporânea é algo como uma teia de ações performativas, onde o ator deixa de ser mero portador da fala dramática para se tornar um criador cênico pleno. Houve momentos de silêncio tão longos que me deixaram desconcertada – no melhor sentido. Foi nesses instantes que percebi o quanto o não dito também pode nos impactar profundamente. Aquele silêncio desconfortável não é desconfortável atoa.



Desde sua estreia em 2009, “Solo de Marajó” percorreu vários estados brasileiros e, especialmente, as comunidades ribeirinhas do Pará através da iniciativa MAMBEMBARCA, uma turnê fluvial que levou arte e reflexão a regiões historicamente esquecidas. Sua participação em festivais nacionais e internacionais consolida sua importância dentro do panorama teatral brasileiro.

Enfim, para mim, Solo de Marajó se mostrou muito mais do que uma peça. É um manifesto cênico que valoriza a memória coletiva, a literatura regional e o potencial transformador do teatro como instrumento de denúncia, afeto e pertencimento. Sua proposta de encenação dialoga com os princípios do teatro pós-dramático e da performance, desafiando convenções, e me ofereceu uma experiência que foi ao mesmo tempo provocadora, sensível e profundamente engajada com questões sociais, e olha que eu nem sou fã desse tipo de coisa.

Agosto de 2025

Quando a honestidade entra em jogo – Por Aline Evelyn Machado

Montagem teatral: A Farsa da boa preguiça

Montagem: 1º ano do Curso Técnico em Teatro e pelas turmas de 1º e 2º anos dos Cursos Técnicos em Cenografia e Figurino.

Aline Evelyn Machado Santos¹

O espetáculo "A Farsa da Boa Preguiça", baseado na peça teatral de mesmo nome pertencente ao autor Ariano Suassuna responsável por vários sucessos, teve a montagem feita pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, com as turmas dos cursos técnicos em Teatro, Figurino e Cenografia como resultado conclusivo das disciplinas Prática de Montagem. O elenco, composto por jovens estudantes de Teatro, se sai muito bem mesmo quando há troca entre os turnos. O texto permite ter liberdade para as piadas e humor atuais que se adequem ao contexto social e a realidade da maioria do público, assim fazendo referência aos memes da internet tornando a trama mais moderna e podendo alcançar os mais jovens.

Os atores, mesmo aqueles que não estavam no seu elenco de origem possuíam uma sintonia em cena e com o público havendo fluidez e poucos momentos apáticos. A peça proporciona um visual meio lúdico representando o sertão do Nordeste brasileiro, com painéis pintados diferenciando a casa do rico da casa do pobre, os cactos, as nuvens e o sol formando o céu etc. A ambientação no palco é muito bem-feita e nos leva a imersão da história que por um momento esquecemos que somos o público. Acredito que ter levado a peça para dentro do teatro Cláudio Barradas tenha facilitado na questão de imersão pois não houve fatores externos que tirassem a nossa concentração.



Como comentado anteriormente, o texto tem uma certa liberdade bem como um linguajar rebuscado por parte de um dos personagens, "Clarabela" para ser mais exata – e pude notar um pouco de embaraço por parte de uma das intérpretes. Por ser uma peça um pouco extensa também notei uma confusão em certos momentos nas falas dos personagens, da metade para o final. Porém, nada que comprometesse ou tenha tornado a experiência ruim. As vezes algumas piadas funcionam mais para um elenco do que para o outro, o que pode ser completamente normal além do mais faz parte da atuação improvisar de acordo com o momento.

Agosto de 2025

¹ [1] Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro; crítica teatral produzida como atividade acadêmica da disciplina Teatralidades Contemporâneas ministrada pelo professor Edson Fernando.

A espera pelo certo nem sempre é uma boa opção – Por Willian Eduardo Braga

Montagem teatral: A Farsa da boa preguiça

Montagem: Prática de montagem dos Cursos Técnicos em Teatro, Cenografia e Figurino.

William Eduardo Braga Soto¹

Apesar de ser um aluno universitário cursando Licenciatura em Teatro, enfrentei o desafio de escrever uma crítica teatral sobre o espetáculo “A Farsa da Boa Preguiça”, apresentado pela turma do curso técnico em teatro de 2024 da Escola de Teatro e Dança da UFPA, com direção de Karine Jansen e Larissa Latif.

O espetáculo que vamos analisar é uma das obras de mais conhecidas do dramaturgo Ariano Sussana. O personagem principal luta constantemente para sobreviver no sertão, mas também não deixa que patrões tirem proveito dele e o deixe sem seu grande amor pela poesia. Simão usa seu tempo livre para aprimorar seu dom na poesia. Através desse conto a farsa aproveita para relatar vivência e abordar temas bem complexos como produtivismo, capitalismo, aos modernismo culturais superficiais e a falta de solidariedade diante a pobreza alheia.

Quando olhamos para o espetáculo nós percebemos que o Joaquim Simão, esse poeta preguiçoso e malandro, é aquele tipo que quer tudo na vida sem esforço, usando só a lábia para se dar bem, até engana a própria esposa! É engraçado e triste ao mesmo tempo, porque enquanto ele vive nessa esperteza, a mulher dele é todo o oposto: simples, dedicada, sofrida, sempre tentando segurar a barra e torcendo para que ele mude de vida, seja arrumando um emprego ou virando um poeta reconhecido. Isso faz pensar sobre o que vemos na nossa frente, mas não enxergamos! Mas quem vê a cena acaba pensando: “Mulher larga esse homem e vai seguir tua vida com alguém que te ame de verdade, porque quem ama cuida”. Chega ser inquietante!

Essa diferença entre eles só mostra muito sobre a desigualdades nas relações e o papel da mulher, que acaba ficando numa posição de submissão e sofrimento por causa da malandragem do marido. E aí ainda tem o vizinho rico, que também é malandro, e um velho safado tentando conquistar a esposa do Joaquim – porque a maioria dos homens com idade mais avançada e com “grana” acha que pode ter qualquer mulher? Essa mistura de interesses amorosos gera um clima de intriga que deixa a história cheia de tensão e provoca a gente a pensar sobre desejo, poder e moralidade.

Um ponto bem interessante e legal é o conflito interno do Joaquim, que fica dividido entre ser fiel e seguir seus instintos baixos, mostrando que a linha entre o certo e o errado não é tão clara assim. Essa luta é o que move a peça, fazendo a gente refletir sobre ética, não só do personagem,



¹ Graduando do Curso de Licenciatura em Teatro; crítica teatral produzida como atividade acadêmica da disciplina “Teatralidades Contemporâneas” ministrada pelo professor Edson Fernando.

mas da nossa vida como um todo, até torcendo que dê tudo certo e ele mude, que possa dar uma vida boa para a mulher.

A peça usa personagens bem complexos, quem não focar na peça não vai entender como chegou a essa situação ou saber por que o Joaquim é assim. O espetáculo ocorreu em dois lugares diferentes, como Teatro experimental Claudio Barradas e Theatro da Paz, ambos também com elencos diferentes, tive a experiência de ver os dois e analisar o mesmo. Recomendo esta montagem para quem aprecia teatro crítico que mistura crítica social com elementos de comédia dramática.

Com um humor mais cômico, a peça nos faz rir do começo ao fim, tornando-se uma experiência memorável ter reflexão como podemos conectar o teatro com modernidade em relação ao tempos atuais, como por exemplo trazer um *meme* que viralizou na internet para própria cena. O resultado é um espetáculo leve e divertido que, ao mesmo tempo, leva o público a refletir sobre questões intrigante como: será que é necessário optar em colocar esse tipo de sátira só para que os jovens e adultos frequentem nossas peças? É uma boa pergunta para os antigos críticos teatrais.

As cenas estão recheadas de símbolos e signos metafóricos; durante todo o espetáculo, é possível perceber referências à política, cultura, religião e cotidiano. Essas referências aproximam o público e facilitam a compreensão dos contextos apresentados. Gostaria de destacar algumas falas marcantes, como a de São Pedro — interpretado pela atriz/aluna Ana Carolina, uma mulher negra — que retira uma foto de São Pedro da sua bolsa e diz: “Amor próprio é tudo! Essa é a versão europeia; eles ficam embranquecendo a gente.” Também merece destaque a interpretação de São Miguel pelo ator/aluno Mairon Pantoja, que se disfarça e faz uma referência bem-humorada a uma mulher evangélica em seu dia mais comum. Além disso, quando os dois são chamados por Manuel Carpinteiro para voltarem ao céu, descrevem com metáforas as dificuldades de chegar lá usando seus “perspectivos” ônibus. Os atores tiveram liberdade para acrescentar falas que fizessem sentido no contexto da cena, o que contribuiu para trazer uma versão mais satírica e atualizada do texto original.



Em relação à atuação dos alunos, acredito que a maioria se adaptou muito bem aos seus respectivos personagens e trouxe suas próprias interpretações. Alguns ainda demonstraram certa dificuldade em incorporar completamente suas personagens, principalmente no uso do corpo em cena; contudo, é importante lembrar que estamos falando de alunos do primeiro ano da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Quanto aos aspectos técnicos — cenário, figurino e sonoplastia — tudo estava muito bem encaixado e organizado. O cenário era simples, mas continha todos os elementos necessários para contar a história de Joaquim Simão. O figurino foi cuidadosamente desenhado e confeccionado. Por fim, a sonoplastia entrou perfeitamente no tempo certo durante toda a apresentação, sem atrasos.

Agosto de 2025

Um Sonho de Encantarias – Por Ana Clara Mesquita de Oliveira

Montagem Teatral: Encantarias: Teatro das Águas, Poesia da Vida

Montagem: Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA.

Ana Clara Mesquita¹

O espetáculo Encantarias, produzido pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) em 2023, nos surpreende pela forma como transforma o palco em um espaço de celebração poética do imaginário amazônico ribeirinho. Sob a direção de Andréa Flores e Marluce Oliveira, a montagem se apresenta como uma experiência sensível em que o teatro se confunde com a própria água do rio: fluido, mutável e cheio de mistérios encantados.

O que mais me chamou atenção, tanto como espectadora quanto como aluna, foi a potência visual da cena mesmo que os recursos fossem claros como a água — não havia nenhum jogo de luz complexo com incontáveis refletores, figurinos ou maquiagens extravagantes, ou um cenário ornamentado e cheio de objetos cênicos — a cenografia e os figurinos, frutos de um trabalho coletivo dos cursos técnicos da instituição, não apenas servem como ornamento, mas se integram organicamente à dramaturgia de forma simples, singela e fluida, mas muito potente. Durante quase todo espetáculo, tive a sensação de estar atravessando uma margem ribeirinha ao cair da tarde, em meio a penumbra, quando a luz tão tênue e a névoa criam imagens tão oníricas que só poderiam pertencer a um sonho, ou uma memória distante. Foi impossível não me sentir imersa — quase fisicamente, talvez se eu fechasse os olhos eu tivesse me sentido flutuar nas águas do rio — dentro desse universo simbólico.



A montagem também trabalha com uma forte presença coral. A atuação dos estudantes forma um corpo coletivo em constante metamorfose, representando tanto seres humanos quanto entidades encantadas. Essa oscilação presente entre o humano e o mítico dá ao espetáculo um caráter ritualístico muito forte. Senti um arrepio em todas as cenas em que vozes se sobrepunham em cantos e murmúrios, criando uma atmosfera de encantamento e estranhamento ao mesmo tempo, que só poderia pertencer a um sonho, ou aos ecos e sons de um rio que guarda coisas que jamais descobriremos. A experiência era mais do que narrativa: era sensorial, era mágica, era encantada.

Agora, um ponto que considero fundamental — sou obrigada a comentar — é a escolha do espetáculo por não seguir uma linearidade dramática clássica. A encenação se constrói em fragmentos, como imagens sucessivas que formam uma árvore poética, ou, simplesmente, como um sonho, um daqueles sonhos em que acordamos nos perguntando se não havia algo de místico ou real naquilo. Esse recurso aproxima **Encantarias** de princípios do teatro pós-dramático, na

¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Teatro – UFPA; crítica teatral produzida como atividade acadêmica da disciplina "Teatralidades Contemporâneas" ministrada pelo professor Edson Fernando.

medida em que privilegia a experiência estética, a polissemia dos signos e a quebra da centralidade do texto. Em vários instantes, para não dizer no espetáculo inteiro, me vi mais interessada em “sentir” a cena do que em “compreender” racionalmente, mais interessada em sentir a correnteza do rio e as histórias que ele me contava do que em compreender para onde ele estaria me levando. Perceba como foi quase impossível para mim não fazer metáforas sobre rio e água para falar sobre qualquer aspecto dessa montagem incontáveis vezes — eu culpo a imersão absurda do espetáculo por isso — pois mesmo depois de tanto tempo ter se passado desde que pude assistir essa apresentação, as imagens e vozes seguem vivas em minhas memórias, como se eu me lembrasse de um sonho muito estranho e emotivo que tive em uma tarde qualquer, mas que me marcou até os dias de hoje.

Por fim, antes que eu me perca nas minhas divagações sobre rios e sonhos ainda mais, Encantarias é também um gesto político e cultural. Ao trazer para o centro da cena o imaginário das águas amazônicas e suas entidades míticas, a montagem reafirma a importância de valorizar saberes e sensibilidades locais. Como espectadora, saí impactada, como aluna, saí inspirada, e como sonhadora, saí reflexiva, com a sensação de ter testemunhado um ritual que honra a memória coletiva do povo ribeirinho e transforma o palco em território de resistência poética, ou um sonho que pareceu me transportar para um aglomerado de diferentes vidas, histórias e memórias cujas dores e encantarias jamais me pertenceram, mas que agora eu as conheço.

Agosto de 2025



Atores, os heróis da resistência, só não abuse do pacto ficcional – Por Marcia Araújo Teixeira.

Montagem teatral: “Convite de Casamento”

2ª Mostra de Espetáculos de Formação – MEF do Curso de Produção Cênica

Márcia Araújo Teixeira¹

A 2ª Mostra de Espetáculos de Formação – MEF do Curso de Produção Cênica apresentou a remontagem de “**Convite de Casamento**” nos dias 29 e 30 de agosto, respectivamente às 19h, 17h e 19hs, no Teatro Universitário Cláudio Barradas.

Justamente na noite da última sessão faltou energia, situação absolutamente previsível e acreditem a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, nota 5 no Ministério da Educação-MEC, não, dispõe de gerador de emergência, o que merece registro, uma vez que pela pauta do Teatro com todas as datas compromissadas, sem a energia, o espetáculo correu o sério risco de não ser apresentado, o que prejudicaria toda uma equipe e seria um desrespeito com o público presente.

Houve uma união admirável, o público esperou pacientemente, enquanto a equipe técnica do espetáculo, juntamente com a direção do teatro Cláudio Barradas, sob o comando da inoxidável Professora Valéria Andrade, decidiam os rumos que seriam tomados.



Então, foi decidido que a apresentação aconteceria, pois o show tem que continuar e assim foi transferida para o local onde funciona o estacionamento da ETDUFPA. Então foi formado uma semiarena, o público finalmente pode se acomodar e sem dúvida alguma, os Deuses do teatro deram a benção, pois foi proporcionado um ambiente agradabilíssimo, a melhor noite possível!

Assim, debaixo de uma noite estrelada, com ventos gostosos, iluminados pela luz do luar, dos edifícios em torno da ETDUFPA e dos faróis dos carros, com partes do cenário deslocados para o mesmo local, sim, o ESPETÁCULO foi encenado.

É imprescindível aplaudir de pé e conceder toda a reverência ao elenco e equipe pois, hoje em dia segurar um espetáculo em condições não ideais, sem um teto, sem microfones, e a famigerada tecnologia, não é tarefa fácil, essa resistência é coisa de artista.

Artistas são por excelência heróis da resistência!

A DRAMATURGIA

A montagem, Convite de casamento, é um texto de Edyr Augusto Proença, dramaturgo, escritor paraense, pertence ao Grupo Cuíra de Teatro, com um currículo que dispensa

¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará; Atriz, Diretora Cênica (FUNART) e bolsista PIBIPA/2025 pelo projeto TRIBUNA DO CRETINO;

apresentações. Esta dramaturgia é uma comédia de costumes que trata com ironia, leveza, os hábitos, exageros, contradições sociais, relações de famílias de “bem”.

DA ENCENAÇÃO

Considerando que se trata de uma turma de Produção Cênica, considerando que estão aprendendo, existem aspectos que prescindem de ponderações.

Os atores presentes, absolutamente atentos, conseguiram dizer o texto de forma clara, apesar do formato não ter sido preparado para ser ao ar livre, ainda que sem uso de microfones, o elenco deu conta do desafio, forçado pela falta de energia, pela falta de um gerador que provocou uma mudança brusca na estrutura da apresentação, com destaque para atriz que interpreta a Sogra e depois a Cigana que se mostrou inteligente cenicamente.

Contudo, há elementos dramáticos que não tem como passar despercebido e deveriam ter tido mais atenção da direção que os conduziu. Durante a encenação houve um excesso de palavrões, o que demonstra falta de domínio de vocabulário e em alguns momentos, falta de time de comédia, por mais que o objetivo possa ser imprimir um ritmo ou sentido coloquial, o excesso de palavrões e/ou palavras de baixo calão, vira muleta, e quando passa da medida, gera incômodo, desconforto no público, o que por sua vez empobrece a força dramática.

Houve o que se entende por abuso do pacto ficcional, por exemplo, na cena que propõe um ato de intimidade, a deixa é “estamos nus”, mas não há a cena, não significa que os atores deveriam estar nus. Contudo, os atores nem de roupa íntima estavam ou pelo menos de figurino mais casual, logo o público tem que imaginar para além do que está diante de seus olhos; se estivéssemos diante de uma proposta pós-dramática, existe essa possibilidade, pois nem tudo se explica pela diretriz no estilo pós-dramático. Entretanto, o estilo é comédia de costume, com drama, com o uso do texto, da palavra como estrutura, com início, meio e fim, logo se é dito, precisa estar na cena.

Outro ponto: houve menção a uma troca de figurino, mas o figurino não foi trocado.

É importante lembrar que a dramaturgia foi escrita numa outra época, em que não se tinha o conhecimento, nem o entendimento de hoje em dia sobre, a competição feminina, e a trama é tecida num lugar espinhoso, o tempo todo fomenta esse comportamento, apresenta às mulheres (seja a Nora, a Sogra ou as amigas ficcionais) como seres fúteis, maldosas e falsas, pois falam uma mau das outras. E é esse mesmo o tom? não se trata de ser politicamente correto, mas o tempo todo imprimir esse lugar as mulheres é questionável, pois o olhar sobre a competição feminina evoluiu, ainda é uma construção, porém, considerando a direção feminina, isso deveria ter tido um olhar mais atento e sensível.

Num dado momento da trama, o casal separa, mas a atriz está o tempo todo vestida de noiva afinal ela é noiva ou esposa? Isso não fica claro.

Em outro momento a Sogra que foi morar com o casal, a certa altura viaja para Macapá e some, não há um desfecho para essa situação proposta pela narrativa, fica estranho, um buraco.

Pode usar, mas não abusar do pacto ficcional.



O curioso foi que terminada a montagem, o elenco e equipe técnica agradeceram, no que foram aplaudidos de pé, e para a surpresa de todos, tinha público inclusive nas sacadas de um dos prédios. Todos se abraçavam, aliviados e orgulhosos de terem vencido todos os imprevistos, ainda recebiam os cumprimentos e carinho de todos, então, de repente não mais que de repente quase que instantaneamente adivinhem?

Sim, a luz voltou....

Atores são heróis da resistência!

E você vá ao teatro!

Outubro de 2025



Atenção entre o vão e a plataforma, porque a vida vai passar! – Por Marcia Araújo

Montagem teatral: “DESERTOS – Dois homens. Dois destinos. Um amor”

Montagem: Grupo Teatro de Apartamento

Marcia Araújo Teixeira¹

No bairro de Nazaré, exatamente na rua Quintino Bocaiúva entre Avenida Conselheiro Furtado e a Avenida Gentil Bittencourt, um “doido pela arte”, ousou se atreveu a abrir um teatro ou uma casa teatro, um lugar feito, pensado para divulgar, aperfeiçoar, experimentar, mergulhar nas profundezas da cena.

Uma casa acolhedora é o espaço de morada do grupo paraense Teatro de Apartamento. Para além disso, abre um universo de possibilidades artísticas. Na entrada há uma porta de ferro verde, possui dois andares, no primeiro andar ou na parte térrea logo se vê a mesa do sonoplasta, a frente as cadeiras enfileiradas, com um espaço no centro abrindo passagem, à frente o palco está no formato italiano.

O segundo andar é acessado por uma escada de ferro em formato de caracol, onde há uma galeria, contendo quadros que mostram um aperitivo sobre a trajetória do **Grupo Teatro de Apartamento**, com 18 anos de existência, é reconhecido sobretudo por sua autenticidade, criações autorais, por mergulhos íntimos e profundos nas dramaturgias que propõe.

Na casa teatro, está em cartaz o espetáculo **“DESERTOS – Dois homens. Dois destinos. Um amor”**, a nova montagem do grupo, com dramaturgia e direção de Saulo Sisnando, ator, diretor e dramaturgo formado pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

A peça **“DESERTOS – Dois homens. Dois destinos. Um amor”** estreou nacionalmente na FITA – Festa Internacional de Teatro de Angra, um dos maiores festivais internacionais do país, com sessões aos sábados, e aos domingos sempre às 20hs. Sim é uma peça para adultos, com classificação etária para 18 anos.

Me acomodo, as luzes se apagam, um breu total, então as luzes do palco acendem, a encenação começa, então, você é absorvido pela carga dramática, a magia do teatro acontece.

São quatro atores: Flávio Ramos, César Rocha, Alma Luana e Marcelo Borges. A peça é ambientada na estação do metrô, Cantagalo, no Rio de Janeiro, entre idas e vindas, na rotina cotidiana os personagens centrais Caio Fernando e Fernando Caio. Um dos personagens é natural do interior do nordeste; e se o personagem vem do nordeste haveria de ter sotaque, pois é a marca de quem vem dessa região do país, isso deveria ter sido trabalhado, o personagem traz uma bagagem emocional sofrida e difícil afetivamente; o outro personagem vem do interior do sul do país, também faltou trabalhar expressões sulistas.



¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará; Atriz, Diretora Cênica (FUNART) e bolsista PIBIPA/2025 pelo projeto TRIBUNA DO CRETINO;

A solidão, os livros, os morangos, entrelaçam suas vidas. Ainda que estejam absorvidos por suas rotinas, eles se percebem, se acham, se encontram, se descobrem. A dramaturgia tradicional, que expõe poeticamente, se debruça sobre a afetividade masculina, passeia pelo encontro, pela amizade, pela paixão, pelo tesão, pelo sexo, pelo desejo de ser o que se é, sem amarras, se debruça ainda por seus conflitos, medos e inseguranças, separados ou unidos pelos avisos sonoros para terem cuidado com o vão entre o trem e a plataforma. Seria uma metáfora para se ter cuidado e atenção com a vida? Porque a vida acontece!

À medida que o espetáculo avança, a trama levanta o véu sobre os medos, o preconceito, as oportunidades que escorrem pelos dedos, sobre a possibilidade de amar. As horas voam, é poético, ousado na medida certa. A temperatura sobe, sim fica muito quente, como é bom assistir teatro feito por quem entende e respeita o ofício.

