

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



Volume 02, Nº 2 | Out-Mar | 2026 | ISSN 3086-1179

Revista Eletrônica:

<https://www.atribunadocretino.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. 2, n. 2, out./ mar. 2026 – Belém, 2026.
	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

• Nelson em Náusea ou Das Náuseas do Nosso Tempo – Edson Fernando.....	10
• Você domina seu eixo?! – Por Marcia Araújo Teixeira.....	15
• Pastorinhas: a prova viva da resistência e de um legado de uma guardiã – Por Marcia Araújo Teixeira.....	17
• Édipo e Jocasta, entre a morte materna e erótica – Elian Magno.....	19
• Casas de Família – Por Edson Fernando.....	23
• A Última Lambada: Memória e Cena em Movimento – Por Elcio Lima.....	28
• O caos e a coragem de ser o que se é: notas sobre o espetáculo “E Quem Paga o Pato” – Por Ana Flávia de Mello.....	31
• Grande Sertão: Veredas - Uma Travessia Íntima no Sertão Rosiano (Parte 1) – Por Elcio Lima.....	33
• Grande Sertão: Veredas – Os dois lados da mesma moeda (Lado A) – Por Hugo Corrêa.....	38
• Escrevivências em cena: histórias que atravessam a casa – Por Raphael Andrade.....	41
• Sagração da Floresta: Ritual, Dança e Renascimento da Natureza – Por Elcio Lima.....	45
• Grande Sertão: Veredas - Força Coletiva em Cena (Parte 2) – Por Elcio Lima.....	49
• A vereda é a rua – Por Alana Lima.....	53
• Guimarães e Rosas no Chuvoso Sertão Belenense – Por Edson Fernando.....	55
• O Voyeur à La Santana – Por Raphael Andrade.....	65
• Nas Bordas de Genet – Por Edson Fernando.....	70
• Bubuiar: Aperta o Play e Explode o Bagulho! – Por Karimme Silva.....	74
• (Genet)alogias experimentais ou O Balcão são vocês: sobre fúria e força dentro e fora da cena – Por Karimme Silva.....	77
• A Sagração da Floresta: Tecendo Corpos, Terras e Primaveras Perenes na Amazônia Que Dança – Por Lindemberg Monteiro.....	82

ENSAIOS CRÍTICOS

• Luís Otávio Barata e as “velhas” políticas do sexo no Teatro Contemporâneo Paraense – Por Kauan Amora.....	87
• A Grande Vereda de Karine Jansen – Por Raphael Andrade.....	93
• Entre Croquis e Retalhos: Vivências proporcionadas por uma oficina de Figurino Cênico na Escola Estadual Profª. Dilma Souza Catete – Por Maria Luísa Rodrigues.....	96
• Registro de vivências pessoais, de um olhar pessoal sobre o espetáculo “As cinco pedras preciosas” – Por Luane Freitas.....	105
• Theastai Theatron (1983), o espetáculo teatral proibido pela censura militar – Por Kauan Amora.....	108

DOSSIÊ “PRÁTICAS DE MONTAGEM DA ETDUFPA 2025”

- Teatro Bruto e Teatro Sagrado em diálogo com o espetáculo
“Grande Sertão: Veredas” – Por Karine Jansen.....114
- Corpos em estado de natureza: uma proposta de desmontagem do
processo criativo do figurino de Sagração da Floresta – Por Elcio Lima.....117

CHAMADA DE TRABALHOS



Apresentação

Esta edição de Nº 02, da Revista Tribuna do Cretino, demarca um ano de atividades como periódico eletrônico. Neste novo formato de mídia abrimos outras seções de textos e observamos alguns retornos interessantes. A seção de **Ensaio Crítico**, por exemplo, passou de um texto na edição anterior para outros cinco na edição atual; e, dentre eles, dois relatos de pesquisas discentes compartilhando processos de ensino-aprendizagem revelando as pequenas nervuras criativas que jamais poderão ser alcançadas somente conferindo as obras no palco ou no dia a dia da sala de aula. Acreditamos que o registro desses percursos é um dos pontos chave para uma avaliação e amadurecimento de nossas práticas poéticas e pedagógicas.

Por sua vez a seção Dossiê “Práticas de Montagem da ETDUFPA 2025” recebeu dois ensaios críticos e, curiosamente, de uma professora-diretora e de um aluno-artista. Embora não tenham por objeto de apreciação o mesmo espetáculo, indicam a importância dos registros sob perspectivas diferentes. Confessamos que nossa expectativa era de receber bem mais ensaios para compor esse dossiê, afinal a mostra Cênica das Práticas de Montagem da ETDUFPA possui envergadura considerável, pois mobiliza toda um corpo docente e discente da instituição para promover um debate com a sociedade por meio de suas poéticas. Então, apenas dois ensaios críticos refletindo sobre essa importante ação poética-pedagógica da ETDUFPA nos parece pouco, mas o começo de uma iniciativa que pode contribuir, e muito, para o amadurecimento dos processos poéticos-pedagógicos desenvolvidos na UFPA.

A seção de críticas teatrais continua sendo a que mais recebe material para publicação. Nesta edição foram mais dezenove críticas e, dentre elas, quatro dialogam com espetáculos de dança. Uma surpresa interessante e muito bem-vinda, embora a revista continue com seu escopo voltado para as críticas teatrais. Mas fica o convite para todos aqueles interessados em também compartilhar suas impressões sobre espetáculos de dança da cidade. Escrevam e façam suas palavras dançarem também.

Boa Leitura.

Evoé

Edson Fernando



CRÍTICAS TEATRAIS



Nelson em Náusea ou Das Náuseas do Nosso Tempo – Edson Fernando

Montagem Teatral: Dorotéia: A Farsa Irresponsável.

Montagem: Grupo Gruta.

Edson Fernando¹

Dialogar com Nelson Rodrigues, por meio das montagens teatrais produzidas em Belém, é sempre um prazer; e nem tenho como negar minha admiração pelo anjo pornográfico, afinal o nome do projeto de extensão e desta revista (Tribuna do Cretino) fazem alusão direta a uma de suas frases de efeito: “Ao cretino fundamental nem água”. No entanto, antes de me reportar a **Dorotéia: a farsa irresponsável**, nova montagem do **Grupo Gruta**, me permitirei uma pequena digressão que julgo oportuna para refletir novamente sobre minha sensação de estranhamento diante da atual conjuntura histórica.

Em dezembro de 2017, refletindo sobre a montagem **I(MUNDO) UBU** – uma adaptação de “Ubu-Rei”, de Alfred Jarry, realizada pelo **Grupo Imundas** – me vi tomado pela sensação da impossibilidade de fabulação em tempos de MBL, da Bancada BBB – Boi, Bala e Bíblia – e dos discursos de ódio que capturaram o sentimento de indignação do povo brasileiro diante daquela conjuntura política que atravessávamos: estelionato eleitoral promovido pelo segundo governo Dilma Rousseff que deflagrou um lento e gradual derretimento, afastamento e/ou anestesiamiento de sua base de apoio popular, fundamentalmente aquela vinda dos movimentos sociais; destituição da presidenta Dilma Rousseff via processo de impeachment; ascensão de Michel Temer ao cargo de presidente do Brasil e, com ele, a agenda política do “uma ponte para o futuro”, nova fase do neoliberalismo que previu ajuste fiscal e teto de gastos públicos que nos assola até hoje; e, ainda, avanço da extrema direita no Congresso Nacional, dentre muitas outras coisas bizarras que corriam no cenário nacional. E isso tudo sem contar que o pior ainda estava por vir em 2018, quando a armação jurídica realizada por Moro-Deltan Dallagnol encarcerou Lula e abriu espaço para a eleição de Bolsonaro.



Diante desse quadro e refletindo sobre a montagem do Grupo Imundas, naquela ocasião afirmei:

A dramaturgia que o Imundas nos apresenta **segue a mesma perspectiva de apropriação da realidade e não se preocupa com nenhum tipo de velamento dos acontecimentos mostrados**. Desse modo, muito apropriadamente eles nos dizem que “A razão humana é do Doria”. Não se trata de uma paródia de algum governante de uma terra distante, mas sim o prefeito João Doria, citado textualmente para nos lembrar, do modo mais claro e objetivo possível, do controverso programa de alimentação para os pobres, proposto pela prefeitura de São Paulo. **O mesmo se dá todas as vezes que a montagem dialoga com outros fatos reais** – e não são poucos.

(...) Imediatamente me percebi diante da imundice que nos assola. **Como retratar poeticamente tamanha imundice?** A montagem responde com simplicidade, conjugando os verbos no presente do indicativo: escrachar, debochar, zombar, troçar, escarnecer, caçoar, achincalhar, ridicularizar... **E se há excessos, eles não se encontram nos atuantes, mas, pra nossa tragédia social, nas situações que retratam.** (2021, p. 12; ênfases minhas)

¹ Ator e diretor teatral desde 1996; Coordenador do Projeto Tribuna do Cretino; Editor da Tribuna do Cretino: Revista de Crítica Teatral; Membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro AICT-Brasil.

Quando afirmo, então, “impossibilidade de fabulação” me refiro a dificuldade de competir com uma realidade que já se apresenta como grotesca, farsesca e burlesca em muitos aspectos da nossa vida social e cotidiana. É como se eu olhasse para a bufonaria, o burlesco ou mesmo a Patafísica de Jarry e as considerasse ineficaz para problematizar o mundo que me cercava àquela altura. Sensação semelhante tenho agora, em novembro de 2025, diante da **Doroteia** do Gruta e é sobre essa sensação que gostaria de me concentrar nas linhas que seguem.

Diferente da proposta do Grupo Imundas que trabalha com uma livre adaptação despudorada do texto de Jarry, onde todo e qualquer fato social é apresentado sem nenhum verniz ficcional – articulação direta com a realidade, como no exemplo mencionado do então prefeito de São Paulo, João Dória –, o Gruta trabalha com a dramaturgia de Nelson em toda a sua potência. Desse modo, o que me é apresentado é uma encenação que centra suas forças na valorização de cada linha do texto rodrigueano, dramaturgia colocada em cena com a precisão e meticulosidade que marcam a trajetória do Gruta. Assim, sob a direção de Adriano Barroso, o elenco composto inteiramente por mulheres honra o legado de Henrique da Paz, criador do grupo e que sempre dedicou atenção técnica a esse aspecto, como me fora revelado em entrevista para minha pesquisa de doutorado realizada numa agradável manhã de abril de 2019:

Outra coisa que eu acho que é importante num espetáculo é o texto. Respeito muito o texto, no sentido de você trabalhar o texto, no sentido de você dizer o texto da forma mais impecável... isso sem descartar a emoção, claro. Mas o texto todo dividido, todo corretamente pausado - pausa, semi-pausa, os grandes silêncios, as modulações. Eu concebo o texto como se fosse uma partitura musical. Então, as palavras, as letras... cada letra é um fonema, cada letra é uma nota, tem um som diferente; se tu juntas essas letras, tu já tens uma palavra que já é a música. Então, eu trabalho o texto muito assim. Eu gosto de ver essa cor, eu gosto de ver a música... não falar cantando, porque o vício das pessoas é cantar o texto. É foda isso. Enquanto o espetáculo não toma jeito com relação a isso, eu não estreio o espetáculo! (Henrique da Paz, transcrição da entrevista, 2019)



Toda essa atenção e cuidado com o texto, citados por Henrique, é dedicada as linhas, curvas e contornos presentes em **Doroteia**; e, a quase todo momento, o elenco mantém a dinâmica e extrai a teatralidade presente nas linhas rodrigueanas. Mas, curiosamente os traços absurdos das situações desenhadas por Nelson, o comportamento patético das personagens revelado pelos diálogos insólitos que travam e o quadro grotesco que surge desse conjunto não são capazes de me co-mover, de me chocar, de me estarrecer e, por meio de tal operação, me convocar para o riso social crítico. Então, vejo D. Flávia, Carmelita e Maura combatendo com veemência suas pulsões sexuais, como se entre elas estivesse estabelecido o pacto de uma espécie de “seita de todos os desejos reprimidos”, parecem se vangloriar e disputar o título de mulher mais feia, mais casta, mais pura, mais reprimida... enfim, o quadro de potências míticas que retratam muito bem estruturas sociais encarnadas em nossa sociedade está todo lá, em cena, reforçado pela cenografia minimalista, figurinos e ambientação sonora incidental; mas, apesar de tudo isso, me domina a sensação de anestesiamento do riso social, do riso que provoca e convoca para reflexões sociais. É claro que não negligencio o fato da temática da obra se voltar diretamente para o feminino, a ponto das personagens masculinas serem abolidas completamente do texto e da cena. Mas não

desejo ir por esse caminho, pois acredito que não é preciso ser mulher para ter empatia com as pautas e lutas femininas, compreender a importância e se colocar ao lado delas no campo de batalha. Logo, não quero confundir minha sensação de anestesiamento do riso social com algum tipo de *mea culpa* ligado ao tão visitado “lugar de fala”, pois realmente não se trata disso, mas sim de uma sensação que encontra eco naquela impossibilidade de fabular em tempos tão conservadores e moralmente sombrios quanto o que vivemos.

Em outras palavras, como posso ficar estarecido diante do trio de primas feias da obra de Nelson quando, num passado recente, a então Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos do governo Bolsonaro, Damares Alves, afirmou em alto e bom som, em simplificação patética para o problema da exploração sexual infantil nas ilhas do Marajó: “Especialistas chegaram a falar para nós que as meninas lá são exploradas porque elas não têm calcinhas, elas não usam calcinha porque são pobres.” (declaração da ministra amplamente veiculada na mídia no final de julho de 2019).

Em outra ocasião, em outubro de 2022, a mesma ministra ainda repercutindo o assunto da exploração sexual infantil nas ilhas do Marajó, afirmou que crianças de três e quatro anos de idade teriam seus dentes arrancados para não morderem durante a prática do sexo oral e teriam sido obrigadas a se alimentar de comida pastosa para ter o intestino livre para o sexo anal². Cobrada pelo Ministério Público Federal e Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão (PFDC) para apresentar provas das graves denúncias, Damares disse apenas ter “ouvido os relatos nas ruas do Marajó”, mas nunca apresentou nenhuma prova.



Num passado ainda mais recente, outra representante do conservadorismo, a ex-primeira-dama, Michelle Bolsonaro, declarou e defendeu “ação colaborativa” entre homens e mulheres na política, cabendo ao homem o papel de “machão, gestor, administrador” e a mulher a condição de suporte e apoio com as “questões sociais”³.

Eu poderia citar outros exemplos, até mais recentes, mas acredito que os três mencionados anteriormente sejam bastante ilustrativos do quanto a realidade atual se travestiu de elementos farsescos e grotescos, o que me gera a sensação de viver constantemente numa fábula horrenda, cujo roteiro, cada vez mais, reproduz e mimetiza todo e qualquer tipo de mitificação ultraconservadora capaz de gerar uma espécie de moralismo cristão distorcido e abjeto. Esse tipo de operação, em curso no Brasil pelo menos desde a eleição presidencial de 2018 – por isso fiz associação com a montagem de 2017, do Grupo Imundas – me faz pensar num novo tipo de “estetização da política” em curso na atualidade, diferente daquela denunciada por Walter Benjamin, em 1936, nos seguintes termos:

² Se você tiver estômago pode conferir a ilustre ministra dizendo tudo, literalmente, no vídeo disponível no link a seguir: <https://www.youtube.com/shorts/2R8ELQR38Zs>

³ Isso vale também para a fala de Michelle Bolsonaro que pode ser conferida no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=Zv3Cs2NMIys>

O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos. Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, *que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas*. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. (...) *As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando ao mesmo tempo, essas relações*. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. (1994, p.194-5; ênfases originais)

Mas, se naquela ocasião a “estetização da política” denunciada por Benjamin remetia a um projeto fascista que transformava a política em espetáculo estético oferecendo as massas uma espécie de “gozo estético” para mantê-las alienadas do cerne das questões revolucionárias, isto é, abolição das estruturas e relações de poder que as oprimiam, na atualidade as peças desse jogo se alteraram passando a operar quase que exclusivamente no plano da pauta moral. Nessa nova ordem de estetização política, quanto mais absurdo, grotesco e estapafúrdio for o relato, maior sua capacidade de reprodução sistêmica e viral nas mídias sociais; seja para contrapor o absurdo ou para encontrar viés de confirmação, o relato, factóide e/ou simplesmente *fake News* ganha rapidamente visibilidade e concentra toda a atenção nas questões morais, desviando, anestesiando ou eliminando completamente o debate das condições concretas que o mundo do capital nos submete hoje.

Assim, não é casual que Damares ou Michelle Bolsonaro falem e ajam com histrionismo barato, sem nenhuma preocupação com os dados da realidade, pois mesmo as instituições que, de alguma forma, lhes cobram provas dos absurdos proferidos, mesmo elas (as instituições) não estão preocupadas em trazer para o centro do debate as questões que porventura promovam alterações significativas nas relações e estruturas sociais, mas simplesmente agem para apresentar um verniz de consternação social ou, quando muito, estabelecer limites razoáveis para o debate público, sem nunca escapar das preocupações que giram em torno dos valores morais.

E então, observo que nos vemos enredados numa série de pseudo lutas para desmascarar essas operações de estetização política que se avolumam a cada dia, mas sem conseguirmos pautar a discussão com o que de fato deveria nos interessar como, por exemplo, a crítica a nova fase do projeto econômico neoliberal em curso que rege nossas vidas e que tem conseguido, com êxito, estagnar e/ou estrangular os serviços públicos e os setores estratégicos para o desenvolvimento da nação; temos um estado cada vez menor que precisa dar conta cada vez mais das demandas sociais reprimidas. Essa conta não vai fechar nunca, pelo menos não para nós que nos encontramos na base da estratificação social.

Minha sensação de desconforto e/ou anestesiamento diante da **Doroteia** do Gruta, portanto, passa por esse quadro maior que tentei esboçar aqui; uma articulação particular que fiz da obra com minha percepção de conjuntura. Mas, também é importante lembrar que Benjamin apresenta como alternativa de luta ao projeto de “estetização da política” o processo de “politização da arte” pelo qual é necessário que nós, artistas, façamos uso consciente e crítico das tecnologias de



reprodutibilidade técnica e de nossa arte em favor do desmascaramento operado pela ideologia dominante. E aqui, certamente, a **Doroteia** do Gruta tem muito a contribuir – assim como a obra de Nelson Rodrigues – desde que se coloque como fronteira dessa luta sem que se deixe pautar pelos trilhos da “estetização política”.

Novembro de 2025

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SILVA, Edson Fernando S. Tribuna do Cretino. Vol. 04, N°07, Belém, 2021, pp. 11-13.



Você domina seu eixo?! – Por Marcia Araújo Teixeira

Montagem Dança-Teatro: TRÊS

Montagem: Teatro de Apartamento

Marcia Araujo Teixeira¹

Música, Dança, Performance? O que é Três?

Um palco de linóleo, cortinas são abertas para uma experiência absolutamente sensorial, três atores, Alex Villar, Luiza Monteiro e Leoci Medeiros, surgem estrategicamente posicionados e auditivamente irrigados no puro suco do maior gênio mundial que o tango foi capaz de produzir, Astor Piazzolla. A atmosfera na frequência rítmica, inebriante e sedutora do tango formada, então, os três executam movimentos marcados, repetidos quase que a exaustão, ao gosto de Grotowski.

Os três conseguem produzir uma sinergia quase que palpável nessa dinâmica ora imponente, ora doce, ora ácida, ora ávida, ora feroz, outrora amável, ora furiosa... à medida em que o espetáculo avança, os Três conseguem alterar seus estados corporais, emocionais, o que é desafiador, dosando a eletricidade gerada na fidelidade da cadência rítmica que em momentos é força, em outros é leveza; formam desenhos cênicos: cada um por si, entre eles, entre dois, entre todos, desaguando no reflexo de seus universos íntimos, ora enlaçados, como nós, outrora partidos como um; no espaço temporal ao ver, ao sentir, as perguntas vem à cabeça: é Dança? é Performance? onde está o eixo? Assim, o arco da narrativa dramática, as ações são tecidas através dos elementos, movimentos milimetricamente dispostos exatamente pelo desequilíbrio do encontro, do desencontro, ora é luta, outrora, disputa, é desespero, mas também calma.

Não há o texto como centro, o que para muitos significa não ter eixo, o que denota a coragem do diretor em tempos de tanta literalidade ao ponto de precisar, advertir: “contém ironia”, para evitar meter-se numa grande confusão, pela ausência de capacidade interpretativa de uma boa parte dos ignorantes letrados que nos cercam.

Entre abraços, amãos, apegos, laços, enlaços, deslaços, encontros, despedidas, paixão, rompimentos, alegrias, choro, angústias, amores, dores, as emoções estão lá, milimetricamente marcados, a exaustão!

Assim deu-se o espetáculo TRÊS, encenado por atores? ou deveriam ser chamados de atletas? ou bailarinos? ou seriam atores, atletas, bailarinos, *performers*? dirigido pelo inexorável e inoxidável Saulo Sisnando.

O espetáculo após uma temporada vitoriosa na terra da garoa, voltou a estrelar o palco da Casa Teatro Saulo Sisnando.

Ousado, o espetáculo traz um estilo pós dramático, pois tira do centro o texto, a palavra, e dá o protagonismo aos corpos, aos movimentos, ao compasso, a respiração, ao silêncio que grita.



¹ Estudante de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará; Atriz, diretora cênica, bolsista PIBIPA/2025 no projeto Tribuna do Cretino;

Nessa alquimia acontece o jogo dramático, é um pouco dança, um pouco performance, é erótico, sexy, poético, honesto, lírico, sombrio, inebriante, incandescente, indecente.

É visceral, porque os atores são tirados do eixo. Para quem dança dominar o eixo significa encontrar o que te mantém em pé e girando, é dominar um conjunto de fatores como equilíbrio, força, foco, direção, sustentação sem perder a leveza, tudo junto e misturado e para chegar nesse lugar você precisa sobretudo errar.

Isso, estende-se para a vida, existe uma diferença entre conhecer e dominar o eixo, a pergunta é: você domina o seu eixo? E uma vez conhecendo-o, o que te tira dele? A paixão, a fome, o sexo, a ambição, a inveja, o ciúme? A cobiça, o cinismo, a ira?

Essa metáfora, encaixa-se como uma luva tendo como parâmetro o espetáculo TRÊS, onde os atores entrelaçam-se, tirados do eixo, o público é convidado a ver uma forma de teatro sem eixo, contudo que gira num equilíbrio de forças que o mantém único e no ar, os movimentos, os gestos, os olhares, a respiração, os corpos, os suores contam essa história. É Dança, é força, é Performance, é Teatro, é TRÊS.

10 de dezembro de 2025



Pastorinhas: a prova viva da resistência e de um legado de uma guardiã – Por Marcia Araújo Teixeira

Montagem Teatral: “Pastorinhas Filhas do Oriente”

Montagem: Ponto de Cultura Mestra Iracema de Oliveira

Márcia Araújo Teixeira¹

O ponto de cultura Mestra Iracema Oliveira apresentou nos dias 05 e 06 de janeiro de 2026, a “Mostra de Pastorinhas: Estrela do Universo, Filhas do Oriente, Filhas de Maria e Filha de Sion”.

Esta análise terá o enfoque na apresentação das Filhas do Oriente.

Já tinha ouvido falar sobre a trajetória e o legado da mestra Iracema Oliveira, mas não tinha tido a oportunidade de assistir, então ao saber que haveria apresentação fui ver de perto para ter a experiência, assim cheguei despreziosamente e me deparei com uma estrutura pensada para o conforto tanto do elenco, quanto do público, raramente vista até em espetáculos tidos como maiores.

Havia uma tenda com um tamanho considerável sob seu abrigo, as cadeiras que formavam a plateia, ventiladores grandes, uma banda ao fundo, a frente um palco amplo o suficiente bem estruturado, limpo e numa altura que garantia a visão de todo o espaço.

A mestra Iracema Oliveira, explica que Pastorinhas é um drama pastoril ou Pastorinha Campestre, de religiosidade popular.

Feitas as apresentações, os primeiros agradecimentos, o espetáculo começa e o que se vê é um engajamento porque a comunidade da rua Curuçá participa, seja assistindo, seja ajudando ou não fazendo barulho durante as apresentações.



Para chegar até o local, pra onde você pergunta, todos sem exceção estufam o peito e dizem: “– Ahh Dona Iracema? Ela é a Rainha, vá reto, logo você verá a tenda”; prontamente tem alguém que complementa e diz: “– Vem comigo eu te mostro”; ou seja é visível o orgulho que todos sentem e isso é lindo de ver e de sentir.

Atores e atrizes, se misturam entre os que tem experiência e os amadores pertencentes a comunidade. Nessa alquimia há idosos, adultos, adolescentes, crianças de todas as cores, credos, há sensibilidade de ser inclusivo, pois tem tradução em LIBRAS, assim as pessoas são movidas por um legado, pela força da dramaturgia.

É importante ressaltar que é notório o exercício de formação de plateia naquele local, pois todos sabem a hora para falar, calar, assistir, aplaudir, incentivar quem esquece o texto, o pacto entre a encenação e a plateia é respeitado com naturalidade e para parecer natural isso é ensinado, justamente através da prática de assistir espetáculos com regularidade.

¹ Estudante de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará; Atriz, diretora cênica, bolsista PIBIPA/2025 no projeto Tribuna do Cretino;

Outrossim, pouquíssimas pessoas mantiveram sua atenção nos celulares, a maioria incluindo os mais jovens estavam de fato atentos ao espetáculo, que nos dias de hoje prender o público é uma proeza, e eles conseguem.

Da Encenação

Considerando que se trata de um elenco de teatro amador, levando em conta que alguns sobem no palco pela primeira vez, foram surpreendentes.

Os atores presentes, absolutamente atentos, conseguiram dizer o texto de forma clara, o formato foi adequadamente preparado para ser ao ar livre, possuía opção dos atores usarem microfone ou não, o elenco deu conta do desafio, todos se mostraram inteligentes cenicamente.

Um elenco considerável, cada um, a sua vez, subiam ao palco: Aquiles Pavão dá vida ao anjo Gabriel, Anna Benchimol é Maria, José é Rodrigo Nascimento, Estrela é Ana Paula; Pastora, Ty Aguirre; Pastor, Bel Sérgio; Rei Baltazar, Rosa Rio; Rei Gaspar, Ricky; Rei Belquior, Kauê; Satanás, Anselmo Azevedo; Arcanjo Miguel, Caio Bentes. Na união de suas forças dramáticas, com direito a entradas triunfais e a batalha épica entre Arcanjo Miguel e Satanás, contam a história do nascimento do menino Jesus.

Os figurinos muito bem construídos e acabados é um convite a mais para embarcar na dramaturgia a que se propõe.

A sonoplastia bem executada, em alguns momentos o volume do som era mais alto que a voz de alguns atores, o que era rapidamente corrigido, o que demonstra atenção na execução.

O cenário era simples com painel ao fundo e as cores do palco, do entorno obedeciam a paleta de cores no tom azul e branco.

O elenco conseguiu prender a atenção do público, boas risadas e aplausos calorosos, com alguns pontos a melhorar, por exemplo, a articulação e volume de voz de alguns; mas de um modo geral todos tiveram bom desempenho mantendo a sinergia, com postura cênica e volume de voz suficiente para que a plateia conseguisse compreender o texto.

A plateia diante da sinergia gerada por essa Trupe, não tem como não sentir a potência que essa equipe é.

Assim, debaixo de uma noite estrelada, com ventos gostosos, iluminados pela luz do luar, os Deuses do teatro juntamente com o Deus de Judah, abençoaram e foi lindo, sobretudo especial.

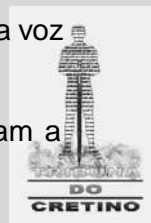
É imprescindível aplaudir de pé e conceder toda a reverência ao elenco, equipe e sobretudo a mestra Iracema Oliveira que leva esse legado da arte, que não é tarefa fácil, essa resistência é coisa de artista, coisa de guardiã.

Artistas são por excelência heróis da resistência!

Dona Iracema de Oliveira é a rainha merece todas as coroas, toda a reverência!

E você, vá ao teatro do seu bairro!!, Se não tiver vá ao ponto de cultura Mestra Iracema Oliveira!

Janeiro de 2026



Édipo e Jocasta, entre a morte materna e erótica – Elian Magno

Montagem teatral: É-DI-PO E JO-CAS-TA - Um Espetáculo-Ritual a Dionísio

Montagem: Espaço das Artes de Belém

Elian Castor Mágn¹

A famosa história trágica da mãe desposada por sua descendência, da mãe que ama incondicionalmente um filho, mas acaba se detendo a ter relações com este, sem saber que o menino saiu de seu próprio ventre. Todavia, isso acontece para o cumprimento de uma profecia, que está mais próxima de uma maldição, promovendo a ruína de um reinado. É verdade que a narrativa entre Édipo e Jocasta pode ser considerada conflituosa, repleta de interfaces psíquicas e filosóficas, promovendo ao longo da história discussões acaloradas entre a moral, a mente e os desejos humanos, vide as teorias Freudianas para discutir fases de desenvolvimento na psicanálise por meio do que ele denominou “Complexo de Édipo”, baseada na relação do pequeno Édipo e sua imaculada Jocasta (FREUD, 1996).

Sófocles foi ousado ao criar com precisão este drama trágico que desencadeia em um moralismo familiar. Embora Édipo seja o personagem carro chefe da narrativa, girando todos os eixos dramáticos indo do seu nascimento, até o deleite erótico nos seios de sua própria mãe. Jocasta, por outro lado, tem sua identidade na peça como a mulher que não suportou as dores do prazer encontrado em seu filho, tomando a trágica decisão de partir-se, indo de encontro ao seu suicídio (SÓFOCLES, 2011).



Neste trágico conflito, enxergamos mais uma vez o papel da mulher, o feminino posto à mesa, onde a feminilidade tem seus caminhos decretados de acordo com os poderes concentrados nas mãos de homens. O feminino representado em Jocasta é refletido na sociedade passada de Sófocles, mas ainda muito evidente em nossa atualidade. Mulheres, como Jocasta, são castigadas, enquanto homens as despojam e assumem reinados com o poder em mãos.

A cultura ocidental é a primeira que nos chega e é postada (felizmente ou infelizmente, vale a reflexão), pelo menos em grande parte de nossos estudos em teatro. Nos tornamos conhecedores das grandes tragédias e comédias gregas, resultando o profundo desejo cênico pela materialização destas montagens em algum momento de nossas carreiras.

Medéia.

Antígona.

Electra.

As Troianas.

As Bacantes.

¹ Graduando em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui Curso Técnico em Cenografia pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (2024). Artista, ator, cenógrafo, escritor e pesquisador.

E a famosa “**Édipo Rei**”. Todas essas, de alguma maneira nos chegam como uma sacralidade teatral e com elas o culto aos festejos Dionisíacos e Bacantes.

Ao longo de todos estes anos surgiram várias montagens desses cânones teatrais, inclusive, em nossas terras Belenenses, com as encenações de outros grupos teatrais, muitos destes oriundos da Escola de Teatro e Dança da UFPA, como a encenação de “**As Troianas**”, com uma roupagem na década de 1970, dirigida por Cláudio Barradas (1930-2025), nas escadarias da Prefeitura Municipal de Belém. Na metade do século XX já se enxergavam as produções em torno das divindades gregas.

Os anos se passaram e o teatro em Belém do Pará, incansavelmente, com todas suas mazelas financeiras e falta de incentivo cultural não deixou de produzir monumentais obras cênicas. Foram surgindo novos grupos, novas casas e novos rostos de produtores de teatro, entre eles faces presentes no **Espaço das Artes**².

O **Espaço das Artes** em Belém do Pará tem sido uma casa fartamente comentada entre as conversas sobre teatro em nosso território, por ser um espaço que vem colocando nomes talentosos dentro e fora de suas portas. Os seus produtores se preocupam em organizar criações que vão desde um teatro tido como clássico, até as adaptações cênicas satíricas, algumas em releituras unicamente amazônidas, consolidando mais uma vez a estética de um teatro produzido e encenado por pessoas do Norte.

Desta vez, ou melhor, mais uma vez, foram ousados em trazer novamente a temporada de “**É-di-po e Jo-cas-ta**”, um espetáculo que se baseia em duas outras tragédias, a primeira seria a original “Édipo e Jocasta”, escrita por Sófocles e a segunda, “As Bacantes”, escrita por Eurípedes.



O espetáculo é proveniente do **NAVE - Núcleo Artístico de Vivências do Espaço**, o projeto visa dar visibilidade a estudantes que já tiveram sua passagem pelas aulas e cursos de formação ofertados pelo Espaço das Artes. As ações do NAVE refletem uma importante pedagogia da cena, afinal, todo ator precisa deste espaço de visibilidade para que possa aprimorar suas técnicas, exibindo-as ao público, dando a oportunidade de encenação aos que já estão há mais tempo participando e contribuindo com as atividades do lugar, conseqüentemente, alunos com mais experiências no eixo cênico. Para se estar em uma encenação ousada como esta, é preciso estar em plena e pura intimidade com o palco.

No início do espetáculo o público é convidado a entrar em uma atmosfera ritualística, onde os atuentes se deslocam pelo palco em ritmos dançantes e sensuais, ao som de um batuque acompanhado de um canto incomum, que prende os ouvidos do espectador por ser repetido várias vezes. Nesta conjunção de cena já é possível notar a presença de um culto à uma divindade.

A estrutura arquitetônica teatral parece intencional em não definir uma divisão entre palco e plateia, ambos parecem se misturar, não havendo distinção entre um e outro. Ainda neste momento

² Fundado em 2018, pelos artistas Breno Monteiro e Lauro Souza, o Espaço das Artes de Belém fica localizado na Rua Tiradentes Nº 35, Reduto, próximo à Praça da República;

inicial o elenco em uma prática claramente sedutora induz o público a entrar no campo de cena para dançar as rítmicas tocadadas, acompanhado de frutas e copos de vinhos, colocados à boca de quem deseja se deliciar. Os atuantes oferecem de forma intimista, resultando até mesmo em ofertas particulares na presença do toque íntimo entre uma boca e outra de quem deseja tal conexão. Com todas estas nuances, fica claro ser um ritual a Dionísio, deus das festas, orgias e erotismo grego.

Os aspectos visuais, cenografia e figurino, ficam evidentes no altar construído para o culto espetacular, ele tem um caráter realista e muito bem construído por sinal, existem muitos acertos nos seus elementos, como as frutas, imagens, objetos, tecidos... tudo parece ser muito bem pensado. Mas esta montagem, desde o início, é ousada e por ter ousadia, nada mais justo que fuja dos aspectos realistas e naturalistas. Era necessário, portanto, deixar isso restrito a Ibsen, André Antoine e demais teóricos que pensaram a radicalização da vida real no palco. Isso não deve caber mais no palco, principalmente se for em um espaço experimental.

É importante esta discussão dentro do espetáculo, uma vez que, o figurino nos traz a subjetividade e fuga do aspecto realista. Em uma das cenas, quando o figurino de Jocasta se torna o pequeno Édipo, o tecido vai se enrolando nos braços da atriz e nos faz acreditar que aquele tecido carregado com tanto cuidado é uma criança. Isso está distante do realismo, é preciso que a cenografia e outros elementos visuais da cena também estejam.

Existe um risco em assumir uma criação provocativa, repleta de erotismo e desejo, com os corpos pluralmente nus em cena, realizando um teatro que poucos vem se propondo a fazer. Um teatro distante somente do interesse comercial, não sendo restrito apenas ao capital econômico. É um teatro que se preocupa com a qualidade de inventar, mastigar o tradicional e cuspir o novo numa releitura única e particular. Algumas práticas em teatro andam tão monótonas que chegamos até chamar de risco um corpo nu em cena.

Ao mencionar o risco dos corpos, preciso também enfatizar o talento deles em cena, um elenco claramente comprometido naquilo que quer comunicar ao espectador, deixando uma mensagem sobre a queda da moral, do puritanismo e das frágeis políticas de controle humano. Tudo isso é contado em uma atuação repleta de técnica, com ações bem pontuadas, tendo ausência dos clichês teatrais, se tornando uma apresentação quase visceral cênica.

No elenco, é importante destacar o nome de Ana Eliza, uma das protagonistas, atriz intérprete de Jocasta, numa atuação muito precisa dos comportamentos de uma mãe, no ato de dar à luz a um filho, transmitindo as emoções da dor em perdê-lo e depois nos trazendo a sensualidade de deitar-se com ele, tendo no fim a visceralidade de sua partida.

A Jocasta de Ana Eliza parece ser construída através de forças do inconsciente, com sentimentos puros e muito sutis, incapazes de serem interpretados de qualquer maneira, pois, está sendo abordado um lado precioso, o da maternidade. Ana, em sua atuação consegue transmitir isso com muita responsabilidade nos mostrando todos os tons de ser uma mulher aos golpes dados pela sociedade.



Outro nome de grande destaque nesta trama é o de Leonardo Sousa interpretando o “Destino”, um personagem que transita e cruza vários momentos da encenação, trazendo mensagens e reflexões não só aos personagens, como ao público que o assiste. Esse destaque ao nome de Leonardo se dá pelo fato do seu personagem ser repleto de camadas, mudando a cada cena e ao interpretar diferentes textos, indo de eixos poéticos a diálogos políticos sociais.

O ator em sua atuação cria atmosferas distintas para a sua presença em cena, fazendo com que seus personagens tenham distância de interpretação um do outro. Para quem reconhece fatores de atuação, sabe que ao dar vida a somente um personagem já requer muita dedicação, logo, interpretar mais de um requer o dobro deste esforço.

O coro do espetáculo, embora seja considerado um serviço feito para ser encenado em segundo plano, se torna um ponto alto dada a ligação existente entre os atores, os quais, em grupo parecem captar a energia um do outro, unificando suas atuações, fazendo com que se tornem um só, como se o coro não fosse um grupo, mas um personagem único dentro da obra. Não produzem cantos como as tragédias originais, mas trazem força ao colocarem para fora as declamações dos versos heróicos, de maneira lúgubre, produzindo novas sensações para a cena.

Por fim, é possível afirmar que temos o **Espaço das Artes** ousando fazer uma releitura de uma imaculada tragédia, não se preocupando estritamente ao tradicional, mas colocando elementos contemporâneos para fora, com o erotismo, dedicação e o talento teatral da cena. Tudo isso, é algo que eu não via por aqui há um tempo, exceto por produções externas.

É bom ver que aqui, em Belém, há um teatro que pensa suas produções fora do eixo apenas comercial e lucrativo, colocando no palco, uma montagem que renega o clássico e nos mostra novas perspectivas da cena.

Ao Espaço, e a todos os que o habitam, muita MERDA!

Janeiro de 2026

Referências

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: Editora L&PM, 2011.



Casas de Família – Por Edson Fernando

Montagem Teatral: Abaeté

Montagem: Coletivo Cultural Achados e Perdidos

Edson Fernando¹

Tenho lembrança da minha mãe, natural da ilha de Mosqueiro, contando algumas histórias curiosas do tempo em que éramos tenras crianças, eu e minha irmã mais velha, moradores do Jurunas do final da década de 70 do século passado.

Nesse tempo, mamãe já trabalhava como professora na rede estadual de ensino, com jornada de 200 horas que lhe ocupava todas as manhãs e tardes da semana e, em algumas ocasiões, até o período da noite quando assumia também alguma turma no regime de pró-labore, situação justificada para conseguir ganhos remuneratórios um pouquinho a mais que o salário regular do final do mês. Meu pai, por sua vez, exercia serviços de pedreiro, marceneiro, encanador, pintor, eletricitista..., mas sempre teve dificuldades para se firmar num emprego estável, então, o que aparecesse era bem-vindo e sua jornada de trabalho também cobria o dia inteiro. Nesse contexto, havia a necessidade de se ter alguém em casa para cuidar de duas crianças: eu com dois minha irmã com cinco anos de idade em 1977 – meu irmão caçula só viria ao mundo dois anos mais tarde. E Graça foi uma dessas pessoas que durante um período “tomou conta da gente”.

Menina nova, Graça devia ter no máximo seus dezesseis anos de idade. Natural de Abaetetuba, também havia se deslocado para a capital em busca de estudos e melhoria de vida. E num sistema que agrupava amizade e alguma retribuição financeira – dentro dos limites possíveis dos meus pais – ela passava horas do dia em nossa companhia, ajudava a arrumar a casa, servia a nossa merenda e almoço, previamente preparado pela minha mãe, e ainda nos distraía brincando com a gente. As brincadeiras, no entanto, as vezes tomavam rumos esquisitos e rendiam situações inusitadas como, por exemplo, na ocasião em que brincando de casinha com minha irmã, Graça resolveu cortar os cabelos e as pestanas das bonecas. Qual não foi o susto de minha mãe quando chegou do trabalho e viu que meu penteado estava igualzinho o das bonecas e, sim, com direito a pestanas aparadas também. E, embora isso tenha deixado minha mãe extremamente aborrecida, alguma coisa lhe fazia lidar com benevolência diante da situação.

Em outra ocasião, Graça passou por situação constrangedora. Para ajudar com os rendimentos da família, Mamãe fazia chopp de ki-suco pra vender em casa. É claro que as vendas acabaram recaindo nas responsabilidades de Graça, afinal era a única que tinha condições de atender a clientela durante o dia. E fazia isso sem reclamar, mas adorava chupar um chopinho no final da tarde, de preferência naquelas tardes quentes antes do cair da chuva. Mas, naquela tarde, a escola de minha mãe antecipou a saída dos alunos em virtude das espessas nuvens escuras que cobriam todo o céu. Deitada na rede comigo, pra me fazer dormir, Graça já se preparava para



¹ Ator e diretor teatral desde 1996; Coordenador do Projeto Tribuna do Cretino; Editor da Tribuna do Cretino: Revista de Crítica Teatral; Membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro AICT-Brasil.

mordiscar a pontinha do chopp de uva quando ouviu o baralho do portão de madeira se abrindo. Ficou tão assustada com a possibilidade da mamãe descobrir que ela chupava os chopps escondido que a única ideia que lhe veio à mente foi esconder o geladinho dentro de sua calcinha. Mamãe, ao abrir a porta da sala, desconfiou que havia algo de errado, pois a expressão pálida de Graça denunciava alguma artimanha daquela menina; se aproximou da rede e logo percebeu o volume molhado dentro daquele short e, num misto, de ralhó e riso incontido, exclamou apontado para a roupa molhada: “– Mas que arrumação é essa menina!” Não houve como Graça negar o corrido, pois a baixa temperatura do chopp já lhe cobrava o preço de ser guardado próximo a suas partes íntimas. Mamãe, no entanto, mas se divertiu com aquilo do que repreendeu a pobre menina que iniciava sua vida adulta trabalhando em casa de família.

Cresci ouvindo essa e outras histórias envolvendo as meninas que trabalhavam em casa. Hoje, observando com mais atenção àquelas situações sou levado a acreditar que a benevolência de minha mãe diante das coisas que Graça aprontava em casa se devia ao fato de que a dona Creusa também fora, alguns anos atrás, a menina que veio do interior de Mosqueiro para trabalhar em casa de família. E também viera com a promessa de estudar para melhor de vida. E a alternativa dada a minha mãe, como a tantas outras meninas que continuam vindo do interior para a capital do Pará, era se submeter a um regime de trabalho muitas vezes análogo a escravidão, com jornadas de trabalho que podem chegar a dezesseis horas. E, pelo que minha mãe também relata, nem sempre teve a sorte de encontrar pessoas compreensivas e acolhedoras; algumas de suas patroas eram pessoas ríspidas e exigentes que atuavam sob a premissa de que por oferecer moradia, alimentação e oportunidade de estudo, podiam humilhar e explorar os seus serviços a todo e qualquer momento. Então, conhecia bem a realidade de quem precisava trabalhar em casa de família e, por isso, de algum modo evitava reproduzir esse modelo desumano com os serviços de Graça.

É por esse lugar, isto é, pelas vivências relatadas por minha mãe e guardadas nas minhas memórias desde os meus dez anos de idade, que a montagem teatral “Abaeté”, do Coletivo Achados e Perdidos, me atravessou por ocasião do Festival Arte Breada, apresentação ocorrida no Teatro da Caixa Cultural Belém. Embora a montagem dê voz para outros temas importantes como a visibilidade e identidade das pessoas trans, o recorte social que estabelece relação direta com a vó da atuante Lírio do Pará é o primeiro motivo que me convocou a escrita desta crítica e, por isso, fiz questão de demarcá-lo no título “Casas de família”. No entanto, vou começar falando do segundo motivo que me mobilizou a esta escrita, isto é, a estrutura da encenação da montagem que, a meu ver, se estabelece por meio de uma dramaturgia docu-testemunhal que aciona, automaticamente, elementos muito recorrentes na contemporaneidade, muito bem indicados no artigo de Daniel Silva com trecho a seguir:

A partir do momento em que vemos no palco um ator que não é apenas intérprete das palavras de um outro, mas que dá voz às suas próprias sensações, pensamentos e experiências de vida, há um tensionamento entre ficção e realidade: o ator deixa de



personificar um personagem e se torna uma pessoa, abandona o papel de narrador e instaura um diálogo com o público; a cena deixa de citar o real, abrindo-se para que uma fatia da realidade irrompa e se instale. (2016, p.68)

Esse “tensionamento entre ficção e realidade” de que nos fala Daniel Silva é delicadamente articulado na atuação segura de Lírio do Pará. Desde os primeiros movimentos de cena, a atuante nos envolve em sua atmosfera sensório-memorial, nos inquirindo sobre valores sociais estabelecidos, convenções, instituições ou coisa que o valha. De imediato isso me causou repulsa, pois me soou uma fala muito acadêmica em direto contraste com a visualidade, sonoridade e gestualidade ritualística executada. Confesso que isso me desagradou no momento da cena e, tenho minhas dúvidas, se o texto desse início realmente necessita dessa crueza, pois fui tomado pela sensação ambígua que oscilou entre o mágico-poético e o real-academicista; ou talvez o tensionamento inicial entre o real e a ficção se estabeleça exatamente desse encontro.

Passado esse momento inicial que me provocou desconforto, Lírio rompe logo a quarta-parede do teatro para estabelecer o jogo diretamente com o olhar do espectador, assim bem juntinhos, lado a lado, tėti a tėti. É nesse momento que a atuante traça o tom intimista da encenação, mesmo tendo que lutar contra a arquitetura italiana do palco; a luta mesmo sendo injusta e desigual – dado que a arquitetura do espaço irá se impor sempre por sua concretude e espacialidade segregacionista entre público e atuante – me faz pensar o quanto a montagem ganha quando apresentada num espaço experimental que congregue a todos numa área de atuação unitária.

Contudo, a atuação de Lírio e a direção da montagem me parecem tão seguras e afinadas que mesmo no palco italiano a força da história me provoca comoção. Aqui o fundamento documental da dramaturgia é o grande agenciador das forças produtivas e criativas em cena, pois, parafraseando a citação supracitada de Daniel Silva, o texto ao se assumir em forma de depoimento histórico faz com que a atuante não siga pelos cânones da representação dramática de uma personagem, mas sim como a pessoa que compartilha suas vivências, suas angústias, seus desejos e sonhos. Nesse aspecto é importante destacar que Lírio, ao evocar uma voz e jeito de falar de sua versão criança, beira os limites da *mise en scene* dramática, mas o caráter de depoimento autobiográfico da dramaturgia é tão marcante que me afasta da recepção de uma representação de uma personagem, porque no final das contas a versão criança da atuante não opera sob o signo da máscara dramática e sim de um deslocamento temporal de sua subjetividade, narrada sob a inocência de uma criança que não compreende certas convenções e valores sociais que vão se apresentando na vida.

Desse modo, ainda parafraseando Daniel Silva, a montagem abandona a perspectiva de dramatização de uma história pessoal para assumir os trilhos da epicização do teatro possibilitando agora que a própria realidade da atuante e de sua avó irrompa e se instale de modo muito vigoroso. O depoimento da avó, aliás, merece um capítulo à parte, pois me é apresentado sob dois aspectos importantes: em primeiro lugar porque a história é apresentada por meio de um depoimento muito espontâneo e sincero narrado em primeira pessoa pela própria voz de Dona Sebastiana; e, em



segundo lugar, porque o centro da cena é rasgado pela projeção audiovisual em vídeo, com imagens em *looping* que nos permitem ver Lírio e sua avó, lado a lado, tendo como cenário o lugar ribeirinho onde, provavelmente, reside Dona Sebastiana. Sobre esse último aspecto, é digno dizer que não sou fã dessas interfaces de linguagens que o teatro tem experimentado com o audiovisual desde antes da pandemia; geralmente fico com a sensação de que o audiovisual instaura um abismo na cena teatral, uma espécie de imersão que articula e instaura outro tempo e espaço de recepção, próprio da linguagem, que é muito difícil de coadunar com a especificidade da linguagem teatral que exige qualidade de presença no aqui e agora. E aqui, novamente, vale destacar como toda a equipe trabalha para que a interface de linguagens transcorra de modo mais natural possível. Então, mesmo com a cena rasgada ao centro pelas imagens projetadas, Lírio permanece em estado de presença jogando cenicamente com os adereços cênicos presentes; Dona Sebastiana vai contando, com naturalidade de arrepiar, as situações de violência que foi exposta quando saiu de Abaetetuba para vir trabalhar em casa de família em Belém; outra menina do interior que, assim como minha mãe e Graça, foram arremessadas nessa situação pela falta de oportunidades e melhores perspectivas de vida em suas cidades de origem. E a medida que a voz de Dona Sebastiana avança com a narrativa o meu coração aperta; e no clímax dessa narrativa, momento em que o audiovisual tem todas as ferramentas para nos provocar a catarse, Lírio irrompe brutalmente no espaço, rasga a cena com um grito de dor, desespero e denúncia; é como se dissesse: “– Nada de catarse! Queremos atuar e intervir neste mundo real e violento. Neste mundo que foi violento com minha avó. Neste mundo que é violento comigo e com toda a comunidade LGBTQIAPN+”. E assim, poucas vezes testemunhei uma passagem de cena entre o audiovisual e o teatro tão bem afinadas a ponto de me emocionar, revoltar, indignar e refletir ao mesmo tempo.



Reitero que a montagem não toma o tema da violência sofrida pela avó de Lírio como o centro de sua temática, mas foi por esse lugar que “Abaeté” me atravessou e me acionou por meio de minhas vivências e memórias de infância compartilhadas a partir de minha mãe. Esse recorte me mobilizou a escrever e tecer algumas considerações sobre o trabalho e é impossível terminar essa crítica sem lembrar com tristeza e revolta o caso envolvendo o ex-deputado estadual paraense pelo DEM, Luiz Sefer e uma criança de apenas nove anos de idade ocorrido nos idos de 2005.

A menina fora trazida do interior do estado para morar na casa do então deputado e médico, com os mesmos sonhos de melhoria de vida que tantas outras meninas do interior do Pará continuam alimentando. Aos olhos da avó daquela menina, era uma casa de família perfeita para lhe dar o futuro melhor. Mas não foi o que aconteceu. A menina chegou na “casa de família” de Sefer em 2005 e sofreu violência sexual até o ano de 2008 quando, então, prestou denúncia ao conselho tutelar. O escândalo apareceu em 2009 forçando Sefer a renunciar ao mandato parlamentar para evitar ser cassado por seus pares. Um processo criminal foi instaurado no mesmo ano; Sefer chegou a ser condenado a 21 anos de prisão por crime de estupro de vulnerável, mas nunca cumpriu a pena até hoje e o caso continua sem uma resolução definitiva de prisão até o início de 2026.

Minha mãe trabalhou em casa de família, teve alguns padrões ríspidos, grossos, exigentes e até exploradores da sua força de trabalho, mas felizmente nunca sofreu abuso sexual. Graça, por sua vez, também trabalhou em casa de família e, pelo menos com a mamãe como patroa, teve a sorte de ser acolhida por alguém compreensiva. Dona Sebastiana, infelizmente, não teve a mesma sorte. E, apesar de tudo que passou, ela se apresenta como um ser humano sensível, compreensível e com os ouvidos abertos para escutar as dores e desejos de mudança sua neta. É uma mulher admirável e merece ser aplaudida de pé. Lírio do Pará, por toda sua trajetória de vida e coragem de compartilhar suas vivências poeticamente também. Meu agradecimento a essas duas mulheres.

Por fim, desejo que o grito de dor, desespero e denuncia de Lírio, em “Abaeté”, reforce nosso desejo por justiça contra todas as meninas que infelizmente ainda precisam se expor a situações degradantes e desumanas em diversas “casas de família” no Pará e Brasil afora. E que esse grito também repercuta para fortalecer todas as lutas da comunidade LGBTQIAPN+.

Evoé

Janeiro de 2026.

Referencial bibliográfico

SILVA, Daniel Furtado Simões. **Dramaturgias do real e depoimento autobiográfico: compartilhamento do eu.** Cadernos Literários da UFPel, 2016, N° 24 (01). Disponível em <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/9194>



A Última Lambada: Memória e Cena em Movimento – Por Elcio Lima

Montagem: A Última Lambada

Mostra dos Cursos Técnicos da ETDUFPA

Elcio Lima Corrêa¹

Nas últimas décadas, a memória cultural paraense tem ocupado lugar de destaque em diferentes meios, da cena teatral às plataformas digitais, passando por festivais, pesquisas acadêmicas e produções audiovisuais. Em um tempo marcado pela velocidade da informação e por constantes disputas simbólicas, revisitar narrativas locais torna-se gesto político, estético e sensível. A arte passa a funcionar como território de resistência e de reafirmação coletiva, recuperando trajetórias que por vezes foram marginalizadas ou reduzidas a estereótipos. Valorizar essas matrizes significa fortalecer o sentimento de pertencimento e reconhecer que a identidade de um povo se constrói também pela celebração de suas expressões criativas.

Exemplos desse movimento são visíveis tanto no reconhecimento institucional quanto na projeção de artistas que transformam tradições em linguagem contemporânea. O carimbó, elevado à condição de patrimônio cultural imaterial, ganhou novo fôlego e ampliou sua circulação. Da mesma forma, a trajetória de Dona Onete demonstra como sonoridades amazônicas podem dialogar com o mundo sem perder suas raízes. No campo das artes cênicas, mostras e projetos formativos reafirmam o compromisso com esse legado vivo. É nesse contexto que se insere **A Última Lambada**, apresentado em 21 de fevereiro no Teatro Universitário Cláudio Barradas, dentro da mostra dos cursos técnicos da Escola de Teatro e Dança da UFPA, sob a direção cênica e coreográfica de **Larissa Chaves** e **Erika Gomes**, une teatro e dança com a tarefa de revisitar um dos fenômenos musicais mais emblemáticos da região.



A montagem busca lançar luz sobre o percurso da lambada por meio de uma dramaturgia autoral construída coletivamente pela turma de intérpretes-criadores. Ao mesclar dados históricos e ficção, a encenação articula humor, evocação e invenção, criando uma trama que se aproxima tanto do passado glorioso do gênero quanto de suas reverberações atuais. As canções marcantes surgem como fio condutor, acionando lembranças na plateia e estabelecendo uma atmosfera festiva. Há uma tentativa clara de equilibrar informação e entretenimento, evitando o tom meramente expositivo e apostando em situações que humanizam figuras e contextos.

Na obra, a potência da premissa reside no encontro entre pertencimento, território e ancestralidade. Kalinda, jovem dançarina vinda do Caribe, defendida em cena pela carismática **Karina Carvalho**, chega a Belém movida pelo desejo de compreender o percurso de sua avó, consagrada como a rainha do ritmo nos anos 80, interpretada por **Rejane Pamplona**, presença marcante em cada aparição com seu exuberante figurino vermelho. Assim, a protagonista coloca

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

em movimento não apenas uma busca íntima, mas uma investigação sobre herança e continuidade. Ao se deparar com figuras cômicas e emblemáticas que guardam relatos daquele período efervescente, atravessa camadas de recordações que revelam a força simbólica do gênero para a capital paraense. A estrutura ganha vigor ao articular temporalidades distintas, mostrando como a trajetória de uma artista ecoa na formação de novas gerações e reafirma a relevância de uma expressão que moldou corpos, afetos e modos de existir. Nesse percurso, surge também a figura de **Mestre Vieira**, expoente da música do estado e um dos nomes fundamentais para a consolidação do estilo, reforçando o elo entre vivência individual e tradição regional.

O desafio maior, contudo, está na integração entre interpretação e dança. O ritmo, por sua própria natureza, exige entrega corporal intensa, domínio técnico e presença marcante. Conciliar essa fisicalidade com a construção de papéis e a clareza da condução dramática demanda preparo e maturidade. O elenco demonstra comprometimento e energia, buscando sustentar simultaneamente vigor coreográfico e expressividade. Em alguns momentos, percebe-se sintonia; em outros, a divisão de atenção entre movimento e atuação compromete a organicidade, evidenciando a complexidade dessa dupla exigência, sobretudo em um processo pedagógico.

Ao revisitar o fenômeno musical, a visualidade torna-se elemento central para a ambientação histórica e a caracterização das figuras em cena, e o figurino assume função decisiva nessa elaboração. É por meio dele que se delineiam temporalidades, recortes sociais, traços de personalidade e atmosferas. No imaginário coletivo, o gênero convoca cores vibrantes, estampas tropicais, tecidos leves que acompanham o giro dos corpos, brilho estratégico e sensualidade marcada pelo movimento das saias e pela dinâmica dos pares. Trata-se de uma estética que estabelece relação direta com a exuberância e a liberdade corporal que simboliza. No entanto, no que tange às escolhas de **Ana Ladislau** e **Juliane Farias**, observou-se um conjunto quase uniforme, com modelagens semelhantes e pouca variação plástica, o que reduziu a potência imagética. A escolha por calçados padronizados para as intérpretes, visualmente homogêneos e pouco integrados à ideia de individualidade, reforçou essa neutralização. Em vez de acentuar contrastes dramáticos, o traje cênico acabou por nivelar presenças, limitando a inventividade que um tema tão marcado por assinatura visual poderia proporcionar.

Contudo, é preciso reconhecer que a simplicidade das opções adotadas foi conduzida com coerência e bom acabamento. As peças apresentavam unidade estética, bom caimento e funcionalidade adequada às exigências coreográficas, revelando compreensão das necessidades do elenco. A paleta cromática, embora tenha restringido contrastes visuais mais ousados, demonstrou organização conceitual e clareza de proposta, evidenciando que as escolhas, mesmo contidas, foram executadas com consciência.