Aplausos, e veio o desabafo do diretor que alerta para a crise de falta de plateia nas produções locais e conclama as pessoas para irem ao teatro, sim vá ao teatro!

Outubro de 2025



Nenhuma história se faz com uma só voz – Por Karimme Silva

Montagem Teatral: “IA – Inteligência Ancestral”

Montagem: Cursos Técnicos da ETDUFPA

Karimme Silva¹

O desafio de falar de dentro. Já fiz isso lá em 2016 em relação ao Animalismo² (meu texto inaugural para a Tribuna, quando o projeto ainda era um blog), mas com uma distância temporal entre atuar e assistir. Agora é outro tempo, o tempo onde passado-futuro se reencontram. O tempo de retorno para essa mesma casa, mas em outro lugar. O tempo da direção é sempre outro, tempo de percepções sobre a obra em processo, tempo de escolhas sobre o que é coerente pra cena, tempo de desafios sobre este lugar e pensamento, tempo das proposições e de perceber nas entrelinhas o que funciona ou não para cada cena/discurso, um tempo de olhar (e ouvir) tudo o que veio antes. No contexto de espetáculo para os Cursos Técnicos na ETDUFPA. Com olhos de onça, também vim de lá. Honra o lugar de onde tu vieste.

IA - INTELIGÊNCIA ANCESTRAL é sobre *tecer o presente para o futuro*³. A partir do mote temático do retorno do manto tupinambá da Dinamarca para o Brasil, esse espetáculo busca resgatar os passados esquecidos. Mas só se resgata aquilo que não se esquece, e é importante ter memória boa. Pra que tu não esqueça de onde vieste e principalmente: quem tu és. De onde vim até chegar aqui? De onde viemos para ser quem somos? Quem nos tornamos quando a história tenta apagar a nossa voz? Os povos originários seguem em lutas para que suas vozes não sejam esquecidas, apagadas, desrespeitadas, diminuídas. *A história que tentam contar é uma história que diminui esses povos, a história te contaram é plágio sobre a morte de outro povo.*⁴



Historicamente, são várias as vozes que não foram ouvidas. Mas em um contexto como professora de teatro, como seria trabalhar com as vozes para atuantes em formação? Mais adiante abordarei as vozes; antes disso, vem o contexto geral do espetáculo. Perceber de dentro uma prática de montagem - atualmente chamada de Criação de Espetáculo - é mesmo como voltar ao passado. Olhar os praticáveis agrupados no Teatro Universitário Cláudio Barradas me relembra *Um Certo Faroeste Caboclo* (2012), espetáculo dirigido por Marluce Oliveira e Paulo Santana pro Curso Técnico em Teatro da época, minha primeira aventura teatral nessa casa. São muitas coisas: os atuantes se maquiando no camarim, as equipes de cenografia e figurino em percurso, os técnicos do teatro ajustando os maquinários, o iluminador nivelando a mesa de luz, os músicos afinando e

¹ Diretora Vocal no espetáculo IA - Inteligência Ancestral. Professora substituta na Escola de Teatro e Dança da UFFA. Atriz e ex-aluna formada pela Escola de Teatro e Dança da UFFA. Doutoranda em Artes - PPGARTES/UFFA.

² SILVA, Karimme. O Outro (no) Eu ou “Somos Todos Bichos”. Disponível em: https://tribunadocretino.blogspot.com/2016/09/o-outro-no-eu-ou-somos-todos-bichos-por_85.html

³ Todas as frases em itálico neste texto referem-se a textos dos atuantes em cena. Trecho do texto da atriz Ádria Catarina.

⁴ Trecho do texto do ator Carlos Eduardo.

posicionando seus instrumentos, o processo minucioso da semana de montagem de uma peça teatral, a grande carpintaria cênica. Nós voltamos lá atrás pra lembrar do porquê estamos aqui. É preciso ter respeito com essa caminhada, a tua, a nossa. IA é, antes de tudo, um manifesto de respeito. A jogada de trabalhar com uma estética futurista é um dos grandes acertos da montagem, propondo um museu de ARTEFATOS que não existem mais. Não é uma linguagem ilustrativa, tampouco de imitação, é outro lugar onde o céu já caiu. É Belém em 2125, mas poderia ser Belém em 2025 com suas árvores de plástico em uma promessa falida de “progresso” chamada COP-30. Nosso céu já está caindo? Nossa DAS - Diretora de Assuntos Sarcásticos - do museu nos relembra que nem sempre se trata só de ficção e que a qualquer momento da realidade difícil de anos na prefeitura/governo de Belém, sempre pode ser o último dia.

Em **Inteligência Ancestral**, a cenografia que propõe o museu e desloca o público é uma proposta experimental e a iluminação acompanha esse ritmo: luz negra em neon, causando um impacto cromático e imersivo. O experimentalismo também joga com o risco: pela proposta, o público é menor, porém não está passivo diante da obra; ele se desloca e é preciso direcionar essa visita, a qual os atores conduzem nas entre-cenas. Todos os atores têm suas funções bem delimitadas, inclusive para pensar/agir com os deslocamentos e critérios de acessibilidade. A imersão do público é evidente quando precisam tirar os sapatos para entrar em um espaço específico (aprende a pisar direito na terra, com teus pés no chão). Respeite quem pisou nesse território muito antes. Em meio às cenas, uma interessante instalação sonora com depoimentos de lideranças indígenas; são as outras mídias dentro do teatro, não como aparato a atores, mas como canais de mensagens das vozes mais antigas, falando com o público por meio do toque. Corpo é tecnologia que ativa a máquina (por meio dos próprios pés, respeita os teus passos até aqui) e as folhas falam com os humanos, muitos deles é que não aprendem a escutar direito. Outros áudios entre cenas ajudam a costurar a narrativa do espetáculo, possibilitando uma linguagem híbrida. É uma narrativa contada por eles, é a voz deles e nós precisamos escutar os mais antigos, para que esses ensinamentos não se esqueçam. São circuitos de sonoridades entre a arte, a engenharia de computação e a música que te fazem escutar a sabedoria da vida e da terra, quem veio antes. *O futuro é ancestral*, assim diz Ailton Krenak.



A visualidade do espetáculo dialoga diretamente com a cenografia, todo o trabalho foi pensado em uma linguagem que mescla esteticamente o presente e o futuro. Os figurinos em neon - com destaque para as roupas dos carregadores - que carregam nas costas uma estética viva em Belém, as faixas de anúncios de festas. São roupas acesas, vestimentas que falam. A Mairi de hoje, Belém é barulhenta, colorida e caótica. É uma cidade que fala e escuta, mas muita gente não ouve e nem responde. Sobre esse par FALA/ESCUTA, seguimos no museu para falar das vozes em atuação. Durante a disciplina de Técnicas Vocais, um dos objetivos em sala de aula era sensibilizar a criação/fala/escuta do-no corpo para as potencialidades vocais individuais e coletivas. Como afirma Aleixo (2002):

a voz integrada ao corpo se manifesta como movimento, como interação e vida. As implicações sensíveis e sensoriais desta manifestação sonora do corpo podem ser observadas e, posteriormente, abordadas de modo a torná-las evidentes e potencializadas. Podemos considerar que, no âmbito da vocalidade poética a voz se manifesta em três dimensões fundamentais, sendo: sensível, dinâmica e poética. (ALEIXO, 2022, p. 34).

Essa dinamicidade vocal era uma busca constante, tanto para o trabalho em sala de aula, quanto na preparação para o espetáculo. Naquele momento em sala houveram induções sonoras que dialogavam com as matrizes originais e foram trabalhadas oposições importantes pros estados de voz, como espaço/estado. Uma grande teia de práticas, anotações, observações e escutas para melhor compor a artesanaria do ensino/direção - lugares de profundo cuidado e respeito desde quando fui aluna-atuante lá atrás (presta atenção nessa estrada e olha pra trás pra lembrar). Sempre defendi a justa balança entre técnica e expressão para compor voz. Voz é camada que precisa do apoio de respiração, alongamento, aquecimento, e isso envolve repetições. Voz é músculo que precisa ser exercitado e isso se faz com aberturas e entregas. O par voz/escuta só trabalha se estiver junto, o par direção/atuação só funciona de forma complementar. Mas antes disso, vem o ensino, o par professor/aluno que necessita trabalhar lado a lado (respeita o que veio antes e quem te ensinou a ter escuta ao teu próprio trabalho, seja em qual for a função).

Catalogando o trabalho em sala e posteriormente observando cada cena, percebia onde atuantes poderiam - e deveriam/conseguiriam - crescer cada vez mais com suas vozes e isso se descreve (SENTE) na imersão cênica. As museálias que desenvolvem cantos cruzados, tanto no início quanto no fim do espetáculo, recruzando suas vozes; o ator que entoia “*eu sonhei*”⁵ a partir da abertura da vogal O, trazendo uma perspectiva de voz cabocla; a atriz que pressiona o peito a partir da respiração para falar da memória que lhe foi roubada e sua dor ancestral - quem perde a memória, também perde a voz e o coração. Mais à frente, a voz felina que chega a partir das induções sobre o que é ser uma onça em extinção: a partir da garganta, consegue-se uma voz arranhada e parcialmente cantada, trazendo o discurso entre a personagem-carregadora que queria mesmo era ser onça. Para Santos (2023), “os humanos não se sentem como entes do ser animal. Essa desconexão é um efeito da cosmofofia” (p. 19). *Sorte das onças - e das vozes - que acabam nascendo e se desenvolvendo em outro lugar*⁶. Logo após essa cena, o plano alto de uma lira e no jogo com o objeto em neon, outra atuante que se movimenta como um pássaro na gaiola - foi usada essa metáfora para o trabalho vocal na cena do artefato, na indução de assobios quebrados, no registro de escutas dos pássaros que não conseguem voar. As intenções das palavras no texto e as respirações nas pausas da personagem (FOTO? É como se cada pose/respiração correspondesse a um flash de registro da imagem estática, presa nesse museu e isso se refletiu na voz). As expressões faciais foram extremamente demarcadas e pausadas em determinadas frases



⁵ Trecho do texto do ator Leandro Monteiro.

⁶ Trecho do texto da atriz Kamylla Melo, adaptado.

(“com minha história interrompida!” / “agora me despeço de mim, sem identidade ou rumo”⁷), é sobre nem abrir a boca e mesmo assim a voz CHEGAR, a partir das ideias de um produto moldado e de um pássaro preso. O som de pássaro é o que abre a cena e o assobio é o que fecha, um trabalho competente e dedicado da atuação na busca por esses registros vocais, mais ainda com tudo isso se adaptando no jogo com a lira/moldura. Em outra cena, as vozes do andarilho e sua sombra (pensamento) trabalharam quase que em jogo de espelho, com respostas rápidas e transitando entre agudos e graves no mesmo discurso; em determinado momento, esse discurso está ENTRE o ator e seu personagem, quando ele emula o som de uma flauta a partir de uma indução proposta em sala de aula, cada estado vocal dessa cena era marcado por silêncios e guitarras, acompanhado de forma competente pela trilha do espetáculo, executada ao vivo com tambor, teclado e guitarra em todos os dias de apresentação (um parêntese para destacar o trabalho primoroso das sonoridades da cena, criando paisagens sonoras que conversaram com todo o espetáculo - em alguns momentos se podia simplesmente ouvir esse museu sem precisar assistir nenhuma cena, pois o som comportava todos os sentidos - são artistas de música autoral-experimental em Belém do Pará, alquimistas sonoros). Existe uma cena totalmente sem texto, onde o **corpo-instinto** joga com o som, são camadas e camadas de lixo neon amontoadas; naquele momento, o corpo da atuante se funde à grande rede de embalagens, sacolas plásticas, cubas de ovos, rótulos, garrafas pet e seu impacto visual/sonoro é evidente (dá uma voltinha nas ruas de Belém pra ver tanto lixo amontoadado e sem descarte correto, te impacta também?). Se trata de uma pesquisa intensa.



Ao final, o reencontro de todos os seres do museu em uma grande catarse coletiva, entoada por contracantos - destaque para a cena do Seu Tupinambá, carregada de força vocal e simbólica - e os cantos lá no início se reencontrando novamente na descida do último manto. Durante o processo de direção, me chegou uma melodia dissonante, que entreguei para a voz certa. É quem sai do lixo para cantar a floresta, os sons ancestrais. São os apitos dos rituais que apontam as flechas, é o tambor que marca o tempo-outro. É um elenco/equipe entregue ao grande ritual da cena. Encerrando o espetáculo, o manto intitulado MAIRI VIVE anuncia quem estava lá (aqui em Belém do Pará, Amazônia Brasileira) muito antes de todos nós. As vozes são ditas, registradas e autorizadas por diversas lideranças indígenas, o processo teve curadoria do ator/pesquisador/professor e Doutorando em Artes pelo PPGARTES/UFPA Rudá Tupy. É preciso que cada processo artístico seja coerente, coeso, respeitoso e para que não esqueçamos aquelas/es que vieram muito antes da gente. *Segue o caminho do rio e encontra o povo que veio antes de ti.* A experiência de acompanhar o espetáculo por locais diferentes, fossem eles as passarelas do teatro ou o próprio chão do museu com o público resultou em 8 espetáculos distintos, com camadas diferentes.. Em teatro, ainda que seja o mesmo, cada espetáculo visto é sempre único. Foram várias vozes, caminhos e viagens dentro de um mesmo teatro/museu, isso sem o uso dos fármacos oferecidos ao público.

⁷ Trecho do texto da atriz Maria Celeste.

*Nenhuma história se faz com apenas uma voz.*⁸ Foram/são muitas as vozes que pensaram, construíram e ajudaram a levantar este processo em várias frentes nos Cursos Técnicos. No curso de teatro, o respeito e agradecimento a quem tornou isso possível, a partir da encenação primorosa de Andréa Flores e Carmem Virgolino. As pesquisas delas estavam impressas e vivas nos corpos dos atuantes.

Este é meu primeiro texto como professora na escola e compondo a equipe de um espetáculo, nessa função desafiadora e complexa - porém cheia de aprendizados e observações - que é a Direção Vocal. Oportunidades são como flechas, é preciso empurrar o corpo pra trás, pra mirar mais adiante, voltar ao passado para enxergar o futuro. Foi por meio da sua força, seus cânticos e suas flechas que os povos originários resistiram e se protegeram por muitos anos, todas as referências e reverências a quem abriu os caminhos até nós todos chegarmos aqui.

Para concluir um bom texto-flecha: “eu lembrei que eu esqueci de onde eu vim.”⁹

Eu não esqueci de onde vim e onde estou, ETDUFPA. Esse espetáculo TEM VOZ.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da voz: aspectos do trabalho vocal para o ator. 2002.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Cidades e Cosmofobia. IN: SANTOS, Antônio Bispo dos. A terra dá, a terra quer. Ubu Editora, 2023.

SILVA, Karimme. O Outro (no) Eu ou “Somos Todos Bichos, 2016. Disponível em

https://tribunadocretino.blogspot.com/2016/09/o-outro-no-eu-ou-somos-todos-bichos-por_85.html



⁸ Trecho do texto da atriz Marta Pederiva.

⁹ Trecho do texto do ator Leandro Monteiro.

Desertos: O Amor Como Oásis Entre Ausências – Elcio Lima Corrêa

Montagem teatral: “DESERTOS – Dois homens. Dois destinos. Um amor”

Montagem: Grupo Teatro de Apartamento

Elcio Lima Corrêa¹

No espetáculo **Desertos**, com dramaturgia de Saulo Sisnando, o palco se converte em uma estação de metrô no Rio de Janeiro — esse espaço impessoal e cotidiano que ganha, aqui, contornos de abismo e de possibilidade. É nesse cenário urbano e aparentemente inóspito que dois homens se encontram, e é a partir desse encontro que nasce uma trama delicada, potente e profundamente humana. A sessão em questão ocorreu no sábado, 27 de setembro, no Teatro Casa Saulo Sisnando, com uma montagem que reafirma o compromisso do autor com um teatro que toca, provoca e afirma vidas.

A narrativa se desdobra com sensibilidade: dois desconhecidos se aproximam timidamente em meio à correria anônima do metrô. O que poderia ser apenas mais um desencontro vira semente de algo raro — um afeto possível, mesmo em um ambiente que parece hostil ao sentimento. Aos poucos, os personagens revelam suas solidões, suas dores e seus desejos, construindo uma relação marcada pela escuta e pelo acolhimento. A cidade segue indiferente, mas algo novo pulsa naquele subterrâneo.



A dupla protagonista é o coração pulsante da peça. Flávio Ramos Moreira e César Rocha demonstram uma química cênica extraordinária, sustentando com verdade cada instante de aproximação entre seus personagens. Um deles, mais contido, carrega no corpo a rigidez de quem aprendeu a se proteger do mundo. O outro, mais espontâneo, oferece um contraponto vibrante, abrindo brechas para o riso, o desejo e a vulnerabilidade. Juntos, eles criam um jogo de cena comovente, onde o silêncio diz tanto quanto as palavras, e cada gesto é carregado de história.

Ao lado dessa trama principal, uma narrativa paralela conduzida por um escritor solitário — interpretado com maestria por Marcelo Borges, que merece menção especial — amplia o alcance poético da peça. Esse personagem, em seu isolamento criativo, reflete sobre o amor, o medo e os desertos internos que habitamos. Com uma atuação contida e profundamente sensível, o ator oferece ao público momentos de grande emoção. Sua presença em cena funciona quase como um espelho lírico da história central, ecoando sentimentos e propondo uma reflexão mais ampla sobre a escrita, a memória e o desejo.

¹ Elcio Lima Corrêa é diretor do Grupo Presságio, figurinista e concluinte do curso de Licenciatura em Teatro; também colabora com o Projeto de Pesquisa O Clown Nosso de Cada Dia e com o Projeto de Extensão Tribuna do Cretino.

O texto de Saulo Sisnando, sempre atento à escuta da realidade, transita entre o concreto e o poético com habilidade. A encenação acompanha esse movimento, equilibrando realismo e lirismo com elegância. A direção aposta em uma linguagem íntima, convidando o público a se aproximar — não apenas fisicamente, dada a disposição do espaço, mas emocionalmente. A iluminação sutil e o som ambiente do metrô criam uma atmosfera de leve suspense, na qual tudo pode acontecer: inclusive o amor.

Há um evidente caráter social em *Desertos* que não se resume à temática LGBTQIA+, mas se expande na representação de corpos e histórias geralmente marginalizados. O espetáculo se compromete com a ideia de que o afeto também é território de resistência — sobretudo quando vivido entre dois homens atravessados por experiências de exclusão. A peça não recorre a estereótipos nem romantiza o sofrimento: ela aposta na beleza de uma aproximação verdadeira, que se constrói apesar de todos os muros impostos pela sociedade.

Em meio às vastas paisagens da solidão humana, *Desertos* desenha encontros que quase não acontecem, atravessados por silêncios, medos e desejos contidos. Corpos que se tocam por instantes, almas que se reconhecem tarde demais. No meio das travessias afetivas da vida LGBTQIA+, onde o amor muitas vezes se esconde por medo ou se desfaz antes de nascer, a peça revela a beleza dos afetos que resistem, mesmo quando tudo ao redor parece estéril. *Desertos* é sobre o amor que floresce no inesperado e sobre os caminhos que se cruzam, mesmo quando não sabem para onde vão.

Vale ressaltar que o espetáculo teve estreia no FITA - Festival Internacional de Teatro de Angra, ao lado de grandes nomes do teatro nacional. *Desertos* é, assim, uma obra que se destaca não apenas pela sua relevância temática, mas também por sua potência cênica e afetiva. Sisnando entrega um trabalho maduro, necessário e profundamente tocante. Em tempos de aridez afetiva e discursos de ódio, a peça surge como um oásis: um espaço onde é possível sonhar com um mundo menos solitário e mais amoroso.

Ao fim da apresentação, a plateia sai em silêncio, mas com os olhos acesos. Em cada espectador, a certeza de que algo foi tocado e que, de algum modo, também fomos encontrados naquele deserto.

Outubro de 2025



DOSSIÊ CRETINO

Ensaaios que apresentam relato de pesquisa, estudo de caso e/ou qualquer outro procedimento metodológico cujo objeto de reflexão é o projeto TRIBUNA DO CRETINO e sua relação com a produção teatral da cidade de Belém do Pará.



Cretinos Emancipados: Breve retrospectiva e convite ao exercício da crítica teatral em Belém do Pará

Edson Fernando¹

Gostaria de começar esse diálogo contigo, Maninho(a), que visita, com alguma frequência, as salas de teatro da cidade de Belém do Pará. É possível que tu sejas parente de alguma atriz ou ator, amigo(a) ou colega de alguém do elenco, ou seja um apreciador(a) das artes cênicas e/ou ainda que você próprio seja uma atriz ou ator da cidade. Qualquer que seja tua condição, te lanço sete pequenas provocações iniciais:

1. Quantas vezes uma apresentação teatral foi capaz de alterar, de alguma forma, a tua percepção de mundo?
2. Quantas vezes saístes da sala de apresentação teatral com a sensação de que algo especial ou importante te foi revelado ali?
3. Quantas vezes um espetáculo teatral foi capaz de te entediar tanto a ponto dos bocejos te escaparem descontroladamente da boca e a vontade de nunca mais volta fosse enorme?
4. Quantas vezes um espetáculo de teatro te arrancou lágrimas e/ou suspiros profundos?
5. Quantas vezes tivestes a sensação de alma lavada por tudo que fora vivenciado pelas personagens em cena?
6. Quantas vezes um espetáculo teatral te ajudou a pensar sobre algum aspecto específico da tua vida?
7. E agora a questão mais importante de todas: quantas vezes uma dessas ou outras experiências proporcionadas pelo Teatro te mobilou a escrever sobre elas?



Quando digo “escrever” me refiro, primeiramente, a qualquer registro de escrita compartilhada em qualquer rede social como Facebook, Instagram, X (Twitter), Whatsapp, Telegram, LinkedIn etc. Acredito que se a experiência teatral te mobilou a registrar e compartilhar, em palavras, algumas linhas de pensamento, é porque a obra te convocou para uma conversa, um papo, um diálogo... e tu, de algum modo, estás repercutindo os ecos da obra em ti. Enquanto ator e diretor teatral que sou, isso me parece muito animador, pois atesta que minha obra foi capaz de penetrar e sacudir o teu microcosmo a ponto de te fazer pensar e discorrer sobre tuas próprias percepções; o Teatro estabelecendo aquilo que muitos consideram fundamental nessa arte: o encontro.

Agora uma última questão: dessas tantas vezes que te vistes mobilizado a escrever sobre a experiência teatral numa dessas redes sociais supracitadas, quantas vezes tu investisse tempo para fazer desses registros escritos iniciais – elaborados assim, de modo despretensioso – uma crítica teatral?

¹ Ator e diretor teatral da cidade de Belém do Pará desde 1996; Criador e coordenador do Projeto TRIBUNA DO CRETINO.