Como contraponto, destaca-se o terno azul com pedrarias do personagem de **Kesynho Houston**, que se impõe como elemento de brilho e identidade própria. A opção conversa com sua performance, marcada por humor, evocação e presença expansiva. Ao romper a quarta parede e



estabelecer contato direto com a plateia, potencializa a força desse traje, que o diferencia e reforça sua função de mediador entre o enredo e o público.

A cenografia assinada por **Regiane Cardoso** e **Izabella Alves**, de caráter um tanto sóbrio, contribuiu de forma tímida para demarcar espaços ou aprofundar a atmosfera pretendida. A composição contida reduziu as possibilidades de contextualização, deixando a apresentação dependente quase exclusivamente da interpretação e da trilha sonora para sugerir deslocamentos. O elemento mais chamativo era um letreiro luminoso que, embora funcional, não criava camadas simbólicas suficientes para sustentar a proposta. Faltou maior densidade visual que se articulasse de maneira mais direta com a investigação evocada pela temática. Nesse percurso, parte da inventividade pareceu diluir-se, e o trabalho cumpriu sua função formativa sem alcançar plenamente o encantamento estético que o objeto sugere. Ainda assim, merece destaque a cenografia móvel da banca de ervas, que trouxe movimento, cor e autenticidade à cena, reforçando o ambiente urbano e popular. De maneira criativa, as mesas e cadeiras da casa de show entravam carregadas pelos próprios dançarinos em cena, integrando o corpo ao espaço e potencializando a dinâmica das interações.

A produção desperta nostalgia e reativa na plateia a alegria associada ao ritmo que marcou gerações. Ao mobilizar lembranças sentimentais, reafirma a importância de manter viva essa manifestação como patrimônio simbólico e identitário. Mesmo com limitações evidentes, há mérito na escolha do tema e na disposição de revisitá-lo sob a ótica de jovens artistas em formação.

Como criação que articula dança e teatro, o trabalho exala potência criativa, sobretudo na energia do elenco e na convicção com que assume sua proposta de celebrar um fenômeno musical profundamente enraizado na cultura paraense. Há vigor nas cenas coletivas, entrega nos números coreográficos e desejo genuíno de comunicar-se com o público, elementos que revelam um processo ainda em amadurecimento, mas já marcado por personalidade. Se investir no refinamento da encenação, no aprofundamento das camadas visuais e na consolidação da integração entre atuação e movimento, a montagem pode alcançar maior densidade estética e dramática. O caminho de maturação que se apresenta é promissor: ao lapidar suas escolhas e potencializar suas qualidades, tem condições de se tornar referência afetiva e artística entre as criações da Mostra Cênica da ETDUFPA, consolidando-se, no tempo, como um clássico memorável dentro do percurso formativo da instituição.

É preciso, por fim, reconhecer o empenho coletivo que sustenta a criação, especialmente diante das conhecidas dificuldades financeiras enfrentadas pela Escola de Teatro e Dança da UFPa. A cada mostra, docentes e discentes mobilizam esforços para que a comunidade possa fruir uma obra atravessada por pesquisa, experimentação e desejo genuíno de criação. Mesmo quando os recursos são escassos e certas escolhas não atingem todo o seu potencial, permanece evidente a dedicação em sustentar processos pedagógicos consistentes e oferecer experiências que nascem do estudo e da prática investigativa.

26 de fevereiro de 2026.



O caos e a coragem de ser o que se é: notas sobre o espetáculo “E Quem Paga o Pato” – Por Ana Flávia de Mello

Montagem: E quem Paga o Pato?

Mostra dos Cursos Técnicos da ETDUFPA

Ana Flávia de Mello Mendes¹

28 de fevereiro de 2026. Último dia do mês do carnaval. A Defesa Civil alerta: chuvas intensas em Belém do Pará. “Cuidado com o caos”, pensei. Tive medo? Sim. Ainda assim, arrisquei sair de casa para assistir ao espetáculo **E Quem Paga o Pato?**, mais um trabalho resultante da desejada e pavorosa disciplina Prática de Montagem, que reúne estudantes dos cursos de Cenografia, Figurino e Intérprete-Criador em Dança da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Saí preocupada com possíveis alagamentos em torno de casa, mas especialmente com aquele, já crônico, que se forma em uma das esquinas da Doca de Souza Franco a caminho da escola. Para minha surpresa, as ruas estavam tranquilas. Mal sabia eu, contudo, que o caos já estava instalado dentro da ETDUFPA. Ok, ok! Caos por lá não é nenhuma novidade, eu sei... Mas, desta vez, foi diferente. E não me pergunte o porquê. Não sei. Da mesma forma, não sei responder à pergunta que o espetáculo lançou no meu peito — embora desconfie de que os pagadores do pato sejamos nós, reles trabalhadores sem penduricalhos.



Militâncias à parte, a obra é um desbunde que estapeia o espectador com doses de realidade e deboche. A visualidade chega a ser surrealista, com uma potente colagem de cabeça de boiúna, cipós e raízes flutuantes de manguezal. A ambiência, para além do visual — apesar da paleta de cores terrosas —, lembrou-me o gesto criador de Jackson Pollock arremessando tintas ao acaso sobre suas telas.

Poderia ser também um *happening*, uma *ballroom*, uma roda de capoeira ou até uma *juerga* flamenca. *A mí me gustan todas estas cosas*, inclusive a aparente falta de lógica e a “desordem” que o roteiro fragmentado produz ao recontar a história do Brasil. Um verdadeiro e maravilhoso caos — no melhor sentido que ecoa a filosofia de Félix Guattari e seus coirmãos de pensamento sobre o ato de pensar. Pós-estrutura, pós-dramaturgia, pós-coreografia... Sei lá! Não consegui entender nada mesmo — como bem alertaram Contra e Regra, personagens que têm a função de alinhar e fazer uma colcha de retalhos com os fragmentos de episódios históricos, referências múltiplas e pedaços da cultura amazônica presentes no espetáculo.

¹ Artista-professora-pesquisadora, doutora e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e pós-doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

É mais ou menos assim: alguém que parece um pajé anuncia o início da encenação. Exu abre os caminhos no feminino-masculino de seus tridentes rústicos. Indígenas ritualizam o cotidiano, enquanto escravizadores em marcha rasgam seus corpetes e batinas, revelando vergonha, ridículo e hipocrisia. Entre encantarias em *jetés*, *pirouettes* e *grand battements*, surge um cisne. Não é branco nem negro... É ela: a dourada Oxum Marshelly, Anastácia liberta da máscara de ferro e adornada com filás de pedrarias, deslizando em reluzente baile pelo rio-mar até encontrar nossa querida Nazinha em manto cor de ouro. A mãe, pasme, traz no colo não o menino, mas uma menina dançarina de carimbó. Contra e Regra ensinam que ela se chama Belém, e ela baila entre promesseiros do Círio girando sua saia.

Na Amazônia pop, *K-poppers* são gente de colarinho que compra e vende flora e fauna. Oxóssi é um b-boy *high-tech* parido de alguma I.A. reflorestada. O caçador mata de amor uma onça-jaguar pintada de glitter. Teria ela saído direto do desfile das escolas de samba da festa tardia de Momo em Belém? Outra vez: não sei. Só sei que do carimbó ao xirê, forças ancestrais são evocadas para guiar, proteger e festejar.

E Quem Paga o Pato? é tudo isso e muito mais: escracho, cara de pau, estranheza, apologia ao erro e coragem de romper com os ideais de beleza e perfeição preconizados no mundo da dança. Aliás, é bom que se diga: o espetáculo transcende a própria dança. Nem mesmo suas complexas sequências coreografadas garantem a certeza de que se trata apenas de um espetáculo de dança. Aqui, como diria Pina Bausch, importa mais o que move o corpo do que como o corpo se move.

E o que move essa cena compartilhada em forma de pergunta? Difícil afirmar o que pulsa em cada criador dessa experiência cênica. No entanto, ao acolher a perspectiva coletiva do trabalho, sinto na pele a dor e a inquietação que atravessam aquilo que nós, brasileiros, somos: impuros, vira-latas de quinta categoria, bichos sem pedigree. Somos os pagadores de patos, os costas-largas, aqueles que levam o farelo e o destempero. Ainda assim, somos cheios de graça e força para transformar a falta de tudo em presença de arte, amor e vida. Sigamos!

01 de março de 2026



Grande Sertão: Veredas - Uma Travessia Íntima no Sertão Rosiano (Parte 1) – Por Elcio Lima

Montagem: Grande Sertão: Veredas

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA

Elcio Lima Corrêa¹

Montagens que colocam em evidência a literatura brasileira cumprem uma função que ultrapassa o plano estético: elas reafirmam a potência da palavra escrita como fundamento da nossa identidade cultural. Ao transpor para a cena obras consagradas, o teatro não apenas homenageia seus autores, mas tensiona seus sentidos, atualiza conflitos e aproxima novas gerações de textos que moldaram o imaginário nacional. Em tempos de consumo acelerado e narrativas fragmentadas, revisitar um romance canônico é também um gesto de resistência. Mais do que celebrar a tradição, trata-se de ativá-la politicamente. Levar aos palcos um texto como **Grande Sertão: Veredas**, de **João Guimarães Rosa**, convoca o público a refletir sobre violência, poder, fé, destino e ambiguidade moral, questões que permanecem urgentes. O sertão rosiano, com seus pactos, traições e dilemas éticos, dialoga diretamente com o Brasil contemporâneo, ainda atravessado por disputas simbólicas, radicalismos e desigualdades estruturais. A pergunta que ecoa na obra, “o diabo existe?”, talvez hoje se traduza em outras indagações sobre responsabilidade coletiva e ética pública.



Sob a direção de **Karine Jansen** e **Larissa Latif**, a montagem apresentada em 1º de março no **Casarão do Boneco** marca o segundo ano consecutivo em que as encenadoras optam por narrativas ambientadas no Nordeste brasileiro, dentro da Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA. Em 2025, o público acompanhou a irreverência de **A Farsa da Boa Preguiça**, de Ariano Suassuna; agora, o humor cede lugar à densidade dramática.

A obra rosiana, que ganhou célebre adaptação televisiva na minissérie Grande Sertão: Veredas, exibida pela TV Globo, já demonstrou sua força imagética e narrativa em diferentes formatos. A produção televisiva consolidou no imaginário popular figuras como Riobaldo e Diadorim, ampliando o alcance do romance. Nesta versão teatral, o texto foi adaptado por **Lennon Bendelak**, **Danielle Cascaes**, **Karine Jansen** e **Larissa Latif**, que condensam a complexidade da prosa sem abrir mão de sua densidade filosófica e musicalidade linguística, propondo uma dramaturgia que privilegia o conflito e a palavra como ação.

Uma das escolhas mais instigantes da encenação foi dividir o espetáculo em duas perspectivas, realizadas simultaneamente em espaços distintos: o bando de Hermógenes ocupando a Praça Amazonas e o grupo de Diadorim instalado no Casarão do Boneco. Essa estrutura fragmenta o olhar do público e reforça a ideia de que toda narrativa é atravessada por múltiplos

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

pontos de vista. Este texto refere-se especificamente ao que foi visto no **Casarão do Boneco**, sob a perspectiva de Diadorim; posteriormente, será publicada outra crítica dedicada à experiência construída na Praça Amazonas, ampliando a análise sobre o conjunto da proposta.

O espetáculo é fruto do processo formativo dos cursos Técnicos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), envolvendo as habilitações em Teatro, Figurino Cênico e Cenografia. Para o elenco, trata-se da primeira montagem prevista na grade curricular, etapa decisiva em que teoria e prática se confrontam diante do público. No caso do curso de Figurino Cênico e da Cenografia, a montagem constitui projeto de avaliação final, coroando o percurso pedagógico com um trabalho de grande complexidade estética e logística. Ambas as áreas contaram ainda com assistentes oriundos das turmas de primeiro ano, ampliando o caráter colaborativo da produção.

A cena que inaugura a perspectiva apresentada no **Casarão do Boneco** começa no jardim, antes mesmo de o público se acomodar por completo na lógica do meio anfiteatro nos fundos do local. Entre folhagens e sombras, observa-se como cúmplice, quase como quem espreita um segredo proibido, o surgimento do vínculo entre Riobaldo e Diadorim. Há algo de ritual nesse início: o amor que não pode ser nomeado nasce sob o olhar silencioso de testemunhas ocultas, instaurando desde o princípio o tom de confiança que percorre a narrativa.

Ally, atriz que interpreta Diadorim, constrói uma persona que compreende profundamente a ambiguidade da personagem de João Guimarães Rosa. Em um ambiente majoritariamente masculino e violento, onde a virilidade é código de sobrevivência, Diadorim se faz passar por homem, e é nessa tensão que reside grande parte da força da atuação. Ally mescla com precisão a firmeza exigida pelo sertão hostil: postura ereta, gestos contidos, voz segura, a uma doçura que irrompe discretamente no olhar. É nos silêncios e nas pausas que sua composição mais revela: há ternura contida sob a couraça de jagunço, e essa camada sensível nunca desaparece, apenas se oculta estrategicamente.



Gabriel Anjos, como Riobaldo, protagonista do bando, responde a essa energia com uma atuação que equilibra delicadeza e autoridade. Seus gestos gentis contrastam com a postura marcante que assume sempre que fala, evidenciando domínio técnico e maturidade cênica. Nota-se ali não apenas talento, mas a segurança de quem compreende o espaço e o ritmo da cena. Gabriel sustenta o fio narrativo com presença constante, evitando excessos melodramáticos e apostando na escuta ativa, qualidade essencial em um espetáculo onde o vínculo entre os dois personagens é o eixo central.

Entre as atuações notáveis, destaca-se também **Jonata Navegantes**. Embora coadjuvante com poucas falas, sua presença de palco e sua voz prendem a atenção. Há em sua construção traços de maturidade que impressionam: ele jamais “desmonta” a máscara da atuação orgânica que criou, mantendo coerência corporal e vocal mesmo nos momentos em que não é o foco da ação. Essa permanência ativa em cena enriquece o conjunto e demonstra compreensão do trabalho coletivo. Outros coadjuvantes de peso são **Josué Pantoja** e **Yrochi**. Josué, como Ricardão,

percorre o bando como serpente perigosa, investindo em preparação corporal meticulosa e maquiagem que acentua traços sinuosos e ameaçadores. Seu corpo comunica antes da palavra. Já Yrochi encarna um homem mais velho sem depender excessivamente de artifícios de caracterização: seu andar pesado, cansado, mas resoluto, e o olhar carregado de responsabilidades constroem um retrato convincente. Ele carrega o peso do mundo nos olhos, ampliando a dimensão humana do bando e encantando o espectador.

Todos têm seu momento de brilhar na cena, embora note-se, aqui e ali, certo nervosismo em falas apressadas ou projeção vocal baixa, algo compreensível em um processo formativo. Nada, contudo, compromete o resultado. Ao contrário: a energia pulsante e o desejo de acertar reforçam a sensação de que estamos diante de um elenco em formação, já capaz de sustentar a grandeza trágica que a montagem demanda.

Interpretar personagens nesta obra é enfrentar uma das arquiteturas psicológicas mais complexas da literatura brasileira. Não se trata de tipos lineares ou arquétipos facilmente identificáveis, mas de figuras atravessadas por contradições profundas, impulsos opostos e dilemas éticos que se transformam ao longo da narrativa. Riobaldo, Diadorim, Hermógenes, nenhum deles se enquadra em categorias simplistas de herói ou vilão. São sujeitos em permanente tensão, moldados por circunstâncias brutais e por escolhas que os obrigam a confrontar seus próprios limites morais. Essa complexidade impõe ao ator um desafio que transcende a composição externa. Não basta dominar sotaque, postura ou gestualidade sertaneja; é preciso sustentar a ambiguidade como estado permanente. Riobaldo oscila entre coragem e medo, fé e descrença, desejo e culpa. Diadorim encarna simultaneamente identidade e disfarce, força e delicadeza, lealdade e segredo. Construir tais personagens exige compreender que eles não são estáveis: são processos. Em cena, isso se traduz na capacidade de revelar fissuras, permitindo que o público perceba o conflito interior mesmo quando a palavra silencia.

Quanto a visualidade, os figurinos, parte que em mim desperta especial atenção enquanto pesquisador, foram concebidos por **Fabício Ribeiro** e **Sávio Serrão**, sob a coordenação de **Ézia Neves**. O trabalho revela um olhar atento e sensível para o universo conflituoso dos bandos de cangaceiros no sertão. Trata-se de um imaginário amplo, atravessado por referências históricas e também por releituras contemporâneas, inclusive muito atuais, que poderiam servir de inspiração estética. A dupla, contudo, opta por um caminho que equilibra tradição e elaboração plástica, entregando um resultado de rara beleza no que diz respeito à paleta cromática e às texturas. Há um diálogo consistente entre cores terrosas, tecidos rústicos e sobreposições que evocam o clima árido do sertão. Marrons, beges, ocres, terracota e variações de areia criam unidade visual que conversa diretamente com o ambiente hostil sugerido pela encenação. Os signos essenciais para a caracterização estão presentes e bem articulados: chapéus, lenços, coletes, cinturões, capas. Mais do que reproduzir uma imagem cristalizada do cangaço, o figurino constrói identidade. Cada integrante do bando carrega pequenas distinções em cortes, amarrações, adornos que fazem grande diferença e evitam a homogeneização excessiva.



E, por falar em detalhes, são eles que enriquecem a cena: rosários, cantis, cinturões, coldres e outros objetos utilitários complementam os trajés e reforçam a dimensão simbólica da travessia e da fé, tão caras ao universo de Guimarães Rosa. Em conjunto com a luz amarelada que banha o espaço, esses figurinos desenharam uma verdadeira pintura cênica, rica em texturas e contrastes que refletem as personalidades em conflito no palco. Minha única ressalva talvez recaia sobre a maquiagem, por vezes limpa demais, especialmente em Gabriel Anjos e Ally. Considerando o contexto de travessias por terreno árido e confrontos constantes, certa aspereza maior como marcas de sol, poeira, suor, poderia acentuar o realismo proposto. O mesmo se aplica a algumas peças do vestuário, como calças e botas excessivamente limpas, que destoam levemente da dureza do ambiente sugerido. Ainda assim, trata-se de um resultado claramente oriundo de pesquisa dedicada e atenciosa. Um trabalho coeso, sensível e, sobretudo, belo de se ver.

A cenografia, assinada por **Manu Castro**, aposta na simplicidade inteligente, aproveitando com perspicácia o ambiente natural do Casarão do Boneco e integrando-o à ação dramática. Barracas improvisadas, badulaques que remetem a grupos itinerantes, armas e objetos utilitários compõem um espaço funcional, mas carregado de atmosfera. Há soluções particularmente inventivas, como o reflexo de luz que simula o movimento da água na travessia de canoa e a sombra projetada de um diabo articulado, recurso que confere ao espetáculo um tom lúdico e onírico, em sintonia com as dimensões metafísicas da obra. Os passarinhos sobrevoando o bando ampliam essa camada poética, quase fabular.

A sonoplastia, contudo, apresentou limitações técnicas perceptíveis: volume baixo e qualidade restrita do aparelho de som comprometeram momentos importantes, como os disparos nos tiroteios, que perderam impacto dramático. Seria interessante uma revisão técnica mais cuidadosa no que se refere aos equipamentos utilizados, para que o desenho sonoro alcance a mesma potência imagética que a cena já sugere.

Vale também fazer uma rápida menção ao cartaz do espetáculo: limpo, artístico e informativo, ele consegue comunicar com clareza o universo de Grande Sertão: Veredas. Elementos icônicos, como silhuetas do sertão e do bando, traduzem o imaginário do espetáculo de forma simbólica, funcionando como um convite visual à narrativa. É um exemplo evidente de criatividade autoral, raro e singular em tempos em que muitas produções gráficas se apoiam em soluções automatizadas por inteligência artificial.

Um ponto a ser pensado é a real acessibilidade de um espetáculo para os mais variados públicos. Pensar na facilidade de locomoção entre os espaços, na sensibilidade de pessoas com Transtorno do Espectro Autista (TEA) a determinados estímulos sensoriais, entre outros cuidados, é fundamental para que a fruição da arte seja plena. Mais do que cumprir normas, esses detalhes tornam a experiência artística inclusiva e acolhedora, fortalecendo a democratização da arte. Cada decisão tomada nesse sentido é também um convite para que todas as produções se perguntem: “Quem ainda está fora desta experiência e como posso aproximá-lo da arte?”, um exercício de



empatia que enriquece o teatro e reafirma seu papel como espaço de encontro e pertencimento para todos.

Como quem ama o debate filosófico, não poderia deixar de observar o quanto a obra de Rosa comunica-se com uma tradição que questiona a natureza do bem e do mal. A dúvida de Riobaldo sobre a existência do diabo remete menos a uma entidade metafísica e mais à responsabilidade humana diante do mal praticado. Nesse sentido, o romance ecoa debates caros ao existencialismo: o homem é condenado à liberdade, e cada escolha carrega peso ontológico. Não há destino que absolva integralmente, nem pacto que explique tudo. O sertão torna-se metáfora do próprio mundo, um espaço onde a ética não é dada, mas construída na travessia.

No final de Grande Sertão, a tragédia do duelo se transforma em um instante de revelação poética: o segredo, guardado até o fim, ilumina toda a intensidade do vínculo entre Riobaldo e Diadorim, transformando a perda em percepção profunda do amor, da coragem e do mistério humano. A violência da cena se converte, então, em epifania, revelando que a verdade e os sentimentos mais profundos muitas vezes se escondem atrás das aparências e da dureza da vida. Dar vida a essas figuras no palco é também assumir um exercício filosófico. O ator precisa compreender que cada gesto pode conter simultaneamente violência e fragilidade, amor e brutalidade. A ambiguidade não é um defeito de caráter, mas a própria condição humana. Ao sustentar essas camadas sem resolvê-las didaticamente, a encenação reafirma a atualidade do texto: em tempos de discursos polarizados e certezas rígidas, personagens que habitam a dúvida lembram que a verdade raramente é absoluta, ela se constrói, como no sertão, no meio da travessia.



A realização de um clássico desta magnitude é sempre fruto de esforço coletivo que ultrapassa vaidades individuais e reafirma o teatro como espaço de encontro. O peso literário da narrativa encontra, aqui, a dedicação visível de inúmeros artistas comprometidos com cada detalhe da encenação. O resultado visto por este que vos escreve eleva as expectativas em torno da segunda perspectiva a ser apreciada na temporada que segue no próximo final de semana, de quinta a domingo, no Casarão do Boneco e na Praça Amazonas. Imperdível!

Março de 2026

Grande Sertão: Veredas – Os dois lados da mesma moeda (Lado A) – Por Hugo Corrêa

Montagem: Grande Sertão: Veredas

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA

Hugo Corrêa¹

Vindo de uma literatura nacional clássica de João Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas” (1956), romance do modernismo, que conta uma história narrada por Riobaldo, trazendo suas vivências e reflexões profundas, de aventuras e conflitos externos e internos vivendo como ex-jagunço através de um monólogo. A obra foi a escolha da vez para a finalização da disciplina Prática de Montagem dos cursos técnicos em Teatro, Figurino e Cenografia da UFPA.

As professoras e diretoras Karine Jansen e Larissa Latif, foram assertivas, ao dividir o elenco em dois bandos, que aqui vos apresento como, “Lado A” - Bando de Hermógenes e “Lado B” - Bando de Diadorim, como um disco de vinil, que ao trocar de lado, você tem a oportunidade de ouvir músicas com um contraste diferente dentro de uma mesma obra, coisa que deixo um breve comentário mais a frente. A ideia que vai para além de dividir o elenco não por sessões, mas sim por lados diferentes de uma mesma história, em uma mesma sessão, me intriga de modo fascinante, não apenas por ser uma ideia ousada, mas por trazer espaços, sons, temperaturas e estrutura cenográficas totalmente diferentes, do meu ponto de vista como espectador do Lado A.

A sessão assistida no dia 27/02/2026, na Praça Amazonas, às 19 horas parte de um mesmo ponto de encontro final, o Casarão do Boneco. A ideia do bando do Hermógenes sair do Casarão rumo a praça guiando a plateia como uma retirada silenciosa é instigante, devemos seguir o bando ou não? O espetáculo já começou ou estamos apenas sendo levados pelo instinto natural de espectador? As caras fechadas, os corpos enrijecidos indicam que ali já vemos os nossos anfitriões deste conflito. Armas nos ombros, trajes característicos de sertanejos, maquiagem borrada, como se estivessem na labuta atrás de suas sobrevivências, enriquecem o espetáculo, trabalho esse muito bem-feito pelos alunos figurinistas Fabio Ribeiro e Savio Serrão sendo direcionados pela professora Ézia Neves e que conectam de forma clara o ambiente vivido.

Ao chegar no espaço cênico, somos surpreendidos pelo meio urbano com interferências de luzes de carros, poste e outros locais ali presente, mas que nada interferem na escolha de espaço, com chão batido poucas árvores, mas suficientes para dar a ideia de “terra de retirantes”, iluminação baixa que criou todo um aspecto desértico, apenas com dois painéis que de cara identificamos que seriam casas sertanejas, mas que não ficariam ali por muito tempo, já que o espetáculo se passa durante um caminho que é guiado por Riobaldo, tudo isso em um formato de palco de semi-arena.

A quebra do envolvimento do espetáculo se dá quando nos encontramos dentro de todo aquele ambiente criado, e os atores zeram o corpo que já haviam trazido desde o ponto de partida,



¹ Graduando do Curso de Licenciatura em Teatro UFPA;

para enfim dá início as cenas, que se foi combinado ou não com São Pedro, favoreceu muito a entrada de Riobaldo. O ator Lucas Bereco, intérprete do personagem, mostra um trabalho cênico muito forte, onde ele nos passa a sensação de estar a dias nessa jornada, técnica essa que é muito presente no Sistema Stanislavski, onde o atuante vive as circunstâncias do personagem, visto que foi o principal teórico estudado pelos atuantes; outro exemplo claro é da atriz Priscilla Rosa, que deu vida ao jagunço sanguinário Hermógenes. A força que ela traz para cena onde Hermógenes é atingido por um tiro do rival Zé Bebelo (Matheus Martins), o sentimento de dor, a agonia do arrancar de uma bala da própria perna com seu principal braço direito, uma faca que ele carrega enrolada em um pano ensanguentado com o sangue dos seus inimigos, foi algo de levar o espectador a se perguntar, “ate onde vai a força da revolta de um homem?”. A quebra da quarta parede está presente em boa parte do espetáculo, sempre com a intenção de instigar e convencer quem assiste a ver que aquele é o lado certo da história.

A busca de Hermógenes de ter uma aprovação de Joca Ramiro (Sofia Alvarez), para assim dar continuidade ao seu plano de vingança contra Zé Bebelo, cria um arco dentro da cena em que vejo, o trabalho de corpo, a expressão cênica de Priscilla, levar o personagem ao extremo sem precisar dar uma única palavra: ao ver que tudo está fugindo do seu controle, ele toma a decisão de acabar de uma vez com seu opressor, Joca Ramiro. As questões de opressor e oprimido se fazem presente dentro do ciclo dos três personagens, Zé Bebelo o que tem o poder do sistema que oprime o modo de vida de Hermógenes, assim como Joca Ramiro que tem o domínio do bando no qual antes de seu fatídico fim, oprime o desejo de vingança de Hermógenes. O desejo do oprimido de se tornar o opressor cresce em cena, assim como o envolver da trama cresce cada vez mais no espectador, que chega curioso para entender o que é que está quebrando a rotina de uma praça pouco frequentada por espetáculos.

O sentimento criado em cena, vai para além de dor e agonia, em pequenos espaços na trama, vemos o desenvolver de um amor oprimido, sufocado pelas guerrilhas dos sertanejos, onde dois homens têm a troca de gestos simples de carinho e cuidado, mas que contem muita verdade cênica, que vende para o espectador o romance vivido entre Riobaldo e Diadorim diante de tanto sangue derramado. Os atores Lucas Bereco e Luís Carlos, tem em cena um diamante bruto que é lapidado através do trabalho de corpo e vivências emocionais e sensoriais, que são aprofundadas de maneira extraordinária nos métodos de Stanislavski. O olhar, o toque a respiração viva dos personagens nos fazem entender o sistema que os faz oprimir o sentimento criado.

Mas todo o envolvimento cênico criado com o espectador é quebrado de forma muito abrupta, no retorno para o Casarão para o enfrentamento final do Lado A contra o Lado B, onde o bando parte em retirada ao encontro dos rivais, entoando cantos de ataque que está muito presente de forma firme, como a grande costura de cenas. O espectador é afastado do bando, fazendo assim perder a força criada durante as cenas na praça, atuante e espectador como um único Bando de Retirantes, para o enfrentamento final. Algo que aconteceu com o Lado B do espetáculo também, visto que no enfrentamento, o que poderia ser um grande agregado de “espectadores atuantes”



como parte de ambos os bandos, são deixados de fora o que faz perde a força de uma grande sacada que poderia ser utilizada no espetáculo, para convencer ou não de que lado ficar.

Parabenizo as diretoras pela ousadia de organizar cenicamente um espetáculo em dois ambientes diferentes ao mesmo tempo, instigando o espectador a escolher ou não um lado da história. Aos atores que tiveram uma pesquisa aprofundada no ambiente vivido, as técnicas corporais, vocais e de atuação postas em cena. Um clássico da literatura nacional visto de um outro ponto de vista, deve ser celebrado.

Grande Sertão: Veredas continua com sessões únicas de quinta a domingo, no Casarão do Boneco com o Bando de Diadorim e na Praça Amazonas com o Bando de Hermógenes.

04 de março de 2026



Escrevivências em cena: histórias que atravessam a casa –

Por Raphael Andrade

Montagem Teatral: “Ô de casa, posso entrar para cuidar?”

Montagem: Teatro Dadivoso

Raphael Andrade¹

Assistir ao espetáculo “Ô de casa, posso entrar para cuidar?” é atravessar uma porta que não se abre apenas para dentro de uma casa, mas para dentro de muitas vidas. Há algo de profundamente humano e delicado na forma como a encenação se constrói. Desde os primeiros momentos, percebe-se que não se trata apenas de um espetáculo teatral, mas, sim, de uma partilha existencial.

Quando o teatro atravessa as portas das casas, algo muito particular acontece. O espetáculo deixa de estar distante, confinado a um edifício ou a um espaço institucionalizado, e passa a habitar o território cotidiano da vida. A casa, que costuma ser lugar de intimidade, de silêncio e de memória, transforma-se também em espaço de encontro estético, de formação da memória e da imaginação humana, como nos lembra Gaston Bachelard (2008) ao refletir sobre a casa como um dos principais lugares de construção das experiências sensíveis e poéticas do habitar. Nesse deslocamento, o teatro recupera uma de suas dimensões mais antigas e profundas: a capacidade de surgir onde as pessoas estão.



Levar o teatro até o lar é um gesto que aproxima arte e existência. A cena deixa de exigir que o público se desloque até ela e passa a caminhar em direção às pessoas, entrando nos espaços onde as histórias realmente acontecem. Cada casa carrega marcas do tempo, dos afetos e das experiências de quem ali vive. Quando o teatro se instala nesse ambiente, ele dialoga diretamente com essas camadas invisíveis de memória.

Há também uma dimensão democrática nesse movimento, haja vista que, durante muito tempo, o acesso ao teatro esteve ligado a centros culturais, teatros formais e circuitos urbanos específicos. Quando a cena chega às casas, rompe-se uma barreira simbólica importante. O teatro deixa de ser percebido como algo distante ou elitizado e passa a ser vivido como algo próximo, acessível e profundamente humano.

Nesse contexto, o espectador não ocupa apenas o lugar de quem observa à distância. Ele participa de uma experiência que acontece dentro de um espaço familiar, compartilhando proximidade física, emocional e sensorial com as artistas. A fronteira entre vida e cena torna-se mais porosa. As histórias narradas parecem dialogar diretamente com o ambiente em que estão sendo contadas.

¹ Raphael Andrade é multiartista, pesquisador e professor. Doutorando em Artes pelo PPGArtes/UFPA.

Existe, ainda, algo poeticamente potente nessa escolha. As atrizes guardam e narram lembranças de infância, cheiros de comida, conversas de família e pequenos rituais cotidianos. Quando essas memórias ganham forma na palavra, o teatro transforma lembranças individuais em experiência compartilhada. As histórias encenadas parecem expandir-se para além de quem as viveu, encontrando ressonância na memória de quem escuta. Nesse movimento, o relato pessoal passa a constituir uma tessitura coletiva de afetos, na qual diferentes vidas se reconhecem, se atravessam e se reinventam na escuta.

Logo, é impossível não recordar o conceito de “escrevivência”, tão potentemente, elaborado por Conceição Evaristo (2017). Quando as atrizes narram suas histórias, não falam apenas de si, mas falam de um tecido coletivo de memórias, dores, alegrias e resistências. Cada relato carrega camadas de vida que ultrapassam o limite da cena. O que se ouve no palco reverbera no corpo de quem assiste. O público reconhece fragmentos de si nessas narrativas. Nesse instante, o teatro deixa de ser apenas representação e torna-se, também, espelho.

As três atrizes, ou talvez seja mais preciso dizer performistas, já que a cena se mantém no limiar entre interpretação e partilha de experiências, conduzem o espetáculo com uma presença que oscila entre a fragilidade das lembranças evocadas e a força que emerge ao narra-las. Há momentos de riso espontâneo, daqueles que surgem do reconhecimento de situações cotidianas, quase domésticas. O riso, porém, logo se mistura com algo mais profundo.

A dramaturgia costura as histórias com delicadeza, permitindo que cada relato encontre o outro como quem reencontra um parente distante. O resultado é um fluxo narrativo que emociona sem recorrer a excessos. A emoção nasce da verdade que atravessa cada palavra. Nesse sentido, as escrevivências expandem-se para algo ainda mais amplo. Talvez possamos nomear esse movimento por um novo neologismo: tetravivência. Não apenas as atrizes vivem e narram suas histórias; o público também passa a habitá-las. As experiências compartilhadas em cena encontram eco nas memórias de quem assiste, criando uma espécie de circuito afetivo entre quem narra e quem escuta. O espectador torna-se cúmplice, testemunha e, em muitos momentos, participante sensível daquilo que se desenrola diante de seus olhos. As fronteiras entre palco e plateia tornam-se mais tênues, como se todos, por alguns instantes, compartilhassem o mesmo território de memória e de emoção.

A experiência também dialoga com a ideia de teatro como processo de elaboração da própria vida, algo que ecoa em práticas de teatro terapêutico e psicodrama desenvolvidas por Jacob Levy Moreno (1993). Aqui, o teatro surge como espaço onde memórias são revisitadas e reorganizadas. As histórias contadas em cena carregam algo de cura, não porque eliminem as dores, mas porque permitem que elas sejam compartilhadas.

Há também algo profundamente significativo na escolha estética da encenação. As atrizes não recorrem a grandes artifícios. O espetáculo parece lembrar, a todo instante, uma das verdades mais antigas do teatro: ele não depende necessariamente do edifício teatral para existir. O teatro nasce do encontro, do corpo presente e da palavra compartilhada.



As casas onde o espetáculo acontece deixam de ser apenas espaços cotidianos e tornam-se território dramaturgic. Cada ambiente parece convidar a história a acontecer. A dramaturgia se instala ali com naturalidade, como se sempre tivesse pertencido àquele lugar. A sensação é a de que o teatro emerge da própria vida, como se estivesse escondido nas paredes, nos móveis e nos gestos simples.

Vestidas de branco, as três atrizes evocam a imagem das antigas contadoras de histórias. Há algo nelas que remete aos grandes *griots* africanos, guardiões da memória coletiva. O branco de suas roupas cria uma espécie de neutralidade luminosa que permite que as histórias ganhem centralidade. Não há excesso. Não há distração. Há apenas o essencial: o corpo, a palavra e a presença.

Essa economia de elementos revela uma escolha estética consciente. A beleza do espetáculo reside justamente nessa delicadeza. Tudo é simples, mas jamais simplório. Há uma elegância silenciosa na forma como as histórias são narradas. Cada gesto, cada pausa e cada entonação parecem cuidadosamente colocados para que a palavra encontre o ouvido do público com clareza e sensibilidade.

A música executada ao vivo amplia essa atmosfera de intimidade. Ela não invade a cena nem busca protagonismo. Surge como extensão das histórias, como uma respiração sonora que acompanha as narrativas. Em certos momentos, parece sustentar as memórias que estão sendo compartilhadas.

Há ainda uma dimensão sensorial que atravessa o espetáculo com delicadeza e força. O teatro ali não se limita ao que se vê ou se escuta. Ele também se sente. Há também cheiro no espetáculo, o aroma dos bolinhos de chuva espalha-se pelo espaço e, de repente, a cena ganha textura de memória. O cheiro convoca lembranças que não estão apenas nas histórias contadas, mas também nas experiências íntimas de quem assiste. Esse detalhe aparentemente simples amplia o alcance da encenação. O olfato abre portas invisíveis dentro do espectador. Cada pessoa ali parece ser conduzida de volta a algum momento de sua própria vida: uma cozinha de infância, uma tarde chuvosa, uma casa de avó. O teatro deixa de ser apenas narrativa e transforma-se em experiência sensível.

As histórias narradas pelas atrizes produzem algo raro, pois conseguimos visualizá-las com nitidez. As imagens surgem na imaginação do público como pequenos filmes interiores. Cada relato cria paisagens, rostos, gestos e atmosferas. Aos poucos, somos conduzidos para dentro dessas memórias. E há algo paradoxal e profundamente belo nesse processo. Quando as histórias são contadas, sentimos que fazemos parte delas. Reconhecemos emoções, situações e afetos. Ao mesmo tempo, sabemos que aquelas experiências pertencem a outras vidas. Essa sensação de proximidade e distância simultâneas constitui uma das forças mais misteriosas do fazer teatral.

Entre as imagens que o espetáculo oferece, uma das mais simbólicas surge quando as atrizes falam sobre os três dragões. A metáfora aparece como uma chave poética para compreender as



histórias que atravessam a cena. Os três dragões representam forças que habitam a memória, presenças que guardam aquilo que nos marcou profundamente.

Mas há um gesto ainda mais potente. O quarto dragão não está no palco. O quarto dragão é o nosso. Nesse instante, o espetáculo desloca a narrativa para o público. Cada espectador é convidado a reconhecer o seu próprio dragão. Aquela lembrança que ainda dói, aquilo que não conseguimos superar completamente ou, paradoxalmente, aquilo que transforma a memória em algo bonito. Talvez resida, aí, uma das maiores belezas do teatro. Ele nos permite habitar histórias que não são nossas e, ainda assim, sair delas transformados. Por alguns instantes, somos atravessados por vidas alheias que passam a dialogar com as nossas próprias memórias.

Ao final, fica a sensação de que alguém bateu à nossa própria porta interior. E quando abrimos, percebemos que o teatro entrou para cuidar.

05 de março de 2026.

Referências:

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

MORENO, Jacob Levy. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1993.



Sagração da Floresta: Ritual, Dança e Renascimento da Natureza – Por Elcio Lima

Montagem: Sagração da Floresta.

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA.

Elcio Lima Corrêa¹

Muitas criações recentes passaram a erguer bandeiras verdes sobre o palco. Multiplicam-se montagens que anunciam compromisso com preservação ambiental e ancestralidade, como se bastasse alinhar termos sedutores nos formulários de projeto, “sustentabilidade”, “consciência ecológica”, “natureza”, “saberes ancestrais”, para que a engrenagem da aprovação gire com facilidade. Em diversos casos, porém, percebe-se mais oportunismo do que convicção. O discurso surge pronto, reluzente, mas raso; bonito na superfície e silencioso na memória. A evocação da herança ancestral vira senha simbólica repetida à exaustão, frequentemente esvaziada de profundidade. A apresentação termina, as luzes se apagam, e quase nenhum vestígio permanece na cabeça de quem estava na plateia.

A mata, contudo, pede outro tipo de escuta. Não é apenas tema, existe algo de sagrado no instante em que a floresta respira antes da chuva, na paciência com que um rio desenha seu percurso, no balé invisível das folhas quando o vento atravessa a copa das árvores. Povos originários compreendem isso há séculos. Ali, o mundo não funciona como cenário; trata-se de uma entidade viva, digna de reverência.



É nesse território simbólico que **Sagração da Floresta** encontra vigor. Sob a direção de **Mayrila Andrade** e **Eleonora Leal**, a linguagem do balé clássico abandona o gesto meramente ilustrativo e abraça uma espiritualidade coreográfica em que corpos parecem brotar do chão, como raízes despertando movimento. Braços se transformam em galhos, giros lembram redemoinhos de sementes, saltos evocam criaturas aladas. O palco ganha contornos de território ritual, lembrando que preservar não significa apenas proteger matéria orgânica, mas reconhecer o mistério que sustenta a vida. Nesse momento, a dança deixa de ser ornamento e se converte em oferenda, uma celebração delicada da ligação entre humanidade e terra.

A força dessa construção também aparece no contexto em que o trabalho nasce. **Sagração da Floresta** integra a Mostra Cênica dos cursos técnicos da ETDUFPA, reunindo estudantes de Dança Clássica, Figurino Cênico e Cenografia. O encontro entre essas áreas evidencia a potência de uma formação artística coletiva. Mais do que exercício pedagógico, o resultado se afirma como criação sensível, fruto de diálogo entre diferentes saberes da cena.

A proposta dialoga diretamente com o clássico **A Sagração da Primavera**, apresentado em 1913, com música de Igor Stravinsky e coreografia original de Vaslav Nijinsky. A obra tornou-se um

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

marco na história da dança e da música do século XX. Na estreia, provocou escândalo ao propor ruptura estética radical: ritmos intensos, gestos angulares e uma dramaturgia inspirada em rituais pagãos ligados ao renascimento da terra. Na narrativa original, uma jovem é escolhida para dançar até a morte como oferenda ao solo, sacrifício que simboliza renovação e fertilidade.

A visualidade do espetáculo envolve desde o primeiro instante. Nas extremidades do palco, árvores de raízes longas desenham uma espécie de corredor vegetal que conduz o olhar para dentro de um território quase cerimonial. Troncos estilizados sugerem profundidade, enquanto ramificações parecem procurar o chão e o céu ao mesmo tempo, criando atmosfera que mistura abrigo e mistério. Nesse cenário, folhas gigantes deslocam-se com as bailarinas de um lado a outro, num vaivém hipnótico que lembra entidades de dupla face: ora vegetação viva, ora presença encantada que observa quem passa.

Sob iluminação sensível, intérpretes cruzam o espaço como borboletas luminosas, despertando sentidos e revelando texturas, brilhos e transparências. Cada agrupamento traduz um elemento natural: o solo surge em tonalidades terrosas; a mata vibra em verdes profundos; a flora e fauna explode em matizes delicados; as águas aparecem em tecidos fluidos e reflexivos. Juntos, esses corpos e materiais criam algo próximo de uma pintura em movimento, ligeiramente borrada pelas passagens coreográficas, mas intensamente viva. O resultado enche os olhos e transforma o palco em paisagem sensorial.

A assinatura dos figurinos fica a cargo de **Igor Quadros, Rafaela Cruz e Isaac Machado**, e o trio demonstra cuidado minucioso ao traduzir elementos da floresta em matéria cênica. Tecidos leves, muitos deles tingidos manualmente, aparecem como superfícies orgânicas que parecem carregar marcas do tempo e da terra. Sobre essas bases delicadas surgem bordados, retalhos e pequenas pedrarias que lembram nervuras de folhas, fragmentos minerais ou gotas capturando luz.



Esses recursos se conectam com harmonia evidente, revelando processo criativo atento à textura, ao deslocamento e ao simbolismo. O encontro entre costuras artesanais, cores naturais e detalhes cintilantes coloca o talento do trio à prova, resultando em um conjunto delicado e expressivo. Há beleza na sutileza dos materiais, mas também força na maneira como cada figurino contribui para a construção de um universo simbólico maior, no qual corpo e paisagem parecem pertencer ao mesmo organismo.

Pouco a pouco, toda essa arquitetura visual se funde ao movimento dos intérpretes e transforma a montagem numa verdadeira ode à floresta. Árvores, folhas e cores deixam de ser apenas cenário ou adorno para encontrar continuidade nos gestos coreográficos. Corpos deslizam, ondulam e se entrelaçam como se fossem extensões da própria paisagem. Em certos momentos lembram vento atravessando copas; em outros, o fluxo silencioso de um igarapé ou o pulsar subterrâneo das raízes. Nesse encontro entre imagem e gesto, a dança revela sua potência singular: despertar sentidos e provocar reflexão por meio de uma verdadeira partitura corporal. Cada deslocamento e cada pausa desenham no ar uma ideia que dispensa palavras. O corpo torna-se

linguagem capaz de sugerir ciclos, fragilidades e permanências, lembrando que a floresta não é apenas paisagem distante, mas organismo vivo do qual também fazemos parte.

A música orquestrada que embala a coreografia funciona como corrente invisível que conduz atmosfera e respiração da cena. A trilha cria um clima de mistério e expectativa, envolvendo o público numa permanente sensação de escuta. Cada entrada sonora parece abrir clareiras imaginárias por onde os intérpretes transitam, ora em tensão silenciosa, ora em expansão delicada.

Também merecem destaque os acessórios concebidos pela cenografia assinada por **Iara Souza**, assim como máscaras e adornos de cabeça elaborados pelos figurinistas. Esses elementos surgem como extensões expressivas das personagens, acrescentando novas camadas de sentido e reforçando a dimensão ritual que atravessa a montagem. Percebe-se cuidado evidente na maneira como cada detalhe conversa com os demais, figurino, cenário, luz, movimento e música, formando uma engrenagem sensível em que nenhuma parte parece isolada. Apesar das dificuldades naturais de qualquer processo criativo, o conjunto chega ao palco com surpreendente coesão.

Ao se inspirar numa matriz histórica, **Sagração da Floresta** desloca o eixo do sacrifício para a consciência ecológica e espiritual. Em vez de um rito de morte, o desfecho sugere chamado à regeneração, transformando a herança simbólica da obra de 1913 em reflexão contemporânea sobre o cuidado com o planeta.

Um ponto a ser observado é como a relação entre o sagrado da mata e o feminino atravessa a criação como sopro silencioso. A natureza surge não apenas como paisagem, mas como princípio gerador, matriz de vida, território de fertilidade e transformação. Nos corpos das bailarinas, esse vínculo aparece em gestos que evocam acolhimento, força e mistério, qualidades historicamente associadas às potências femininas presentes em mitos e cosmologias ligadas à terra. A floresta, nesse sentido, surge como ventre simbólico: lugar onde tudo germina, se renova e encontra abrigo.

No final, a cena assume contornos de rito de passagem. As intérpretes repetem a palavra cura, como eco que reverbera entre gestos e silêncios. Pode ser regeneração da mata ferida, reconciliação do ser humano com suas origens ou restauração da própria existência em seus ciclos de perda e renascimento. A repetição ganha dimensão quase cerimonial, como se cada corpo participasse de uma liturgia simbólica de reconexão reforçada pela conexão criada com o público. A obra encerra sem respostas fechadas, mas com um convite claro: lembrar que regenerar o planeta, e também nossa sensibilidade, começa quando reconhecemos que fazemos parte do mesmo organismo vivo.

Vale ressaltar que num tempo em que tudo se consome em telas minúsculas e cliques de poucos segundos, um espetáculo de dança continua a ter o poder de cutucar a alma de quem está presente. *Streaming* e *feed* infinito ensinaram o público a esperar gratificação imediata, *likes* e cenas rápidas que desaparecem em segundos, tornando qualquer experiência profunda algo quase insuportável de digerir. É nesse cenário que a dança ao vivo se revela subversiva: não oferece botão de pausa, não permite replay instantâneo, não tem filtros que suavizem o impacto. Ela exige presença, atenção e, acima de tudo, entrega, coisas que a era digital pouco incentiva.



O espetáculo segue em cartaz no Teatro Universitário Cláudio Barradas até domingo (08/03), sempre às 19h.

Março de 2026



Grande Sertão: Veredas - Força Coletiva em Cena (Parte 2) – Por Elcio Lima

Montagem: Grande Sertão: Veredas

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA

Elcio Lima Corrêa¹

A apresentação de **Grande Sertão: Veredas**, com direção de **Karine Jansen** e **Larissa Latif**, realizada em 6 de março na Praça Amazonas, ao lado do Espaço São José Liberto, inspira esta segunda leitura crítica. Trata-se da continuidade de uma reflexão iniciada anteriormente na revista eletrônica **Tribuna do Cretino**, na qual a primeira análise privilegiou aspectos interpretativos, reflexões sobre a natureza humana sob perspectiva filosófica e alguns elementos da composição visual da cena. Nesta nova abordagem, o olhar se dirige ao núcleo dramático relacionado ao bando de Hermógenes, evidenciando como a construção das personagens adquire outra densidade quando observada por esse prisma.

A escolha de dividir a narrativa em duas perspectivas revela-se instigante. Em vez de uma leitura linear, a encenação propõe um jogo de focalizações que remete à própria complexidade das experiências humanas, nas quais cada acontecimento pode ser interpretado de modos distintos. Nesse recorte, a presença de Riobaldo e Diadorim ganha novos contornos ao ser confrontada com a violência e a astúcia do grupo rival. As figuras do bando não aparecem apenas como antagonistas funcionais; gestos, entonações e deslocamentos revelam temperamentos variados, ampliando o clima de tensão. Ao mesmo tempo, a apresentação em espaço aberto impõe desafios particulares. Em uma praça pública, onde ruídos e circulação de pessoas disputam atenção com a ação dramática, a expressividade precisa ser ampliada sem perder precisão. Projeção vocal, gestualidade mais marcada e ritmo cênico bem definido tornam-se fundamentais para manter o interesse coletivo.

A noite belenense pareceu colaborar com o encontro. Após dias de chuvas constantes, o céu concedeu uma pausa providencial, permitindo que a apresentação ocorresse sem interrupções. A brisa leve e a temperatura amena criaram um ambiente favorável para que o público permanecesse reunido ao redor da ação, algo particularmente significativo em uma cidade onde o regime de chuvas frequentemente redefine os planos do cotidiano.

Esse contexto reforçou o caráter de teatro de rua assumido pela montagem. Ao ocupar a praça, o espetáculo ultrapassou o limite do público previamente identificado pelas pulseiras e passou a interferir diretamente no fluxo urbano. Pessoas que transitavam pelo local aproximavam-se gradualmente, atraídas pela movimentação e pelo magnetismo da narrativa. Algumas permaneciam apenas alguns minutos; outras acompanhavam toda a apresentação, integrando-se



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

à plateia improvisada. Adultos e crianças assistiram por quase uma hora, de pé e atentos, à travessia de Riobaldo e Diadorim e aos embates com o temido Hermógenes. Essa adesão espontânea reafirma uma das forças mais potentes do teatro em espaços públicos, a capacidade de interromper a rotina da cidade e instaurar, ainda que por instantes, uma comunidade reunida pela experiência compartilhada da cena.

Na montagem, as figuras de **Grande Sertão: Veredas** não se organizam em um simples tabuleiro de heróis e vilões. Elas se movem dentro de um campo moral instável, no qual escolhas e circunstâncias revelam as fissuras da própria condição humana. As observações a seguir recaem sobre Hermógenes, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Riobaldo e Diadorim, por constituírem pontos decisivos de tensão na trama.

O temido Hermógenes, vivido por **Priscila Rosa**, encarna a brutalidade que emerge quando a violência se transforma em método de poder. Na encenação, a crueldade associada à personagem torna-se evidente. Cada entrada em cena carrega uma sensação de ameaça permanente, como se o ambiente fosse contaminado pela simples presença daquele que governa pelo medo. Há, contudo, uma linha delicada entre a atuação intensa do ser humano cruel e o arremedo de vilão. Em alguns momentos, as escolhas de Priscila Rosa aproximam-se desse limite, especialmente pelo uso acentuado de expressões faciais e corporais que buscam sublinhar o caráter ameaçador da figura.

A energia empregada pela atriz revela empenho claro em construir uma presença dominante, capaz de instaurar tensão no espaço cênico. Ainda assim, para uma abordagem mais naturalista, talvez fosse interessante considerar a possibilidade de reduzir certos excessos, permitindo que a violência do personagem também se manifeste por meio de silêncios, pausas e gestos mais contidos. Apesar dessa observação, permanece evidente a dedicação da intérprete ao papel, algo que se confirma na reação do público. Não foram poucos os espectadores que demonstraram espanto diante da intensidade apresentada em cena, sinal de que o impacto provocado por sua composição não passou despercebido.

Em contraste, Joca Ramiro, defendido por **Sofia Alvarez**, surge como liderança respeitada por uma ética que ainda preserva certa ideia de honra dentro do universo brutal da obra. Sofia assume o desafio de interpretar uma figura masculina com sobriedade, evitando exageros corporais ou vocais e construindo uma presença firme e convincente. Essa escolha torna ainda mais comovente o momento em que o destino pesa sobre a personagem, despertando empatia na plateia.

Já Zé Bebelo, interpretado por **Matheus Martins**, transita nesse território ambíguo de político, estrategista e orador. O ator encontra na composição vocal um recurso preciso. A voz surge firme, articulada e persuasiva, capaz de separar claramente sua pessoa da personagem. Há nela um tom que mistura cinismo e coragem, qualidades típicas de quem maneja a palavra como arma na luta pela própria existência, tornando verossímil essa figura que tenta reorganizar o caos por meio do discurso e da astúcia.

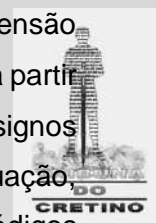


Nesse campo de forças, Riobaldo e Diadorim, vividos respectivamente por **Lucas Bereco** e **Luís Carlos**, funcionam como eixos de sensibilidade e conflito. No centro da narrativa, Bereco conduz o fio que costura acontecimentos e memórias que estruturam a trama. Sua interpretação aposta em uma fragilidade perceptível sobretudo no olhar, como se o personagem estivesse constantemente atravessado por dúvidas e reminiscências. Trata-se de uma escolha que contrasta com outra encarnação da figura vista no Casarão do Boneco, com **Gabriel Anjos**, onde a presença assumia contornos distintos. Ao seu lado, Luís Carlos cumpre com competência o que lhe é proposto em cena. Ainda assim, permanece a dúvida se foi a escolha mais acertada, não por falta de capacidade, já comprovada, mas pelas complexidades do segredo que o personagem carrega e que só se revela plenamente no desfecho da história. De todo modo, a interação entre os dois intérpretes produz novas nuances para uma relação que, dentro da própria obra, já se apresenta como suspeita e um tanto estranha aos olhos do bando, reforçando o caráter ambíguo e inquietante do vínculo entre as duas figuras.

Os demais integrantes surgem como ponto de apoio coerente e dedicado à engrenagem narrativa, sustentando o ambiente coletivo do bando e contribuindo para que a cena se manifeste com vitalidade. Há empenho visível na construção dessas presenças, que ajudam a dar corpo ao sertão povoado por jagunços, alianças frágeis e tensões constantes. Entretanto, essa dimensão sombria constitui também uma armadilha recorrente para a atuação. Personagens moldadas a partir de traços extremos como violência, brutalidade e tirania correm o risco de se apoiar em signos demasiado evidentes. Nesse sentido, a reflexão sobre as chamadas máscaras de atuação, mencionadas por **Constantin Stanislavski**, torna-se pertinente. Quando determinados códigos expressivos são reiterados em excesso, o intérprete pode recorrer a um repertório gestual que, embora eficaz para comunicar rapidamente a intenção dramática, por vezes resvala na caricatura. Paradoxalmente, muitas vezes é justamente a economia expressiva que torna a ameaça ainda mais perturbadora. Trata-se de um desafio frequente em obras de grande intensidade dramática, encontrar o equilíbrio entre potência expressiva e contenção que permita à personagem respirar para além do estereótipo.

Ao observar essas figuras em conjunto, torna-se inevitável perceber ecos da política contemporânea. O sertão rosiano parece antecipar um mundo em que projetos de poder convivem com discursos moralizantes, alianças instáveis e lideranças que oscilam entre carisma e autoritarismo. A obra de João Guimarães Rosa permanece atual justamente por desnudar fragilidades humanas como a sede de poder, a necessidade de pertencimento, o desejo de justiça e a permanente batalha entre consciência e conveniência que atravessa tanto o sertão literário quanto os cenários políticos de hoje.

Ao final, destaca-se a entrega do elenco, que sustenta a montagem com dedicação visível e compromisso artístico. Considerando as adversidades de naturezas múltiplas que atravessam qualquer processo criativo, especialmente em contextos de formação, o resultado revela um grupo que busca compreender a importância do trabalho coletivo, do apoio mútuo e da responsabilidade



compartilhada na construção da cena. Há, em diversos momentos, a sensação de que cada intérprete sustenta o outro, criando uma rede de presença e confiança que fortalece o conjunto.

Essa postura também evidencia algo fundamental: ser ator ou atriz não se resume a aplausos ou à ideia sedutora de glamour associada ao palco. Trata-se de um ofício que exige estudo, disciplina, escuta e seriedade diante do processo. O empenho percebido na cena indica um grupo disposto a trilhar esse caminho com respeito à arte que escolheu praticar. Por isso, todos os envolvidos nas dimensões criativa e técnica merecem reconhecimento pelo trabalho apresentado, com destaque para os figurinistas e para a cenógrafa, cujas contribuições ajudaram a construir um universo visual consistente e sensível, essencial para sustentar a atmosfera do espetáculo.

Março de 2026.



A vereda é a rua – Por Alana Lima

Montagem: Grande Sertão: Veredas

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA

Alana Lima¹

Se essa rua fosse minha, eu mandava ladrilhar
Ocupava com teatro, pras crianças ao passar
Olharem como quem vê brinquedo novo
Encantado e brilhante
Contando história de amor e de guerra
Transformando a vida em diamante.

Mas a rua não é minha. Aliás, é de ninguém. Nem do povo que nela habita, menos ainda de quem transita, imagina desse tal teatro, que mal segura as próprias pernas em seus casarões, salas, espaços e porões. A cidade tem dono com nome e sobrenome, cada metro de asfalto utilizado deve ser autorizado, com papel timbrado e logomarca. No fim, é tudo espetáculo.