Maninho(a) tu deves ter te assustado agora, né: “– Como assim o meu comentário, despretensioso e com algum requinte de malícia e deboche, compartilhado no X (Twitter), pode se tornar uma crítica teatral?”. Eu até consigo imaginar a tua cara de desespero lembrando logo das palavras da Bárbara Heliodora² sobre a função da crítica:

Uma das principais razões para a existência da crítica é exatamente a NECESSIDADE que tem o artista de ter sua obra ANALISADA e apreciada por alguém que, para merecer o título de crítico, teve de estudar e ficar INFORMADO na área de arte em que trabalha. Por um lado a crítica serve ao artista, na medida em que, no caso do teatro, um ESPECTADOR INFORMADO, ou seja, O CRÍTICO, possa INFORMÁ-LO sobre como e até que ponto sua obra “passou”, isto é, atingiu a plateia; e por outro então, na crítica jornalística, ele pode INFORMAR o público a respeito da obra. (2014, p.19-20, ênfases minhas)

Te acalma, Maninho(a)!!!

Não podemos negar a importância e a envergadura da crítica, Bárbara Heliodora, no contexto brasileiro. Mas não precisamos concordar com todas as suas premissas. E antes de tudo, não podemos esquecer o contexto histórico na qual essa premissa está inserida, isto é, uma época em que os grandes veículos de comunicação no Brasil, em particular os grandes jornais impressos, ofereciam em suas redações jornalísticas espaço para o exercício profissional do crítico teatral. Não há de se estranhar, portanto, que esse profissional exercesse o seu ofício com responsabilidade, aprofundamento e rigor técnico além do domínio de conteúdo. É neste contexto histórico que Heliodora defenderá a concepção de que o crítico de teatro é um mediador entre o público e os artistas; alguém dotado de um conhecimento especializado, capaz de INFORMAR, ANALISAR, EXPLICAR a obra para aqueles que não detém informações suficientes para compreendê-la.



Ocorre que esse não é mais o nosso contexto nos idos de 2025; aliás, esse contexto tem se transformando rapidamente desde a revolução digital que a *internet* ocasionou pelo mundo inteiro. Se antes o espaço do crítico profissional estava concentrado na redação dos grandes jornais, hoje podemos dizer que a *internet* democratizou, em alguma medida, o espaço da produção de conteúdo. Pra tu teres uma ideia, Maninho(a), ouves o que a Helena Maria Mello nos diz sobre fenômeno da blogosfera:

Em 1999, o número de *blogs* era calculado em menos de 50; no final de 2000, a estimativa era de poucos milhares. Menos de três anos depois, os números saltaram para algo em torno de 2,5 a 4 milhões. Atualmente, existem, aproximadamente, 112 milhões de *blogs* e cerca de 120 mil são criados diariamente, de acordo com o estudo *State of Blogosphere*. (2010, p. 74)

O curioso disso tudo é que esses números remetem a realidade de quinze anos atrás (2010), ocasião de maior popularidade dos *blogs* entre os usuários da rede virtual e, embora, atualmente concorram e tenham perdido popularidade para outras redes sociais, dados fornecidos pelo próprio Google indicam que sua utilização pelos usuários segue sem grandes abalos. E um dos motivos

² Crítica carioca que começou na Tribuna da Imprensa, em 1958. Exerce a direção do Serviço Nacional do Teatro – SNT, em 1967. Atuou também como professora de história do teatro e tradutora de muitas obras de William Shakespeare vindo a se tornar uma das principais autoridades na obra do Bardo.

para continuarem exercendo papel em nossa era digital é que se apresentam como excelente espaço para compartilhamento de informações, sem as amarras burocráticas e as exigências técnicas das redações dos jornais. Esse fenômeno, é claro, carrega consigo algumas desvantagens, pois oportuniza também a desonestidade intelectual e não raro propagação de discurso de ódio contra minorias sociais.

Outra coisa ainda mais curiosa é perceber que, embora o contexto histórico tenha mudado radicalmente, no imaginário popular, quando se fala em crítica teatral, tu continuas, Maninho(a), impregnado com as ideias expressas na premissa da Bárbara Heliodora. E isso eu tenho atestado de perto em todas as ações de formação que o TRIBUNA DO CRETINO ofereceu desde que foi transformado em ação de extensão da UFPA, em 2014. Nesses últimos onze anos foram seis oficinas e quatro minicursos debatendo e exercitando a crítica teatral na cidade de Belém do Pará, mas a percepção que tenho dos participantes continua a mesma: todos chegam com a expectativa de aprender um modelo, um formato, um modo, os macetes para se escrever uma crítica teatral. Chegam, portanto, sedentos por fórmulas mágicas baseados justamente no princípio presente na passagem citada de Bárbara Heliodora, isto é, o entendimento do crítico como uma ponte necessária entre o público e a obra.

Aqui devo confessar uma coisa, só pra ti, Mano(a): por ocasião da criação do TRIBUNA, eu também acreditava nisso e comecei o trabalho de formação do projeto pautado por esta perspectiva do crítico como mediador, pensamento que pode ser verificado abaixo, no editorial da Revista Tribuna do Cretino Vol.01/Nº01:



O que se apresenta, então, nesta edição de lançamento, é a produção de dezesseis críticas que discutem, refutam, investigam e problematizam sobre dez espetáculos apresentados pelos palcos e praças de Belém. São nove autores que se revezam nesta tarefa, proporcionando ao leitor reflexão crítica pautada na contextualização, no questionamento, no debate e no aprofundamento de conceitos, procedimentos e elementos intrínsecos às linguagens artísticas em questão, oferecendo, desse modo, uma intermediação entre a obra cênica e o leitor-espectador. (2015, p.5)

Nessa edição inaugural da revista, nove autores produzem dezessete críticas teatrais. Dentre os nove, seis participaram da primeira oficina realizada pelo projeto e os outros três, mesmo sem participar da oficina, seguem a mesma perspectiva de escrita se colocando como mediadores entre a obra e o público. Àquela altura o conceito de crítica estava bem cristalino em minha cabeça e remetia a etimologia história do uso do termo:

Em grego, *krités* significa “juiz”, *krineí* “julgar”. O termo *kriticós* como “juiz de literatura”, já aparece em fins do século quarto antes de Cristo. (...) *Criticus* parece ser raro em latim clássico, embora possa ser encontrado em Cícero (...). *Criticus* era termo mais elvado que *grammaticus*, mas evidentemente o *criticus* interessava-se pela interpretação de textos e palavras. Na idade média, a palavra parece ocorrer apenas como termo de Medicina: no sentido de “crise” e doença “crítica”. (...) Poderia escrever-se um volume inteiro para explicar como a crítica se emancipou de sua subordinação à Gramática e à Retórica, como a palavra “crítica” substituiu “poética”, pelo menos em parte. É um processo obviamente ligado ao espírito crítico em geral e a sua difusão no sentido de cepticismo crescente, desconfiança de autoridade e regras, e mais tarde com o apelo ao gosto, ao sentimento, à emotividade, *je ne*

sais quoi, etc. O que tinha sido um termo estritamente limitado à crítica verbal de escritores clássicos identificou-se pouco a pouco com todo o problema de compreensão e julgamento e até mesmo com a teoria do saber e do conhecimento. (WELLEK, 1963, p.30-1-2-3, ênfases originais)

Te peço calma, mais uma vez, Mano(a)!!! Sei que a citação foi longa, mas ela ajuda a pensar como a crítica nasceu e se mantém, de alguma forma, atrelada a ideia de julgamento, análise, interpretação de obras. Não é de se admirar, portanto, que essa concepção vigore entre nós ainda hoje, uma vez que eu mesmo tenha feito a minha *mea culpa* no alvorecer do TRIBUNA, coisa que também pode ser constatada no editorial do Vol. 01/Nº02 da Revista Tribuna do Cretino:

A etimologia nos ensina que o termo “crítica” vem do grego Krimein – “quebrar, dividir, seccionar” – termo que mantém relação semântica com outros dois: Krisis – “julgamento, seleção, separação” – e finalmente Kritikē – “capacidade para fazer julgamentos, produzir discernimento”. Articulando estes termos podemos compreender que o papel do crítico implica em “dividir” uma obra, “selecionar” uma parte(s) que julgar mais relevante para, então, submetê-la(s) a análise rigorosa que resultará na emissão de julgamentos abalizados e contextualizados. (2015, p.6)

Tu poderias me perguntar: “– Ora, mas qual o problema de pensar a crítica a partir dessa visão? Aliás não é esse o modo correto de pensar e exercitar a crítica, ou seja, julgando, analisando, interpretando as obras para um público que não tem conhecimento suficiente para realizar essas operações?”

E eu, de imediato, te responderias: Senti firmeza na tua ingadação, mas é importante observar duas coisas: **Em primeiro lugar**, esse não é o único modo de pensar e exercitar a crítica. Exemplo disso é que atualmente diversos espaços eletrônicos abrigam *sites* e *blogs* cujo objetivo é o trabalho e a difusão da crítica teatral sob outras perspectivas. Em 2021, o espaço virtual “Teatro Jornal: Leituras da Cena”, ao celebrar seus dez anos de atuação na área da crítica teatral realizou a ação intitulada Biocrítica³, convidando outros dez espaços virtuais a refletirem sobre o seu papel no desenvolvimento da crítica teatral no Brasil. Os dez espaços convidados foram esses: Questão de Crítica (RJ), Satisfeita, Yolanda? (PE), Macksen Luiz (RJ), Antro Positivo (SP), Horizonte da Cena (MG), Quarta Parede (PE), Agora Crítica Teatral (RS), Revista Barril (BA), Parágrafo Cerrado (MT) e o Tribuna do Cretino (PA), com a participação desse cretino que vos escreve. Esta ação contou ainda com reflexões dos críticos Fátima Saadi (RJ), Kil Abreu (SP) e Rosa Primo (CE).

E em segundo lugar, chamo a atenção para pensarmos juntos o quê esse modo convencional de pensar a crítica, construído historicamente, oculta por trás desse rigor analítico: uma dicotomia entre aquele que sabe julgar (o crítico) e aquele desprovido de informações e conhecimento que lhe permita julgamento rigoroso (o público). Então, de um lado **o crítico** se apresenta como um **especialista bem-informado**, detentor de conhecimentos específicos da linguagem teatral que lhe permite o julgamento, análise e dissecação da obra; por outro, temos uma **classe de sujeitos ignorantes**, isto é, **o público**, incapaz de compreender e acessar, sozinho, a



³ Link de acesso <https://teatrojornal.com.br/biocritica/>

plenitude da obra. E aí, Mano(a), é claro que tu vais te ver reduzido(a) a essa condição de alguém que ignora as chaves de acesso aos espetáculos teatrais. Logo, teus comentários no Facebook ou X (Twitter) realmente sequer poderiam ser considerados o começo da elaboração de uma crítica teatral. A questão, portanto, é alterar o ponto de partida, o princípio, a premissa inaugural: queremos um crítico que EXPLIQUE ou que CONVERSE com a obra?

Essa reflexão me chegou à mente somente em 2016 quando o crítico paraense que atua em São Paulo, Kil Abreu, me recomendou dois livros: “Soma e Sub-Tração: territorialidades e recepção teatral”, de Edécio Mostaço; e “O crítico ignorante: uma negociação teórica meio complicada”, de Daniele Avila Small. Esse último, em particular, exerceu grande influência sobre a minha abordagem com a crítica teatral no Cretino a partir de 2016, pois apresenta e problematiza o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière (1940) – mais especificamente a pedagogia de Joseph Jacotot – na esfera da crítica teatral ou melhor, nas palavras da própria Danielle Avila: “O propósito dessa aproximação é problematizar a crítica de teatro a partir do princípio da igualdade de inteligências” (2015, p.14). Ela se refere, evidentemente, ao pressuposto filosófico de Rancière pelo qual o princípio de uma pedagogia emancipadora é a “igualdade de inteligências”. Por esta via, nos diz Rancière:

Não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar. Instruir pode, portanto, significar duas coisas absolutamente opostas: confirmar uma incapacidade pelo próprio ato que pretende reduzi-la ou, inversamente, **forçar uma capacidade que se ignora ou se denega a se reconhecer e a desenvolver todas as consequências desse reconhecimento.** O primeiro ato chama-se **embrutecimento e o segundo, emancipação.** (2002, p.11, *ênfases minhas*)



Imagino que a tua cabeça esteja se perguntando: “– Igualdade de inteligências, ensino embrutecedor, ensino emancipador: o que tudo isso tem a ver com a crítica teatral e com os meus comentários despretensiosos no Facebook e X (Twitter)?”. Te acalma Mano(a)!!! Te peço só um pouco de paciência que já vou arrematar tudo e te fazer um convite no final. Mas primeiro escuta como aconteceu a aventura intelectual de Joseph Jacotot, ocorrida em 1818, pois é esse acontecimento histórico que vai nos permitir compreender o princípio da “igualdade de inteligências” defendido por Rancière para um ensino emancipador. Para tanto, vou recorrer ao resumo da história feito por Daniele Avila:

Tudo começou quando, exilado na Holanda em 1818, Jacotot se deparou com um grupo de alunos holandeses para os quais ele deveria ensinar francês. Sem falar holandês, ele aparentemente não tinha nenhum ponto de apoio para começar um diálogo. Resolveu, então, usar uma edição bilíngue do Telêmaco e deixou os alunos “sozinhos” na tarefa de adivinhar o francês pela comparação com a sua própria língua. Sem que ele explicasse a língua, suas regras e mecanismos, os alunos tiveram um desempenho surpreendente. Eles tateavam as palavras comparavam a língua estrangeira com a própria língua e “adivinham” os mecanismos desta língua nova porque conheciam os mecanismos da sua própria língua. Era possível “aprender sozinho”. A expressão está entre aspas porque não deve ser tomada ao pé da letra. Os alunos não aprenderam sozinhos, pois eles tinham um professor e um livro – algo material que lhes serviu de suporte para a vontade de aprender. Mas o professor não explicou o conteúdo do livro, apenas o apontou como uma possibilidade, ou seja, algo concreto no qual os alunos poderiam se apoiar para aplicar sua inteligência no processo de desvendar aquele objeto, para que eles pusessem em prática o mecanismo de investigação e descoberta que usam para todos os outros aprendizados do dia a dia. Jacotot não explicou

a gramática ou os funcionamentos básicos da língua, como a ortografia e as conjunções. Os alunos foram encontrando correspondências entre as palavras estrangeiras e as da sua língua materna, arriscando combinações. Assim aprenderam a formular frases em francês. / Jacotot confiou nesta primeira experiência e seguiu aplicando-a até desenvolver o seu método revolucionário e inaudito, no qual o processo de aprendizado prescinde do mestre como explicador. Neste método, o professor não ensina o que sabe, ele ensina o mecanismo de aprender. Ele não é ignorante porque nada sabe, mas se coloca como ignorante porque está disposto a ignorar o que sabe para que o aluno possa aprender por si mesmo. O que ele ignora é a desigualdade. O conhecimento do professor não é um limite nem uma meta para o aluno. A questão para Jacotot é referente ao significado da explicação: a matéria é muda, mas o mestre “fala” por ela para que o aluno a escute. (2015, p.19-20)

Fala a verdade Mano(a): é uma história bem interessante, né? Já havia imaginado, alguma vez, um método de ensinar onde o professor não explica? Sei que ainda não te respondi, exata e diretamente, como tudo isso se relaciona com a crítica teatral, mas é exatamente essa a chave de acesso, pois se pensarmos como Rancière – a partir do método de Jacotot – outro princípio filosófico para a educação, podemos replicar o mesmo princípio filosófico para pensar outros modos de crítica teatral. Mas para que isso aconteça é necessário, segundo Rancière,

(...) **inverter a lógica do sistema explicador**. A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa incapacidade, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que constitui o incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, **a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes**, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos. (Op. Cit, p.19-20, *ênfases minhas*)



Agora Mano(a), é só replicar o raciocínio de Rancière para pensar o modo como podemos nos relacionar com uma montagem teatral: Precisamos explicar o espetáculo? Precisamos conhecer e dominar os parâmetros, a estrutura e os elementos da linguagem teatral para dialogarmos com a obra cênica? E na medida que tiramos das costas o suposto compromisso tácito de compreender e explicar a montagem teatral, que outros modos de crítica e, por conseguinte, de escritura, se abrem para o horizonte dos frequentadores das salas de teatro de Belém do Pará? E sim, Maninho(a), o papo volta a ser diretamente contigo: se vais as salas de teatro da cidade – seja lá com que frequência – e te sentes de algum modo, tocado pelo espetáculo, por que não expressas isso por meio de uma crítica teatral?

Suspeito que vais me dizer que conversas com teus amigos sobre o espetáculo numa mesa de bar, mandas mensagens pelo WhatsApp, publicas “textão” com indiretas no Facebook, postas mensagens no X(Twitter) e por aí vai... E tenho quase certeza que em boa parte desses casos tua preocupação central não gira em torno de uma **explicação** ou **análise técnica** da obra. Isso porque, nesses casos, são modos informais de iniciar uma conversa com o espetáculo e, sinceramente, cada um deles tem o seu valor, pois colocam a obra em movimento ao repercuti-la para além dos palcos. Então, te pergunto: por que raios de motivos a escrita de uma crítica não poderia iniciar partindo desse mesmo pressuposto informal, desse mesmo desejo de repercutir a montagem teatral sem o compromisso de explicações e/ou análises técnicas? E veja: não estou dizendo que todo

texto compartilhado no Facebook, X(twitter) ou Whatzapp são críticas acabadas que poderiam, simplesmente, ser copiadas e enviadas para publicação na plataforma do Tribuna do Cretino. Mas, sim, chamando atenção para a atitude que te mobiliza a escrever nessas redes sociais, isto é, o teu desejo de falar/escrever motivado pela experiência que a obra te causou. Então, quando a experiência passa a ser o centro da tua atenção o desejo de domar a obra e explicá-la se arrefece possibilitando, assim, outros modos de diálogo.

Portanto, Mano(a), penso que é preciso mudar a concepção de crítica teatral e valorizar a **experiência** que os espetáculos te proporcionam para, a partir delas, estabelecerem pontos de contato, de conversa, de diálogo com as obras cênicas. E para corroborar com meu raciocínio cito uma passagem dos filósofos e pedagogos Jorge Larrosa e Walter Kohan refletindo sobre o ato e o sentido da escrita:

A experiência, e não a verdade, que dá sentido a escritura. (...) escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo. (Ibidem, p.02)

Trilhando essa nova perspectiva da crítica teatral, desde 2016, o projeto Tribuna do Cretino abriu os horizontes e as possibilidades de diálogos com as montagens teatrais produzidas em Belém, pelos grupos e artistas locais. E pra te encorajar nesse desafio de também conversar com as obras a partir da tua experiência, vou te mostrar, a seguir, alguns exemplos de **cretinos emancipados** e suas formas de conversa com os espetáculos.



Começo com alguns exemplos de crítica do Raphael Andrade, o cretino emancipado mais assíduo por aqui com nada menos que trinta e sete críticas, que lhe renderam até a organização e publicação de dois volumes⁴ reunindo seus textos.

Olho para meu relógio de pulso são 21h06 min. Ligo o notebook, reflito sobre como começarei a escrever a crítica para a TRIBUNA DO CRETINO. Penso: será que alguém vai ler? O Prof. Edson Fernando vai pedir para eu mudar? Que enfadonho! (procurei no Google o sinônimo de chato) O que pretendo indagar? O que o espetáculo me transmitiu? Desisto... Ouço Charles Gounod no YouTube. Sento na cama; abro o programa do World; dedilho sobre o teclado idealizado por Qwerty; começo a pensar no título. Ixi, nada vem em mente... SENSORIAL, Raphael. Relativo à sensório! É isso! Vou começar... está chato? Não ligo! Ligo sim! (Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro, 2017, Vol. 3/Nº5, p. 11).

Gosto dessa passagem porque ela exemplifica as inseguranças, as ansiedades e as angústias que cercam a nossa mente durante o ato de escrever. Raphael utiliza isso tudo a seu favor, transformando o que poderia ser obstáculo em motor para alavancar seus pensamentos e, no decorrer da crítica intitulada “Sinestesia pós-dramática”⁵, estabelecer o elo, isto é, o elemento sensorial, com a montagem teatral “**Cerimônia de Olhares**”, da Cia Atores Contemporâneos.

⁴ O primeiro volume intitulado “Crítica Teatral (In)convencional”; e o segundo volume, “Crítica Teatral (In)convencional – 10 Anos Depois”.

⁵ Crítica completa no link a seguir: <https://tribunadocretino.blogspot.com/2016/11/sinestesia-pos-dramatica-por-raphael.html>

Agora, vamos ao próximo exemplo, ainda na mesma edição da revista, ocasião em que Raphael escreve uma crítica, em formato de carta, para abordar a montagem teatral **“Falando sobre flores”**:

Caro, Cretino. Ainda não recebi sua carta. Provavelmente se extraviou, ou foi interceptada pela censura – isso se ela veio pelo correio. Hoje, posso dizer que vemos o estado imperial sagrado dar lugar às monarquias profanas, a República e a Democracia se sucederam na vida dos povos. Do passado ao presente. Entretanto, não somos capazes de olhar o presente e muito menos o passado – *bic et nunc*. Ou somos? Deixo para você responder. Faça-lhe outras perguntas: O que fez modificarem-se as antigas civilizações? O que fez evoluir a história? Foi Ciro, Alexandre, César, Napoleão, Dom Pedro, Princesa Isabel, Jesus Cristo? Seria ingenuidade supor que as revoluções ocorrem, ou melhor, decorrem da vontade pessoal de alguém. Tens respostas? (Ibidem, p.118)

Neste caso, meu destaque se concentra no formato da escrita da crítica intitulada “Cela 7”⁶, isto é, o formato de carta escolhido por Raphael para seguir discorrendo sobre suas considerações ao espetáculo. Observe que ele me chama (Caro Cretino) como uma espécie de interlocutor para desenvolver seu pensamento; trata-se de uma estratégia de escrita que lhe permite falar/escrever de modo mais personalista, intimista e informal. O próximo e último exemplo que cito, dentre a produção de Raphael, é mais radical na proposta. Observem:

Turvo
Desassossego
turvo a turva mão do sopro contra o porão escuro
menos
mais
mais que
escuro menos que mole e duro menos que fosso e muro velho:
menos que furo escuro mais que escuro: claro como água? Como vontade? Como fome?
claro
mais que claro
claro: coisa alguma e tudo (ou quase) um bicho que o universo fabrica
e vem sonhando desde
as entranhas azul
era a elefanta azul
era o dumbo azul
A égua azul
teu cu
meu kool
tua gengiva
igual a tua barriga
que tem a mesma função que a minha
que parecia sorrir entre as cicatrizes da noite escura
POEMA IMuNdO! (Idem, 2012, Vol. 4/Nº8, p. 50)



Nesse exemplo, a composição do texto é feita em formato de poema, com versos que dialogam com a obra **“mEU pOEMA iMUNDO”**, montagem teatral da Coletivas Xoxós. Raphael, então, a meu ver, a partir da experiência proporcionada pelo espetáculo, dialoga com ela tecendo seu próprio pOEMA iMUNDO. Não à toa ele intitula essa crítica como **“SimBIOse de uma pOeMa im(S)Und(J)O”**⁷. Portanto, não se trata de uma mera escolha de estilo de escrita, mas uma chave

⁶ Crítica completa no link a seguir: <https://tribunadocretino.blogspot.com/2017/05/cela-07-por-raphael-andrade-rocha.html>

⁷ Crítica completa no link a seguir: <https://www.tribunadocretino.com.br//simbiose-de-uma-poema-im-s-und-j-o-por-raphael-andrade/>

de acesso que se abriu para o crítico a partir do espetáculo. Observo algo muito semelhante na crítica de Ivana Matos abaixo:

Corpos de pássaros
 Corpos de vento
 Será que são aves
 Ou poemas serenos?

Difícil saber.

Como plateia dessa natureza montada, não via a hora de armar minha rede na varanda de casa. Um barraco de madeira na beira do Marahu, onde as nuvens do céu não escondem o azul. Em que até os cajados fincados no chão apontam para as estrelas com precisão.

A água derrama
 A água chia
 É barulho de praia

Ou percussão na coxia?
 Não sei.

O frio causado pelos instrumentos foi tão real quanto a chuva lá fora, assim como o silêncio quebrado pelas notas. Que num fechar de olhos ligeiro foi possível até sentir o cheiro

Da água

Do Vento

Da concha

Madeira

e

Areia

Da poesia refletida no corpo
 Passando por cada membro
 Em feixe de luz
 Como bronzeamento
 Palavra por palavra
 Que logo depois são de fato tocadas
 Por esboços de caneta na pele molhada

Crua

Nua

Exposta

Serão livros de carne humana

Ou poetas de página e osso
 Que levam a cada frase narrada

O arrepio até a espinha do dorso?

(Idem, 2021, Vol. 4/Nº7, p. 79-80)



Neste caso, temos a crítica intitulada “A sinuosidade da literatura corporal”⁸, onde Ivana retrata sua experiência a partir da montagem teatral “**Marahu**”, da Cia de Teatro Madalenas. E a escolha dos versos em formato de haikai dialoga diretamente com uma das maiores referências da montagem, isto é, a poesia de Max Martins. Novamente, a escolha do formato não é aleatório, mas acionado pela própria montagem e captado pela sensibilidade de Ivana.

Maninho(a), vou te deixar mais um último exemplo e depois te fazer um convite. A próxima crítica é de Geane Oliveira a partir da montagem teatral “**Casa das Madalenas**”:

MADALENA: Oi querida! É um prazer reencontrá-la.

ELA: o que tens para mim? Preciso te ouvir, saí insatisfeita com nosso último encontro, lembro que não me deu prazer.

MADALENA: Beba um pouco! Talvez depois de alguns copos virados, você consiga acompanhar o movimento do meu discurso. Hoje temos um pouco do mesmo: apresentação das habilidades das putas, música ao vivo como já podes notar, uns clientes mal comedores (cochicho: tocam nas putas como se tivessem nojo de mulher) e uns estereótipos para te fazer rir, pois tu pareces tensa e precisas rir um pouco. Ah! Espero que não se importe com a luz, pois ainda não consegui encaixá-la direito.

⁸ Crítica completa no link a seguir: <https://www.tribunadocretino.com.br/l/a-sinuosidade-da-literatura-corporal-por-ivana-matos/>

ELA: Minha cara, essas putas já conheço, suas habilidades só enganam, passam a mão no pau de seus clientes, me dão selinho, mas na hora de fazer parte de seus discursos me torno uma mera espectadora. Será que não percebes que essa tua distância ao falar de tuas dores e inquietações me coloca no mesmo lugar do telespectador das novelas? Como no nosso último encontro te digo que cometeste o mesmo erro de me tornar apenas parte de tua cenografia.

MADALENA: Deves beber um pouco, estais alterada, será que não consegues enxergar meu esforço, te deixo nessa cadeira para melhor me ouvir...

ELA: Não te ouço, estais gritando, sim gritando, ou ainda cuspiendo um discurso. Melhor, estais forçando teus clientes a engolirem o discurso repetido na televisão, nas ruas, praças... o Discurso é bom, o grito é bom, só não entendo por que tu não aprofundas, já que tanto quer fazer o outro enxergar a realidade.

MADALENA: Puta da atualidade é cheia de coisa para falar, dissestes que veio para me ouvir e até então só falaste...

ELA: Eu tento te ouvir, mas tu embaralhaste tanto as coisas que não consigo engolir. Isso tá pior que o meu último cliente, que além de confuso nunca sabia em qual posição me colocar. O que tu tens para mim? O que queres? Sou puta como você, todos os dias acordo para lutar com minhas companheiras, pois acreditamos em igualdade social, política e econômica entre gêneros. (Idem, 2016, Vol. 2/Nº4, p. 72-73)

Neste último exemplo a crítica se desenvolve em formato de diálogo, o que permite a Geane duas coisas: primeiramente o discurso em primeira pessoa; e em segundo lugar, e mais importante, a meu ver, é o lugar de onde o discurso se estabelece, isto é, na dimensão de uma conversa entre iguais, de uma “Conversa entre Putas”⁹, título da crítica.

Outros inúmeros exemplos de críticas que descobriram/desenvolveram modos de dialogar com as montagens teatrais da cidade abundam ao longo desses onze anos de projeto. Em números exatos, o projeto coleciona nas nove edições impressas da Revista Tribuna do Cretino, duzentas e trinta crítica teatrais. Mas se somarmos todas as publicações nas duas versões da plataforma eletrônica do Cretino esse número alcança a marca de trezentas críticas teatrais compartilhadas com os artistas e leitores em geral. Em se tratando do número de pessoas que aceitaram o desafio de escrever e enviar seu texto para publicação, temos cerca de setenta críticos que já exercitando seu olhar para com as obras cênicas. Pode parecer pouco, mas acredito ser um esforço necessário de formação contínua entre o público da cidade cujo objetivo nada mais é do que abrir o caminho para a emancipação do olhar e da escrita.



E pra finalizar, antes do convite, uma última consideração: trilhar o caminho da emancipação intelectual dos frequentadores de teatro da cidade indicando outros modos de escrita da crítica teatral não significa excluir ou desmerecer aqueles que desejam manter uma crítica convencional aos moldes de uma análise técnica rigorosa. Eu mesmo, vez por outra, sinto a necessidade de uma debate técnico com a obra e como os artistas. Portanto, não se trata de excluir, mas de ampliar as possibilidades de escrita e, para isso é necessário tomar outro ponto de partida, outro princípio filosófico fundante. E o que temos experimentado com êxito, como os números demonstram, é o princípio da igual de inteligências de Jacques Rancière.

Então, Maninho(a) só te digo uma coisa: Te coça!! Para com a tua graça!!! Tu sabes e podes muito bem compartilhar as tuas experiências a partir das montagens teatrais que acompanhas. O

⁹ Crítica completa no link a seguir: <https://tribunadocretino.blogspot.com/2016/10/conversa-entre-putas-por-geane-oliveira.html>

princípio da escrita da críticas neste projeto Cretino te permite falar com a abordagem que julgares mais adequada. Tá esperando o quê?

Referências

ANDRADE, Raphael. **Sinestesia pós-dramática**. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro. Belém, Vol. 3/Nº5, pp.11-13, 2017.

_____. **Cela 07**. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro. Belém, Vol. 3/Nº5, pp. 118-122, 2017.

_____. **SimBIOse de uma pOeMa im(S)Und(J)O**. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro. Belém, Vol. 4/Nº8, pp.50-55, 2021.

HELIODORA, Bárbara. DEL RIOS, Jefferson. MAGALDI, Sábado. **A função da crítica teatral**. São Paulo, Giostri, 2014.

MELLO, Helena Maria. **Aspectos da crítica teatral brasileira na era digital**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto de Artes Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

MATOS, Ivana Ignêz Barbosa de. **A sinuosidade da literatura corporal**. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro. Belém, Vol. 4/Nº7, pp.79-82, 2021.

OLIVEIRA Geane. **Conversa entre putas**. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro. Belém, Vol.2/Nº4, pp. 72-74, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SMALL, Daniele Avila. **O crítico ignorante**: uma negociação teórica meio complicada. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. São Paulo: Cultrix, 1963.



TRIBUNA DO CRETINO: A crítica teatral como prática pedagógica não cartesiana e inventiva

Raphael Andrade¹

A crítica teatral, em seu percurso histórico, consolidou-se como instância de mediação entre a cena e o público, mas também, e sobretudo, como dispositivo de legitimação estética, instaurando uma função regulatória que se erigia sob a égide da autoridade discursiva. Nesse modelo, como observa Rosenfeld (1985), o crítico assumia a posição de árbitro do gosto, de “juiz supremo” da experiência estética, instituindo parâmetros normativos que reduziam a cena à condição de objeto a ser avaliado e classificado. Essa concepção, tributária de um pensamento iluminista, ancorava-se na lógica da hierarquização cultural e da centralização da voz interpretativa em sujeitos autorizados.

Contudo, experiências contemporâneas têm operado um desvio desse paradigma normativo, abrindo a crítica à dimensão de invenção, memória e alteridade. Em sintonia com a formulação barthesiana (1971) de “texto de prazer”, a crítica emerge não como epifenômeno explicativo ou instância corretiva, mas como prática de escritura capaz de instaurar zonas de fruição, deriva e reinvenção do olhar. Não mais mero comentário secundário, mas gesto performativo que reativa a cena no campo discursivo, deslocando-a de qualquer pretensão de fechamento semântico.

É precisamente nesse horizonte de deslocamentos que se inscreve o projeto de extensão Tribuna do Cretino, coordenado pelo professor Dr. Edson Fernando, no âmbito da Universidade Federal do Pará (UFPA). O título do projeto instaura de saída uma dissonância semântica: ao invocar a categoria de “cretino”, consagrada por Nelson Rodrigues em suas colunas jornalísticas (*A cabra vadia*, 1960) como expressão de denúncia dos “cretinos fundamentais”, o projeto reinscreve a ironia rodriguesana, a meu ver, no campo da crítica contemporânea.

A palavra, longe de operar apenas como insulto, converte-se em estratégia de desestabilização simbólica: tensiona a moralidade hegemônica e a pretensão de pureza discursiva, transfigurando a tribuna em espaço de heterogeneidade, ruído e dissenso. Ao apropriar-se desse termo, o referido projeto de extensão instaura um gesto duplo: de um lado, uma homenagem-ironia a Nelson Rodrigues, que celebrizou a expressão “cretinos fundamentais” para denunciar o moralismo hipócrita; de outro, um reposicionamento da crítica como prática insurgente, que abdica da neutralidade e reivindica o choque, a rasura e a invenção de novas gramáticas de leitura da cena. Trata-se, portanto, de um exercício não-cartesiano, que recusa a linearidade racionalista e a lógica binária do “certo/errado”, afirmando a crítica como prática aberta, polifônica e performativa.



¹ Artista-professor-pesquisador paraense. Formado pelo Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA, 2015) e Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2018). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA, 2023) e, atualmente, doutorando no mesmo programa, onde desenvolve pesquisas sobre as interfaces entre performance, religiosidade popular e epistemologias do corpo.

Nesse sentido, a Tribuna aproxima-se da noção de “crítica menor”, conceito derivado da “literatura menor” formulada por Deleuze e Guattari (1977). Para eles, a crítica menor não se constitui como sistema consolidado, mas como máquina desejança que opera nos interstícios, tensionando regimes discursivos e instaurando cartografias provisórias. Tal perspectiva recusa a domesticação da escrita crítica em formatos pré-estabelecidos e reivindica sua potência enquanto exercício micropolítico.

Essa dimensão micropolítica reverbera também no caráter pedagógico do projeto. Desde sua gênese, vinculada à Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), a Tribuna do Cretino constituiu-se como espaço de circulação aberta, em que qualquer pessoa – seja estudante, professor, artista ou espectador – pode escrever e publicar críticas. Reconhecendo a relevância dessa abertura, o coordenador do projeto criou mecanismos de suporte e experimentação, entre os quais se destacam as sessões intituladas “Caminhos da Palavra”.

Esses dispositivos propõem modos de escrita que ultrapassam o exercício convencional da crítica teatral tradicional, baseada apenas na argumentação analítica. São formas textuais que se estabelecem na dialética entre ideias, afetos, linguagens, sensibilidades, conceitos, poésis, imaginação e teorias. Assim, surgem diferentes modalidades de enunciação:

Palavra do Crítico – voltada diretamente à obra artística. Escritos que testemunham o encontro entre o olhar do observador e a obra observada, em chave fenomenológica.

Palavra do Artista – resposta do criador à crítica recebida, instaurando o debate entre crítica e criação, seja para contraditar ou para referendar percepções, argumentos e afetos.

Palavra do Leitor/Espectador – intervenção do público leitor ou espectador, que dialoga com a crítica, reforçando ou questionando suas proposições.

Palavra Tréplica – desdobramento dialógico a partir das réplicas do artista ou do leitor, instaurando um campo de debate ampliado, onde crítica, criação e recepção se entrecruzam.

A partir dessa arquitetura discursiva, a Tribuna inscreve-se como prática de desierarquização da crítica, transformando-a em exercício coletivo de leitura e reescrita do acontecimento teatral. Nesse prisma, a crítica deixa de ser domínio exclusivo de especialistas para tornar-se campo de exercício da autonomia interpretativa, mormente, ao abrir espaço para a multiplicidade de vozes, perspectivas e sensibilidades que atravessam a cena.

Importa destacar que o coordenador do referido projeto, professor Dr. Edson Fernando, fomentou, ao longo da trajetória da Tribuna do Cretino, uma série de ações formativas que tensionaram os limites da prática crítica. Entre elas, sobressai-se o minicurso “Por uma crítica menor”, fundamentado no livro “O Crítico Ignorante” (2015), de Daniele Avila Small, no qual a crítica é reinscrita como gesto micropolítico de resistência, invenção e abertura para o inesperado. Também merece menção a atividade remota “Papo Cretino em tempos de conjunturas pandêmicas”, realizada por meio da plataforma YouTube. Esta última constituiu-se como espaço de diálogo expandido, no qual artistas, críticos e espectadores puderam, em meio à suspensão do



encontro presencial, desvelar múltiplas abordagens críticas compartilhadas, sem a subordinação a regimes normativos ou a modelos fixos de escritura.

Os cursos também se configuravam como espaços de troca de experiências e de fortalecimento coletivo frente às adversidades próprias do campo teatral em Belém, onde, não raro, críticos passam a ocupar a posição de “personas non gratas” em função de leituras que desagradam elencos ou direções. Uma estratégia recorrente, mobilizada por alguns artistas ou encenadores, consistia em reduzir a crítica a uma espécie de mimetismo de modelos consagrados, demandando que ela fosse “inspirada” em grandes nomes da crítica teatral. A título de exemplo, lembro do episódio em que um diretor e professor da ETDUFPA reivindicou, a mim, a leitura obrigatória de Bárbara Heliodora, como se a crítica só pudesse alcançar legitimidade se submetida ao cânone dos “grandes críticos” brasileiros.

Esse gesto, ainda que aparentemente inofensivo, expunha o peso de uma concepção normativa e hierárquica da crítica, na qual o exercício interpretativo deve se alinhar a padrões pré-estabelecidos de autoridade, em detrimento da experiência singular do espectador. A referência a Heliodora, nesse contexto, não é apenas reverência, mas imposição disciplinar: ler para se inspirar significava, em verdade, aprender a obedecer. Ainda bem que não cedi a esses “argumentos”.

Em contrapartida, o coordenador do projeto, Edson Fernando, sempre enfatizou que a Tribuna do Cretino não buscava formar críticos “à imagem e semelhança” de modelos consagrados, mas abrir um espaço de escrita inventiva, insurgente e plural. O valor da crítica não residia na conformidade com a tradição, mas na potência criadora de cada olhar, na singularidade de cada leitura. É nesse gesto que a Tribuna se distancia do “modelo Heliodora”.



Outro ponto crucial consiste no reconhecimento da crítica como prática de memória efêmera. Como lembra Hans Robert Jauss (1994), a experiência estética é sempre modulada pelo horizonte de expectativas do espectador, o que implica compreender a recepção como processo situado, histórico e mutável. A crítica, nesse registro, não pretende fixar o espetáculo em um juízo definitivo, mas recolher rastros fugidios, inscrever marcas provisórias do acontecimento. Nessa chave, a proposta da Tribuna do Cretino reivindica a crítica como escritura de reabertura de sentidos — uma prática que se aproxima da noção derridiana de rasura (Derrida, 1973), entendida como gesto que não apaga, mas reinscreve, produzindo espaço para novas invenções interpretativas.

Um dos aportes centrais do projeto é compreender a crítica como arquivo vivo da efemeridade teatral belenense. Patrice Pavis (2010) já lembrava que a encenação é acontecimento irrepetível e fugaz, cuja duração se restringe ao instante da performance. Nesse sentido, a crítica torna-se forma de inscrição memorial, registro precário, mas vital, que prolonga e reinscreve a cena. No caso amazônico, tal gesto adquire um valor político incontornável: ao narrar e arquivar os espetáculos locais, a Tribuna rompe com a lógica colonial da invisibilização que, historicamente, relegou a produção da região à condição de exotismo periférico e reinscreve Belém como território de invenção estética.

Ao narrar os espetáculos, a Tribuna pratica aquilo que Walter Mignolo (2008) denomina “opção descolonial”: em que é possível deslocar o olhar eurocentrado, legitimar epistemologias locais e fazer do ato crítico um exercício de reexistência. A crítica, nesse horizonte, deixa de funcionar como tradução ou aplicação de modelos universais e passa a valorizar os sotaques, ritmos, corporeidades e poéticas próprias da cena amazônica, recusando hierarquias impostas por tradições metropolitanas.

Faz-se importante mencionar que, num panorama nacional, o projeto dialoga com tradições críticas consolidadas. Aproxima-se, por exemplo, de Sábato Magaldi (1991), que já defendia a recusa das fronteiras fáceis entre alta e baixa cultura, e de Anatol Rosenfeld (1985), que lembrava ser cada encenação um documento histórico de seu tempo. Mas a Tribuna, certamente, introduz um diferencial decisivo: ao conjugar crítica e extensão, escrita e afeto, memória e resistência, radicaliza essa herança ao transformar a prática crítica em acontecimento estético-pedagógico. Assim, não se trata apenas de comentar montagens, mas de ativar o pensamento crítico como prática artística, que escreve o teatro amazônico para além da condição de “documento periférico”, reinscrevendo-o como centro de invenção, memória e criação.

Volvendo o olhar ao meu percurso enquanto crítico, contabilizo, por ventura, trinta e cinco críticas escritas, talvez a maior produção entre os participantes do supramencionado projeto. Nesse trajeto, perdi alguns colegas de ofício (ainda bem), por ter ousado escrever sobre eles; fui rechaçado, mal interpretado e, não raro, enredado pela armadilha de sustentar a crítica sobre um gesto de superioridade interpretativa, como se sua função primordial fosse parecer mais arguta, mais “esperta” que o próprio autor da obra.



Esse foi um dos motivos centrais que me levaram a suspender, ainda que provisoriamente, a prática crítica. O outro foi a experiência radical do fazer teatral. Ao adentrar a cena como criador, compreendi que não se tratava de qualquer frustração sublimada, mas de reconhecer que executar é infinitamente mais árduo do que analisar. O fazer exige enfrentamento: uma tessitura de minúcias, detalhes invisíveis e decisões encarnadas no corpo.

Nesse embate, a posição do crítico, antes protegida pela segurança da palavra, revelou-se precária, vulnerável, quase ingênua. Escrever sobre um espetáculo mostrou-se, em muitos aspectos, menos trabalhoso que o construir. Foi esse deslocamento, entre o escrever e o fazer, que tensionou e reconfigurou minha prática crítica, levando-me a concebê-la não mais como exercício de julgamento, mas como experiência de escuta, memória e invenção.

Ainda bem que continuei. Pois, ao prosseguir nesse percurso, pude publicar, com muita honra e afeto, frutos que nasceram diretamente das oportunidades que o projeto de extensão em tela me proporcionou. “A Tribuna do Cretino” revelou-se não apenas como espaço de exercício crítico, mas também como verdadeiro campo de germinação criativa e acadêmica. Dessa experiência, pude ver materializados, pela Editora do PPGArtes pertencente à Universidade Federal do Pará (UFPA), dois livros que consolidam essa trajetória: o primeiro, intitulado “Crítica Teatral (In)convencional”, e o segundo, “Crítica Teatral (In)convencional – 10 Anos Depois”. Ambos não apenas registram o

itinerário das minhas críticas produzidas no projeto, mas também a afirmam como escritura de invenção, de memória e de resistência, em diálogo constante com a cena amazônica e com as transformações do próprio ato crítico.

E, por falar em resistência, o projeto de extensão Tribuna do Cretino, ao longo de mais de uma década de existência, publicou nove revistas impressas, reunindo centenas de críticas produzidas por diferentes vozes e perspectivas. Trata-se de um feito notável, sobretudo quando lembramos que cada edição impressa implica custos significativos financeiros, logísticos e humanos que, infelizmente, ainda não encontram o devido reconhecimento no cenário cultural.

Imprimir críticas, em um tempo em que o digital parece reduzir tudo à efemeridade, foi e continua sendo um ato político de permanência: cada revista materializa a memória da cena teatral belenense e inscreve a produção local em um arquivo palpável, resistente à lógica do esquecimento. Nesse sentido, a “Tribuna” não apenas gerou textos, mas também ergueu um patrimônio impresso que testemunha o esforço coletivo de pensar, registrar e valorizar o teatro amazônico em sua pluralidade.

Espero e desejo que esse projeto de extensão, tão importante e necessário, siga por muitos anos como espaço de potência criativa, fazendo reverberar novas formas de crítica e de criação. Que continue a se expandir como território de experimentação, atravessando gerações e ampliando horizontes.

Para mim, a Tribuna do Cretino foi mais que um exercício de escrita: foi um gesto de transformação que me ajudou profundamente enquanto artista da cena e professor de teatro. Desejo, portanto, que o coordenador siga acreditando na força do projeto e possibilitando que muitos outros escritores e escritoras desenvolvam sensibilidade diante do fazer crítico, descobrindo, na crítica, não apenas um comentário, mas uma prática estética, pedagógica e política.



Referências

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção**. São Paulo: Ática, 1994.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 1991.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: retórica da modernidade, lógica da colonialidade e gramática da descolonialidade**. Buenos Aires: Del Signo, 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RODRIGUES, Nelson. **A cabra vadia**: novas confissões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SMALL, Daniele Avila. **O crítico ignorante**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.



Trajectoria da Tribuna do Cretino no Fomento da Crítica Teatral na Cidade de Belém do Grão Pará

Márcia Araújo Teixeira¹

Sou uma CRETINA! de carteirinha, assumidíssima, porque acredito que a cena teatral, tanto profissional quanto experimental precisa ser debatida, esmiuçada, melhorada.

Acredito que a arte, ensina, cura, belisca, alfineta, faz refletir, mas pode ser tão oca quanto um galho seco, depende do referencial, do que se quer ou do que não se quer que seja visto.

Nessa toada, mordida pelo bicho da arte desde os quatro anos de idade, sim, aos dezesseis quando entendi que meu mundo era estar de alguma forma no universo da arte da cena, acompanhava de longe, algumas vezes como tão somente como espectadora, noutras como atriz, algumas como bailarina, ou professora de teatro, e até como diretora, sim artista faz de tudo, o fato é que sempre habitou em mim o desejo de escrever sobre teatro, sobre a cena, aspectos dela, enaltecer sim o que é bom e apontar um ponto de vista absolutamente honesto sem paixões sobre o que pode melhorar.