Nessa terra que é reinado, pra que serve então o teatro? Pra nada, eu me respondo. Ele não veio ao mundo pra servir, é inútil e desimportante. E reside bem aí o seu valor. Por não servir a nada nem ninguém, é como o ar que circula nas ruas, como o pão de cada dia, como a manga que cai na calçada a cada temporada de mangueira. É alimento pra alma, oxigênio de humanidade. É educação a céu aberto, ou isso é o que espero quando fantasio com uma rua que fosse minha.

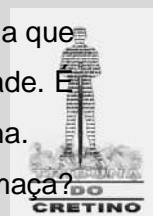
Por quê, então, ocupar as ruas com o teatro? Pra fazer respirar um ar que não seja de fumaça? Pra dizer ao rei que apesar dele ainda há vida nessa terra? Pra falar com o povo que não sabe que existem os casarões, salas, espaços e porões?

Aqui não tem resposta certa. Há também o caminho da estética, que enxerga a rua como cenário, sem se aprofundar em gente, território ou acesso cultural precário.

Nesse grande sertão onde eu piso, enquanto escrevo essas palavras, a seca que me assola é de uma arte que se isola, que pisa no solo fértil da rua, mas levanta paredes simbólicas. Que afasta o sujeito ali tão próximo, na distância de uns passos, e me faz perguntar – esse teatro, afinal, não poderia estar ao alcance do tato?

A rua, esse território inóspito, pra quem sabe usar adubo, é terra da melhor qualidade. Pra infância, é território brincante. A criança, que ali é dona do mundo, mergulha no faz de conta e grita pra outra: Eles estão gravando um filme!

Acontece uma morte na cena, o sangue escorre e o morto é carregado pra fora. A linha tênue entre o “dentro” e “fora” da cena se estreita naquele palco a céu aberto. As duas crianças acompanham os detalhes, investigam a morte e se frustram quando o ator toma seu lugar na coxia



¹ Palhaça, educadora e produtora cultural. Mestre em Artes – histórias, memórias e educação em artes. Fundadora e gestora de projetos da Ubuntu Produções Artísticas; membro do Coletivo de animadores de Caixas; coordenadora do Grupo Pira de pesquisa em brinquedos, brincadeiras, teatro e palhaçaria de rua na Amazônia. Pesquisadora do brincar, das infâncias e da rua como território de criação e educação.

atrás da árvore. “Ah, era de mentira!”. E ali nasce outra camada a ser descoberta: o maquinário cênico. A cenografia que é retirada, a luz que é movida, a sonoplastia vinda de uma caixa de som. Silêncio, eles estão descobrindo o teatro – mesmo acreditando que é cinema.

No filme da vida real, aquele é o espetáculo que me pega. Os jagunços do teatro empunham as armas em direção aos seus inimigos, e a poucos metros aquela criança simula uma arma com a mão, assume a postura de um jagunço que ela conhece por outro nome. Dali a pouco um tiroteio, execução de um personagem, mas as balas atravessam a parede invisível criada por aquele teatro e atingem o menino. Um, dois, três, quatro tiros alcançam cenicamente o corpo da criança que se joga no equipamento da praça e, como quem brinca de polícia e ladrão, ele rouba a cena pra si.

Mas a parede se ergue de novo, o espetáculo segue seu curso dramático e a rua, cenário de tantas narrativas vivas, é recolhida à sua insignificância de espaço cênico pra um sertão que nem é nosso, numa linguagem para poucos, sustentada pela magia da visualidade cinematográfica que a criança acessou.

O que se segue é despedida. O bando de jagunços se desloca para concluir sua história entre paredes teatrais, nas quais só adentra quem conscientemente já acessa o teatro, ali demarcado por uma pulseira laranja. Ficam a rua, as crianças, o silêncio de um povo sem direito à cidade, sem direito à arte, comandado por jagunços de terno, gravata e cargos de poder.

Ah, se eu pudesse ladrilhar essa rua...

Março de 2026



Guimarães e Rosas no Chuvoso Sertão Belenense – Por Edson Fernando

Montagem: Grande Sertão: Veredas

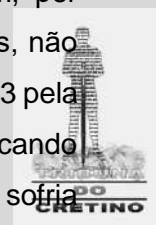
Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA

Edson Fernando¹

*Em Belém
Ou
Chove todo dia
Ou
Chove o dia todo*

O dito popular sobre a cidade das mangueiras – será que ainda podemos chamá-la assim? – guarda a sabedoria de um povo acostumado a ver o céu carregado de nuvens escuras, resiliente – até de mais pro meu gosto – diante dos estragos provocados a cada novo toró que desagua sobre a cidade e desesperançoso com as autoridades públicas que deveriam zelar pelo bem-estar do município.

É bem verdade que nas duas últimas décadas o clima no planeta Terra tem sofrido mudanças consideráveis e provocado crises ambientais devastadoras por todo o globo. Em Belém, por exemplo, a então famosa “chuva da tarde” já não é tão previsível assim e, nos últimos anos, não raro são os períodos de estiagem prolongadas na região. Segundo o estudo realizado em 2023 pela ONG CarbonPlan, em parceria com o Jornal The Washington Post, existe uma projeção indicando que até o ano de 2050, Belém sofrerá 222 dias de calor extremo contra os 50 dias anuais que sofria no início do século XXI.



Ponderações climáticas a parte os meses de janeiro, fevereiro, março e abril continuam compondo a estação mais chuvosa da região: o inverno amazônico. E, particularmente, nesse fevereiro de 2026, ele tem se apresentado de modo bastante imponente, com chuvas que fazem valer todas as versos do dito popular, isto é, tem chovido todo dia e quase sempre o dia inteiro.

É nesse contexto que o Sr. Guimarães Rosa aportou em nossa terrinha molhada, desde o último dia 26 de fevereiro, trazendo na bagagem uma de suas obras de maior envergadura, isto é, o romance “**Grande Sertão: Veredas**”. E os responsáveis por trazer o mineirinho à nossa cidade foram todos os professores e estudantes dos cursos técnicos de Teatro, Cenografia e Figurino da ETDUFPA envolvidos na montagem teatral de mesmo nome do romance.

A recepção inicial ao “demiurgo do sertão”, no entanto, não foi nada calorosa. Pelo contrário, o céu se encheu de nuvens pesadas que insistiram em não ceder lugar ao sol, talvez por considerarem que aqueles personagens vindos do universo rosiano já tenham sofrido muito com o clima semiárido do sertão. “– Já é hora de lhes dar um fresco!!!”, talvez tenha pensado o Pedroca do alto de suas nuvens tempestuosas, girando as chaves dos portões do céu e mandando liberar

¹ Ator e diretor teatral desde 1996; Coordenador do Projeto Tribuna do Cretino; Editor da Tribuna do Cretino: Revista de Crítica Teatral; Membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro AICT-Brasil.

geral as turbinas pluviométricas bem em cima da Santa Maria de Belém do Grão Pará. E assim foi e tem sido nos últimos dias de fevereiro e início de março, para meu desespero, pois meu encontro com Guimarães tem sido adiado a cada nova rodada de prolongadas chuvas que lavam e alagam a metrópole da Amazônia – será que ainda somos?

Primeira Tentativa.

O dia havia amanhecido do jeito que faz um bom paraense se embrulhar todinho, da cabeça aos pés, e desejar nem sair da rede. Mas ainda era sexta-feira, 27 de fevereiro, e não nasci com posses o suficiente para me dar esse privilégio. Acordei, levantei da cama, olhei pela janela da sala e só o que via no horizonte era o céu carregado de nuvens espessas e aquele chuveiro preguiçoso molhando os telhados e o asfalto da rua. Pensei: “– Hoje promete ser um dia daqueles!”. E foi. Aquele chuveiro vagabundo, indo e vindo o dia inteiro, sem deixar o sol testemunhar a favor do sertão. Por volta das 18h a situação se mantinha quase inalterada. Mas, eu mantive a esperança – e a ilusão – de que aquilo no céu fosse apenas uma nuvem e que mais cedo ou mais tarde iria passar. 19h e ela não passou. Inquieto, fiz contato com um jagunço conhecido que me garantiu que as coronéis – ou coronelas – eram arretadas demais, não eram tapioca e que não arredariam o pé do Casarão e da Praça Amazonas. Isso me encorajou. Empunhei minha sombrinha nova e bati em retirada até a zona de conflito. Chego ao destino por volta das 20h e o céu agora se avermelhava como quem prevê confronto sangrento entre bandos adversários. Mais alguns minutos – talvez quinze – e me fora liberada a trilha do bando de Diadorim. Curiosamente, no entanto, o anúncio do início da jornada e a indicação do caminho não são feitos por ninguém do bando, mas sim por uma jovem simpática que veste uma blusa em homenagem ao Sr. Guimarães. Isso imediatamente já me provoca as ideias: “– Uai!!! Cadê o povo do bando? Quero ir com um nativo do sertão?” – o “uai” é meu mineirês em homenagem ao Guimarães. E não me levam a mal, a pequena que nos guia faz seu trabalho direitinho sendo atenciosa, educada e prestativa naquilo que lhe cabe. Mas se embrenhar nessas trilhas cheias de jagunços me faz pensar que estaria mais seguro sendo levado por um deles, afinal, vá que eles me estranhem, me confundam com alguém de uma bando adversário e resolvam puxar a peixeira ou apontar a pistola na minha direção. Só comigo exclamo: “– Cruzes! Dionísio me livre!”. Mesmo com essas caraminholas na cabeça não me resta alternativa a não ser juntar-me aos demais e seguir em silêncio pelo caminho da mata semifechada. A pequena caminhada é tão parcimoniosa que é possível ouvir os insistentes e finos pingos de chuva que se chocam contra as folhas das árvores e das sobrinhas abertas, as mesmas que bloqueiam a minha visão dos primeiros amigos de Guimarães que surgem. Eu os ouço, mas não os vejo. Talvez uma fatalidade por conta do clima amazônico e/ou da minha posição na caminhada. Inevitavelmente penso: “– O que dizem é mais importante do que a ação?”. Outro pensamento ainda mais intrusivo me atravessa: “– Não há rosas sem espinhos”. Na verdade, até existe, mas pra mim considero uma “rosa nutella”; a “rosa raiz” é aquela que porta com orgulho todos os seus espinhos, contrastando com as cores vivas e a delicadeza de suas pétalas. Então, sigo a caminhada e aceito esses primeiros espinhos com a esperança de fruir as pétalas, mais cedo ou mais tarde. Antes de chegar



ao local do acampamento do bando, outra breve parada para que o sr. Riobaldo peça abrigo para seu descanso, suponho. Desta vez os espinhos ficam nas mãos de outros parceiros de caminhada, pois consigo ficar bem de frente pros jagunços e testemunhar a conversa que se desenrola ali. Numa fração de segundos outro pensamento me assalta: “–Por que os jagunços fingem não me ver? Por que ignoram todos nós que chegamos para conhecer seu território e história?” Não há tempo para respostas ou conclusões preliminares, pois logo seguimos para a clareira mais adiante, finalmente chegamos no acampamento do bando. Sento no local mais próximo. O chuvisco persiste. Todos àqueles que se juntaram na caminhada se abrigam embaixo de suas sombrinhas e se protegem da água que cai fininha. Quer dizer, todos menos os jagunços. O contrataste da chuva desaguando fininha naqueles homens vestidos com seus trajes que evocam sua tradição – calças, camisas de botão, botas, chapéus, coletes, lenços, cinturões, cantis, coldres etc. – me faz brilhar os olhos e fertiliza as ideias: “– O sertão se apropriando da chuva. A chuva fecundando o sertão! Os jagunços banhados pela chuva. A chuva arrefecendo a penúria do sertão. Os jagunços entoando odes a chuva. A chuva alegrando a alma do sertão.” Infelizmente essas pétalas de “rosa raiz” que me invadiram são logo expulsas da mente pela própria chuva que resolve ganhar maior protagonismo naquela noite e se colocar como espinho doloroso na pele dos homens do sertão. A coronel – ou coronela –, sentada ao meu lado, interrompe a ação exatamente em função da chuva que agora caía com um pouquinho maior de vazão. Mas não antes de todos sairmos dali e buscarmos abrigo no Casarão a dúvida, a frustração e certa irritabilidade me dominam os pensamentos: “– Hei maninhos, ces são tapioca é?! Nem tá muito grossa! Uma capa de chuva transparente por cima desse traje todo resolve a questão! Ou uma lona plantada ali como extensão do acampamento podia dar abrigo pra todo mundo. Voltem aqui. Não vai engrossar mais que isso. Cacete, ninguém pensou nisso!? NÃO DESPERDICEM A METÁFORA DO SERTÃO COM A CHUVAAAAAAAAAAAAAAAAA...”. Teve jeito não. Voltei pra casa com essa sensação agridoce.



Segunda Tentativa.

Havia outros encontros marcados para acontecer nos dias seguintes. O do sábado, porém, foi logo cancelado ainda no meio da tarde. E o motivo não poderia ser outro: CHUVA.

Terceira Tentativa e Quarta Tentativas.

Houve novo encontro marcado para o domingo, mas nesse não pude comparecer em virtude de compromisso pessoal altamente justificável: níver do Amor. E adivinhem: NESSE DIA NÃO CHOVEU!!! Internamente comemorei pela oportunidade que os demais tiveram de conferir o encontro com o Sr. Guimarães. Mas no fundo também pensei: “– Égua!! Só porque não posso ir hoje! Hum!”. Minha próxima oportunidade só se daria na quinta-feira seguinte. E adivinhem: CHOVEU PARA UM CARALEO. Novo cancelamento. Disparei: “– Porra São Pedro!!! É muita falta de sacanagem tua!!!”. E, então, só consegui me reencontrar com o bando da Diadorim na sexta-feira, uma semana depois do primeiro encontro. E no dia seguinte retornei para acompanhar o bando do Hermógenes com sucesso, mas não sem susto, pois por volta das 19h começou a vazar aquele chuvisquinho maroto molha besta; aguardei até às 19:30h para fazer contato com o jagunço

conhecido que me demorou a responder. Resolvi arriscar e chamar o Uber. Confirmei a chamada e ele o jagunço me responde laconicamente: “– Não cancelaram”. No desespero, cancelo o Uber e só depois me dou conta de que a frase está sem vírgula entre as palavras. “– Putaquepareo!!!”. Faço outra solicitação de carro e finalmente me coloco a caminho para encontrar o outro bando. Então, é sobre esses dois encontros que falarei; e das rosas e dos espinhos que neles colhi.

ROSAS E ESPINHOS.

Com o Bando de Diadorim

Me preparo para reencontrar com o bando de Diadorim. O dia amanhece com sol e até coloco as roupas no varal da janela de fora de casa. Tudo transcorre bem. Me encaminho para a minha sesta diária com a sensação de que tudo dará certo naquela noite. Estico um pouco o cochilo até às 15h. Levanto, olho distraidamente pela janela e o céu aparentemente ainda se mantém sem ameaças a vista. Vou para minha mesa de trabalho e fico por lá dando conta das demandas acadêmicas. Me perco nas tarefas e por volta das 17h o Pedroca resolve pintar o céu de cor escura novamente. Exclamo incrédulo: “– NÉPOSSIVER!!! TEM ALGUÉM PEIDANDO NA FAROFA!!! ÉGUAAAA!!!”. O céu desagua novamente sobre a cidade com doses de ventos fortes e trovoadas. Eu já me fazia resignado diante das estripulias do safado do Pedroca quando por volta das 18:30h as nuvens cedem algum lugar pro céu estrelado. Fiz novamente contato com o jagunço conhecido que me confirmou o encontro. Suspirei: “– Ufa! Agora vai!”

Cheguei um pouco mais cedo, encontrei amigos, conversei e me distraí até que o reencontro começasse. No fundo mantinha a esperança de que os espinhos já encontrados na primeira tentativa fossem acidentes de percurso e que as pétalas de rosa pudessem ganhar mais destaque. Hora de recomeçar. O bando de Hermógenes passa a minha frente e se dirige para seu acampamento na Praça Amazonas. Passam calados, em fila indiana, alguns com as carabinas empunhadas, outros mais descontraídos. A mesma jovem simpática se apresenta para nos guiar no sentido inverso a direção do bando de Hermógenes. Sigo atrás dela e novamente percorro aquele corredor entre o Casarão e a mata semiaberta. As folhas ainda estão molhadas, resquício do toró do final da tarde. Desta vez consigo ver a primeira ação que se desenrola bem a minha frente com o primeiro encontro de Riobaldo e Diadorim. Penso: “– Esse espinho não está mais em minha mão”. O mesmo, talvez, não possa ser dito de quem ficou bem atrás na caminhada, pois se viu numa posição desfavorável para observar o que agora tive o privilégio de ver de frente. Os jagunços, porém, seguem me ignorando e agem como se estivessem protegidos por paredes invisíveis. Minha cabeça vai matutando novamente: “– Ora, por qual motivo resolvem fazer o cálculo do lugar olhado numa perspectiva experimental de espaço se vão manter uma relação convencional/tradicional com os observadores e com o próprio espaço?” É dessa matutação mental que realmente me dou conta da minha condição diante dos acontecimentos que se desenrolam: “– Ah, sou apenas um observador”. Logo eu que tenho sonhos grandiosos todas as vezes que me convocam para olhar as coisas de modo experimental. Exemplo disso é que quando os rumores da visita do Sr. Guimarães chegaram aos meus ouvidos e anunciavam a possibilidade de escolher qual



bando seguir para acompanhar os acontecimentos, eu já me sentia parte do bando que viria a escolher; fiquei até treinando como empunhar melhor a minha sombrinha nova de modo a convencer que ela era a minha própria carabina; estava disposto a fazer parte do bando, queria ser aceito sob essas condições que me pareceram disponíveis ali, mas tive que me contentar em ser apenas “observador”, calado e passivo. Esse espinho doeu. Mas, vida que segue. (continua)

Com o Bando de Hermógenes.

“Eu era feliz e não sabia”. Esse dito popular ficou martelando na minha cabeça logo que começo a seguir o bando de Hermógenes, pois se com o bando de Diadorim a jovem simpática nos guia indicando por onde devemos seguir, agora estou entregue a própria sorte. Vejo o bando de Hermógenes se dirigir até a Praça e simplesmente sigo sob o “efeito de manada”. Mas os jagunços nem Tchum pra mim; alguma guia simpática? Nada. E a caminhada até a Praça só não é completamente solitária, pois encontro um amigo, caixeiro viajante, que havia retornado recentemente. Assim como os jagunços, também seguimos indiferentes aos acontecimentos que logo irão se desenrolar. Mas isso não deixa de me parecer estranho e logo me pego em inquirições: “– Afinal, se nada acontece nesse percurso de ida, do Casarão até a Praça, porque raios a concentração é no Casarão e não na Praça?”; ou “– Por que esse percurso não faz parte dos acontecimentos, de modo a nos envolver como parte do bando que caminha junto aos jagunços de Hermógenes, cantando, fazendo troças ou simplesmente fazendo alaridos típicos de grupos de companheiros de jornada?”; ou ainda “– São realmente os jagunços que caminham até a Praça?”. Ao chegarmos na Praça, pelo menos dois ambientes estão preparados como demarcação explícita do desenrolar dos acontecimentos, com paredes decoradas e alguns móveis. Mas confesso que a grandiosidade da paisagem da Praça ofusca e muito essas peças de cenário instaladas ali. Ao contrário do que imaginei, a chegada do bando à Praça não desencadeia imediatamente os acontecimentos; pelo menos quinze minutos se passam desde a chegada; e a cada novo minuto, cresce em mim a sensação de resfriamento das expectativas. Quando, então, os acontecimentos têm início estou com minha atenção completamente voltada para outros assuntos e desconectado daquele pedaço do sertão que deveria estar ali. Assim, percebo um início tímido e sem nenhum acontecimento impactante para rivalizar com todos os outros elementos naturais que disputam e dispersam nossa atenção numa Praça, tais como: conversas paralelas de transeuntes, trânsito de carros, ônibus e caminhões, latidos de cachorro etc. (continua)

Com o Bando de Diadorim

E seguimos novamente para a clareira, local do acampamento do bando de Diadorim. Todos sentados e, desta vez, sem ameaça de chuva aparente consigo acompanhar os acontecimentos e perceber outros elementos curiosos como, por exemplo, a docilidade com o pronunciar da palavra, uma espécie de mansidão para, talvez, destacar o conteúdo do que é dito; e isso numa percepção geral, em maior ou menor intensidade entre todos do bando. Há uma leveza no dizer, em contraste com a situação árida que se passa. Isso me faz lembrar o pensamento que tive uma semana atrás: “– O que dizem é mais importante do que a ação?”. Sou levado a confirmar essa suspeita quando



vejo os acontecimentos ocorrerem sob dois cálculos distintos do lugar olhado: Primeiramente destaco o que se passa em primeiro plano, isto é, os jagunços que se posicionam a frente e dialogam fazendo a história se desenrolar; Em segundo plano está o que se passa ao fundo, isto é, os jagunços debaixo das tendas de seu acampamento, as rodas de conversa, o agrupamento para o jogo de cartas etc. E observando essa disposição entre frente e fundo dos acontecimentos, o primeiro sempre está sobreposto sobre o segundo, mas, a meu ver, de modo tão exagerado a ponto de me remeter as caricaturas de uma cena de cinema mudo; em alguns momentos, por exemplo, me pego incrédulo diante de situações como o jogo de cartas que se passa entre os jagunços no lado esquerdo, pois não há nenhuma manifestação sonora de descontração, nenhuma gargalhada, provocação, brincadeira, gozação ou sequer uma risadinha entre os jagunços jogadores. Tamanho estranhamento causado por essa ação quase pantomímica no plano de fundo me instiga uma troça: “– Tedoidé!!! Até as rodadas de dominó durante os velórios, no Jurunas, são mais animadas que esse jogo de cartas entre jagunços.” Então, é essa primazia do que é dito no plano da frente que me leva a acreditar que a história falada é mais importante que as ações mostradas – sejam elas ocorrendo no plano da frente ou no plano de fundo. Obviamente que ao falarem, no plano da frente, os jagunços se colocam em ação, mas, a meu ver, é uma espécie de ação que guarda relação mais próxima da Literatura do que do Teatro. E aqui a obra original do Sr. Guimarães me parece pesar demais, me parece ser respeitada demais ou, ao menos, desajustada com as escolhas operacionais propostas. (continua)

Com o Bando de Hermógenes.

Dois jagunços, em especial, fazem a balança pesar de modo diferente para esta questão da palavra e da ação em relação ao Teatro e a Literatura: Riobaldo e Hermógenes. A suavidade, leveza e docilidade, outrora observada no outro bando, encontra em suas bocas outros tons, temperaturas e porosidades; em suas bocas as palavras agora ganham volume e adensam a atmosfera. Isso, em parte, se impõe como necessário, pois o ambiente da Praça é muito mais adverso do que o do Casarão. Então, ou se impõe ou serão engolidos pela natureza do lugar. Mas há também mérito pessoal nesses dois jagunços que se apropriam da palavra e colocam ela pra jogo, fazendo-a reverberar no espaço e impulsionando os acontecimentos. No entanto, poucos acompanham esse jogo com a mesma desenvoltura e, o que é pior, mantém a disposição dos dois planos de ação (de frente e de fundo), privilegiando o plano da frente e operando o apagamento sonoro do plano de fundo. Mas, nesse caso e em grande parte, sem necessidade, pois Riobaldo e Hermógenes estão quase sempre a frente e no centro dos acontecimentos, conduzindo esse jogo com palavras firmes, postura segura e presença marcante, oportunizando, portanto, que o plano de fundo participe sonoramente com maior efetividade. O que vejo, no entanto, são os mesmos quadros mudos já mencionados no bando de Diadorim. (continua)

Com o Bando de Diadorim.

Sobre a obra original do Sr. Guimarães pesar demais observo que há pétalas e espinhos ao mesmo tempo, pois reconheço um trato refinado com a adaptação da palavra que é colocada na



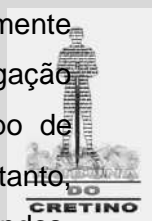
boca dos jagunços, mas suspeito que a escolha do local aberto não foi o mais apropriado para pronunciá-las. Me indago: “– É uma palavra adaptável para espaço aberto ou uma caixa preta acolheria melhor, tanto aqueles que falam como aqueles que assistem?”. Ou ainda: “– Essa palavra foi suficientemente levada a boca dos jagunços nesse ambiente aberto a ponto de explorarem essas sutilezas e camadas sonoras que podem se sobrepor?”. Esses pensamentos me atravessam durante todo o desenrolar dos acontecimentos e a sensação de um ambiente controlado demais para que a palavra seja fruída sempre em primeiro plano só aumenta. Espinho bem incomodo. Talvez o imaginário estabelecido em minha mente, de um sertão árido e sofrido demais, exerça alguma influência na minha percepção, admito. Mas também não quero que isso se confunda com uma reivindicação dos clichês que são construídos via caricatura de um Nordeste selvagem e indomável. E, nesse caso, destaco que há pétalas suficientes – nos dois bandos – para descartar essa via muito visitada por essas paragens. E realmente isso me faz suspirar aliviado: “– Ufa”. Então, não se trata disso. Mas de encontrar um equilíbrio entre a palavra/literatura e as escolhas operacionais propostas.

Com o Bando de Hermógenes.

Os dois jagunços já destacados – isto é, Riobaldo e Hermógenes – respondem muito bem a primeira indagação, pois em suas bocas ela (a palavra) encontrou abrigo suficientemente consistente para estabelecer o jogo com o espaço aberto da Praça. Quanto a segunda indagação já é bem mais difícil responder, afinal sempre devemos considerar e respeitar o tempo de adaptabilidade da palavra à boca de cada jagunço. O dado factível, a meu ver, no entanto, demonstra que essa questão pode ainda ser mais bem explorada pelo restante dos dois bandos. Mas também é curioso notar como a aspereza e o peso da palavra encontrada na boca desses dois jagunços permite estabelecer ambiente propício para mostrar um pouco da ferocidade/brutalidade das relações presentes naquele sertão. Com o bando de Hermógenes não é só sua palavra que é feroz, sua ação se brutaliza no próprio gesto de arrancar a língua do adversário antes de matá-lo. Quando executa esse ato brutal, seu olhar, sempre feroz, fita os demais jagunços como se anunciasse ao bando inteiro: “– Eu só acredito numa palavra que saiba e possa sangrar! E quem não faz uso dela, não merece ter língua”. E eu, imediatamente respondo comigo mesmo: “– Mais palavras que sangrem, por favor!!!”. E, em particular, Hermógenes, se lança neste sertão mais selvagem, flertando com a caricatura e com os clichês, mas sem medo de ser feliz; e, neste caso, talvez o elemento de contraponto importante diante da realidade pintada com cores bem mais suaves e calmas dos demais dos dois bandos. (continua)

Com o Bando de Diadorim.

Todos esses pensamentos me mantêm ligado até o instante do pacto com o diabo, momento mais propício para o florescimento de minha face mais cagona. A surpresa da aparição do coisa ruim, no entanto, é amenizada pela distância em que se encontra de mim: bem ao fundo do acampamento, bem distante também do próprio Riobaldo, numa aparição quase protocolar. Embora acontecimento importante e determinante para os rumos dos acontecimentos, em mim ele exerce



pouco impacto, pois imediatamente seguimos para o desfecho e confronto final que se dará na frente do Casarão.