Assim em 2023 descobri a caverna do Cretino, isso é uma metáfora, e ali fiz a oficina (2023), fui provocada de muitas formas e ainda sou, sim, o professor Edson Fernando é mestre em te confundir e embaralhar as convicções para te fazer abrir a mente e ampliar as percepções. No início tinha uma ideia de que para escrever críticas haveria de se ter um superpoder, um profundo conhecimento sobre teatro, dramaturgia, teóricos, entre outros e a oficina aconteceu um processo de abertura de horizonte da escrita, o que promoveu o desbloqueio, propiciando uma liberdade para escrever honestamente a partir do ponto de partida particular de cada um. Assim, Cretina estou desde então.



O ator professor Edson Fernando almejava um lugar para que se pudesse discutir formalmente os espetáculos teatrais em Belém, O Blog do Cretino nasceu desse desejo. O Blog cresceu e tornou-se a **Tribuna do Cretino**, revista que promove através da escrita crítica a difusão, o debate e os diversos pontos de vista de vários, diversos cretinos sobre a cena e seus aspectos. Para além da visão fechada do que se entende ou entendia como críticos tradicionais, seres que partiam de um pseudo poder para destilar venenos e vingancinhas para desafetos ou enaltecer seus “eleitos”.

O propósito é um lugar para escrever livremente, um lugar onde cabe o acadêmico, o professor, o artista, a dona de casa, democracia sem gessos ou amarras. Mas, falar do trabalho ou da visão do outro, mexe o ego e nesse lugar, a ousadia traz o significado do nome ser **Tribuna do Cretino**, uma vez que tribuna é o local mais alto usado para comunicar, falar, atrever-se é o verbo e quem se arrisca a falar vira cretino.

Como atriz, dramaturga, bailarina, discente do curso de licenciatura da UFPA e diretora teatral, vejo os artistas da cena teatral de Belém como heróis, pois é extremamente difícil, caro, levantar um

¹ Atriz, bailarina, dramaturga, diretora cênica, professora de teatro, discente do curso de Licenciatura em Teatro – UFPA; Bolsista PIBIPA/2025 pelo projeto Tribuna do Cretino;

espetáculo por mais simples que seja, ir pra cena é um ato de travessura, sobretudo de resistência, quase que de rebeldia, isso é importante que seja dito.

Mas longe de escritas, ou recadinhos de alguns que distorcem o sentido da crítica, a **Tribuna do Cretino** um projeto esplendido, especialmente num mundo onde falar honestamente sobre algo, virou um lugar de medo, pois o fato de gostar ou não de algo, pode virar cancelamento, alguns confundem divergência com disputa de ego, nesse lugar a **Tribuna** aproxima, desmitifica, agrega, convida cretinos, seja de dentro da escola de teatro e dança da universidade federal do Pará, estudantes, professores, quanto aqueles que frequentam as salas de teatro e convida sem distinção a todo ser vivente, amante da arte da cena, ao exercício da escrita, do pensamento, da articulação de ideias, partindo do olhar particular, instiga a investigar, exatamente por isso é necessária!

A Tribuna desmistifica a crítica, vazia, daquele ser amargo, que se acostumou a usar a crítica para destruir, ofender, humilhar, aquele que considera desafeto pessoal, essa construção fez com que haja uma aversão a crítica.

A Tribuna incomoda, mas ao mesmo tempo é singular porque consegue trazer olhares diversos sobre uma mesma obra, justamente em razão das pessoas serem diversas, com perspectivas diferentes. À medida que se escreve o olhar apura?

Pala escrever sobre a trajetória do projeto TRIBUNA DO CRETINO, rojeto que propõe a produção textual crítica sobre espetáculos de teatro produzidos na cidade de Belém do Pará, é imprescindível voltar ao começo, então a Tribuna do Cretino nasceu em julho de 2013 (onde passou por uma fase experimental), em forma de blog². O projeto cresceu e no seu quinto ano de atividades em 2018, foi para um novo espaço virtual, até ali o projeto, já publicara 174 (cento e setenta e quatro) críticas, havia lançado cinco edições impressas da TRIBUNA DO CRETINO: Revista de Crítica Teatral (ISSN 2359-4926) com circulação para várias cidades do Brasil e assim, promoveu o desenvolvimento de várias atividades de formação voltadas ao estudo e fomento da crítica teatral na produção da cena na cidade de Belém do Pará.



É importante lembrar que naquela ocasião (2018) o novo espaço virtual substituiu o blog que abrigou primeiramente o projeto. A partir de 2018 o novo espaço eletrônico dinamizou as ações do TRIBUNA DO CRETINO, porque ofertou a comunidade diversas seções para compartilhamento das impressões críticas de uma montagem teatral, como: Seção Palavra do Artista voltado àqueles envolvidos na montagem teatral pudessem se manifestar sobre sua obra, concordando ou não com as questões apresentadas na seção Palavra do Crítico. Por sua vez a Seção Palavra do Leitor/Espectador é o espaço para que ele, o Leitor/Espectador opinasse concordando ou não com o crítico ou do artista. Ainda, a Palavra Tréplica para reflexões entre os envolvidos no debate da montagem teatral – tanto o Crítico, o Artista ou o Leitor/Espectador.

O nome do projeto é uma homenagem ao dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues, que numa de suas inúmeras tiradas de efeito afirmou: “Ao cretino fundamental, nem água!”.

² Toda produção desta fase experimental pode ser conferida no link a seguir: <https://tribunadocretino.blogspot.com.br/>

Continuo a crer, que para escrever sobre teatro, cenas, suas especificidades, estruturas... é sim preciso ter um mínimo de conhecimento, para que se consiga decodificar as linguagens, as provocações, as diretrizes que determinada obra quer dizer, ou tenta dizer, mas também é possível escrever do ponto de partida do que se sente, a partir do que se vê.

O sonho ou o desejo, portanto, era ampliar o debate, enriquecer o pensamento crítico sobre a cena produzida em nossa cidade e conseguiu, pois, por aí espalhados pela cidade há sempre um cretino ou uma cretina à espreita... escrevendo!!

Outubro de 2025



O crítico insurgente: reflexões sobre a crítica teatral em Belém do Pará

Arth Souza Silva Lopes¹

Resumo

Este ensaio reflete sobre o papel da crítica teatral em Belém a partir de uma experiência pessoal de escrita movida pelo desejo de compreender e provocar a cena local. É trazido a observação de que a crítica ainda é pouco legitimada e muitas vezes rejeitada como espaço de diálogo, o que revela fragilidades estruturais e simbólicas do fazer teatral na Amazônia. Fundamentando-se em Delgado (2021), Abreu (2012), Brandão (2018) e Oliveira (2013), o texto propõe a crítica como exercício criativo e político, capaz de prolongar a vida das obras e promover reflexão sobre seus sentidos **éticos** e **estéticos**. A distinção entre “teatro irreflexivo” e “teatro inteligente” evidencia a importância de uma arte comprometida com a pesquisa e o respeito à diversidade. Surge então o conceito de **crítico insurgente**: sujeito que escreve a partir do presente, revisita o passado sem nostalgia e entende a crítica como gesto de cuidado e resistência, ao abordar questões sociais. Assim, escrever sobre teatro na Amazônia é também afirmar pertencimento e memória, transformando a crítica em um ato político e poético de escuta e criação que permanece.

Palavras-chave: crítica teatral; Amazônia; Belém do Pará; política; crítico insurgente.

Introduzir-se à crítica pela inquietação e permanência

Comecei a escrever críticas teatrais por inquietação. Era, talvez, uma tentativa de organizar o que via e sentia diante da cena teatral de Belém, uma cena que amo, mas que sempre, desde quando comecei a me dedicar a compreendê-la, me provoca muitos questionamentos. Desde o início percebi que a crítica ainda é recebida, por muitos, com certa irreverência, como se fosse um território de ameaça, e não de partilha. Em diversas ocasiões, quando escrevi sobre espetáculos locais, notei que o gesto de comentar ou refletir sobre uma obra era interpretado como invasão do espaço subjetivo da pessoa artista, como se eu estivesse “atacando” o seu trabalho e não tentando dialogar com ele.

Contudo, o que me move não é implantar o caos – apesar de uma vez ou outra usufruir de uma certa animosidade – mas refletir e propor um debate adjunto, para que possamos criar possibilidades coletivamente. A crítica teatral, para mim, é uma forma de contribuição, colaborando também para o meu processo de aprendizagem, na compreensão desse grande fenômeno que é o teatro, um exercício de escuta e de escrita que prolonga a vida da peça e devolve à cena a consistência que, muitas vezes, o imediatismo do espetáculo faz passar despercebida. Como afirma Delgado:

A crítica é fundamental por vários motivos: porque ajuda a elevar a indústria, ajuda a elevar o público e porque a obra de arte é feita para perdurar no tempo, ao mesmo tempo que supera o seu autor. Portanto, uma peça supera o autor e alcança o público, e o público quer completá-la com significados e com as suas interpretações, de modo que essas interpretações, somente publicadas, permitam que a obra permaneça imortal nas suas palavras. (2021, p. 259, livre tradução).

¹ Multiartista, afroamazônida e não-binária. Trabalha como arte-educadora, pesquisadora e produtora cultural. É especialista em Artes (UFPA), graduada em Letras - Língua Portuguesa (UFPA) e possui formação técnica em Teatro (ETDUFPA).

Ao reconhecer essa dimensão de permanência, entendo a crítica como parte integrante da obra: um modo de preservá-la, interpretá-la e mantê-la viva na memória coletiva. Isso, porque ainda é possível reverberar discussões geradas pelas críticas redigidas, de tal forma que elas tendem a se atualizar na memória gerando reflexões sobre como foi feito o teatro e possibilitando desejar outras formas de o fazer. O que demonstra que, por mais que a crítica enfrente seus desafios contemporâneos e o crítico seja uma pessoa teimosa que enfrenta sérios riscos de tentar dialogar com pessoas desinteressadas, a crítica se faz pertinente porque repercute e permanece, ainda que seja em um grupo menor de pessoas interessadas: artistas da cena como atores, diretores, dramaturgos, figurinistas, cenógrafos, iluminadores, estudantes, professores, pesquisadores de teatro etc. geralmente como exercício contínuo do ofício de ser também artista.

A cena teatral em Belém e suas contradições

Belém é uma cidade com produção teatral pulsante, ainda que marcada por desigualdades regionais. O cenário cultural do Norte convive com o subfinanciamento crônico, a falta de políticas públicas consistentes e uma lógica concentradora que privilegia o eixo Sul-Sudeste do Brasil. Sem mencionar a precarização do trabalho atuante, que aparentemente vem surgindo demanda, mas a busca por pessoas não profissionalizadas faz com que o mercado de trabalho desvalorize artistas que possuem formação. Essa assimetria impacta diretamente na formação, nas condições de trabalho e na visibilidade dos artistas amazônidas. Ainda assim, existem produções legítimas, inventivas e profundamente comprometidas com a pesquisa cênica e com seus profissionais, mesmo quando realizadas com escassos recursos.



Todavia, o que observo é que não é o orçamento que determina a qualidade do teatro, mas a presença ou ausência de reflexão de como fazer e em como abordar suas propostas temáticas – quando tem. Há espetáculos que revelam um processo rigoroso de investigação, que respeitam o signo e o público, e outros que, embora visualmente competentes – as vezes muito bem financiados – reproduzem discursos problemáticos.

Por muito tempo, cheguei a nomear essa diferença de maneira bastante provocativa: “teatro burro” – culpa da minha animosidade – mas aqui, levando em consideração a complexidade do conceito, eu vou chamar de “teatro irreflexivo”, que é o que de fato é, aquele teatro que reproduz representações ou interpretações que apresentam marcadores discriminatórios e preconceituosos da sociedade, é literalmente quando o criador de uma obra não se atenta a essas questões ou de forma intencional não se importa com as consequências das ações, gestos, discursos e outros signos presentes nas suas criações. Em detrimento deste, alego perceber o “teatro inteligente” aquele que se funda na escuta, na pesquisa e no respeito, sem reproduzir ideias discriminatórias e preconceituosas, não necessariamente requer temas intelectuais, mas a feitura é elaborada sem violentar segmentos sociais historicamente vulneráveis.

Essa distinção não é moral, mas política. O “teatro irreflexivo” é o que perpetua preconceitos, estigmas, discursos racistas ou sexistas – talvez sem consciência de o fazer –, enquanto o “teatro inteligente” se compromete com o pensamento reflexivo e com a revisão de seus próprios signos. Assim começa a surgir um novo olhar a respeito da crítica. Como diz Abreu:

A crítica acompanha o exercício cotidiano da criação teatral. Deixa sinais de seus passos em uma ou outra direção, mas estes sinais não devem ser vistos como referências inequívocas ou infalíveis. São registros que foram e continuarão sendo resultado dos olhares pessoais daqueles que a partir de diferentes posições, leram, concluíram, instrumentalizaram, descobriram os possíveis alcances das imagens teatrais, não importando seu suporte nem a forma concreta com que são apresentadas ao espectador ou ao leitor (2012, p. 114-115).

Assim, conseguimos compreender que na crítica teatral, hoje, podemos parir uma nova persona crítica, que consegue ler uma obra e redescobrir seus possíveis alcances para se discutir camadas que podem e devem ser discutidas, que algumas formas de fazer teatro ignoram. Eu estou falando das questões sociais, apesar de, desde sempre, o teatro está a esse serviço, mas se convencionou a “liberdade poética” escorada na costa larga das abstrações da contemporaneidade, onde tudo deve ser aceito porque é arte, mas não caminhamos nas pesquisas e estudos no campo da sociedade e cultura para trás, e produção artística não é estanque, ela deve vir junto.

A crítica como reação e compromisso político, ainda pensando Belém

Minha aproximação com a crítica nasce do incômodo diante da superficialidade que às vezes encontro na cena. Senti que era preciso escrever, não para apontar erros – apesar de tecnicamente os fazer – mas para instigar um pensamento teatral mais consciente politicamente. No entanto, percebi uma resistência quase generalizada entre estudantes e artistas locais em aceitar a crítica como saber legítimo. Há quem veja o crítico como inimigo, não como aliado. Essa postura talvez revele uma fragilidade estrutural – além da insegurança de cada artista ter consigo a respeito da suficiência ou eficiência do seu próprio trabalho – a ausência de um espaço consolidado para a reflexão sobre arte na cidade.

Essa percepção foi afincada na medida que eu me introduzia ao projeto de extensão TRIBUNA DO CRETINO, coordenado pelo Prof. Dr. Edson Fernando. Percebo que a existência de um espaço para pesquisa e estudo, onde de forma segura podemos compartilhar perspectivas críticas, além de gerar assentamentos para esse ofício – porque, por incrível que pareça, o sujeito crítico cria e, assim como o artista, também tem suas inseguranças – falta ser levado com mais seriedade e respeito pelas categorias teatrais da cidade, justamente por fazer parte permanente a essa constelação teatral.

Mas a crítica, no entanto, não é juízo final. Ela é, antes, diálogo e tentativa. Ela pode ser, como diz Delgado, uma escrita que funde “artigo e crônica”, capaz de “informar e opinar simultaneamente, interpretando a peça na íntegra” (Op. Cit, p. 256, livre tradução). Ou seja, a crítica não deve se limitar a descrever o espetáculo, mas contextualizá-lo, articulando três eixos: a



essência da obra, o contexto social que a envolve e seu lugar no panorama artístico e cultural. Isto é, levar em consideração também como as pessoas recebem a crítica no contexto social que ela é elaborada.

Em Belém, sinto falta de um exercício mais amplo – além das bajulações geradas por temor ou mero puxa-saquismo partindo de certos críticos e artistas – precisamos de críticas que toquem com a devida delicadeza aos aspectos técnicos sim, mas sem deixar de lado a dimensão política e poética do teatro, mesmo que aflija o espaço subjetivo da pessoa artista, ou melhor seria dizer, o ego do artista-criador, compreendendo que também ninguém é obrigado a aceitar a crítica calado.

No entanto, é justamente por esse motivo que o teatro é sempre político – não porque deva ter um discurso engajado, mas porque o ato de colocar corpos e histórias em cena é, por si só, um gesto de reorganização do sensível. Criticar o teatro, portanto, é intervir na esfera pública; é refletir sobre o que queremos ver representado e como queremos nos ver também. Isso não significa consenso, as pessoas divergem naturalmente de pensamento, mas o que importa é oportunizar o reconhecimento da crítica teatral como elemento que reflete o exercício da democracia no teatro.

A crítica como criação e como espelho: o crítico insurgente

Escrever crítica é também criar. O crítico é, de certo modo, um artista da observação. Ele transforma a experiência sensorial em linguagem, a presença em palavra, o efêmero em memória. Como observa Oliveira,

A multiplicidade da crítica é importante justamente pelo fato de que a subjetividade ganha mais força. Não existem mais parâmetros tão objetivos, valendo muito mais a força criativa e a sensibilidade do crítico. E a humanidade é tão grande e todos pensam tão diferente... É a força do ponto de vista, e mais, da capacidade ensaística e imaginativa do profissional. Ele deve ser ousado e não apenas descrever ou julgar o que viu, mas também criar a sua própria obra (2013, p. 154).



Essa afirmação ecoa fortemente na minha prática e reflete o que tenho visto enquanto proposta de embarcar na produção de crítica teatral. Quando escrevo sobre um espetáculo, não busco “traduzir” o que vi, mas reinventar essa experiência em outro idioma – o da reflexão social. O crítico, como diz Oliveira, “se aproxima, assim, do espectador comum (...) todo significado advém da presentificação do encontro de sua subjetividade com a obra.” (2013, p. 154). Ou seja, a crítica é também uma aparição: um corpo que escreve, afetado por outro corpo que atua ou uma encenação que reverbera na sua subjetividade. Essa performance se dá de forma interacional, é ação e reação relacionando-se entre o conhecimento e as identidades que estão em conflito na pós-modernidade em suas relações hierárquicas, entre o passado, presente e futuro, essa aparição que apresenta como consequência uma persona-crítica que questiona todos esses lugares temporais e sociais: o *crítico insurgente*.

Alguns autores alegam que há um risco permanente de que a crítica se torne obsoleta, incapaz de acompanhar as transformações da arte contemporânea. Brandão chama isso de “crítica fantasma”: “uma criação indecifrável, pois a crítica cotidiana, impregnada pelo passado, submissa

aos tempos vertiginosos do jornal, não consegue plasticidade para contemplar o atual” (2018, p. 29). Em outras palavras, quando o crítico se apega a modelos antigos e ignora as novas teatralidades, ele perde sua função.

Mas quando Oliveira alega que: “O crítico precisa, assim, estar atento a essas exigências do tempo [...] estar no hoje, e muitas vezes até mesmo antever o futuro” (2013, p. 152), podemos analisar a existência de um outro sujeito crítico. Pois, se discute muito sobre os moldes passados de fazer crítica, mas não se discute sobre os críticos contemporâneos, os que realocam os teatros que são feitos a moldes passados.

O que percebo, com isso, é um choque geracional que retira a legitimidade de novos críticos desse espaço, pois eles não apresentam o olhar direcionado para o que já foi o teatro, mas para o que o teatro deveria ser hoje, trazendo outros pontos levantados, expectando o que o teatro pode vir a ser no futuro. Aqui, é o evocar do problema da fragmentação de tudo, formas contemporâneas de analisar uma obra precisam ser compreendidas tanto quanto as suas teatralidades da sua própria época.

Com isso, o **crítico insurgente** é aquele que olha o teatro sem nostalgia, reconhecendo o que do passado ainda ensina e o que já não cabe mais reproduzir. Não se trata de romper por vaidade, mas de atualizar o olhar, compreender que o teatro é vivo e que a crítica precisa acompanhar suas transformações, mas inclusive sociais. Insurgente é o olhar que se recusa à passividade, que pensa o teatro não pelos moldes herdados, mas pelos mundos que ele pode inaugurar. É o crítico que não teme dizer o que precisa ser dito, que escreve para provocar pensamento, não para impor verdades, e que entende a palavra crítica como gesto de cuidado para o fortalecimento da cena.



A crítica amazônica e o desafio da legitimidade

A resistência à crítica em Belém está ligada, também, a um contexto histórico de invisibilização do Norte dentro do circuito nacional de artes cênicas. Falta-nos uma cultura de crítica consolidada, espaços de publicação, políticas de fomento à reflexão e à formação teórica. Como os espaços gerados pelo Projeto de Extensão TRIBUNA DO CRETINO, por exemplo. Mas essa ausência, no geral, não é apenas carência; é também convite à invenção. Produzir crítica na Amazônia é um ato político de autoafirmação. É dizer: nós pensamos o nosso teatro. Não precisamos apenas ser analisados de fora, podemos produzir nossas próprias leituras, a partir de nossos corpos, nossas referências e nossas histórias. Nesse sentido, a crítica é também ato decolonial, uma forma de resistir ao silenciamento imposto pelas relações duras de poder.

A crítica como cuidado com a cena e resistência

Escrever sobre teatro em Belém é um gesto de amor e de coragem. Amor, porque envolve afeto pelo que se faz, pelo que se vê e pelas pessoas que criam; coragem, porque implica dizer o

que se pensa, mesmo quando isso incomoda de certa forma. A crítica teatral, para mim, é um ato de cuidado: cuidar da cena, do público e da memória do teatro amazônico.

Acredito que o papel da crítica é, como propõe Oliveira, o de “apontar caminhos para a arte” (Op. Cit., p. 152). Ela não existe para destruir, mas para provocar movimento: no pensamento, na criação e nas nossas relações sociais. E talvez o maior desafio da crítica, em Belém e no Brasil, seja justamente o de existir com liberdade, reconhecida como parte do ecossistema teatral, como arte que pensa a arte.

Assim, reafirmo: a crítica não é o fim do espetáculo, mas o seu prolongamento, pois, mais uma vez, a crítica permanece e, mesmo sem desaparecer, reaparece de diversas novas formas, podendo ser através de um **crítico insurgente**. É uma conversa que continua quando as luzes se apagam, e que, ao se inscrever na palavra, mantém viva a chama do teatro, esse espaço de sonho, conflito e invenção que, na Amazônia, resiste.

17 de outubro de 2025

Referências

ABREU, Eberto Garcia. **Crítica ou críticos**: um dilema do teatro. Sala Preta, São Paulo, Brasil, v. 12, n. 2, p. 114–121. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p114-121>. Acesso em: 15 out. 2025.

BRANDÃO, Tânia. **A falência da crítica**: formas da crítica teatral na História do Teatro Brasileiro. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 26–43, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV22-v14n1a2018-2>. Acesso em: 15 out. 2025.

DELGADO, Daniela Galvis. **Crisis de la crítica**. Sobre la crítica teatral en Bogotá. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, v. 16, n. 30, p. 252-261, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.14483/21450706.18300>. Acesso em: 15 out. 2025.

OLIVEIRA, Hayaldo Copque Fraga de. **Propostas para uma crítica teatral contemporânea ou qual a crítica possível?**. *Repertório*, Salvador, nº 20, p.151-154, 2013. Disponível em: <https://revbaianaenferm.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8739>. Acesso em: 15 out. 2025.



TRIBUNA DO CRETINO: reflexões sobre afeto, crítica e o fomento da cena paraense a partir da experiência da ‘Tribuna’ – Paula Barros

Paula Barros¹

UMA CRETINICE SÓ!