Com os dois bandos

Os dois bandos rumam para o confronto final entre Diadorim e Hermógenes. A simpática jovem que nos guia no Bando de Diadorim indica que devemos caminhar para a frente do Casarão. Os jagunços vão na frente, em silêncio, e nós acompanhamos logo atrás. Mas eis que no outro bando é o próprio Hermógenes quem nos olha nos olhos e nos convoca para caminhar com seu bando. Não me contenho e grito por dentro: “– Eu tô pedindo isso desde o INÍÍÍCIOOOOOOOO!!!”. E, então, o bando começa a cantar e se dirige até a frente do Casarão. Durante o percurso o canto em coro dá outras tonalidades para os acontecimentos, outra vida, outra energia. Embora, ainda não me sinta parte do bando, pois isso não foi construído desde a saída do Casarão, e cultivado durante os acontecimentos na Praça, ao menos sinto-me aliviado por perceber que esta via de desenvolvimento é possível e muito promissora, pois até consigo ouvir alguns resmungos e gritos de entusiasmos dos jagunços, brincadeiras e gozações entre si que colorem a paisagem com vida. É desse tipo de paisagem sonora, que tem muito a aflorar no plano de fundo, que senti falta nos dois bandos durante todos os acontecimentos. O confronto acontece, Hermógenes e Diadorim morrem. Um corpo é abandonado no chão, enquanto o outro é levado para as honras fúnebres. Quando acompanhei o bando de Diadorim não percebi o peso desse contraste, pois fiquei localizado, no patamar de cima, próximo a porta do Casarão, de modo a apenas observar o corpo de Hermógenes coberto e abandonado lá embaixo. Mas acompanhando o bando de Hermógenes fiquei na calçada do lado de fora do Casarão. Então, após o desfecho do combate, sou obrigado a passar ao lado, quase que por cima de um corpo abandonado coberto apenas por um lençol. Se instala um silêncio antes que possamos passar pelo corpo de Hermógenes, subir as escadas e entrar no Casarão. Sinto o clima pesaroso. A imagem do corpo abandonado impacta. Quando entro no Casarão, a imagem do corpo nu de Diadorim sobre a mesa, coberto apenas por um véu escuro (salvo engano) também impacta. As pessoas passam ao redor, como num típico velório em que os familiares recebem as condolências. Todos passam em silêncio e continuo sentindo o clima pesado. A canção “Nordeste ficção”, de Juliana Linhares, compõe o ambiente. Passo ao redor do corpo de Diadorim e, assim como os outros, sigo em silêncio novamente até os fundos do Casarão. A mesma canção que toca na frente, toca atrás do Casarão, estabelecendo um elo narrativo entre os dois lugares, o que reforça a ideia de continuidade dos acontecimentos; mas aos poucos vou percebendo um clima completamente diferente entre os jagunços: estão quase todos lá, enfileirados lado a lado, em conversas cochichadas e triviais, alguns até arriscam uns passinhos de dança e o clima de descontração vai aumentando entre eles até a chegada dos últimos jagunços que estavam presentes nos acontecimentos finais. Descubro, então, que só me dirigi novamente para os fundos do Casarão para saudar todas as equipes de trabalho. É justo saudá-los, afinal são muitas pessoas para colocar a obra de pé e todos, certamente, merecem os aplausos. A questão, a meu ver, não é essa, mas sim como o impacto do desfecho dos acontecimentos é deixado de lado e entregue a



própria sorte justamente quando o tom grave e trágico, desencadeado pelas duas mortes e revelação do segredo de Diadorim, vem à tona e me convoca à reflexão do sentido de toda a jornada testemunhada nesses dois encontros. Mas o que se passa lá atrás é que os jagunços abandonam suas *personas* sem que uma ação estabeleça, de modo claro e definitivo, que os acontecimentos derradeiros já encerraram a narrativa. E, desse modo, sem saber que o final já se deu e enlevado pelo tom grave dos últimos acontecimentos, naturalmente estranho muito que aqueles jagunços possam estar em tamanho estado de frivolidades, pois isso me leva a crer que sobre eles os acontecimentos não causaram impacto algum. Então, nesse momento pós velório, com todo mundo reunido no quintal do Casarão – os dois bandos de jagunços, todos os acompanhantes do encontro, todas as equipes de trabalho, enfim, todos que apoiaram a apresentação do Sr. Guimarães – sinto falta de uma ação, por mais simples que seja, para finalizar a obra considerando, fundamentalmente, o clímax estabelecido no velório. E para finalizar, não posso deixar passar despercebido a ironia em torno da figura do jagunço Hermógenes, do bando de Hermógenes: ele, com seu olhar fixo, sua expressão carregada e gestos que parecem querer se eternizar no tempo; ele, que me fez sentir o peso e a porosidade de cada palavra proferida; ele, um dos poucos jagunços que me mostrou como a palavra do Sr. Guimarães pode sangrar em Praça pública; pois bem, é esse mesmo jagunço que tem seu corpo abandonado e desprezado pelos dois bandos. É bem verdade que fica abandonado e desprezado por seu conteúdo moral, sua violência excessiva, seu método de poder condenável imposto pelo terror e pelo medo; mas fazendo um exercício de distanciamento e transpondo esse gesto para fora da narrativa dos acontecimentos, a meu ver denota o desprezo ou pouco caso com o uso da palavra bem-dita, trabalhada nos seus contornos mais finos, construída com o peso necessário para nos fazer ver além do que é dito. E para isso as palavras devem convocar os artistas a compreender, expressar e, fundamentalmente, se posicionar acerca do que dizem. As palavras devem sagram na boca de quem fala e nos ouvidos de quem ouve. Quem está preparado para ser desprezado por se posicionar de modo contundente contra as grandes opressões do sistema? Quantos artistas querem carregar essas palavras na boca – vide casos recentes de Ocupação da SEDUC e da Cargill? E quantos de nós estamos dispostos a ouvi-las e repercuti-las com nossas próprias palavras? E, talvez, um bom modo de começar esse exercício é perceber como Juliana Linhares faz suas palavras sangrarem quando canta o seu “Nordeste Ficção”. Ouça a canção e depois procure ver se consegue fazer esses versos sangrarem na sua boca:

*Um dia eu sonhei que eu era um cacto
Desses que tenho em casa e eu não cuido
E que mesmo sem cor, sem água
Sem ter flor pra dar
Com os espinhos tortos 'inda olha rindo
Vivo intacto
Vivo intacto
O cacto*

Menina, o sonho eu acho que era um cacto
 De um interior envelhecido
 Que fugira do sertão na tentativa
 De colher futuro farto e voz ativa
 Vivo intacto
 Vivo intacto
 O cacto
 Olha eu em SP, na portaria
 Da brecha eu te mando um bom dia
 O senhor bate os seus pés, sobe a fumaça
 Tragando o mundo eu sigo, e você passa
 Agora eu viajei, eu era um cacto
 Desses na cidade grande, esquecidos
 Chique, chique, pobre, pobre
 Lado a lado
 Que rachando a terra abre mais caminho
 Amordace os dentes, sou eu o cacto
 Cortando a raiz, sou mais de um país e um estado desistente
 É fama pra dizer que a gente aguenta (vivo intacto)
 Que manda chumbo grosso e nós sustenta (vivo intacto)
 Botaram pra vender nossa esperança (vivo intacto)
 Criaram o roteiro dessa dança (vivo intacto)
 Lugar hostil de gente tão pacífica
 Nordeste ficção científica
 É pobre, é seca, é criança raquítica
 Nordeste invenção política
 Hei, herêrêrêrêrê, harêrêra
 Nordeste emoção artística
 Hei, herêrêrêrêrê, herêrêra
 Nordeste ficção científica
 Nordeste invenção política
 Nordeste ficção científica



Parabéns. Se chegou até aqui você ao menos tentou.

Março de 2026.

O Voyeur à La Santana – Por Raphael Andrade

Montagem: O Balcão

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA 2025

Raphael Andrade¹

A encenação de **O Balcão**, de Jean Genet (1956), apresentada pelos estudantes do segundo ano do Curso Técnico em Teatro, Cenografia e Figurino da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, instaura desde o início um regime particular do olhar, pois a experiência do espectador aproxima-se da figura do voyeur, aquele que contempla o que se revela diante de si e que, ao mesmo tempo, percebe-se implicado no próprio mecanismo do olhar. O título desta crítica nasce dessa condição. O voyeurismo em cena, conduzido por Paulo Santana, não parte apenas do público que observa o espetáculo, mas também da/do artista que constrói uma maquinaria teatral na qual atrizes, atores e espectadores são atravessados pelo jogo simultâneo de ver e ser visto.

O texto dramático de Jean Genet (1956) constitui uma investigação sobre as estruturas simbólicas que sustentam o poder e sobre os impulsos subterrâneos que atravessam a experiência humana. Distante da representação de um sujeito estabilizado em sua aparência social, Genet dirige sua atenção para aquilo que vibra sob a superfície civilizatória. Nesse sentido, sua dramaturgia aproxima-se da crítica que Friedrich Nietzsche desenvolve em **Genealogia da Moral** (1887), ao desmontar a crença em uma essência moral transparente do homem. Em lugar de um sujeito uno, revela-se um campo de forças, desejos e pulsões que atravessam o corpo social.

Na peça, três figuras condensam esse dispositivo simbólico. O general, o juiz e o bispo aparecem como encarnações de pilares clássicos da ordem: a guerra, a justiça e a santidade. Entretanto, Genet expõe a precariedade dessas instituições ao revelar que cada uma delas depende daquilo que afirma combater. O juiz necessita do crime para afirmar sua autoridade, o bispo necessita do pecado para sustentar a promessa de redenção e o general necessita da guerra para justificar sua existência. A ordem social revela-se, portanto, como um sistema que se alimenta da própria negatividade que pretende controlar. Tal dinâmica aproxima-se das reflexões de Sigmund Freud em **O mal-estar na civilização** (1930), para quem a vida social organiza-se a partir da repressão e da sublimação de impulsos que jamais desaparecem por completo.

Genet opera em **O Balcão** uma elaborada arquitetura de metateatralidade que faz da própria cena um laboratório crítico das formas de poder. Ao instaurar um teatro dentro do teatro, o dramaturgo transforma o bordel de Madame Irma em um espaço de representação intensificada, no qual papéis sociais são assumidos de modo consciente e ritualizado. Ali, pessoas “comuns” vestem

¹ Raphael Andrade é multiartista, pesquisador e professor. Doutorando em Artes pelo PPGArtes/UFPA.

os emblemas simbólicos da autoridade, realizando uma dramaturgia do poder em que desejo, fantasia e instituição se imbricam de maneira indissociável.

À medida que a ação se desenvolve, torna-se evidente que essa teatralidade não se limita ao interior do bordel. O que ali se encena, sob a aparência de jogo erótico ou fantasia privada, revela-se como uma condensação alegórica do próprio funcionamento das instituições sociais. O bordel não é apenas o avesso da ordem, mas seu espelho mais revelador. As figuras do bispo, do juiz e do general deixam de ser simples personagens representados pelos clientes e passam a operar como funções simbólicas que evidenciam a natureza performativa do poder. Sua autoridade não deriva de uma essência estável, mas de um conjunto de rituais, gestos e dispositivos de visibilidade que precisam ser continuamente reiterados para manter sua eficácia.

Nesse ponto, a dramaturgia de Genet aproxima-se de reflexões posteriores sobre as tecnologias do poder. Como observa Michel Foucault em **Vigiar e punir** (1975), as instituições não se sustentam apenas por coerção direta, mas por dispositivos simbólicos que organizam regimes de visibilidade, disciplinam os corpos e produzem formas específicas de subjetividade. O poder circula por meio de práticas, rituais e encenações que tornam certas posições sociais reconhecíveis e legítimas. Logo, a metalinguagem teatral, nesse contexto, ultrapassa o nível formal da dramaturgia e converte-se em instrumento crítico. Ao expor o poder como cena, Genet desmonta a ilusão de naturalidade das instituições e revela que a ordem social se sustenta por meio de encenações cuidadosamente reiteradas.

Logo no início da encenação, as personas enunciam uma frase que funciona quase como chave de leitura do espetáculo: “nenhum herói e nenhum crítico”. A declaração instala um campo de tensão que atravessa toda a montagem. Ao recusar tanto a figura heroica quanto a autoridade crítica, a cena suspende qualquer possibilidade de julgamento moral estabilizado. O teatro deixa de apresentar personagens exemplares ou narrativas edificantes e passa a expor um universo de forças, desejos e representações em conflito. A frase ecoa, de certo modo, o próprio gesto dramático de Jean Genet, que sempre desestabilizou categorias fixas de virtude, autoridade e verdade.

A encenação de Paulo Santana intensifica esse aspecto ao reorganizar o próprio espaço teatral como dispositivo de observação. A cenografia permite que o público se disponha ao redor do Teatro Cláudio Barradas, criando uma espacialidade circular e porosa. A ação dramática atravessa esse território compartilhado, deslocando constantemente o foco da atenção. O espectador já não ocupa uma posição frontal e estável. Seu olhar torna-se móvel, fragmentado, compelido a recompor a cena a partir de diferentes pontos de vista. Tal escolha amplia a dimensão imersiva da montagem e reforça a sensação de que a cena se constrói em meio a um campo coletivo de observação.

A cenografia que apresenta a figura do Cristo, em escala deliberadamente desproporcional, constitui um dos momentos visuais mais marcantes da montagem. A imagem, ampliada para além das proporções naturais, aproxima-se da estética do maneirismo, em que a distorção formal não



busca realismo, mas intensificação expressiva. Tal escolha cria uma presença quase inquietante no espaço cênico. O corpo sagrado surge monumentalizado, deslocado de sua função devocional tradicional e inserido em um ambiente que tensiona continuamente os limites entre devoção e desejo.

Ao redor dessa figura, pequenas luzes compõem uma atmosfera visual imediatamente reconhecível. Elas evocam certas iconografias populares associadas a espaços de devoção, mas também remetem à estética luminosa que historicamente permeia ambientes de prazer e transgressão. Essa justaposição produz uma imagem de forte ambiguidade simbólica. O sagrado e o profanado, longe de se anularem, coexistem na mesma composição visual, revelando uma tensão que atravessa tanto a dramaturgia de Jean Genet quanto a própria história cultural das imagens religiosas.

O efeito cenográfico não se limita à ornamentação do espaço. Ele constrói uma reflexão visual sobre o deslocamento das iconografias sagradas quando inseridas em contextos socialmente considerados marginais. A figura de Cristo, iluminada por esse halo de pequenas luzes, parece habitar simultaneamente dois regimes simbólicos distintos: o da devoção e o da transgressão.

Quanto às luzes, confesso que reconheci imediatamente aquela atmosfera visual tão particular. Poderia afirmar, com a compostura que se espera de um crítico, que jamais entrei em um bordel e que minha familiaridade com tais paisagens luminosas provém apenas da iconografia difundida pela literatura, pelo cinema ou pela história da arte. Seria uma declaração elegante, talvez até moralmente confortável. Contudo, o teatro de Genet tem o curioso efeito de desmontar qualquer inocência demasiado bem ensaiada. Digamos, portanto, que certas luzes da vida noturna também fazem parte do repertório visual de quem observa o mundo com atenção. Afinal, como o próprio Genet sugere, há lugares onde o sagrado e o desejo convivem com uma franqueza que muitos templos jamais ousaram alcançar.

Os figurinos constituem um dos elementos mais marcantes da montagem. A volumetria das peças, aliada a um uso expressivo das cores, produz uma presença visual de grande impacto. As vestimentas expandem o corpo do ator, criando silhuetas amplificadas que dialogam diretamente com a dimensão simbólica das personagens. Não se trata simplesmente de ornamentação estética, mas de uma verdadeira arquitetura corporal que sustenta a fisicalidade da cena. Nesse aspecto, o figurino participa ativamente da construção da presença cênica, funcionando como extensão da corporeidade das/dos atuantes.

Essa amplificação formal aproxima a encenação de uma estética que poderíamos chamar de grotesca no sentido mais produtivo do termo. As figuras em cena parecem, por vezes, deslocadas de uma imagética onírica, como se emergissem de um universo plástico próximo àquele explorado pela pintura surrealista. Há momentos em que os corpos parecem escapar das proporções ordinárias da realidade, adquirindo contornos que lembram as deformações visuais características da pintura surrealista presentes na obra do fascista Salvador Dalí. O palco torna-se, assim, um



espaço de distorção simbólica, no qual as figuras sociais são ampliadas até revelarem sua própria artificialidade.

É interessante lembrar que essa estética faz parte de uma assinatura autoral muito clara. Quem frequenta o teatro da cidade reconhece imediatamente quando uma encenação traz a marca de Paulo Santana. Há uma diferença perceptível entre seu trabalho e muitas outras montagens locais. Sua direção constrói imagens fortes, volumosas, quase pictóricas, nas quais o espaço, o figurino e o corpo do ator compõem verdadeiras pinturas vivas.

A direção de Paulo Santana exige dos intérpretes um alto grau de intensidade expressiva. O trabalho parece orientado por um nível elevado de presença física e energética, aproximando-se daquilo que Eugenio Barba descreve como pré-expressividade do ator. Trata-se de uma zona anterior à construção psicológica da personagem, na qual o corpo do intérprete organiza sua energia, seu equilíbrio e sua projeção no espaço cênico. Esse tipo de abordagem requer grande domínio técnico e uma consciência refinada da própria presença em cena.

Para estudantes ainda em processo de formação, esse desafio revela-se particularmente exigente. Poucas/poucos intérpretes demonstram trajetória prévia no teatro e conseguem sustentar com maior consistência as demandas da encenação. Entretanto, em diversos momentos percebe-se uma permanência em um mesmo nível de intensidade interpretativa. Não se trata de uma monotonia vocal no sentido estrito, mas de uma continuidade de energia que raramente encontra variações de nuance. A cena mantém-se em um estado constante de tensão expressiva.

Curiosamente, essa permanência acaba produzindo um efeito paradoxal. O espetáculo possui ritmo, e MUITO. Contudo, quando a intensidade permanece constante por longos períodos, o olhar do espectador pode experimentar certo cansaço perceptivo. Assim como a ausência de ritmo enfraquece a cena, a saturação de ritmo também pode gerar esgotamento sensorial. Pequenas variações de tempo, pausa e modulação interpretativa poderiam ampliar a complexidade dramática das ações e oferecer ao espectador um percurso perceptivo mais diversificado.

Um exemplo particularmente revelador ocorre na cena em que a atriz entoa “La Vie en Rose”, escrita por Édith Piaf (1945). Nesse momento, a composição visual e performática adquire uma força inesperada. A imagem formada em cena remete à pintura “Liberdade guiando o povo”, de Eugène Delacroix. A figura feminina erguida, conduzindo uma espécie de estandarte, cria uma imagem de grande potência simbólica. A cena demonstra que, por vezes, não é necessário recorrer a grandes dispositivos para que o teatro alcance momentos de intensa beleza. Um gesto, uma voz e uma composição espacial podem ser suficientes para produzir uma imagem memorável.

A atriz interpreta a canção com grande sensibilidade, sustentando a cena com uma presença delicada e segura. Poder-se-ia observar que sua pronúncia do francês não apresenta todas as nuances fonéticas mais rigorosas, sobretudo no fechamento da boca em certos fonemas característicos da língua. Confesso que talvez minha professora de francês tivesse muito a dizer sobre tais imprecisões. Eu mesmo gostaria de lhe dizer, a partir desta cena, que o teatro e a fonética



não se medem pela ortodoxia da pronúncia, mas pela capacidade de produzir imagens, afetos e ressonâncias que atravessam o espectador.

Além disso, há algo de profundamente verdadeiro nessa diferença de pronúncia tanto da referida atriz, quanto das demais personas que falam outro idioma. Somos brasileiros. Nosso modo de cantar, de falar e de habitar as palavras carrega outras musicalidades. A canção, interpretada nesse contexto, e também os demais sotaques em cena, ganham uma tonalidade própria.

E por falam em som, em determinados momentos, as músicas e os efeitos sonoros pareciam invadir a cena, funcionando menos como apoio dramático e mais como um elemento que desviava o fluxo sensível da encenação. Em vez de ampliar a atmosfera construída pelas atrizes e pelos atores, a trilha por vezes surgia como um comentário externo, quase paralelo à ação dramática. Em certos trechos, parecia até tentar auxiliar a cena, mas o resultado soava deslocado, aproximando-se de um efeito que lembrava pequenas intervenções cômicas, como se buscasse provocar no público um riso que, no entanto, raramente se concretizava.

Ao final, a montagem reafirma uma intuição central presente no texto de Genet. O poder, o desejo e o teatro pertencem ao mesmo regime de representação. A cena revela que as instituições se sustentam por meio de imagens, papéis e rituais. Nesse jogo de aparências, ninguém permanece exterior ao espetáculo. O público observa os atores. Os atores observam uns aos outros. E o próprio diretor organiza uma maquinaria na qual todos são atravessados pelo olhar.

O teatro torna-se, assim, um espaço de exposição coletiva. E, diante dessa engrenagem de imagens e corpos, percebe-se que a condição de voyeur não pertence apenas ao espectador. Ela atravessa toda a estrutura da cena.

Todas e todos observam.

Todas e todos são observados.

Todas e todos participam, consciente ou não, da dramaturgia do OLHAR.

Março de 2026



Referências

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1975.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1930.

GENET, Jean. **O balcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1887.

Nas Bordas de Genet – Por Edson Fernando

Montagem: O Balcão

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA 2025

Edson Fernando¹

A Cézár o que é de Cézár. A vitalidade da atuação que abraça a proposta da encenação durante toda a apresentação é inegável. A recepção inicial, com uma espécie de prólogo em coro, é o cartão de visita que me indica o ritmo, a temperatura e o andamento frenético que a encenação pretende imprimir do início ao fim. O volume de voz é sempre elevado e evoca uma melopeia exagerada, irreverente, satírica... tudo acompanhado pelas máscaras faciais que se multiplicam a todo momento em tom farsesco, ora grotesco, ora debochado, ora escatológico, ora obsceno, ora simplesmente gratuito; gritos, resmungos, aplausos e outros ruídos provocados fora da cena costuram toda a ação. Esse modo de atuar me aciona uma urgência no ar, uma necessidade de esgotamento do presente a cada instante numa avalanche de acontecimentos que se sucedem precipitadamente a cada gesto, palavra, respiração... numa área de atuação experimental, distribuída em vários espaços, tendo o centro circular como referência e as duas extremidades laterais do Teatro Claudio Barradas com ambientações cenográficas pontuais em ambas as extremidades. Dar conta de tudo isso por cerca de 90 minutos não é tarefa fácil, pois exige vigor, condicionamento físico, preparo vocal, expressividade corporal e fisionômica. Isso tudo, por si só, oferece um excelente exercício de experimentação cênica para os artistas-alunos que concluem os cursos técnicos de Cenografia, Figurino e, fundamentalmente, os do curso de Teatro. E tudo me pareceu corresponder aos desejos da encenação proposta que se lança na tarefa de oferecer vitalidade a dramaturgia e ao universo complexo e transgressor do poeta e dramaturgo francês, Jean Genet (1910-1986). Quais os limites da execução dessa proposta, no meu entender, é o que pretendo indicar a seguir. É a isso que chamo de bordas.



Começo pela relação palco-plateia, pois ela nos é apresentada ainda do lado de fora do teatro. Segundo informações que recebo, ainda na fila para entrar, trata-se de uma relação palco-plateia não convencional na qual eu (na condição de espectador) posso escolher a direção do meu olhar, movimentando a cadeira num ângulo de até 360°, desde que eu respeite o lugar em que ela já se encontra disposta no espaço, em outras palavras, posso rotacionar a cadeira, mas não a trocar de lugar. Tudo bem, a meu ver, faz sentido, na medida em que a área de atuação se distribui por todo o espaço, indo da entrada até o fundo do teatro; mas o que me intriga nessa proposta é a manutenção de um centro, tão vistoso e vigoroso, demarcado por palco circular, suspenso cerca de trinta centímetros do chão. Então, se o desejo é proporcionar uma experiência de descentramento

¹ Ator e diretor teatral desde 1996; Coordenador do Projeto Tribuna do Cretino; Editor da Tribuna do Cretino: Revista de Crítica Teatral; Membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro AICT-Brasil.

da relação placo-plateia, me soa ingênuo acreditar que a força do espectador, por si, rompa com essa cadeia causal convencional, quando a própria espacialidade demarcada da área de atuação me força a aceitá-la incondicionalmente.

E mesmo considerando todo o frenesi dos atuantes, num vai e vem sucessivo a cada quadro dos acontecimentos, fico com a impressão de que faltou ousadia para abolir por completo esse eixo central e me lançar a própria sorte para me encontrar com essas personas cujo valores deslocam o eixo metafísico da alma humana daquilo que convencional e tradicionalmente a visão cristã relaciona com o divino e imortal, exatamente para provocar e escavar os interstícios que se colocam para além de suas máscaras sociais. Assim, o Bispo admite “Mas nossa santidade só existe na medida em que perdoamos os pecados de vocês” e o Juiz implora “Diga, meu bem, suplico-lhe, diga que você é uma ladra. (...) Meu ser Juiz é uma emanção de seu ser ladra”. Mais do que arrancar as máscaras sociais, Genet, num único gesto dramático desvela e descarta o possível caráter antagônico que poderia estar presente nelas indicando haver, ao invés disso, uma simbiose entre pecado e santidade, justiça e crime. Então, se nesse movimento Genet desloca o nosso olhar para as vísceras da alma humana provocando uma discussão com dimensão metafísica que nos possibilita ver essas personas para muito além de suas máscaras sociais, qual a necessidade de manter, ainda que minimamente, a convenção de um espaço central de atuação? Se a alma humana é desvelada, descentrada de sua tradição histórica, por qual motivo o espaço cênico não acompanha totalmente esse descentramento? O quê ainda permanece resistindo e persistindo como centro de atenção e organização dos comportamentos e das estéticas?



Isso me leva a uma segunda questão: até que ponto o tom desmesuradamente farsesco da atuação, que delineei no parágrafo inicial, corrobora para me ater somente a superfície caricatural dessas personas? Reconheço que a encenação, ao manter o ritmo e andamento dos acontecimentos numa intensidade frenética, refrega qualquer tentativa de inflexão dramática – seja das personas, seja dos acontecimentos –, mas ao mesmo tempo abre mão das nuances, das violentas sutilezas da poética suja de Genet, das modulações de temperamento que oportunizam perceber as transgressões metafísicas, as disposições conjunturais, as imprecisões e contradições históricas, enfim, abre mão de me oferecer espaço para adensamento político, sociológico, filosófico e/ou ontológico dos quadros mostrados e sua possível relação com o mundo que me cerca.

E, assim, me lançando numa cadeia agitada e irrequieta de trejeitos, maneirismos e histrionismos o efeito sob minha percepção é o de cansaço e desgaste narrativo. Sinto-me na borda das personas e das situações, nas bordas das transgressões que se encontram desde sempre no projeto de Genet.

O momento singular que rompe com essa cadeia histriônica ocorre quando Chantal atravessa toda a área de atuação empunhando e sacudindo uma bandeira e se posiciona ao fundo do teatro para cantar “*La Vie en Rose*”. Todos os quadros e ações dos demais atuantes se detêm num silêncio nada fortuito abrindo espaço para uma composição visual que remete a obra de Eugène Delacroix intitulada “Liberdade guiando o povo”, pintura que retrata os eventos da revolução de julho

de 1830 em Paris, acontecimentos que também ficaram conhecidos como os “três dias gloriosos”. É o único momento que a revolução em andamento, localizada sempre fora do teatro e citada desde o início por vários personagens, ganha o centro do palco e o centro da ação. É o meu único momento de respiro, de reflexão estética mediada pela fruição da imagem potente da mulher de seios nus que empunha a bandeira e canta algo como “a vida ou o mundo em cor-de-rosa”, em contraste direto com a imagem iconoclasta do “Jesus” crucificado ao fundo. E nos instantes que perduram esses acontecimentos me vejo diante da possibilidade de sair da borda e articular, em alguma instância, meus desejos revolucionários com as ideias transgressoras do projeto de Genet: quero a revolução, mas quantos acompanham o canto pela liberdade? Quantos querem liberdade? Onde está o povo? Onde estão as classes sociais? Quantas vezes convocamos ou fomos convocados para a luta, mas deixamos as lideranças marcharem sozinhas empunhando seus emblemas e bandeiras? Quantas greves esvaziadas? E quantas reclamações se multiplicam sobre a atual fraqueza dos movimentos sociais quando sequer participamos das jornadas de luta? A revolução é uma utopia que só pode ser pensada por fora da ordem do sistema e, por isso, ela também se encontra lá fora do teatro? O teatro está disposto à revolução? Quem está disposto à revolução? De qual revolução falamos? Qual a tua revolução possível? Onde me encontro e onde me separo do projeto revolucionário de Genet? Qual o horizonte de uma revolução possível no Brasil de 2026? Enfim, muitas problematizações que só me foram possíveis de passar pela cabeça pois há tempo para fruir os *gestus* sociais – para não esquecer de lembrar do camarada Bertold Brecht (1898-1956). E sobre problematizações articulando a dramaturgia de Genet e nossa conjuntura é o outro ponto de borda que gostaria de comentar.



Identifico momentos pontuais em que a montagem parece acenar para dialogar com a nossa conjuntura política atual. Exemplo disso são os nomes e/ou sobrenomes de figuras públicas do mundo da política que irrompem em cena como: Flávio Bolsonaro, os Barbalhos (salvo engano), Sillas Malafaia, Edir Macedo e João de Deus. A primeira consideração sobre a pontuação desses nomes remonta ao que já falei sobre a velocidade e intensidade de tudo que é feito em cena; então, em meio a avalanche cênica que ocorre a todo momento esses nomes ficam soltos e me parecem apenas servir de simples acessório humorístico, recurso de desmoralização que funciona para uma audiência já convertida, isto é, que já reconhece nessas figuras a bandeira ideológica que carregam. Que vai a cena, então, a meu ver, é uma caricatura dessas personalidade e nunca uma problematização do que realmente elas representam. Flávio Bolsonaro, por exemplo, é citado numa relação direta ao caso das “rachadinhas”. Essa abordagem, apesar de remeter a situação factual que envolve o senador, sem problematização alguma, a meu ver, nunca ultrapassa os limites da caricatura política e perde oportunidade de questionar, por exemplo: qual o projeto de poder que representa a família Bolsonaro? A quais interesses sociais respondem? A qual projeto econômico-político estão atrelados? Qual a posição do Brasil diante dos projetos de dominação do capitalismo global? Qual projeto econômico-político está em curso no Brasil? Quais as diferenças entre o atual projeto econômico-político do governo federal com o do governo anterior? Vejam que ao afastar o

espantalho ideológico que recobre tudo com moralismo barato, do tipo “Deus, Pátria e Liberdade”, “Ditadura Comunista”, “Vai pra Cuba!!!”, “Mamadeira de piroca”, “Golpistas, não passarão!” e muitas outras coisas do gênero, nos sobra espaço para centrar atenção na problematização do projeto de poder subjacente a todas essas caricaturas ideológicas, projeto esse que se importa apenas com uma coisa: a manutenção ou ampliação de seus lucros a todo e qualquer custo. Não estou dizendo que o combate às pautas conservadoras de direita e extrema direita não importam, ou que o combate a esses espantalhos não devam ter resistência efetiva, mas que elas tem obtido sucesso em monopolizar o debate no plano moral, deixando a discussão de projetos de poder sempre fora do radar das problematizações críticas.

É, neste sentido, que a imagem do Flávio Bolsonaro ligado as “rachadinhas” ganha pouca ou nenhuma relevância dentro da montagem, na minha percepção. Isso vale para as outras personalidades que mencionei anteriormente. Os Barbalhos, por exemplo, representam os interesses locais dos projetos de poder em curso, mas nenhuma linha de problematização é desenvolvida em cena também. O mais curioso, a meu ver, ocorre com as personalidades do campo jurídico brasileiro que sequer são mencionadas (salvo engano) na montagem. E não é por falta de escândalos e de decisões absurdas, vide o caso do Banco Master envolvendo os ministros do Supremo Tribunal Federal, Dias Toffoli e Alexandre de Moraes. Sim o Xandão, baluarte de defesa da democracia, está envolvido nisso. Novamente, o exercício é ultrapassar os limites da caricatura, quais projetos de poder esses ministros representam? Como votam quando está em jogo os interesses das classes trabalhadoras? Defendem os direitos trabalhistas com a mesma disposição e eloquência que defendem a democracia burguesa em abstrato?



Ao centrar atenção nas estruturas simbólicas/metafísicas trabalhadas nas personas do Bispo, General e Juiz, me parece que Genet tenta escapar dessas armadilhas caricaturais ou ao menos nos dizer que é preciso ir mais fundo, bem mais fundo, para compreender as relações espúrias que se passam no plano das relações humanas e sociais. Levar isso à cena é um desafio enorme. Genet não é um autor fácil – se é que existe algum que seja – e sua escolha para conclusão dos cursos técnicos da ETDUFPA, sem dúvida, é admirável. A encenação proposta oferece um grande exercício poético/estético para todos os artistas-alunos formandos – coisa que fiz questão de afirmar ainda no primeiro parágrafo desta crítica –, mas gostaria de deixar ainda algumas questões em aberto para pensarmos juntos: qual formação técnica a ETDUFPA oferece a cidade? A qual projeto de poder essa formação técnica atende? É possível uma formação técnica apartada das dimensões éticas? Formamos artistas-cidadãos ou cidadãos-artistas? O que entende a ETDUFPA por técnica?

Penso que essas questões devem estar no horizonte de todos nós que fazemos parte da ETDUFPA – Docentes, Discentes e Técnicos-Administrativos – e não somente as equipes envolvidas na montagem de “O Balcão”, para que não corramos o risco de ficarmos apenas nas bordas da história que nós mesmos queremos escrever.

Março de 2026.

Bubuiar: Aperta o Play e Explode o Bagulho! – Por Karimme Silva

Montagem: ROCK DOIDO DA DJ BUBUIAR

Karimme Silva¹

“Numa sociedade racista, não basta não ser racista, é necessário ser antirracista.” (Ângela Davis)

[Um grande abraço pra galera que acompanha teatro foora do teatro! Hoje o nosso som tá diferenciado, só as marcantes, AI PAPAI! Então avisa a tua comitiva, chama tuas/teus considerades e ventimbora! Derrame de gelada pra equipe presente com a gente: equipe SPOKACHATO e os CARAS DE PAU DE TEATRUBA! Hoje a onda vai até de manhã, meu irmão, então te prepara! Só a galera do CRITICÚ que não foi convidada, esse ROCKDOIDO não é pra ti, TE SAI GLSKJ]

Festa boa é a que tem a sua VINHETA. Não só no seu próprio espaço, mas nas FAIXAS penduradas nos muros pelo menos uma semana antes e nos ANÚNCIOS que circulam nas bikes ou nos carros de som: se és paraense, tu sabes... Equipes de aparelhagem (daquelas mais antigas como o Poderoso Tupinambá, o Furioso Carabao ou o Lendário Rubi Saudade) boas são as que tem a sua CAMISA. Não só pra festa, mas um símbolo de onde essa onda sonora vem. DJ boa é a que tem o PRÓPRIO SET (selecionado tal qual aqueles pendrives que vendem lá no veropa) porém com um trabalho de PESQUISA MUSICAL, alô Dj Meury! É assim que a DJ BUBUIAR chega, entra e ocupa a Vila da Barca: com sua faixa, sua camisa, seu paredão pressão sound e uma 3st3tik4 bem próxima do que se espera num evento desses. Evento não, ROCKDOIDO. E como boas equipes tem história e uma galera, as/os considerads que vem junts estão uniformizads, É O ROCKDOIDO DA DJ BUBUIAR.



“A gente combinamos de não morrer”, quem traz a frase é ELA, Conceição Evaristo e quem cita e coloca na faixa é ELA, Ingrid Gomes. Elas SABEM E ESTUDAM os conceitos, elas vivenciam as narrativas negras e periféricas, elas é quem sabem do que estão falando. Como afirma Abdias do Nascimento: “Nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação.” (NASCIMENTO, 2004, pp. 209). Ela fala PROS SEUS e pra quem chega, com seu megafone pra

¹ Paraense. Artista-pesquisadora. Atuou como professora substituta nos cursos de Teatro (Técnico e Licenciatura) e Produção Cênica na Escola de Teatro e Dança / ICA-UFPA (2024-2026). Doutoranda em Artes (2023) e Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES/UFPA, na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Atuação (2021). Especialista em Linguagens e Artes na Formação Docente - IFPA (2023), na linha de pesquisa de Processos de Criação, Saberes Estéticos e Culturais das Linguagens. Educadora popular pela Rede Emancipa Belém (2021). Integrante e colaboradora ativa no projeto de pesquisa Vozes Encorporadas - Processos de Criação e Epistemologias Caboclas na Amazônia e no projeto de extensão LAB-GUMA. Integrou a equipe editorial do Dossiê Temático Poéticas em Vozes e Sonoridades da Cena na Amazônia - Revista VOZ E CENA / UNB (2025). Participante do projeto de extensão Tribuna do Cretino (PROEX/ETDUFPA) desde 2016 e atualmente integra o Comitê Editorial da revista digital. Colaboradora em Pesquisa/Montagem Cênica (2012) pela ETDUFPA e Atriz (DRT 603/PA). Diretora criativa, compositora e intérprete no EP KARIBÉ (2024)

toda a comunidade presente escutar, ainda que de longe. Ela também vem de outro lugar, mais longe que Belém: o espaço (de vida, história, criação) também é São Domingos do Capim, é de lá que vem uma equipe jovem, talentosa e empenhada naquele acontecimento. De repente, a rua fica ainda mais colorida pela iluminação e visualidade, a presença da cabine de som e do Paredão Pressão Sound - por acaso já viste alguma aparelhagem sem luz ou sem som? GRITA MEU ÁGUIAAAA! E ela dança, pois pra pisar no ROCKDOIDO tem que ter o CAQUIADO, tu saaabes.

Esse acontecimento é construído cenicamente com as gentes. Ela se apresenta pras pessoas, convida as pessoas para o jogo - PESSOAS PRETAS, é importante DESTACAR - ela traz os livros de poesia slam para serem recitados e nunca joga sozinha. São histórias dela e de outras que vieram junto, como as histórias das mães pretas e seu “valor de serviço” (com destaque para um trecho da dramaturgia de *Alecrim Vozes Mulheres*, da própria Ingrid). A participação da atriz Ângela Gabriela com sua força gestual e narrativa reforça a importância dessa obra. Entre uma marcante e um tecnomelody, no meio desse som torando, também vem as notícias sobre o preconceito, a discriminação, o RACISMO (precisa falar de algo que no Brasil ainda é abrandado com o nome de “injúria”). A gente combinamos de não morrer, disseram CONCEIÇÃO e INGRID, mas e eles? Nessa sociedade racista (conforme afirmam e reafirmam Abdias do Nascimento, Angela Davis, Cida Bento, Zélia Amador de Deus), eles combinaram de não matar? Quem é que a polícia procura? A quem ela encontra? Esse ROCK é DOIDO mesmo. A DJ BUBUIAR chama alguém do público pra tomar uma gelada e aí vem o derrame das histórias. Histórias reais e de periferias, narrativas bem distantes do teatro eurocêntrico dos grandes prédios e dos centros das cidades, aqui a dramaturgia é verdade. Era a história de uma mãe preta que teve seu filho perseguido por policiais, mesmo sendo um estudante e trabalhador, adivinha qual a cor? Adivinha as cores/pessoas que as balas e as agressões policiais procuram? Deus - DEUSA ZÉLIA - (2020) é quem diz: “O racismo é um fenômeno que tem como um de seus suportes a crença na naturalização da superioridade do colonizador.” (p. 34). Desde as macro às micro atitudes.

É fundamental observar também que nos altos postos de empresas, universidades, de poder público, enfim, em todas as esferas sociais, temos, ao que parece, uma cota não explicitada de 100% para brancos. Esses lugares de alta liderança são quase que exclusivamente masculinos e brancos. (BENTO, 2022, p. 10).

A história da mulher se encontra com a história de Ingrid, que traz a mesma situação em seu corpo, com ameaças policiais vividas em sua própria cidade. Onde se pode/deve estar seguro? Qual a real função de instituições militarizadas que não passem pelo extermínio de corpos? Se tu ainda não entendeste a gravidade disso, VAZA, PEGA O BECO, DÁ O VAROTE, RASGA!

Mesmo com uma narrativa real encontrada em muitas periferias brasileiras – aqui, paraenses – a mulher também fala do orgulho em ser uma funcionária pública municipal concursada, e também com orgulho filho. Mesmo com a situação dolorosa – que gera marcas, mágoas e B.O.'s – Ingrid leva sua experiência para a cena, para jogar no teatro o que a realidade já mostra todo dia nos jornais. “*Essa festa virou um enterro*” é a sensação quando o corpo dela se desvia das balas (sonoplastia jogando com o corpo é sempre um acontecimento, na cena a gente



aprende a ressignificar o real para que doa menos e se transforme em arte), e ainda assim cai no chão daquela rua na Vila da Barca, uma das maiores comunidades de palafitas do Brasil, às margens da Baía do Guajará, vizinha de uma vala cheia de esgotos e narizes empinados conhecida como “Doca.”

Quando o corpo é coberto com a faixa de aparelhagem, é sobre a morte cênica e simbólica. Silêncio. Tensão. Vazio. Mas depois as tensões se quebram rapidamente e aí EXPLODE O BAGULHO! Volta a Dj Bubuiar com seus óculos high-tech, o brega torando na caixa de som e toda a festa que chegou chegando nessa Vila e nessa Barca. Quando a barca é boa, ela vai até de manhã e um ROCKDOIDO de respeito termina com aquele set de louvor pra abençoar os considerades: *“Campeão, Vencedor, Essa fé que te faz imbatível. Te mostra o teu valor.”* Tem que ter fé pra fazer um teatro que sai dos locais centrais, tem que ter força pra levar sua festa pras pessoas que se reconhecem nela, tem que vencer pra trazer sua equipe de outra cidade e construir com essas gentes o que te move. DJ BUBUIAR, CAMPEÃ. A gente (que combinou de não morrer) bota muita FÉ em ti e te dá maior VALOR, considerada. Que esse ROCKDOIDO siga explodindo o bagulho racista pra bem longe, com a força do som e de todas as ruas/cenas.

Março de 2026

REFERÊNCIAS

BENTO, Cida. Pacto da Branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. Boitempo editorial, 2016.

DEUS, Zélia Amador de. Caminhos Trilhados na Luta Antirracista. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro**: trajetória e reflexões. Estudos avançados, v. 18, p. 209-224, 2004.



(GENET)ALOGIAS EXPERIMENTAIS ou O BALCÃO SÃO VOCÊS: sobre fúria e força dentro e fora da cena – Por Karimme Silva

Montagem: **O Balcão**

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA 2025

Karimme Silva¹

Duas observações MUITO IMPORTANTES antes de começar este texto:

1– Para que um BOM texto seja acessado, lido e compreendido pela maioria de leitores possíveis, há que se usar BOAS PALAVRAS. Mais do que usar, é preciso saber usar. Não esperem palavras difíceis nem encheção de linguiça, esperem um BOM texto, ou seja, aquele que se compreenda por mais pessoas e o melhor: QUE SE ABSORVA. Não é para uma banca e nem para a verborragia acadêmica, É UM TEXTO SOBRE TEATRO PARA/COM ATUANTES, EQUIPES TÉCNICAS, FIGURINISTAS, CENÓGRAFOS EM CURSO TÉCNICO. Essa é a boa base formativa para quem deseja ser atuante na sua área e conseqüentemente, se desdobrar nisso. É sobre a obra teatral (com - e além da - atuação) e as suas vias de acesso - inclusive textuais.

2– Esse texto não vai (nem vem pra) PUXAR SACO de uma única pessoa ou função, compreendendo, sempre/antes/à frente/acima de tudo, que TEATRO – assim, em letras maiúsculas com sua grandeza - ainda que parta de uma ideia central ou cabeça geral, só vai acontecer se todas os grupos – leiam-se: PESSOAS, NO PLURAL E COLETIVO – envolvidas em qualquer espetáculo se mobilizem. Isso é sobre Prática de Montagem e no contexto de ETDUFPA, sempre envolveu bem mais do que uma única ideia ou visão, são EQUIPES TRABALHANDO. É sobre os fazeres coletivos (com - e além da - atuação), que só se desenvolvem se bem articulados/ensaiados/executados – isso também é a cena. O que vem antes também é teatro, o espetáculo (no contexto formativo) é o resultado possível – inclusive das percepções posteriores.



A permeabilidade de sentidos e o entendimento de que cada elemento que integra uma obra é parte significativa dela e contribui para que sua percepção seja ampla e potente, é o que pode determinar um conceito expandido de dramaturgia. O texto é um aspecto muito importante, mas não é tudo. Há um campo complexo de articulação de linguagem que, bem entendido, pode incluir a palavra, mas que leva

¹ Paraense. Artista-pesquisadora. Atuou como professora substituta nos cursos de Teatro (Técnico e Licenciatura) e Produção Cênica na Escola de Teatro e Dança / ICA-UFPA (2024-2026). Doutoranda em Artes (2023) e Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES/UFPA, na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Atuação (2021). Especialista em Linguagens e Artes na Formação Docente - IFPA (2023), na linha de pesquisa de Processos de Criação, Saberes Estéticos e Culturais das Linguagens. Educadora popular pela Rede Emancipa Belém (2021). Integrante e colaboradora ativa no projeto de pesquisa Vozes Encorporadas - Processos de Criação e Epistemologias Caboclas na Amazônia e no projeto de extensão LAB-GUMA. Integrou a equipe editorial do Dossiê Temático Poéticas em Vozes e Sonoridades da Cena na Amazônia - Revista VOZ E CENA / UNB (2025). Participante do projeto de extensão Tribuna do Cretino (PROEX/ETDUFPA) desde 2016 e atualmente integra o Comitê Editorial da revista digital. Colaboradora em Pesquisa/Montagem Cênica (2012) pela ETDUFPA e Atriz (DRT 603/PA). Diretora criativa, compositora e intérprete no EP KARIBÉ (2024) | E-mail: rose.karimme@gmail.com

em consideração, muitas vezes sem hierarquia, todos os outros elementos que compõem a obra. E é aí que dramaturgia e encenação tornam-se indissociáveis. Esta indissociabilidade existe quando os dois campos se permeiam e, em alguns casos, se confundem, se misturam (ABREU, 2016, p. 289).

Agora vamos lá: pegue seu bom vinho francês, acenda seus charutos e entre neste BALCÃO, montagem das turmas dos Cursos Técnicos 2024/2025 na Escola de Teatro e Dança da UFPA, a partir do texto de Jean Genet. É um balcão de tantos elementos (discursivos, sonoros e visuais) para esta conversa/leitura. Antes mesmo de entrar no Teatro Universitário Cláudio Barradas, existe no hall um refletor posicionado no chão ao centro, em direção à porta de entrada. Pensei: *“talvez tenha alguma cena aqui fora, ou será que essa luz vem fazer um contra com o que tiver lá dentro? Ela é estática ou móvel? Não sei, só vendo pra saber.”* O público é orientado pelo coordenador de produção a se lateralizar para os espaços cênicos, porém sem mover as suas cadeiras. Então não espere o óbvio, *cherrie*. Essa entrada com as cadeiras reviradas, divididas em quatro corredores, um palco circular e também iluminado por baixo já aponta algum caminho - É TEATRO EXPERIMENTAL / TEATRO DO ABSURDO, do contexto ao texto de Jean Genet, dos elementos à encenação. O coro de atuentes surge entre corridas, saltos e rastejos para confirmar (e ocupar) seus espaços:

*MORRERAM, MORRERAM TODOS
DE RIDÍCULO E DE VERGONHA
ANTES DO ADVENTO DO HERÓI-DEFINITIVO;
HUMILHADOS, OFENDIDOS,
MORRERAM, MORRERAM TODOS
OS PERSONAGENS DA TRAGÉDIA UNIVERSAL,
VOLTAMOS, VOLTAMOS AO CORO - SÍMBOLO DO DESTINO COMUM
HÁ UM BOTÃO ATRAVESSADO NA GARGANTA DO UNIVERSO
É O GOGÓ DA HUMANIDADE, É O GOGÓ DE DEUS*



Quem ouve o gogó da humanidade ouve o gogó de Deus? Quem acompanha, ESCUTA e quem escuta, ACOMPANHA. Estes atuentes possuem um roteiro vocal de todo o (con)texto da primeira cena, com indicações coletivas; a força expressiva do coro CÊNICO que não se move apenas pelas presenças ocupando o espaço teatral como também – e sobretudo – pelas camadas vocais que tiram o texto de uma linearidade e brincam com a força de graves e agudos em suas intenções, sejam elas sonoras e discursivas. *“Morreram, morreram todos!”* bradam os atuentes, atravessando a cena muito vivos. Alguns rastejam, outros pulam, nem todos correm nas mesmas posições, mas todos se movem. O impacto visual conduzido pelo coletivo nos obriga mesmo a nos dobrar nas cadeiras para acompanhar o máximo de coisas possíveis, é o Teatro Experimental que corta as cenas – de norte ao sul, de leste a oeste, inclusive abrindo as laterais do Barradas, há

quantos anos aquela porta do lado direito não era utilizada para entradas ou saídas? Aproveitemos mesmo as possibilidades que um BOM teatro como o TUCB nos deu/dá.

Algum herói na platéia? Algum crítico?

HERÓI é quem levanta uma cena – individual e/ou coletiva, como elenco e/ou equipe técnica.

CRÍTICO é quem percebe a obra teatral com bons argumentos, coerência e sem bajulações.

Talvez sejamos todos heróis e críticos – alguns mais e outros menos, *c'est la vie*.

Este BALCÃO é imersivo, a contar pelos seus bons elementos estéticos. Queria aqui destacar e parabenizar o trabalho das equipes de VISUALIDADE (figurino, maquiagem); provavelmente aquele período histórico do texto de Genet não tinha tantas cores e expressões vivas, mas as cores que se integram aos figurinos, o uso de rendas, corpetes e adereços cresce o espaço de cada atuante. A maquiagem que em alguns momentos é clownesca (bobo da corte) e em outras chega ao absurdo (as duas protagonistas Irmãs) aponta camadas expressivas muito interessantes. Há algo que fala nesses Balcões dos Cursos Técnicos: os BALCÕES de quem costura os figurinos na sala 18, os BALCÕES de quem pensa/propõe/desenha as maquiagens na sala 17, nos BALCÕES de quem constrói os elementos nos ateliês de cenografia. Todos estes balcões são a ETDUFPA e é com eles que também se faz um bom espetáculo. Parabéns a vocês da EQUIPE TÉCNICA por tudo isso.

Sobre atuantes e atuAÇÕES: foi bem interessante observar (de fora e de dentro) a construção das duas Irmãs. Ambas as personagens com algum caráter cínico que envolve a dona deste bordel, mas com elaborações opostas: enquanto uma delas (Adrynny Oliveira) tece seu corpo – voz a partir também de sua visualidade com a manopla e a perna que se puxa em todas as cenas e um *sutaque purrtugais*, a outra (Krystara Monteiro) traz gestos elaborados a partir do jogo com as pernas de pau, gestos bem desenhados e uma voz/fala modulada e carregada nos *sssss, italiána, capisce?* Quem faz/traz bons personagens é a dedicação de seus atuantes e esta turma tem boas jóias para o trabalho cênico, dentro/fora de sala. ATUANTE é quem faz o personagem existir, muito além de um texto. Texto sem corpo é grafia. Mas o TEXTO COM CORPO É O QUE É: TEATRO.

Os núcleos cênicos – divididos em um espaço de encenação atrás das cadeiras que se voltam para o centro – também tem suas forças e contrastes. Alguns personagens possuem arquétipos bem definidos, com elementos visuais que se utilizam do grotesco e objetos de cena que o tornam caricaturas de si mesmos. De acordo com Bonfatti (2007) “etimologicamente, a palavra arquétipo é formada pela raiz *arché*, cujo significado é arcaico, antigo; e *typos*, que significa impressão, marca.” (p. 22). Para falar de (Genet)ALOGIAS, é preciso ir na RAIZ. O que significam – e o que se espera de – cada um desses personagens, as figuras de poder: não é só um bispo, um juiz, um general e um bobo da corte; eles trazem o absurdo que existe em cada uma dessas funções (também na vida real) e em como isso cresce a partir dos elementos que utilizam, do corpo-voz que trazem e dos discursos que possuem. Repito pela terceira vez: é teatro experimental e os bons jogadores jogam.



Ver um Juiz com a marreta do Chapolin, um Bispo com o seu corpo-voz numa potência que segura tanto as frases/cânticos gregorianos e também os objetos fálicos em cima de uma perna de pau (rs), um General com sua postura combativa – com peruca e bigode de Hitler, TE JURO que a vontade era dar umas bicudas no ator JotaPê Ramos por estar parecido com o Hitler, atuação/caracterização/visagismo foi 10/10, mas aquele general alemão torturador nazista, esse é sempre nota ZERO. Nazismo lá no passado, mas existe uma porcaria chamada neonazismo, então o pesadelo infelizmente é presente. O Teatro também nos causa raiva de toda essa história maldita.

Mas e o Bobo da Corte? Ele é um CORTE em toda a tensão que acompanha o espetáculo; é o momento onde o foco recai todo sobre a força expressiva do personagem, seja pelo figurino com sons, pelo discurso caótico ou por aquela RISADA, AHAHAHAHAH esse Bobo foi Esperto em buscar justamente um excesso que funcionou muito, ora como alívio cômico, ora como a confirmação desse absurdo – pensei no Coringa, no Máskara, em várias figuras emblemáticas que se destacam justamente pela loucura em meio ao caos. Em meio às tensões de um Balcão em período de guerra, o bobo corta a narrativa e se destaca pela forma como faz isso. Também existe uma personagem que entra e sai cortando o teatro – de leste a oeste, de norte a sul – encapuzada e gritando; é importante que uma encenação quebre com os paradigmas mais tradicionais, se assume a proposta do experimental e do contemporâneo, quais as várias escolhas?

Queria falar também da iluminação como esse lugar dos excessos – se a proposta for essa, por que não? – e elas estão no chão, embaixo da estrutura redonda central e também nos quatro cantos de cena. Em determinados momentos, tudo soa caótico, mas não existe caos em tempos de guerra? A luz como discurso para a compreensão cênica é interessante e a meu ver, foi fator chave para sustentar o caos da cena construído entre os personagens. Algumas escolhas sonoras soam datadas “*Tá na hora do Jair, tá na hora do Jair, já ir embora*” funcionaria muito se estivéssemos em 2022 (salve Juliano Maderada que compôs essa Pedrada), quando ele disputou a eleição com o Lula; JAIR JÁ ERA, AINDA BEM e Bozo presidente tá no passado (E PRESO), mas existe uma porcaria chamada bolsonarismo, então o pesadelo infelizmente é presente. O Teatro também nos causa raiva de toda essa história mal-feita. A canção *Artista é o Caralho* que ABRIA o espetáculo Um Certo Faroeste Caboclo (2012) é a mesma que FECHA o Balcão (mas tu já gostas dessa música, hein diretor/professor Paulo Santana?) em 2026. No Faroeste, essa canção fazia parte do contexto geral – parésqui até que eu ouvi-vi as VISAGENS do João de Santo Cristo, da Madalena (saudades) e da Maria Lúcia naquela hora ali pelo Barradas, será feitiço? Já no Balcão, ela parece não ter relação alguma com tudo aquilo que foi apresentado antes. Mas uma coisa é certa: artista é o crl mesmo. Os ARTISTAS – assim, em letras maiúsculas pois precisamos destacar o que é bom – que se comprometem a levar o seu melhor em uma Prática de Montagem (também em ensaios, em aulas, nas formas de entender suas responsabilidades no fazer teatral – em PRÁTICA E TEORIA) sabem o que estão fazendo, com a força e fúria que um espetáculo necessita. A EQUIPE TÉCNICA foi GRANDONA SEM MEDO e merece todos os aplausos. Esse texto (também sobre



muitos dos querids da turma Café Teatro, que trajetória essa de dois anos, hein!) começa na França e é meio poliglota – Portugal, Itália, Alemanha, tudo ali pelas brenhas das zoropa – mas termina bem aqui: em BELÉM DO PARÁ, NO NOSSO TEATRO falando uma língua que todos possam ler/entender. E mais ainda: que todos saibam falar, pois o (bom) teatro é sobre a (boa) escrita. Sobre a (boa) ação.

Além das GENET(ALOGIAS) EXPERIMENTAIS.

Isso é sobre fúria e força, dentro e fora da cena. **O BALCÃO SÃO VOCÊS.**

Au revoir (alrrêvoá) pessoal! E bons caminhos nesse fim de trajetória etdufpiana, SANTÉ.

Março de 2026

REFERÊNCIAS

ABREU, M. O teatro expandido e a arte permeável de Marcio Abreu. *Questão de Crítica*, v. 9, n. 67, pp, 281-299, abr. 2016.

BONFATTI, Paulo Ferreira. Uma Psicologia Sine Tempore: uma análise das concepções de arquétipo, inconsciente coletivo e si-mesmo na teoria de Carl Gustav Jung. Tese de doutorado. PUC–Rio, 2007.

GENET, Jean. *O Balcão*. Tradução de Jacqueline Castro e Martim Gonçalves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.



A Sagração da Floresta: Tecendo Corpos, Terras e Primaveras Perenes na Amazônia Que Dança – Por Lindemberg Monteiro

Mostra Cênica dos Cursos Técnicos da ETDUFPA 2025

Lindemberg Monteiro dos Santos¹

No palco da existência, onde o tempo cicatriza e a memória floresce, o espetáculo **A Sagração da Floresta** emerge não apenas como dança, mas como um rito de resistência e renascimento. Diante da releitura contemporânea da obra de Stravinsky, que em 1913 ecoava um sacrifício, a Amazônia paraense oferece uma inversão poética e visceral: aqui, o fim se transmuta em um princípio sem fim, a morte ritual em uma escuta profunda, e o sacrifício em uma vibrante celebração da vida. É um manifesto cênico que, nas palavras da Prof^a Dr^a Mayrla Andrade, habita e cria, tornando o corpo, a terra e a ancestralidade indissociáveis.

O Corpo como Território: Memória, Matriarcado e Manifestos Visíveis

Em cena, dezesseis mulheres dão forma a essa epifania. Não são meras intérpretes, mas guardiãs de uma identidade paraense, nortista e amazônicas, revelada em gestualidades sendo atravessada por movimentos sejam eles, coreografados e improvisados metricamente na trilha sonora.

Se Lélia Gonzalez nos ensinou sobre o “quilombismo” como forma de aquilombamento e resistência contra a opressão histórica, este espetáculo dança essa tese. O corpo, tornado quilombo em movimento, é o primeiro território a ser defendido, a primeira fronteira a ser reafirmada. Ele se torna um atlas vivo, onde cada gesto é uma “escrevivência”, um testemunho corpóreo, ressoando com a profunda sabedoria de Conceição Evaristo, que nos convida a narrar e habitar nossas próprias histórias, rompendo silêncios e invisibilidades.

A celebração do sagrado feminino não se dá em um altar etéreo, mas na força telúrica que emana dessas mulheres. A estética rompe com os padrões rígidos do ballet clássico, desconstruindo a verticalidade e a simetria. É uma liberdade que Eliane Potiguara, com sua voz que clama pela ancestralidade indígena e pela terra-mãe, reconheceria como uma DANÇA DE CURA. A técnica tradicional não é renegada, mas recontextualizada, fundindo-se com a expressividade orgânica, a improvisação que flui como o rio e a proximidade com o público que chega ao movimento de corpos criando passagens de cheiros que transitam na pele e narina do espectador sobretudo,



¹ Doutor em Ciências da Educação (FICS) - Py. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais - MAV (Metodologia Angel Vianna) Faculdade Angel Vianna. Graduado em Licenciatura Plena em Dança (UFPA) e Ciências Contábeis (UNAMA). Especialista em Estudos Contemporâneo do Corpo: Criação, Transmissão e Recepção e em arte (UFPA). Formação em Reeducação do Movimento (Ivaldo Bertazzo). Intérprete Criador da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA). Atualmente é professor efetivo em Licenciatura Plena em Arte adacaa/gia - (SEMEC) Secretaria Municipal de Belém. Diretor Artístico da Ribalta Cia de Dança e professor da Escola de Dança Ribalta. Tem experiência no campo do movimento com ênfase em conscientização, reeducação do movimento e dança/teatro atuando na linha/pesquisa da dança contemporânea.