Embora já faça um tempo que me formei, minha relação com a Escola de Teatro da UFPA não cessou totalmente. Deixo-me levar de volta para lá em momentos pontuais, seja para os ensaios do Auto do Círio, para mediações sobre educação inclusiva na graduação, ou, mais recentemente, pelo convite para participar na Gira de Conversa, ação integrada ao evento acadêmico promovido pelo Curso de Licenciatura em Teatro, isto é, o XIV Seminário de Pesquisa em Teatro.

Fui surpreendida, no entanto, por Edson Fernando com um convite para escrever este ensaio. Ele propôs que eu abordasse minha relação com o projeto **Tribuna do Cretino** e a contribuição que percebo dele para a cidade. Imediatamente, o primeiro pensamento que me veio à mente foi o caminho trilhado: como a influência de Edson como educador e a minha participação no projeto foram capazes de remodelar minhas perspectivas, sobretudo a visão que eu tinha sobre mim mesma.

Sabe aquela coisa que falam da relação dialógica professor-aluno? É disso que Paulo Freire trata em *Pedagogia da Autonomia*, quando afirma que “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (1996). Essa é a minha primeira referência do projeto: a de ser provocada, questionada e construída a partir de uma relação horizontal e de afeto. O educador me acolheu e acolheu minha cria — Catarina, que na época tinha 5 meses. Ele percebeu em mim potencialidades que eu não tinha maturidade para reconhecer, sempre me provocando e questionando, mas sem deixar de confiar no que eu poderia vir a ser e fazer. E quando um professor confia, a gente confia também. E isso é dialético.

O início da relação com o projeto se deu no curso de extensão de Introdução à Crítica Teatral em 2015. Eu me inscrevi porque havia tirado uma nota “R” na disciplina da qual Edson era professor na Licenciatura em Teatro e achei a avaliação injusta. Logo pensei: “Ah, é! Agora ele vai ter que me aturar fora da aula também”. E, na verdade, foi bem assim, principalmente quando eu recebia e-mails sobre o não cumprimento de prazos. Hoje, como professora, percebo a dificuldade que um educando tem em cumprir certas responsabilidades. Na época, eu ficava frustrada por não conseguir entregar as atividades no prazo, e Edson não deixava de me responsabilizar por isso. À primeira vista, pode parecer desumano (o que pensei por um certo tempo) um professor não entender que eu, além de estudante, era mãe, dona de casa e ainda trabalhava para ter o recurso necessário para o básico — uma realidade comum a muitas pessoas. (Naquele momento, eu caía na armadilha da lógica da superprodução: sentia que, se “pausasse” a ação produtiva física para me dedicar a atividades intelectuais da graduação — como ler ou escrever — estaria falhando nas



¹ Graduada em Licenciatura em Teatro UFPA; Participante/Colaboradora do Projeto Tribuna do Cretino;

minhas responsabilidades diárias e como mãe. Me culpava profundamente por não “dar conta” de tudo. Havia pressão por “estar sempre ativo”, e, isso fala sobre autoexploração que conheci e percebi lendo Byung-Chul Han, que aprofunda a discussão sobre a 'sociedade do cansaço'). No entanto, foram essas “esculhambações” que me fizeram questionar minhas prioridades no momento. Desde então, não quis mais deixar de ser provocada e questionada por coisas que eu mal considerava. Assim, iniciamos essa relação.

Após o curso, abriu-se a inscrição para a bolsa de pesquisa e, claro, me inscrevi — principalmente pela necessidade do recurso financeiro para continuar a graduação. Com a aprovação, foram dois anos como bolsista. Nesse processo, escrevi algumas “críticas” para a Revista (inicialmente, eram críticas de teatro e dança; após uma revisão, Edson optou por manter apenas a linguagem do Teatro). Ao me autoavaliar, percebi o quanto minha escrita mudou (e um curso ajudou também); eu reescreveria esses textos de outro modo, aprimorando o discurso e o desenvolvimento, mas a essência e os pensamentos permaneceriam. É enriquecedor perceber as coisas que aprendemos e mudamos com o processo, mas também como outras permanecem essencialmente quem ou o que são.

Coloquei “críticas” entre aspas porque aprendi, sendo cretina, que o processo de escrever não se resume a fazer julgamentos, dizer se algo é bom ou ruim, ou qualificar/desqualificar uma obra. É, sim, a arte de fruir e tecer ideias pautadas em reflexões e posicionamentos. É um processo de autoavaliação e de discernimento para “se acusar um cretino” (lê-se a apresentação da Revista impressa **Tribuna do Cretino** Vol. 01, N.1, 2015).



Como bolsista, tive a oportunidade de submeter, juntamente com Edson, um resumo expandido no Congresso de Extensão da UFPA, intitulado: “**CRETINO EM AÇÃO: Análise de dados de duas edições da TRIBUNA DO CRETINO: Revista de crítica em Teatro e dança**”. Foi um momento de coletar e analisar dados sobre o desenvolvimento do projeto e seu impacto na cidade. Por esse motivo, também revisamos as questões sobre dança e compartilhamos com a outra bolsista — éramos três na época. A pesquisa me impactou profundamente, pois nesse período pari mais uma criança, Helena. Apenas dois meses após o parto, apresentei a pesquisa na UFPA. Foi um momento de grande empoderamento, que me fez acreditar que era possível realizar o que eu queria, mesmo em meio ao caos. Não foi fácil, claro, mas me abriu caminhos e me tirou de um *baby blues* (melancolia materna pós-parto, um estado de tristeza, ansiedade e irritabilidade). Edson nem sabia disso, e na época eu mesma mal reconhecia o processo, apenas vivia.

Afinal, tudo se transformou em aprendizado. Desenvolvi a leitura crítica e mudei hábitos de escrita e de pensamento sobre mim e as questões que vivenciava. Se antes eu escrevia muitas cartas e textos curtos sobre reflexões de vida, passei a treinar outros formatos de escrita, a ler outros livros e a caminhar por outras linguagens artísticas, como a dança e as artes visuais. Alguns textos foram finalizados com sucesso, com atenção à fluidez e coerência; outros ainda estão bem guardados na nuvem dos meus *e-mails*, que revisito vez ou outra para lembrar o que vivi, ou para degustar um momento comigo mesma e tecer pensamentos do que fui, do que sou e do que quero

vir a ser. Desse modo, eu dialogo com a arte e com a arte de escrever, o que me levou a participar, no período pandêmico, da bancada crítica do projeto PAN - Potência de Artes do Norte de Manaus. Ali, produzi mais três textos, expandindo minha relação social, meu conhecimento e abrindo novas possibilidades de trabalho, o que me conecta à segunda questão de Edson.

RELAÇÃO CRETINA E A CIDADE DE BELÉM

Seria cretinice da minha parte afirmar qualquer coisa sobre o projeto na cidade sem citar os dados que já produzimos. A questão é que, embora tenhamos quantificado e analisado esses dados, não deixamos de perceber a qualidade do processo e as arestas que a produção teatral deixa na cidade.

A primeira aresta que os dados nos trouxeram foi a produção cênica centralizada em uma determinada área da cidade, mostrando uma disparidade em relação aos lugares mais periféricos. Isso não significa que não haja produção teatral nos bairros periféricos, mas sim que as críticas impressas nas duas primeiras edições da revista nos levaram a registrar uma quantidade concentrada em um território pequeno, se comparado à área total da cidade. Isso nos leva a questionar: por que, mesmo havendo um território específico de produção teatral centralizado em uma área favorável da cidade, o público — principalmente o dessa área — não acessa essa produção de forma efetiva? O retrato que vemos ao longo dos anos é um público composto por familiares, amigos e professores dos atores (e, às vezes, nem isso), o que reforça a necessidade de pensar a formação de público.

São questões que, com certeza, renderiam uma tese. No entanto, nós as levantamos com o intuito de nos avaliar e avaliar o que fazemos como artistas e educadores na cidade. E qual é o cenário, comparando 2017 e 2025?

Agora, já temos mais edições publicadas – nove no total das revistas impressas –, o **Blog da Tribuna do Cretino** foi mantido e a revista está migrando para um formato completamente online. O curso e as ações continuaram, mas, afinal, as coisas mudaram? Em meu ponto de vista, muita coisa mudou desde então, pois a vida está em constante movimento.

MOVIMENTOS PÓS FORMAÇÃO E EMPREENDEDORISMO LOCAL

O processo formativo da universidade, por exemplo, impulsiona os educandos a se voltarem para suas cidades e bairros de origem após a formatura. Com a escassez atual de empregos, eles iniciam movimentos artísticos individuais e empreendedores. Nos últimos dois anos, conheci quatro formandos que estão impulsionando seus próprios espaços. A duras penas, eles buscam parcerias e ampliam seu repertório, garantindo as linguagens artísticas como prática de vida em seus territórios, sustentando-se e transformando o cenário da cidade.



NOVOS NICHOS: AUDIOVISUAL E TEATRO MUSICAL

Tivemos ainda a abertura de um novo nicho: o Teatro Musical. Um artista local buscou formação fora e trouxe esse conhecimento para a cidade, dando novos rumos para a exploração de alguns estudantes. Quanto ao público, não tenho tanta certeza: assisti a espetáculos por conhecer os artistas, mas raramente vi pessoas conhecidas na plateia. Não tenho dados nem pesquisa para aprofundar a análise, mas o fato é que essa modalidade abriu uma possibilidade na cidade, mesmo que permaneça centralizada e com objetivos específicos.

Com o crescimento do audiovisual, muitos artistas paraenses também estão ganhando força e visibilidade. Vejo o Teatro se expandindo por outros caminhos. Afinal, acredito que tudo nasce a partir da linguagem teatral, que sempre expande as expressões e a teatralidade (o conjunto de elementos e signos que, presentes em uma cena ou situação, produzem um efeito dramático ou performativo, mesmo fora do teatro convencional).

O LEGADO DO PROJETO CRETINO

E quanto ao projeto? Acredito que ele cumpriu seu papel de fazer nascer mais “cretinos” nessa relação. A partir do cenário que se forma diante da realidade, conseguimos ampliar a visão crítica, reflexiva e o diálogo, seja consigo mesmo ou com a cidade. A **TRIBUNA** vem, desde 2015, evidenciando processos históricos da cena local, pois registro é história. Por isso, temos registrado e expandido esses processos de construção por meio da revista online.

Não tenho escrito mais críticas. No entanto, a vivência como educanda, bolsista e crítica me levou a lugares que nunca imaginei e continua a me levar. Tenho certeza de que aqueles que têm a audácia de escrever e sair de sua zona de conforto também viverão o inimaginável, além de garantir um arcabouço histórico da nossa cena teatral paraense para o futuro do teatro.

Outubro de 2025

Referência

Freire, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.



A crítica teatral como caminho de desobediência na Tribuna do Cretino

Alana Lima¹

Faz dez anos que escrevi minha primeira crítica pra Tribuna. Na época eu era uma caloura do curso técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA, recém-formada em Letras – língua portuguesa e ouvia pelos corredores “quem é essa menina e quem ela pensa que é pra criticar um espetáculo?”. Começo essa escrita com esse relato porque penso que é marcante na trajetória da tribuna a “crítica ao crítico”. Conheci a Tribuna pelo Edson Fernando, meu então professor de Técnicas Corporais I, disciplina inicial do curso técnico. Ele já era coordenador da revista e um grande incentivador da reflexão crítica sobre o teatro da cidade. Veja bem, eu disse reflexão crítica – e não exatamente a crítica escrita. Mas acredito que a revista Tribuna do Cretino nasce exatamente dessa sede, dessa fome, dessa força do Edson em ser um fazedor de teatro que reflete o seu fazer. Achava isso bonito à época e hoje acho que isso me motivou nos últimos 10 anos a seguir fazendo teatro em Belém.

Tenho uma relação afetiva com a Tribuna, pois vivi várias fases na revista e assumi lugares diversos ao longo desses anos. Comecei escrevendo críticas despreziosas, passei a fazer a revisão ortográfica das edições impressas, participei de diversos bate-papos em atividades vinculadas ao projeto e, hoje, escrevo como corpo editorial. Tô achando chique, acho que realizei um sonho de infância – trabalhar em uma revista. Faço questão de escrever esse texto em tom informal, como uma conversa, porque sempre foi assim que me chegou a paixão pela crítica teatral. Em 2015 eu realmente não era ninguém pra criticar um espetáculo, era apenas público – e isso já era suficiente. Esse foi meu primeiro aprendizado com o Edson e que nunca me saiu da mente: o crítico não é um intelectual com grandes habilidades de escrita, com um conhecimento técnico e capacidade de sistematizar suas percepções em um texto. Na verdade, ele até pode ser tudo isso, mas não precisa. O crítico é, antes de tudo, plateia. E olha que mágico imaginar que uma garota recém-chegada ao universo técnico do teatro se sentiu motivada o suficiente pra escrever sua reflexão crítica sobre um espetáculo – essa perspectiva sempre me agradou, porque ela me traz uma noção de acesso que acredito e defendo no teatro. Escrever sobre teatro deve, antes de qualquer coisa, ser exercício coletivo de reflexão sobre o que a gente faz e o que ainda queremos fazer.

Acontece que há uma brecha nessa minha fala e na forma como vejo e defendo a crítica, essa brecha se repete nos últimos 10 anos em quase todos os momentos em que a Tribuna é posta em debate – gente que faz teatro não sabe receber crítica. Quero acreditar que melhoramos nos últimos anos. Mas sempre houve uma complexidade em quem assume o risco de pensar o teatro que



¹ Palhaça, educadora, produtora cultural na Amazônia paraense. Membro do comitê editorial da Tribuna do Cretino, do Coletivo de animadores de caixas e da Ubuntu produções artísticas.

estamos fazendo e escrever sobre isso, publicar, expor sua voz e seu saber, sua análise e suas incoerências. O crítico foi por muito tempo o temor dos espetáculos. “Olha, o crítico veio!” – frase que sei que o Edson ouviu muitas vezes ao sentar na plateia do teatro. O ponto que me agrada aqui é que a Tribuna é exatamente sobre isso, sobre o incômodo de mexer com o vespeiro, de movimentar a cena em outras esferas, de abrir espaços de escrita para quem chegou ontem ou há 20 anos no teatro da cidade. Há algo de profundamente subversivo na escrita que nasce do chão da cena. A Tribuna não é apenas uma revista de crítica teatral — é um espaço de troca e criação do pensamento em teatro, de estímulo à reflexão e à pesquisa sobre a cena. A crítica não é um espelho, nem um ataque, mas parte do que também é fazer teatro: convocar, provocar, convidar pra jogo.

Aproveito, então, pra convocar pro jogo um cara que adoraria falar de crítica teatral, Foucault. Em “O que é um autor?” ele nos convida a deslocar o olhar sobre o gesto da escrita. O autor, para ele, não é origem nem centro do sentido, mas uma função que organiza o campo dos discursos — um ponto móvel que se desfaz na própria trama das palavras. Partindo dessa lógica, a Tribuna reinventa o que a gente entende por autoria na crítica teatral: ali, o “crítico” não é o dono da voz, mas aquele que empresta seu corpo à escuta do teatro e o transforma em reflexão escrita. Cada texto da revista parece soprar uma pergunta foucaultiana: e se a crítica fosse também uma cena? E se o escrever sobre teatro fosse uma continuação do próprio ato de encenar?

Assim, em meio às críticas dos corredores, das mesas de bar, das salas de esperas dos espaços alternativos da cidade, há um espaço virtual onde falar sobre teatro é ato de transformação, de movimento poético. A Tribuna é a continuidade da cena, é o papo entre quem faz e quem consome, é o lugar da permanência teatral quando o encontro parece ter acabado. Lembro com carinho de uma ação do projeto lá em 2015, as **Sabatinas Críticas**, que proporcionavam um espaço aberto de debate após a crítica. Então o espetáculo acontecia, mas seguia reverberando em forma de texto e depois de debate a céu aberto entre diretores, elenco, público e crítico. Sempre vou sentir falta desse local de troca entre nós, que fazemos e pensamos teatro e acredito na Tribuna como essa força que segue tentando criar diálogos essenciais.

Não posso deixar de apontar também um aspecto pedagógico que muito me toca na crítica teatral – a formação da plateia. Aciono Flávio Desgranges quando propõe que o teatro precisa pensar uma pedagogia para o espectador, como caminho de acessibilizar a linguagem, mas principalmente de fazer o teatro chegar em quem não o vê como demanda essencial. Quando falo de demanda essencial, me refiro à comida, água, saúde pública... as estruturas de poder do estado não querem que a gente pense a arte como demanda essencial, mas ela o é. Quais armas nós temos, então, para formar esse público em relação ao direito e à urgência da arte? Ocupação das ruas, relações em rede com espaços comunitários e periféricos, articulações entre grupos e, por que não, a crítica. E aqui não a crítica sisuda, acadêmica, intelectualizada a tal ponto que é ilegível a grupos diversos, mas a crítica que aprendi em 2015 com o Edson Fernando – a que pode ser feita pelo público leigo, ávido, interessado em conectar suas vivências e saberes com o espetáculo que



assiste. Eu, moradora e mobilizadora do bairro do Guamá, em Belém, vejo em minha vizinhança grandes críticos de arte que só precisam de um pontapé de estímulo pra, quem sabe, comentar e escrever sobre o que veem. Entendam, não estou aqui sendo contra a crítica acadêmica, estruturada, pensada a partir de referenciais técnicos e teóricos, mas defendo que não somente essa crítica precisa de espaço, pois ela já ocupa um lugar de privilégio social e de acesso limitado a uma minoria populacional – os intelectuais da arte.

Seguindo nessa lógica, defendo a crítica como um movimento de descolonização de pensamento e prática teatral, especialmente quando se trata do teatro da Amazônia. A Tribuna também pode ser lida como esse espaço de voz e protagonismo de artistas, público e pesquisadores amazônidas falando sobre o que se faz aqui – e é muita coisa, a gente sabe. Produzir escritas diversas sobre arte no nosso território é, por si só, um movimento de resistência política, poética e identitária. Uma pedagogia da descolonização reconhece nas práticas do corpo, nas nossas vozes, nos nossos fazeres cênicos a potência de outros modos de existir no mundo – e aqui convoco as palavras e perspectivas pedagógicas de Luiz Rufino, em Vence-Demanda. Ao escrever sobre o teatro da Amazônia, a Tribuna convoca uma outra geografia da crítica — uma que não se curva aos centros, mas se ergue do chão úmido, das águas e dos quintais. Ela pratica o que Rufino chama de pedagogia do encantamento: uma forma de conhecer que é também uma forma de curar. O texto crítico deixa de ser arma de julgamento e se torna gesto de partilha, de comunhão com as obras e com quem as cria.

Sem querer reforçar ilusões, mas acreditando firmemente em nossa capacidade de movênci e mudança perante ao reconhecimento da identidade teatral da Amazônia, afirmo que a Tribuna propõe uma crítica que é criação — uma escrita que se insubordina à lógica colonial de quem fala sobre com superioridade e hierarquia de saber. É escrita que se deixa atravessar, que se contamina, que se reconhece cretina no melhor sentido: aquela que desobedece as ordens, ri das hierarquias, que não aceita as fronteiras entre o que é arte e o que é vida, entre o que é autor e o que é comunidade.

Escrever sobre teatro, assim, é também criar mundos. É continuar o espetáculo por outros meios. É fazer da crítica um gesto político e poético de desobediência — um modo de dizer que o teatro, quando escrito a partir do corpo e do território, não cabe em definições, mas se espalha como palavra que não morre, não se encerra. A Tribuna é, portanto, um espaço de criação, problematização e reencantamento do olhar — onde o ato de pensar é também o ato de sonhar e de existir em liberdade.

Outubro de 2025



Referências

DESGRANGES, Flávio. A pedagogia do espectador. 2001. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos: estética, literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3, p. 1-44.

RUFINO, Luiz. Vence-demanda: Educação e descolonização. Rio de Janeiro, Mórula, 2021.



Para quê (e para quem) se escreve crítica teatral em Belém do Pará?

Karimme Silva¹

Início este texto com uma pergunta que abre e fecha caminhos. Afinal, qual (quais) os caminhos da crítica desenvolvida a partir de uma perspectiva local? Para quê e para quem se escreve sobre o teatro feito pelas bandas de cá? Como pensar/exercitar um texto em tempos onde a leitura e a escrita minguem pelo uso cada vez mais massivo das máquinas? Quais níveis de percepção o Teatro ainda alcança em presença? Em uma era das IA's e dos *chatgpts* da vida, que fabricam aquele texto “pronto”: linear, sem camadas, sem corpo, sem vida. Acredito que toda escrita possui (e é possuída) pelo corpo que a escreve – além disso, por corpos que falam, escutam, percebem, sentem as camadas de determinadas obras. Mas se retirarmos um pouco os olhos de quem produz o texto e lançarmos a quem recebe: se trata de um mesmo movimento? Artistas de teatro da cidade estão mais preocupados com as escritas sobre suas obras ou se preocupam mais em tentar produzir, manter público, buscar editais e disputar os recursos esparsos das falhas políticas culturais? Quais os grupos que se mantêm unicamente com a renda de seus espetáculos, quais os seus tempos de vida? Isso é Belém, Pará, Brasil. Não dá pra pensar em um texto que não contemple aspectos mais amplos a partir dos recortes de localidades: o texto escreve (e se inscreve em) um território. A ideia de um texto crítico não acolhe somente a obra teatral em si, mas os contextos nos quais ela é elaborada e pelos quais é percebida –estes, contextos diversos. Segundo Barthes (2007):



[...] a crítica pode ser de modo contraditório, mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. Pois de um lado a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões (2007, p. 163, aspas do autor).

Pela perspectiva da crítica como este lugar de confabulações e/ou contestações a partir de uma obra, é importante destacar alguns pontos: a forma de uma montagem cênica não existe sem seu conteúdo e vice-versa. Escrever uma crítica é trilhar este caminho de mão dupla – entre a percepção subjetiva e a semiologia² teatral; é ir ao encontro da cena com binóculos no corpo todo,

¹ Artista-pesquisadora de Belém/PA. Doutoranda em Artes (PPGARTES/UFPa) na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Atuação. Professora substituta na Escola de Teatro e Dança da UFPa. Atriz e ex-aluna formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPa. Colaboradora no projeto de extensão Tribuna do Cretino (PROEX/ETDUFPa) desde 2016. Membro do Comitê Editorial da Revista Eletrônica Tribuna do Cretino (2025) e do Dossiê Temático da Revista Voz e Cena (2025).

² O estudo pelo qual o teatro é compreendido através de seus elementos e códigos, também chamados de signos teatrais.

para tentar captar detalhes, espaços de percepção, organização da encenação, a linguagem utilizada, as obras de referência, elementos técnicos, enfim: o próprio discurso. É reorganizar os caminhos da percepção cênica sobre os caminhos do texto. Não aquele texto chato, verborrágico e academicista NO QUE TANGE as palavras difíceis e a linguagem inacessível – boas críticas são sobre quantidade ou qualidade? É a proposição do diálogo horizontalizado com criadores das obras ou apenas uma versão cansativa cheia de autores et al? Quem lê uma crítica sobre sua obra realmente se alinha na compreensão de quem tenta escrever sobre? Quantas e quais compreensões um mesmo texto evoca? São mais perguntas que respostas para que reflitamos sobre as motivações por trás e no centro da crítica. Em Belém do Pará, este espaço pulsante de criação teatral – dentro e principalmente fora de uma escola, não esqueçamos os teatros de rua, de igreja, de porões, o teatro popular feito por cordões de bichos e pássaros juninos – ainda que com diversos descasos de políticas públicas em relação às categorias artísticas.

O Teatro está muito além do que um texto alcança, pois não se trata só do texto que vem do espectador, mas suas camadas visuais, sonoras, discursivas ou seja: todos os códigos que possibilitam o acontecimento da/na cena, os quais não funcionam sozinhos, pois se re-organizam a partir das cabeças que definem – e defendem – seus percursos e processos. Cada peça se torna única, pela sua presença em determinado tempo/espaço; uma plateia de 20 espectadores resultará em 20 escritas/leituras diferentes, no sentido perceptivo. Pela ideia de que os textos dialogam com seus tempos, partilho a visão de Abreu (2014), sobre um espaço mais aberto, subjetivo e movente da crítica:

Ao desenvolver a crítica no teatro, o que fazemos nada mais é que simplesmente ler através dos espetáculos, dos espectadores, dos textos dramáticos, da história do teatro, das poéticas e dos livros, e até mesmo de muitas outras fontes, do imaginário subjacente a todo o momento e nas dimensões da teatralidade que a cada um lhe são contemporâneas e, a partir dessa perspectiva, interpretar, reinterpretar e inventar várias noções do teatro no futuro (2012, p. 114).



Assim, a crítica teatral que outrora se constituía como a afirmação de juízo de valor (Qual juízo? Qual valor? Quem acha que tem esse poder de determinar juízos e valores? Quem se coloca dentro da cabeça de um encenador?), se movimenta no tempo, abrindo um espaço mais híbrido de escritas sobre o fenômeno artístico, na descoberta de outras possibilidades. Neste contexto, ganha espaço uma escrita-movimento que suscita (e sustenta) olhares outros, não somente de quem lê, mas principalmente de quem escreve. Com tantas questões sobre os objetivos da crítica teatral na nossa cidade, proponho destrinchar o PARA QUÊ se escreve como essa busca pelos objetivos do próprio texto, que resumo em um importante verbo: PERCEBER. Perceber como a obra teatral chega, perceber os discursos mais evidentes, perceber os códigos que a partir da encenação nos movem enquanto espectadores, o que mais salta aos olhos, ouvidos, discursos. Envolve não somente o ato em si e o diálogo com a obra, mas principalmente a motivação que transforma as percepções em escrita. Para escrever, é preciso querer escrever sobre determinado espetáculo. É humanamente impossível descrever todos os aspectos de um espetáculo em sua íntegra, mas

propor níveis de percepções ajuda neste exercício da escrita. Por outro lado, ao refletir PARA QUEM se escreve uma crítica, a questão está em quem serão os possíveis leitores e a quem um texto pretende alcançar: são os criadores da obra (entre elenco e equipe técnica), uma categoria teatral ou o público em geral? Por quem tu pretendes ser lida(o)? Assim como a escrita, a leitura é um exercício de compreensão, ou seja, a busca por canais possíveis, para Freire (1989): “A leitura do mundo precede a leitura da palavra [...] linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada pela leitura crítica implica a percepção das relações entre texto e contexto.” São canais de entendimento e diálogo, sem deixar de considerar o contexto sócio-cultural que envolve o mote de cada espetáculo, ultrapassando sua própria estética.

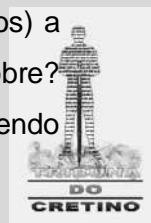
Por ser apenas uma de várias visões, a crítica não deve assumir um espaço definitivo daquilo que é a obra teatral, e sim um caminho de como se acessa essa obra. Para Abreu: “a crítica acompanha o exercício cotidiano da criação teatral. Deixa sinais de seus passos em uma ou outra direção, mas estes sinais não devem ser vistos como referências inequívocas ou infalíveis.” (2012, p. 115). Seria muito soberbo (e provavelmente elitista e excludente) pensar um texto crítico como a única leitura possível – e fechada – de uma peça, ao passo que existem espectadores no plural, ou seja, outras interpretações. Se uma mesma peça se reconstrói enquanto acontecimento de presença a cada apresentação, logo, também se refaz a partir de cada percepção acessada. Produzem-se escritas diversas sobre um mesmo fenômeno cênico.

Nestes anos como participante do projeto de extensão **Tribuna do Cretino** (ETDUFPA/UFPA), que propõe exercícios/reflexões para as escritas de textos sobre teatro em Belém, considero essencial este espaço que incentiva as escritas e seus caminhos, inclusive por/para autores em formação. Com este projeto, ocorreram outras ações de igual importância: o minicurso **Por Uma Crítica Menor**, ministrado pelo prof. Dr. Edson Fernando Silva, coordenador do referido projeto e os desdobramentos do projeto com as lives **Papo Cretino** e as **Sabatinas Críticas**, realizadas no período da pandemia. Ações que promoveram uma ampliação do espaço textual da crítica para a conversa entre críticos e encenadores, além da plataforma em outras mídias – o projeto se iniciou com um *blog*, depois se organizou em *site* e também nas edições impressas da revista. A expansão das *lives* mostra o vídeo como a camada audiovisual que acompanha a escrita, na abertura do projeto para as outras mídias. Momentos que foram/são fundamentais para que percebamos ONDE/COMO escrevemos, na compreensão do espaço de escrita (não somente em sua forma, mas em seu conteúdo) como um jogo. Um jogo que não pode ignorar todos os movimentos para que uma peça aconteça, toda a força empenhada em fazedoras(es) de teatro que lutam para que seus processos aconteçam dignamente nesta cidade. Antes de um exercício de escrita estético e poético, penso que a crítica deve ser sobretudo um exercício ético e político. Lugar de saber perceber o contexto do espetáculo em diálogo com a realidade e de saber jogar com as palavras: o crítico é um jogador que move seu texto-tabuleiro a partir de suas próprias estratégias com as peças que cada espetáculo oferece.



Quando penso em qualquer exercício de crítica, acredito que se trata de um texto que dialoga com seu próprio tempo e aqui localizo Belém do Pará, meu lugar de pensar-fazer-escrever Teatro, abrindo o relato de um tempo que se iniciou lá em 2016 com o texto de estreia “**O Outro (no) Eu ou "Somos Todos Bichos"** ³ (2016), com o olhar de dentro como atriz (2013) e de fora como espectadora (2015) para o mesmo espetáculo **Animalismo**. Neste pontapé inicial, foi como se a escrita dupla possibilitasse pensar no contexto do espetáculo para sua época em duas leituras diferentes de uma mesma autora. Assim, já iniciei com uma escrita que falou **sobre, para e com a obra**: entre critérios estéticos e poéticos, a proposta era de um movimento e dos exercícios diversos da convenção de uma crítica tradicional.

A trajetória como integrante deste projeto trouxe bons resultados: a comunicação com diversas(os) atuantes e equipes técnicas, que se interessaram nos meus modos de escrita e apreensão das obras, onde trocamos muitos diálogos e outras percepções. Fazer crítica em Belém do Pará, além das reflexões constantes sobre o teatro que é feito (e quais as suas reais condições), é também um exercício de comunicação: quem aprende os caminhos, joga o bom jogo. Agradeço à **Tribuna do Cretino** pelo espaço dado durante estes anos de Teatro em Belém/PA, fico honrada por poder contribuir agora a partir deste lugar do Comitê Editorial da revista eletrônica – outros novos bons caminhos – e instigo os leitores (deste texto, dos mais antigos e de vários outros) a exercitar suas percepções. Vamos participar das ações, dos minicursos, dos exercícios sobre? Finalizo este texto com um registro de 2019, que confirma e fundamenta muito do que defendo enquanto integrante deste projeto e artista de Teatro em Belém/PA:



Quero mais artistAs da cena escrevendo críticas teatrais.

*Quero mais mulheres botando suas linhas pra jogo,
assim como se bota o corpo em jogo na cena. Quero mais infinitudes de textos perceptivos, analíticos,
subjetivos, inconformados, questionadores, poéticos, reflexivos, sustentados por outras análises ou pelo seu
próprio discurso.*

*Quero mais escritas atentas, diversas, intuitivas, táteis e sonoras:
palavras que ativam os sentidos. Quero mais mulheres Cretino-Críticas
(ou Crítico-Cretinas) escrevendo a arte percebida nas palavras,
reescrevendo suas artes da cena no texto, inscrevendo seus textos da cena em si.*

*Quero a palavra da artistA que dialoga com a obra e seus propositores,
quero a obra que consegue dialogar a ponto de criar relações,
quero o registro textual não somente do que se apresenta,
mas principalmente, do que é ativado a partir das próprias percepções.
Quero a EXCELENTE escrita das mulheres-artistAs, das pesquisadorAs, seja de dentro ou fora das
universidades, daquelas mulheres da cena, para a cena, sobre a cena.*

Quero o texto que te acena e te aciona.

*Quero mais artistAs escrevendo sobre Teatro
e tendo a certeza de que suas percepções são aguçadas, fundamentadas, indispensáveis, inteligentes.
Tendo a certeza de que é possível perceber a cena e ser contundente, coerente, coesa, CretinA, CríticaA.
Mas JAMAIS inferior ou irrelevante.*

³ Texto para o espetáculo Animalismo - A Nova Ordem Mundial, disponível em: https://tribunadocretino.blogspot.com/2016/09/o-outro-no-eu-ou-somos-todos-bichos-por_85.html

Se colocar como autor(a) de uma crítica é também um exercício de afirmar a própria escrita, a grafia de um corpo que é presença. No Teatro, Presença é tudo. Que na nossa escrita – das críticas teatrais, projetos de teatro, de cenas e/ou textos dramaturgicos – pulse a partir disso e se torne presença também.

Outubro de 2025

REFERÊNCIAS

ABREU, Eberto García. Crítica ou críticos: um dilema do teatro. Tradução: Almir Ribeiro Sala Preta, v. 12, n. 2, p. 114-121, 2012.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: Em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados, 1989.

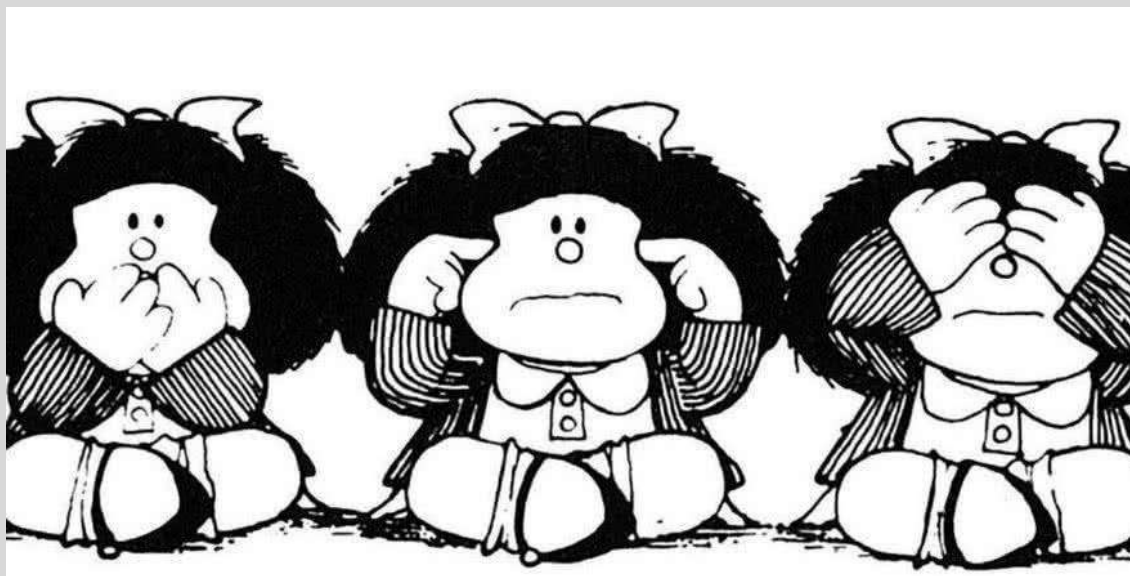


ENSAIOS CRÍTICOS

Ensaio que apresenta reflexões, problematizações ou outras abordagens acerca do teatro produzido na cidade de Belém do Pará, sua história, políticas de ocupação, interface com a cultura popular e/ou movimentos do teatro contemporâneo, Estudos da Performance, Etnocritologia, Antropologia Teatral e o seu estado da arte.



Arquivo X: O Imaginário Secreto do Teatro de Caixa.



Katiuscia de Sá¹

“Não seria maravilhoso se as bibliotecas fossem mais importantes que os bancos?”. Essa é uma das famosas frases da Mafalda, uma menina de seis anos, que dá vida à personagem criada pelo desenhista e cartunista argentino Quino (Joaquim Salvador Lavado Tejón, 1932-2020). Mafalda personifica aqueles espíritos sagazes, inquietos, questionadores, filosóficos e observadores acerca da vida e da sociedade em geral.



Por ironia do destino, Mafalda foi criada em 1964 inicialmente para se tornar garota propaganda de uma campanha publicitária para uma loja de eletrodomésticos, porém, (e graças a Deus!), não vingou para tal objetivo... Sendo assim, em 29 de Setembro de 1964 o *cartoon* apareceu pela primeira vez como tirinha no periódico semanal argentino “*Primera Plana*”, e nos anos subsequentes em outros periódicos como o “*El Mundo*”, e “*Siete Días Ilustrados*”, espalhando-se facilmente como tirinhas para jornais internacionais. A personagem tornou-se famosa quase que de imediato, devido aos assuntos pertinentes abordados estarem sempre em sintonia com temas da atualidade, e também pela forma da linguagem direta e sucinta de fácil assimilação pelo público.

Mafalda desdobrou-se de *Cartoon* para muitos outros veículos, linguagens e formatos artísticos ao longo de seus 61 anos de existência. Sem dar *spoilers*, eu tive o privilégio de conferir um desses formatos onde Mafalda protagoniza, refiro-me ao espetáculo de Teatro de Caixa “**Arquivo X**”, idealizado pelo professor universitário, ator, pesquisador e *performer* Edson Fernando

¹ Da região amazônica, natural de Belém do Pará. Há 10 anos reside na cidade de São Paulo/ Brasil. Ela é uma artista pensadora, inquieta, curiosa e investigativa. Transita livremente pelas linguagens das Artes Cênicas, Plástica, Cinema e Literatura, onde possui algumas produções artísticas. É jornalista de formação pela Universidade Federal do Pará (UFPA); atriz profissional pelo curso técnico da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA). Possui especialização em Educação de Jovens e Adultos na modalidade Artes, pelo Instituto da Ciência da Arte (ICA)/ETDUFPA, e é mestra em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes/ICA-UFPA

Silva. “**Arquivo X**” estreou em 24 de abril de 2024 compondo o repertório de atos cênicos do “Coletivo de Animadores de Caixa” da cidade de Belém do Pará/Brasil, ao qual o ator pesquisador faz parte.

Vale ressaltar como modalidade do Teatro de Formas Animadas, o Teatro de Caixa tem como característica marcante a interação do ator caixeiro com o público, pois o atuante não se limita em apenas manipular o dispositivo que abriga uma cena, como acontece no Teatro Lambe-Lambe – outra modalidade das Formas Animadas que utiliza suportes itinerantes inspirados nas antigas caixas fotográficas do início do século XX, como proposta de caixa cênica. Estas podem ser de vários formatos e tamanhos. Essa flexibilidade para o dispositivo cênico oferece um espetáculo intimista, minimalista, direto, e individual gerando uma experiência secreta e única para espectador.

O Coletivo de Animadores de Caixa de Belém do Pará existe desde 27 de maio de 2008. Um dos focos é explorar e expandir a linguagem do Teatro de Formas Animadas como Cultura Popular, assim como veículo artístico de transformação social e educativo em interação com o público. Segundo Ana Maria Amaral o

(..) Teatro de Formas Animadas interessa também ao ator pois importa que ele reflita sobre outros propósitos do teatro que não o do teatro objetivo e imediato, real ou racional; é importante que ele perceba que existe também um teatro que explora, antes de tudo, o imaginário (1989, p.04).

Particularmente eu penso, que este formato ambulante de Teatro de Caixa como recurso cênico, é uma maneira de luta e persistência do fazer teatral, devido sua essência minimalista e direta dentro de um dispositivo portátil, único e analógico (analógico por ser feito artesanalmente e manipulado manualmente). Isto torna o Teatro de Caixa capaz de ser apresentado em qualquer lugar e surpreender o público pelo seu alcance poético, lançando rapidamente gatilhos de pensamentos no espectador acerca do que está sendo contado na cena.

O Teatro de Caixa possui muito poder simbólico, tal característica o aproxima dos conceitos de obra de arte, pois não há interferência visual ou ações do corpo do ator em cena dentro do dispositivo. “Toda obra de arte é um símbolo, e todo símbolo não admite a presença ativa do homem” (Ibidem, p.87). Isso faz com que o conteúdo secreto do espetáculo seja assimilado avassaladoramente através de uma experiência estética penetrante. A potência e intensidade em que a mensagem se manifesta nas pessoas acontece de forma orgânica e fulminante, pois atinge diretamente ao mesmo tempo a mente e o coração do espectador – experiência reforçada pelos três momentos que perpassam a dramaturgia do Teatro de Caixa, como veremos mais adiante nos parágrafos subsequentes.

Porém, particularmente creio que o desafio maior para o pesquisador cênico ao se utilizar do Teatro de Caixa, é conseguir sintetizar informações, traçar uma ação que alavanque as referências visuais de leitura de mundo dentro da ceara que o Teatro de Formas Animadas oferece, a fim de criar uma malha poética capaz de possibilitar a compreensão do público em diversas camadas, ao que se propõem o espetáculo.



No Teatro de Caixa o ator não está na ação que acontece no interior da caixa cênica. Lá dentro o atuante se vale de objetos – que neste contexto não são objetos cênicos (porque não existe ator **em cena dentro da caixa** para manipulá-los) – os objetos são **meios linguísticos** aderentes à performance do ator caixeiro do lado de fora da caixa, para transmitir a ideia da mensagem a ser contada no espetáculo. Logo, a caixa cênica “(...) é mais que um simples suporte ou dispositivo, ela torna-se um verdadeiro laboratório de experiências estéticas, um lugar de encontros preciosos onde pontes são erguidas de segredos e memórias” (COBRA, 2018, p.9). Então, a poética do Teatro de Caixa ocorre quase como uma mágica onde o ator não está em cena no interior do dispositivo, mas o seu pensamento se manifesta através de uma narrativa visual que está sendo mostrada pelos objetos inanimados, porém não estáticos. Afinal teatro é movimento e “O movimento é a base da animação, pois é preciso ter sempre a ilusão de uma ação executada durante o ato da apresentação, sem o que não existe o ato teatral.” (Op. Cit., p.2).

Compreendo o Teatro de Caixa como um excelente exercício de desdobramento virtual do ator, pois o atuante se desloca de si para os objetos inanimados que em conjunto manifestam a ideia da mensagem a ser transmitida para o espectador. Como ressalta Aníbal Pacha², outro integrante do Coletivo de Animadores de Caixa, “Sabemos que somos um emaranhado de lugares, tempo, fazeres e de outras pessoas. Uma provocação necessária do sair de si e estar com e no outro para o exercício do olhar atento. Atento a como aprendemos ou simplesmente experienciamos” (2019, p. 65).



Aparentemente o Teatro de Caixa se mostra simples, porém é algo bastante complexo! Como foi dito, Teatro é movimento, como o ator caixeiro não está no dispositivo cênico (a caixa), ele deve dar a ilusão de movimento através dos objetos inanimados, bem como ir já plantando no imaginário do público a potência para algo acontecer dentro do suporte, daí o extraordinário acontece: a mensagem é transmitida de forma única e secreta. Única, porque no Teatro de Caixa a apresentação é executada para um espectador por vez; e secreta, porque cada interpretação será construída conforme as referências e conexões pessoais feitas pelo espectador.

Se os objetos acompanham os humanos desde o nascimento é compreensível que o lugar “real” de objetos e humanos na sociedade seja questionado. O binômio homem x objeto é uma construção social, praticado ao longo dos séculos e precisa ser reinterpretado e reintegrado à práxis. Para tanto, faz-se necessária uma reconstrução ou nova rede sociotécnica que englobe as ações humanas, práticas sociais e o uso desses objetos. (...) Nessa perspectiva, os objetos, continuamente classificados para “conferir significados”, deixam de ser apenas inertes (sem vida) ou apenas mercadorias, pois estão configurados nas estruturas que determinam as escolhas humanas.” (MACIEIRA, 2018, p.14).

Desse modo temos um teatro abstrato que separa as partes de um todo para individualizar a ideia e elevá-la a uma potência maior: o coletivo. Então acontece a máxima de que “não importa o que se tem a dizer, mas importa mais como o dizemos” (Op. Cit., p. 91), esta é a força de síntese visual do Teatro de Caixa que se distingue do Teatro Lambe-Lambe. Neste último, como já foi dito o artista não atua nem interage com o público acerca do espetáculo apresentado dentro do

² Professor Doutor da UFPA, Ator, Bonequeiro, Figurinista, Pesquisador e Cenógrafo;

dispositivo cênico. No Teatro de Caixa, o ator caixeiro não somente atua, compondo um personagem ligado ao que será mostrado no interior do suporte, como também suas ações fora da caixa cênica dialogam com o mini espetáculo que será contado no interior do dispositivo. Entretanto, tais ligações sensoriais e conexões, o público só vai compreender no final de todo o percurso.

O Teatro de Caixa parece um teatro de brinquedo, frágil..., Mas esse é um breve engano à primeira vista. Existe todo um passo a passo para seguir no processo de investigação e desenvolvimento da dramaturgia. Em breve entrevista com o idealizador de **“Arquivo X”**, Edson Fernando me explicou sobre essas etapas; ele disse que o Teatro de Caixa desenvolvido pelo Coletivo de Belém divide sua dramaturgia em três momentos: “Encontro” (referente ao primeiro contato entre atuante caixeiro e o público aleatório); “Mergulho” (quando o espectador olha dentro da caixa e assimila a cena); e “Celebração”, instante em que o espectador volta a interagir com o ator, aqui acontece a comunhão ente espectador e caixeiro (momento em que o espectador retorna do universo de dentro da caixa cênica de volta à realidade, estabelecendo conexões pessoais com o conteúdo visto no mini espetáculo). Neste “retorno” do espectador ocorre a conclusão da dramaturgia do Teatro de Caixa, é onde o ator caixeiro brilhantemente confere o encerramento do espetáculo pelas mãos do próprio espectador, e esse fator dentro desta equação confere a conexão única estabelecida pelo público individualizado acerca do conteúdo assimilado. Desse modo a dramaturgia do Teatro de Caixa é individual e também com infinitas possibilidades, ao mesmo tempo.

Ao assimilar a apresentação de **“Arquivo X”**, recorro às minhas próprias referências: reconheço a personagem Mafalda, sua trajetória, contexto histórico, e seu legado. Consigo traçar paralelos profundos ao conteúdo do espetáculo de forma mais abrangente, devido ao que à heroína dos quadrinhos de Quino representa. Contudo, há muitas pessoas (sobretudo das novas gerações), que não conhecem a história e simbolismo da pequena Mafalda, protagonista do espetáculo **“Arquivo X”**, o que certamente pode instigá-las a querer saber mais sobre. Esta é também uma das grandes facetas do Teatro de Caixa: incentivar a leitura de mundo, protagonizando a curiosidade em busca do conhecimento, pois “viver sem ler é muito perigoso. Você tem que acreditar naquilo que os outros te dizem” (Mafalda, de Quino).

08 de outubro de 2025.



Referências:

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. (Tese de doutorado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Clovis Garcia), São Paulo, 1989.

COBRA, Pedro. **Ancestrais do Teatro Lambe-Lambe**: do Abayomi aos peep shows, In: Revista Anima, n°7, 2018.

CORREIA, Aníbal José Pacha. **Pequenas histórias para pequenos grandes mundos de uma meninagem bem arteira** - exercícios e experimentações para o teatro de animação. Curitiba: Editora CRV, 2019.

MACIEIRA, Cássia. **Caixas e Caixeiros**: relação afetiva, in: Revista Anima, n. 07, 2018.



FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS



"A Farsa da Boa Preguiça"

Elenco:

Adria Leticia
 Albert Aguiar
 Breno Ushôa
 Evelyn Sarmento
 João Paulo Ramos
 Larissa Couto
 Marlene Oliveira
 Nazaré Figueiredo
 Rafél Silva
 Roberta Lima

Direção do espetáculo:

Karine Jansen
 Larissa Latif

Direção de cenografia:

Iara Souza

Direção de Figurino:

Ezia Neves

Cenografia:

David Galvão
 João Caique
 Milene Batista

Assistente de Cenografia:

Mateus Barata
 Regis Cardoso

Figurinista:

Enzo Gabriel
 Exodo Gabriel
 Rosario Oliveira
 Uarlason Lima

Design e edição e roteiro de vídeo:

Adrinny Oliveira

Ilustrações e edição de vídeo:

Gustavo Sanato

Fotografia e filmagem cênica:

Danielle Cascaes

Fotografia e mobile:

Camila Martins

Elaboração de texto e edição de vídeo:

Evelyn Sarmento

Elaboração de texto:

Alberto Aguiar
 Amarildo Pastana

Sonoplastia:

Gutto Ferreira
 Lennon Bendelak



Quem matou Jack?

Intérpretes-criadores:

Joyce Leonardo
 Aline Guimarães
 Mille Melo
 Marceli Katharine.
 Lene Nascimento
 Holliver Haddid
 Wes Maciel
 Kisuki Ghidihi
 Neuza Nascimento
 Letícia Watson
 João Roosevelt
 Jonh Monteiro

Figurinistas:

Elcio Lima
 Hugo Corrêa

Assistentes de figurino:

Igor Quadros
 Thalyson Moraes
 Rafaela Cruz
 Rosário Oliveira

Assistentes de maquiagem:

Sara Letícia
 Carla (Lic. Em Teatro)
 Fabrício Sousa
 Enzo Gabriel

Preparação vocal e teatral:

Carla (Lic. Em Teatro)
 Orientação de figurino:

Cláudia Palheta
 Cenógrafos:

Adriana Jordana
 Felipe Campos
 Ingrid Bubuiar
 Ronald Almeida

Assistentes de cenografia:

Celia Guimarães
 Marcia Gonçalves
 Vitorine Carrera

Orientação de cenografia:

Beto Benone

Iluminação cênica:

Felipe Campos
 Ronald Almeida

Orientação de iluminação cênica:

Iara Souza



Social Midia e Designer:

Brunno Euler
Bueno Santos
Joyce Leonardo

Fotografia e filmagem:

Danielle Cascaes
Valério Silveira

Direção geral e artística:

Larissa Chaves e Mayrla Andrade

Esse espetáculo agradece a colaboração das seguintes pessoas para a sua realização:

Prof. Tarik Coelho, Diretor da Escola de Teatro e Dança da UFPA;
Prof^a. Grazi Ribeiro, Vice-Diretora da Escola de Teatro e Dança da UFPA
Prof^a. Adriana Santos, Coordenadora Geral dos cursos técnicos da Escola de Teatro e Dança da UFPA;
Prof^a. Gaby Albuquerque, coordenadora do Curso Técnico em Intérprete-Criador em Dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA;
Prof^a. Valéria Andrade, Diretora do Teatro Universitário Cláudio Barradas.
Instagram: @etdufpa e @quemmatoujack.



TRÊS

Elenco:

Alex Vilar, Leoci Medeiros e Luiza Monteiro

Direção:

Saulo Sisnando

Dramaturgia:

Saulo Sisnando

Operação de efeitos sonoros:

César Augusto Rocha

Iluminação:

Matheus Caê

Cenários:

Flávio Ramos Moreira

Figurinos:

Grazi Ribeiro

Coreografia:

Criação Coletiva

Apoio e Contrarregragem:

Luana Paranhos

Registro Fotográfico:

Michel Ribeiro e Saulo Sisnando

Produção Executiva:

Flávio Ramos Moreira

Realização:

Teatro de Apartamento

Agradecimentos:

Luiz Thomaz Sarmiento, Edson Aranha, Maby Aires, Mariana da Paz, Claudia Messeder, Marcelo Morges, Carmen Sisnando, Marina Dahas, Miguel Santa Brígida.



Paixão de Cristo dos Capuchinhos

ELENCO

Alexandra Souza, Ana Beatriz Melen, Ana Beatriz Souza
 Ana Carolina Araújo, Ana Lúcia, André Joabe
 Arthur Aleixo, Arthur Azevedo, Arthur Moraes
 Arthurzinho, Brenda Mayara, Brendo Ramos
 Bruna Silva, Bruno Trindade, Crystian Monteiro
 Douglas Mathias, Eliton Albuquerque, Ester Leray
 Evandro Albuquerque, Everson Rolim, Fabricio Damasceno
 Felipe Almeida, Felipe Bastos, Fernanda Bittencourt
 Fernanda Carolina, Glauber, Hugo Souza
 Jennifeer Quaresma, Joao Costa, João Pedro
 Jorge Henrique, José Maria, Jose Norte
 Juliana Neves, Kaylla Queiroz, Klaiver Franco
 Leonardo Mota, Letícia Alves, Lohan Vinicius
 Lorena Oliveira, Lucas Borges, Luiz Coutinho
 Maria Clara Silva, Maria Luana Soeiro, Nailton Silva
 Nelson Martins, Osmar filho, Raphael Andrade
 Raquel norte, Rita Costa, Saulo Moraes
 Sueli de Jesus, Thiago Oliveira, Vânia Gurjão, Wisdyslane Maciel

DIREÇÃO:

Suelen Migueli

COORDENAÇÃO:

Everson Rolim

TÉCNICOS (LUZ, CENOGRAFIA, FIGURINO, VISAGISMO):

Breno Ramos, Bruno Trindade, Crystian Monteiro
 Deividson Vieira, Eduardo Brito, Gabriel Souza, Gleydson Malcher

ARTE/COMUNICAÇÃO/DIVULGAÇÃO/VIDEOMAKER:

Gleydson Malcher e Raphael Andrade

ESTRUTURA/SOM/LUMINAÇÃO:

Equipe Jeffersom

STAFF:

Suzi Ramos, Anderson Neves, Giseli Pantoja
 Herick Gurjão, Isabela Lima, Jamilly Leray Castro
 Luis Borges, Renara Oliveira, Thatiana Borges



Ópera Cobra Norato

Autor do Poema Original

Raul Bopp

Idealização do projeto e Libreto

Bernardo Vilhena

Direção Artística

Carla Camurati

Música

André Abujamra

Direção Musical e Regência

Maestro Silvio Viegas

Direção de Arte

Batman Zavareze

Figurinos

Ronaldo Fraga

Desenho de Luz

Wagner Pinto

Coreografia

Ana Unger

Visagismo

Omar Júnior

Direção de Produção

Bianca De Felippes

Produção Executiva

Nandressa Nunes

Solistas

Jean William

Marly Montoni

Anderson Barbosa

Idaías Souto

Lys Nardoto

Ytanaã Figueiredo

Elizabeth Moura

Ione Carvalho

Doppiones

Tiago Costa

Tassiane Gazé

Ytanaã Figueiredo

Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, de Belém do Pará – OSTP

Regente Titular e Diretor Musical Adjunto

Miguel Campos Neto

Regente Assistente

Laura Mathias Gentile

Coro do Festival de Ópera do Theatro da Paz

Maestro do Coro

Vanildo Monteiro

Dramaturgia

Ligiana Costa



Assistente de Direção

Emanoel Freitas

Assistentes de Produção

Gabriela Newlands

Calu Tornaghi

Assessoria de Imprensa e Redes Sociais

Cléo Soares

Jeferson Höenisch

Pianista Correpetidora

Ana Maria Adade

Legendas

Gilda Maia

Diretor de Palco

Claudio Bastos

Contrarregra

Laura Conceição

Camareira

Paula Magalhães

Operador de Som

Anderson Sandim

Operador de Vídeo – Ensaios

Walmir Queiroz

Maquinistas

Ribamar Dinis

Nonato Rodrigues

Assistente de Iluminação

Carol Sarquis

Estagiária de Iluminação

Patrícia Gondim

Assessoria Jurídica

Roberto Silva

Making of

Pietra Baraldi

Programação Visual

Berna Magalhães

Criador de Conteúdo Visual

Índio San

Animador de Vídeo Cenário

Duda Souza

Editor de Vídeo Cenário

João Oliveira

Assistente de Direção de Arte

Gabriel Silveira

Assistente de Arte

Teresa Ribeiro

Produção Audiovisual

Miriam Peruch

Assistente de Figurino Belém

Cláudio Rego

Acessórios

Mariane Sampaio

Assistente de Figurino

Rodrigo Januário

Modelagem

Rosângela Moura

Sapatos

Virgínia Barros

Acabamentos Figurinos Belém

COOSTAFE - Cooperativa Social de Trabalho Arte Feminina Empreendedora

Co-realização

Secretaria de Cultura do Governo do Pará

Patrocínio

Instituto Cultural Vale

Realização

Gávea Filmes



Falo de Genis

Elenco:

Felipe Almeida, Brendon Macêdo, Rhero Lopes, Amanda Feio,
Dayci Oliveira, Alana Lima, Brenda Paixão, Luana Valadares,
João Melo, Cynthia Pampolha, Jam Bil, Marina Moreira,
Marinéia a Bonita, Bárbara Lopes, Ivana matos, Eliane Flexa,
Caio Tosman, Bruno Herrera, Marcos Begot, Lucas Borsoi,
Lucas de Castro, Adelia Boaventura, Anny Cohen, Paulo César,
Siane Morais, Natan Magno, Anderson Monteiro

Direção:

Edson Fernando e Marton Maués

Realização:

Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA



O Tempo que o tempo tem

Concepção, Suporte e Atuação:

Aníbal Pacha

Voz em Off:

Marton Maues

Edição de Trilha Sonora:

Stúdio Solar dos Silva

Realização:

Coletivo de Animadores de Caixa

Apoio Cultural:

Ateliê 705 – Casa de Bonecaria



JOANA

Produção:

Grupo Cuíra do Pará
Com Zê Charone como "Joana"

Direção:

Olinda Charone

Dramaturgia:

Edyr Augusto

Cenografia:

Charles Serruya e Bach Sampaio

Figurino:

Charles Serruya

Sonoplastia:

Marluce Oliveira

Iluminação:

Isabella Bravim

Fotografia:

Danni Cascaes



Minha cara Vera

Elenco:

Adrynny Oliveira, Ally, Bianca Brabo, Kálita Farias, Letícia Shibata, Luis Carlos, Mika Saulo, Rapha Rodrigues, Rubens Leal e Yasmin Ramos

Direção-geral, Teatral e de arte:

Matheus Martins

Preparação de Elenco, direção de Movimento e de Cena:

Luis Carlos Monteiro

Direção Vocal:

Yago Castro

Direção de Produção e direção de cenografia:

Diana Albuquerque

Assistência de Produção e Direção de Movimento:

Caila Manza

Iluminação:

Isabella Bravin

Realização:

Cia Terceiro Sino



Batista em corpo e fúria

Livre adaptação da obra Batista,
De Carlos Correia Santos

Elenco:

Stéfano Paixão e Kezynho Houston

Figurino:

Ila falcão

Maquiagem e Sonoplastia:

Nelson borges

Iluminação:

Malu rabelo

Realização:

Grupo de Teatro Palha

Direção:

Paulo Santana

Produção:

Tânia Santos



A Voz que me resta

Adaptado de "Gota d'água", de Chico Buarque e Paulo Pontes

Direção

Sofia Alvarez

Elenco

Ally, AL Gomes, Dan Costa, Kristara, Matheus Martins, Rubens Leal e Xviccy

Músicos

Bruno Costa, Cau Martins, Igor Diniz, Lariih Paes, Rafael Dias,
Rosa dos Anjos, Verena Brito e Vitor Colares

Assistentes de direção

Rosa dos Anjos e Cau Martins

Cenografia

Jully Campos

Figurino

Elcio Lima

Iluminação

Arthur Melo

Maquiagem

Ada Cllima e Safira Clausberg

Assistente de cenografia

Gabi Nunes

Assistente de figurino

Igor Quadros

Videosmaker

Dan Costa e Adryny Oliveira

Edição de vídeos

Cau Martins e Dan Costa

Assistente de Produção

Mirela Taize



Solo de Marajó

Grupo Usina de Teatro

Atuação:

Cláudio Barros

Texto original:

Marajó, de Dalcídio Jurandir

Dramaturgia, Iluminação, Encenação e Direção:

Alberto Silva Neto.

Dramaturgia, Figurino e Atuação:

Claudio Barros.

Fotos de divulgação:

JM Conduru Neto.

Coordenação de Produção:

Vanda Dantas



Encantarias

Elenco:

Arth, Bianca Brabo, Breno Uchôa, Carolina Rodrigues, Dan Couto, Diogo Lira, Dudu Domingues, Eder Juan, Edson Elias, Eliane Gomes, Inaê Nascimento, Jéssica Ribeiro, Kate Por Deus, Leonardo Verçosa, Mailson Siqueira, Malu Guedelha, Mateus Barata, Meysse Pessoa, Nicolas Wilker, Pedro Couto, Racquel Prudente, Rapha Rodrigues, Raul Lima, Renan Borges, Rosa Rio, Rubens Leal, Ryan Pardauil, Safira Clausberg, Seu Ra7, Sidiane Nunes, Vagner Mendes, Victor Menezes, Vitória Lúcia, Willian Marignan

Direção e Encenação:

Andréa Flores e Marluce Oliveira

Dramaturgismo:

Jhonathan Navegantes

Direção de Movimento:

Xviccy

Direção de Palco:

Lilly Silva

Direção de Visualidade:

Grazi Ribeiro e Paulo De Tarso Nunes

Direção Musical:

Marcos Adles, Sofia Alvarez e Thales Branche

Músicos de Cena:

Luany Guilherme, Marcos Adles, Pedro Miranda e Sofia Alvarez

Composições Originais:

Arth, Edson Elias, Rapha Rodrigues e Thales Branche

Preparação Corporal:

Xviccy, Lilly Silva E Denilene Navegantes

Estagiários:

Xviccy, Lilly Silva, Denilene Navegantes,
Jhonathan Navegantes E Janne Medeiros

Curadoria De Cenografia:

Paulo De Tarso Nunes

Cenógrafos:

Leeandra Lee, Victor Moura, Elian Mágn0 E Dani Franco

Assistentes De Cenografia:

João Victor De Alcântara, Murillo Vieira E Lucas Lira

Curadoria De Figurino:

Grazi Ribeiro

Figurinistas:

Allyster Fagundes, Regiane Cardoso, Bruno Sacramento, Izabella Alves, Kedma Castro E Maite Castro

Assistentes De Figurino:

Thaise Farias, Vitória Cunha, Tiana Ferreira e Enzo Gabriel

Apoio de Figurino:

Izidório Neto



Convite de Casamento

Elenco:

Pedro Bolseiro, Vitória Lúcia e Yasmim Ramos

Direção:

Mariuska Miranda

Cenógrafa:

Rikaella Miranda Sabino

Cenógrafo:

Ronald Almeida

Figurinista:

Sidyany Christiny

Sonoplasta:

Ruan Leony e Isabella Bravim

Coach de Interpretação:

Edson Aranha

Coreografia:

Luiza Monteiro

Iluminação:

Hugo Monteiro

Figurino:

Leonardo Plamplona

Fotógrafa e Maquiadora Cênica:

Regiane Castro

Maquiadora Cênica:

Beatriz Eleres



DESERTOS – Dois homens. Dois destinos. Um amor

Elenco:

Flávio Ramos, César Rocha, Alma Luana, Marcelo Borges

Texto e Direção:

Saulo Sisnando

Preparação de Elenco e Sonoplastia:

Pauly Banhos

Coach de Interpretação:

Edson Aranha

Coreografia:

Luiza Monteiro

Iluminação:

Matheus Cêe

Figurino:

Leonardo Plamplona

Contrarregra:

Mariana da Paz



IA - INTELIGÊNCIA ANCESTRAL

Realização: Escola de Teatro e Dança da UFPA

Produção: Cursos Técnicos em Cenografia, Figurino e Teatro / Curso de Produção Cênica /
Licenciatura em Teatro da ETDUFPA

Elenco:

Adria Catarina, Adriana Moura, Brenda Gonçalves, Brunno Euler, César Augusto Rocha, Dara Teles, Fernando Gomes, Gabriel Serrão, Jaiane Silva, Jéssica Brito, Ju Souza, Julianne Stael, Kaleb Nobre, Kaio Kelvin, Kamyla Mello, Karlos Eduardo, Leo Monteiro, Marcelo Rudolph, Maria Celeste, Maria Ester Ribeiro, Marta Pederiva, Suzi Lacerda e Yas Laranjas.

EQUIPE

Direção Cênica, Encenação e Dramaturgismo:

Andréa Flores e Carmem Virgolino

Assistente de Direção:

Bianca Brabo

Estagiários:

Adrielle Santana, Maurício Fernandes (Licenciatura em Teatro)
e Victor Amoras (Produção Cênica)

Consultoria Cênica:

Rudá Tupy

Direção Vocal:

Karimme Silva

Direção Musical e Dramaturgia Sonora:

Thales Branche

Direção Musical, Dramaturgia Sonora e Músicos de Cena:

Pratagy e Reiner

Músico de Cena:

Kadu Chavez

Instalação sonora *Árvore das Identidades*:

Flávio Siqueira e Pratagy

Direção de Visualidade:

Jorge Torres e Grazi Ribeiro

Dramaturgia:

Processo colaborativo da turma do Curso Técnico em Teatro (2023)

Vozes em off:

Glicéria Tupinambá, Marcilio Tupinambá, Cacique Gilson Tupinambá e Moara Tupinambá.

Cenografia e Iluminação:

Coordenação:

Jorge Torres

Cenógrafos:

Beh Calvo e Kathleen Sannes

Iluminação:

Beh Calvo

Figurino:

Coordenação:

Grazi Ribeiro

Figuristas:

Paula Bastos e Yasmin Santos



Fotografia:

Ruthelly Valadares e Danielle Cascaes

Design do Cartaz:

Elaboração coletiva (estilizado por IA) | Arte: Julianne Stael

Apoio Cultural:

Gleyce Costa (Play Presentes) | Eduardo Cordeiro de Oliveira Júnior e Chel Silva (Bloco dos Americanos)



CHAMADA DE TRABALHOS



Chamada de Trabalhos

O Vol. 02 - Nº 02 - 2026 da TRIBUNA DO CRETINO abre Chamada de Trabalhos para publicação, em fluxo contínuo, nas seguintes modalidades: Crítica Teatral; Ensaio Crítico; Dossiê "Processo Criativo das Práticas de Montagem (2025) da ETDUFPA" .

Crítica Teatral:

Textos com abordagens feitas a partir de montagem teatral produzida na cidade de Belém e/ou área metropolitana. Escritos que testemunham o encontro do observador (crítico) que olha, com aquilo que é olhado, a montagem teatral.

Nesta modalidade o texto pode recorrer ao uso de relato de experiência, registro poético de experiências sinestésicas, ficcionalização da experiência, análises técnicas rigorosas dos elementos da linguagem teatral e/ou outro formato que julgar mais adequado para estabelecer diálogo com a montagem teatral em questão.

Diretrizes para Autores de Críticas Teatrais:

O texto deve apresentar:

Título da Crítica Teatral

Nome do autor (a) da crítica, vinculação institucional, atividade profissional e/ou artística;

Ficha técnica completa do espetáculo;

O texto deve ser digitado em Word, fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento entre linhas 1,5 e parágrafos adentrados em 1,0 cm; páginas configuradas no formato A4, margens 2,0 cm, sem numeração; Citações e notas de rodapé (quando houver) em tamanho 11;

O texto deve ter no mínimo uma lauda completa;

Uso de imagens só para casos rigorosamente necessários;

O texto deve ser enviado por e-mail para cretinofundamental@gmail.com



Ensaio Crítico:

Textos que apresentem reflexões, problematizações ou outras abordagens acerca do teatro produzido na cidade de Belém do Pará, sua história, políticas de ocupação, interface com a cultura popular e/ou movimentos do teatro contemporâneo, Estudos da Performance, Etnocologia, Antropologia Teatral e o seu estado da arte.

Diretrizes para Autores de Ensaio Críticos:

Título do ensaio;

Nome do autor (a) do ensaio, vinculação institucional, atividade profissional e/ou artística;

Apresentar referencial bibliográfico completo;

O texto deve ser digitado em Word, fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento entre linhas 1,5 e parágrafos adentrados em 1,0 cm; páginas configuradas no formato A4, margens 2,0 cm, sem numeração; Citações e notas de rodapé (quando houver) em tamanho 11;

O texto deve ter no mínimo três laudas;

Uso de imagens de acordo com a necessidade de documentação da pesquisa;

Quando usadas, as imagens originais devem ser enviadas separadamente em formato de JPG;

O texto e imagem (quando houver) devem ser enviados por e-mail para cretinofundamental@gmail.com

Dossiê "Processo Criativo das Práticas de Montagem (2025) da ETDUFPA"

Textos que apresentem relato de pesquisa, diários de bordo, caderno de diretor, estudo de caso e/ou qualquer outro procedimento metodológico que tenha por objeto de pesquisa o processo criativo de uma das Práticas de Montagens da ETDUFPA realizadas no ano de 2025.

Nesta modalidade, serão aceitos somente textos de discentes e/ou docentes da ETDUFPA diretamente ligados aos processos criativos colocados em perspectiva;

Diretrizes para autores do Dossiê "Processo Criativo das Práticas de Montagens (2025) da ETDUFPA"

Título do texto;

Nome do autor (a) do texto, vinculação institucional, atividade profissional e/ou artística;

Apresentar referencial bibliográfico completo;

O texto deve ser digitado em Word, fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento entre linhas 1,5 e parágrafos adentrados em 1,0 cm; páginas configuradas no formato A4, margens 2,0 cm, sem numeração; Citações e notas de rodapé (quando houver) em tamanho 11;

O texto deve ter no mínimo três laudas;

Uso de imagens de acordo com a necessidade de documentação da pesquisa;

Quando usadas, as imagens originais devem ser enviadas separadamente em formato de JPG;

O texto e imagem (quando houver) devem ser enviados por e-mail para cretinofundamental@gmail.com



Período de Submissão:

O Vol. 02 – N° 02 – 2026 recebe textos, em todas as modalidades, impreterivelmente até o dia 31 de Março de 2026.