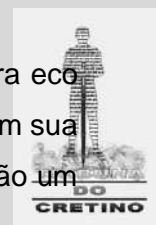
rompendo a quarta parede para convidar à coparticipação no rito. E porque não um convite do intérprete para uma dança com o espectador!

A Poética do Habitante-Criador: Descolonizando o Olhar e o Mover

O conceito central, a filosofia poética do Habitante-Criador desenvolvida por Mayrla Andrade, ilumina cada passo. Trata-se de um fazer artístico onde o corpo não apenas ocupa o espaço físico, mas o habita com consciência, criando a partir de suas próprias histórias de vida, de suas memórias incrustadas na pele e na alma. É um convite a mergulhar em um território onde corpo, memória e natureza não se separam, onde a dicotomia ocidental se esvai para dar lugar a uma simbiose vital.

Nesse diálogo, a Terra se revela como um organismo vivo, uma concepção que Catherine Walsh aprofundaria em seus estudos sobre a decolonialidade do ser, do saber e do poder. A Amazônia, aqui, não é pano de fundo, mas protagonista, com sua floresta pulsante que se infiltra na dramaturgia, tecida e envolvida por improvisações guiadas por elementos naturais, vieses de poéticas amazônidas de um oxigenar das grandes folhas que descem em uma verticalidade sublime no espaço físico e sendo alicerçadas por troncos de árvores com grandes raízes que conectam corpos atuantes que contemplam generosidades humanas em um ambiente do Imaginário Poético Amazônida conceito do Prof. Dr^o Paes Loureiro.

A poética de Nega Edilma, com seu encantamento cotidiano do povo nortista, encontra eco nas texturas, nos sons e nos movimentos que evocam a magia da floresta. Graça Graúna, com sua crítica à visão eurocêntrica e a valorização das cosmovisões originárias, veria nesta Sagração um ato de reexistência cultural, estética e ancestral.



Sinfonia Sensorial: Água, Terra, Fauna e Flora em Cena

A encenação se desdobra como um percurso sensorial, onde cada elemento se torna portal, ao entrar na cena pulsante em vida/arte o corpo do “Eu espectador”, já sente o impacto da visualidade, sobretudo as luzes sendo encadeadas de cores primárias e secundárias, guiando por um caminho “Do desconhecido poético”. Ao entrar no portal até o deslocamento do meu assento tornei-me um desvendador humanizado em sintonia com outros corpos em pontos culminantes de partilhas corpóreas.

A Água, que a Prof.^a Dr^a Lara Souza recria com maestria na cenografia, evoca o fluxo da vida e as memórias que correm em rios subterrâneos, purificando e conectando a Terra, símbolo de origem e pertencimento, fundamenta os corpos, enraizando-os na ancestralidade. A Fauna e Flora revelam a interdependência vital, a teia invisível que une cada ser em uma profunda simbiose de vida/arte.

A coordenação cenográfica de Lara Souza transforma o palco do TUCB em um ambiente onírico, recriando a organicidade da natureza, transportando o espectador para dentro da mata, sob um teto de folhagens que aproxima o sagrado. Seria um devir dos deuses amazônidas?

O figurino e a maquiagem, idealizados pela Prof.^a Dr.^a Micheline Penafort, concebem as mulheres como seres encantados em um espaço poético, pulsante e vivo revestidas em luminescências camadas aderidas à pele em corpos em movimentos dançantes. Camadas/Tecidos que respiram, máscaras que sussurram a ideia do “olhar do olhante, visível/invisível”, um olhar de idas e vindas desvelando os movimentos nas dimensões do espaço por meio dos seus níveis e direções na perspectiva da Escala Dimensional do Movimento que rabiscam o espaço físico.

Texturas orgânicas que permeiam o imaginário cultural paraense, dialogando com uma iluminação que mimetiza os ciclos solares – dos azuis monocromáticos e profundos das noites amazônicas às luzes douradas e quentes do amanhecer que rasgam a mata a dentro, interiorizando o ser de cada espectador.

A trilha sonora, um hibridismo da melodia de Stravinsky abraçada por sons da natureza, respirações, textos/poemas e pulsos corporais conectadas ao coletivo também de Mulheres por meio do Grupo Melissas que também cantam e celebram a energia feminina que se emana na cena final com outros corpos... Será um convite à imersão dos movimentos por meio de corpos ancestrais?

Florescer Contra a Crise: Um Manifesto de Primaveras Constantes

A Sagração da Floresta transcende a mera apresentação artística; é um gesto político em tempos de crise ambiental e invisibilidade de corpos e narrativas. Ao colocar as histórias de vida de mulheres e jovens em cena para manifestar estados de existência – não personagens estereotipados –, a obra culmina em um Manifesto das Habitantes-Criadoras. Ele reafirma que o corpo é o primeiro território a ser defendido, uma declaração urgente e vital.

Nessa perspectiva, a primavera não é uma estação do calendário, é um mero marco temporal, mas um estado de consciência de quem reconhece a própria constituição de terra e, por isso, detém o poder ancestral e intrínseco de florescer, de regenerar, de recriar-se continuamente. É a **DANÇA** que se **FAZ GRITO**, que se **FAZ CURA**, que se **FAZ FLORESTA**; que se **FAZ HUMANA**. Um espetáculo que nos convida a dançar com a terra, a ouvir a floresta, e a celebrar a inesgotável primavera que habita em cada corpo que resiste e cria. Parabéns a tod@s pela obra/pesquisa/artística em particular às solícitas Prof.^a Dr.^a Eleonora Leal e a Prof.^a Dr.^a Mayrla Andrade que assumiram a direção do espetáculo.

Março de 2026

Bibliografia consultada

GONZALEZ, L. E. **A trabalhadora negra**, cumé que fica? *Mulherio*, ano 2, n. 9, 1982.

GONZALEZ, L. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, Rio de Janeiro, 1988.

GONZALEZ, L. **Homenagem a Lélia Gonzalez**. Lélia fala de Lélia. *Revista Estudos Feministas*, ano 2, 1994.



NASCIMENTO, A. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africana. Petrópolis: Vozes, 1980.]

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

POTIGUARA, Eliane (2004). **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global

MUNDURUKU, Daniel (2009). **Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória**. São Paulo: Studio Nobel.

SANTOS, Boaventura de Souza (2010). **Para além do pensamento abissal**: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza, MENEZES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez. p. 31-83.

Ver Catherine Walsh. **“Interculturalidad crítica / pedagogía decolonial,”** en *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*. Arturo Grueso Bonilla y Wilmer Villa (Eds.), Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogota y la Universidad Pedagógica Nacional, 2008b, 44-63; y Catherine Walsh. **“Interculturalidad y colonialidad del poder: Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial”**, en *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento*, Catherine Walsh, Álvaro García Linera y Walter Mignolo), serie *El desprendimiento, pensamiento crítico y giro des-colonial*, Buenos Aires: Editorial signo, 2006, 21-70.

WALSH, Catherine. **(De)construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador**. In: FULLER, Norma (Ed.). *Interculturalidad y política. Desafíos y posibilidades*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2002c. (pp.115-142,



ENSAIOS CRÍTICOS



Luís Otávio Barata e as “velhas” políticas do sexo no Teatro Contemporâneo Paraense – Por Kauan Amora

Kauan Amora¹

“Acho que faz falta ele existir”, “ele foi um dos meus construtores emocionais, poéticos, do olhar para o teatro de uma forma diferenciada”, “uma declaração de amor emocionante”, “ele era anárquico”, “eu acho que vamos dever a ele durante muitas gerações”, “Ele deixou um legado”, “Uma geração que ficou muito marcada pela sua obra... e que bom”, “foi um homem que, no tempo dele, soube viver como ele queria viver”, “ele conseguiu, pela arte, dizer muito do que ele queria dizer”, “ele move um pensamento, naquele momento, que é tão atual hoje!”, “um poeta do espaço”, “ele era um anjo e um santo, um louco e um demônio ao mesmo tempo”, “em Belém do Pará, nunca vai existir outro Luís Otávio Barata”, “uma pessoa extremamente generosa com a pureza própria dos visionários”, “Ele é uma saudade”.

Estas foram algumas respostas que ouvi quando perguntei a amigos, familiares e artistas da cidade de Belém quem foi Luís Otávio Barata, na ocasião da escrita da minha tese de doutorado que se debruçava sobre sua vida e os impactos da sua obra teatral. É assim que gostaria de apresentar-lhes esse homem, através da memória de pessoas que o conheceram e trabalharam com ele.



Luís Otávio Barata, como ficou conhecido, nasceu em 1940 e morreu em 2006, por conta de um infarto. Fundou, ao lado de Zélia Amador de Deus, Walter Bandeira e Margaret Refkalefsky, o grupo teatral Cena Aberta, que viria a realizar clássicas encenações reconhecidas pelo seu forte discurso político e pelo uso experimental dos elementos da linguagem. Além disso, Barata foi figura importante na conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique, inaugurado em 1979, espaço onde suas polêmicas encenações ganharam vida. Barata também foi responsável por ajudar a organizar a classe teatral para a criação da FESAT – Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro, no mesmo ano.

Em Belém, atuou como cenógrafo, figurinista, dramaturgo, artista visual e sobretudo como encenador. Durante as últimas décadas do século XX, ajudou a reformar a cena teatral consolidando uma forma experimental de ver e de fazer teatro na capital paraense. Suas encenações marcaram o imaginário da cidade por conta da ousadia de discutir temas como religião e sexualidade, marginalidade e as origens do teatro, violência e desejo etc.

Homossexual assumido, Barata discutiu o amor entre homens de maneira tanto explícita quanto poética, sem estigmas ou patologizações. Seus espetáculos provocavam notas de repúdio

¹ Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral.

de instituições religiosas, censura por conta da nudez e dos palavrões e eram acusados de imorais e obscenos por desafiarem as convenções clássicas de gênero e sexualidade, num momento histórico em que o Ocidente passava por uma revolução de comportamento e pensamento.

O mundo vivia sob os impactos da epidemia de aids, transformando-se numa crise de saúde de emergência global que, no início dos anos 1980, desestabilizou economias e criou divisões políticas e religiosas insuperáveis. Enquanto isso, os movimentos de contracultura, que tiveram seu auge nas décadas de 1960 e 1970, questionaram radicalmente as guerras, as normas tradicionais, o imperialismo americano e a sociedade capitalista, impulsionando o fortalecimento de movimentos sociais diversos, como o movimento LGBT, que estava em pleno processo de modernização na luta contra a violência e o preconceito.

Barata era um andarilho nietzscheano. Na década de 1960, foi bolsista no curso de Cenografia, da Escola de Arte Dramática, da USP, onde teve aulas com Flávio Império e Augusto Boal; assistia espetáculos do Grupo Oficina e do Grupo Arena; trabalhou como cenógrafo na extinta TV Tupi e, por fim, se exilou na Europa por medo da perseguição durante a Ditadura Militar. Lá, conheceu a antiga Tchecoslováquia, Suíça, Alemanha, Bélgica, França, Argélia e Espanha, além de ter participado das ocupações estudantis durante o movimento de Maio de 68, nas ruas de Paris.

Flávio Império, Augusto Boal, Josef Svoboda, os grupos Arena e Oficina, o contato com outras culturas europeias, sua própria revolução de comportamento e a experiência da repressão militar no Brasil marcaram profundamente a trajetória pessoal, profissional e artística de Barata, pois todas estas influências foram decisivas na fundação do Grupo Cena Aberta (ao lado de Zélia Amador de Deus, Walter Bandeira e Margaret Refkalefsky) e nas escolhas estéticas dos seus espetáculos.



Suas plateias viviam lotadas e seu público era fiel. Os jornais locais noticiavam extensivamente os escândalos. No palco, todos nus dançando e cantando *Age of aquarius*, os atores se misturavam com não-atores. Na plateia, estudantes, intelectuais e artistas se misturavam com o povo da rua que ia assistir as apresentações em massa. Na cena, o uso experimental da linguagem traduzia conceitos filosóficos refinados e discutia as contradições do desejo humano e seus interditos.

Enquanto Luís Otávio Barata escancarava o corpo, o desejo e a blasfêmia nos palcos de Belém, um outro escândalo acontecia longe da cena teatral, no campo da teoria social. Em 1975, a socióloga estadunidense Gayle Rubin publicou um artigo que, à sua maneira, produzia um caos semelhante, haja vista que colocava o sexo no centro da política e tratava a moral sexual não como um dado natural ou individual, mas como uma construção histórica, violenta e administrada por relações de poder.

“O tráfico de mulheres: notas para uma ‘economia política’ do sexo” causou um grande impacto nos estudos gays e lésbicos, nos estudos de gênero, nos *queer studies*, enfim, em todas

as humanidades. Pela primeira vez, em um texto de pesquisa antropológica, o gênero foi utilizado como uma categoria de análise das desigualdades sociais, em especial, da opressão de gênero contra as mulheres.

Rubin defendeu que toda sociedade tem um sistema – a que chamou de “sistema sexo-gênero” – que organiza as pessoas dentro de uma sociedade de acordo com a diferença anatômica dos corpos. Este sistema inclui práticas diversas, relações específicas e um sofisticado aparato social, científico, histórico e institucional que, além de privilegiar certas práticas sexuais em detrimento de outras, transforma corpos femininos em mulheres oprimidas.

Dessa forma, para Rubin, o sexo não determina diretamente o gênero que, por sua vez, deixa de ser uma questão individual ou biológica e passa a ser uma questão política e administrativa. O gênero passa a ser entendido como um efeito das relações sociais e institucionais de poder dentro de uma determinada sociedade. Então, Rubin questiona: quais são os tipos de relações e práticas que transformam um corpo feminino em uma mulher domesticada?

Se o negro não nasce escravo e a mulher não nasce oprimida, mas ambos se tornam assim dentro de relações históricas e de práticas sociais específicas, então cabe perguntar também: sob quais regimes de verdade o homossexual se torna um sujeito desviante, estigmatizado, oprimido?

Nas últimas décadas do século XX, a homossexualidade esteve sujeita a um conjunto de regimes que administravam as diferenças. Dentro dos regimes médicos-psiquiátricos, os homossexuais foram diagnosticados como doentes, submetidos a tratamentos e “curas milagrosas”. Dentro dos regimes jurídicos e institucionais, os homossexuais tinham seus direitos civis – casamento, adoção, herança etc. – negados e eram tratados como um risco moral, uma ameaça às crianças e à família. Estavam sujeitos à vigilância, censura e criminalização. Dentro dos regimes morais e religiosos, os homossexuais eram vistos como obscenos, pecadores, inferiores por seus desejos. Sujeitos capazes de corromper a ordem e os bons costumes. No regime cultural, se transformavam em alívio cômico, coadjuvantes, vilões ou caricaturas domesticadas.

É por meio desta miríade de práticas sociais e relações de poder que a sociedade industrial e capitalista constrói seu próprio sistema de sexo-gênero, incentivando identidades e práticas sexuais consideradas normais e marginalizando identidades e práticas sexuais consideradas patológicas, obscenas. É assim que o desejo homossexual passa a ser considerado um desvio ou algo que se deve temer e, portanto, deve ser vigiado e administrado.

Segundo Rubin, o que este sistema exige é uma coerência linear entre sexo, gênero e desejo, hierarquias que legitimam determinadas práticas sexuais e deslegitimam outras, docilização dos corpos por meio das instituições sociais, como família, religião, moral etc. e a neutralização dos impulsos políticos do desejo. Sendo assim, podemos nos perguntar: como a obra teatral de Luís Otávio Barata dialoga com esse sistema que organiza a moral sexual moderna? Que práticas de sexualidade emergem de seu discurso cênico: práticas de confronto ou de reafirmação das normas sexuais e de gênero?

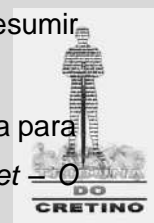


Um ano e meio após sua morte física, o poeta marginal francês Jean Genet renasceu em Belém do Pará no espetáculo *Genet – O palhaço de Deus*, pelo Grupo Cena Aberta. O espetáculo fez sua primeira temporada no Teatro Experimental Waldemar Henrique de 23 a 31 de outubro de 1987. Para criar o espetáculo, Barata serviu-se de cinco romances do autor francês: *Pompas Fúnebres*, *Nossa Senhora das Flores*, *Querelle*, *O milagre da rosa* e *Diário de um ladrão*. Hoje, um clássico, na época, o espetáculo foi acusado de ser pornográfico por conta de suas cenas de sexo explícito e de vender uma imagem “estereotipada” do homossexual.

O espetáculo surgiu na esteira desta revolução comportamental, enquanto o mundo vivia a epidemia de aids. Afastando-se das dicotomias normal/patológico ou certo/errado, a encenação abraçava a ética da marginalidade ao mostrar a vida e as paixões de sujeitos infames, como michês, prostitutas e ladrões, sem contudo pedir aceitação ou tolerância, aproximando a sexualidade da busca pelo sagrado.

Em entrevista para o jornal O Liberal (19 de novembro de 1988), o professor Dr. Ernani Chaves, colaborador frequente de Barata, ressaltou o desafio do grupo ao traduzir para o espaço teatral um universo tão complexo como o de Genet, destacando a coragem política de não resumir o desejo e a sexualidade “a uma caixa de preservativos”.

Em 2017, trinta anos após a estreia do espetáculo, Chaves me concedeu uma entrevista para minha pesquisa de doutorado e voltou a lembrar que uma das pautas de Barata com *Genet – O palhaço de Deus* era a luta pela:



Despatologização da sexualidade, em especial da homossexualidade. Uma ideia absolutamente importante no Genet: despatologizar. Quebrar a clássica distinção no campo da sexualidade entre o normal e o patológico do ponto de vista do discurso médico, psiquiátrico, do ponto de vista do discurso religioso. Então, acho que essa é uma ideia fundamental filosófica que permeava o espetáculo (CHAVES, 2017).

Para ele, a encenação era uma resposta crítica à epidemia da aids e aos pânicos morais associados a ela, conhecida como o “câncer gay”:

Isso é importantíssimo! A década de 1980 é a chegada do HIV no mundo. Era necessário combater. Duas coisas importantes: a Aids como o “câncer gay”. Depois, por que os homossexuais são os infectados por esse vírus? Por que ele é um vírus gay? Por causa da promiscuidade. Então, o Genet [espetáculo] é uma resposta a essas questões, entendeu? [...] Nesse sentido, o Genet e eu penso também que o projeto da trilogia e o papel que a sexualidade, que o corpo, que a homossexualidade tem nesses espetáculos tem a ver com uma resistência, uma resposta crítica a esse momento (CHAVES, 2017).

Em 07 de junho de 1989, em *Posição pela carne*, Genet era substituído por outro maldito, Antonin Artaud. A loucura, as dores da consciência e os limites da linguagem eram novos temas misturados aos velhos tabus, como a homossexualidade, a religião e a nudez. Em cena,

Heliogábalo, imperador romano, é currado por um homem negro enquanto três senadores romanos assistem tudo passivamente. O imperador grita, em êxtase: “Pica gostosa, vai Zaticus, arromba o meu lorto assim, mais, quero mais, fode o meu cu, fode Roma, me fode”.

Se *Genet* era uma resposta crítica aos regimes médicos e psiquiátricos que patologizavam a homossexualidade, *Posição pela carne* funcionava como uma resposta aos regimes sociais e institucionais. Aqui, não é apenas a religião que é implodida, mas as relações de poder entre homens. Heliogábalo, imperador romano, o maior símbolo de poder da monarquia, era sodomizado em cena por um homem escravizado, considerado inferior dentro desse regime de verdade. O sexo anal, a prática sexual mais estigmatizada nesse sistema, surge como uma violenta corrupção que implode a figura da masculinidade soberana, embaralha as hierarquias sexuais e expõe, diante dos seus senadores, os impulsos mais violentos e excessivos do desejo.

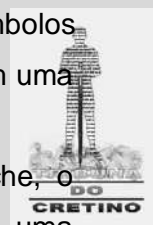
No ano seguinte, estreando meia-noite do dia 26 de outubro, no Teatro Experimental Waldemar Henrique, *Em nome do amor* encerra a trilogia dos malditos com uma versão mais humanizada da Paixão de Cristo misturando os personagens bíblicos como Madalena, Satanás e João Batista com o Zaratustra, de Nietzsche. O texto é composto por fragmentos realizados pelo próprio encenador, a partir dos evangelhos sinóticos do Novo Testamento. O clima orgástico do coro dionisíaco que dança e canta ao som de *Aquarius*, do clássico musical *Hair*, um dos símbolos da contracultura, representa também o anseio de que com a virada do milênio entremos em uma era de harmonia, paz e de celebração ao amor de todos os tipos.

Colocando nos palcos do teatro os conceitos do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, o espetáculo marcou a maturidade estética e política do Cena Aberta e colocou em cena uma declaração de amor platônico de Luís Otávio Barata para César Machado, um dos integrantes do grupo e ator do espetáculo, que começou em *Genet – O Palhaço de Deus*.

Em *Em nome do amor*, Cristo se pergunta “quem é essa mulher que o olha com um olhar tão grave e profundo”. Em seguida, Madalena declara seu amor ao filho de Deus com um extenso e apaixonado monólogo. Esta declaração, na verdade, representava o amor que Barata sentia pelo próprio César Machado, intérprete de Cristo. A agonia de um amor não correspondido era vivida todas as noites. César tinha que ouvir a declaração desesperada de Barata na boca de Olinda e os atores do elenco e pessoas envolvidas na produção testemunhavam de coração partido uma história que jamais se realizaria.

Ao colocar na boca de Madalena uma declaração de amor que era tanto para Jesus quanto para César Machado, Barata transformou a personagem bíblica no seu “duplo artaudiano” para falar da experiência da solidão humana confundindo os territórios do sagrado e do profano, *queerizando* cenicamente a norma sexual e provocando os ânimos da Igreja católica.

Segundo Wlad Lima, o texto era a declaração final de Barata para César. Todos sabiam disso. César interpretava Cristo sabendo que aquele espetáculo era para ele. Lima, que foi grande amiga de Barata, disse: “ele usa toda essa história de Cristo para dizer dessa crucificação amorosa que cada um de nós tem” (2015). Segundo ela, as pessoas se emocionavam e choravam muito. Isso



garantiu que muitas delas voltassem para assistir novamente e para chorar o amor de Madalena/Barata.

Barata fez mais do que representar sexualidades dissidentes. Ele desorganizou os regimes de verdade que as classificam, administram e excluem. Ele fez o sistema sexo-gênero colapsar ao retratar a vida de imperadores que gemiam de prazer ao serem sodomizados por escravizados na frente de seus senadores, ao retratar a vida de homossexuais que faziam sexo oral em revolveres, ao criar personagens masculinos que invertiam orgulhosamente as hierarquias sexuais e profanavam símbolos religiosos. No teatro de Barata, o sexo não é heterossexual, nem reprodutivo e nem monogâmico. O corpo é público e o erotismo é um direito constitucional da Sodoma e Gomorra que um dia foi o teatro paraense.

Fontes e referências bibliográficas

PARA ALIMENTAR A POLÊMICA. O Liberal. Belém, 19 de nov. de 1988, Caderno Dois, p. 8.

CHAVES, Ernani. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 02/12/2017.

LIMA, Wladilene de Sousa. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 15/08/2015

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo: ensaios sobre sexualidade, política e o corpo*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Um dos maiores encenadores do século XX, Luís Otávio Barata, é apresentado neste ensaio crítico pelo olhar do ator, dramaturgo e encenador teatral Kauan Amora.

O texto na íntegra pode ser conferido no link disponível na bio.



A Grande Vereda de Karine Jansen – Por Raphael Andrade

Raphael Andrade¹

Há trajetórias que não cabem na simples sucessão de cargos, espetáculos ou títulos acadêmicos. Algumas vidas se desenham como caminhos. Trilhas abertas no meio do mato, veredas largas que muitos atravessam depois. A trajetória de Karine Jansen pertence a esse tipo de história. Uma história que, pouco a pouco, deixou de ser apenas pessoal para tornar-se parte da memória cultural do teatro paraense. Como lembra Paul Ricoeur (2007), toda memória individual quando compartilhada e transmitida, passa a integrar o tecido mais amplo da memória coletiva.

Durante mais de vinte anos de dedicação à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, Jansen percorreu com intensidade as quatro grandes frentes da universidade: ensino, pesquisa, extensão e administração. Dizer isso de maneira burocrática reduziria a dimensão de sua presença. Na prática, Karine fez algo mais raro: habitou a universidade com o corpo inteiro. Nesse sentido, sua trajetória confirma aquilo que Paulo Freire (1996) compreende como uma prática educativa encarnada na experiência, na qual ensinar não se limita à transmissão de conteúdos, mas envolve a partilha de mundos, histórias e sensibilidades.

Na sala de aula, formou gerações de atores, diretores, pesquisadores e professores. Na pesquisa, abriu caminhos para pensar o teatro e a performance a partir de nossas próprias territorialidades amazônicas, recusando a ideia de que o pensamento artístico precisaria sempre vir de fora para adquirir legitimidade. Essa perspectiva dialoga com debates contemporâneos sobre epistemologias situadas, que reconhecem a importância do território e da experiência local na produção de conhecimento (Santos, 2019).

Na extensão, fez a arte transbordar para além dos muros institucionais. Na administração, participou de processos estruturais que ajudaram a consolidar a Escola de Teatro e Dança como um espaço vivo de criação, reflexão e produção de conhecimento. Nesse percurso, a universidade deixa de ser apenas uma instituição e passa a funcionar como um espaço de encontro e de construção coletiva.

A artista em questão pertence a uma geração que decidiu permanecer. Em um tempo em que muitos artistas e intelectuais acreditavam que seria preciso partir para que suas trajetórias ganhassem reconhecimento, ela escolheu outro caminho. Escolheu ficar. Escolheu fazer do Pará o centro de sua experiência artística e intelectual. Essa decisão ecoa reflexões sobre pertencimento e territorialidade cultural, nas quais permanecer também se constitui como gesto político e epistemológico (Hall, 2006).



¹ Discente de Karine Jansen. Entre todos os diplomas, títulos e cargos que a vida acadêmica pode conceder, esta permanece sendo, talvez, a minha maior titulação.

Ainda bem que Karine Jansen é nossa! Ainda bem que permaneceu neste território. Ainda bem que decidiu investir sua inteligência, sua sensibilidade e sua inquietação criadora na construção da arte produzida aqui. A história do teatro paraense certamente seria outra sem a presença persistente de artistas que decidiram permanecer, construir e transformar.

Ela foi também uma das pioneiras a desenvolver reflexões e práticas sobre performance no Norte do Brasil. Quando esse campo ainda encontrava poucos espaços de discussão na região, ela já investigava suas possibilidades, compreendendo o corpo como lugar de criação, pensamento e memória. Como observa Diana Taylor (2013), a performance constitui um modo de transmissão de saberes que ultrapassa os arquivos escritos, inscrevendo memória e conhecimento no próprio corpo.

Tive a honra de ser seu aluno no curso técnico em Teatro e também na Licenciatura em Teatro. Mais que professora e “mestra do meu barco”, Karine foi minha orientadora. Em determinado momento, pude ajudá-la a organizar seu vasto portfólio artístico e acadêmico. Folhear aquelas centenas de páginas foi como assistir a uma narrativa viva da história recente do teatro paraense. Espetáculos, projetos, pesquisas, encontros, desafios institucionais, desafios físicos, conquistas coletivas. Tudo ali pulsava como um grande arquivo de memória.

Há algo profundamente bonito nesse gesto de lembrar. Porque trajetórias como a de Karine não se constroem apenas por obras concluídas. Elas se constroem, sobretudo, por processos, encontros e experiências compartilhadas. Como sugere Victor Turner (1982), o teatro e a performance são também espaços de encontro e de transformação, nos quais as experiências humanas são reelaboradas coletivamente.



Por isso, seu memorial, defendido há pouco tempo, apresenta-se quase como uma dramaturgia da vida. Um tecido de lembranças que revela como o teatro pode atravessar a existência de uma pessoa e, ao mesmo tempo, transformar a vida de muitos outros. A sua direção de “Grande Sertão: Veredas”, que finalizará no início de 2026, surge então como um gesto simbólico de travessia. Um momento em que uma artista que dedicou décadas à formação e à criação decide encerrar um ciclo institucional dentro da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Mas quem conhece o sertão de Guimarães Rosa sabe que nenhuma vereda termina de fato. Pois as veredas se bifurcam, prolongam-se, multiplicam-se. Uma termina para que a outra comece. A própria ideia de travessia, tão presente na obra rosiana (Rosa, 1956), parece oferecer uma imagem poderosa para compreender esse momento da trajetória de Karine.

A professora, pesquisadora, atriz, diretora, encenadora, advogada, mãe, e mulher Ana Karine Jansen de Amorim (não exatamente nessa ordem) encerra aqui um ciclo. Contudo, aquilo que construiu ao longo de mais de duas décadas já não pertence apenas ao passado. Permanece vivo na memória de seus alunos, nas montagens que dirigiu, nas pesquisas que orientou, nas metodologias que criou e nos caminhos que abriu para o teatro e para a performance na Amazônia.

Sua trajetória tornou-se matéria da história. E quando a história de uma artista passa a confundir-se com a história de um lugar, já não se fala apenas de uma carreira. Fala-se de um caminho aberto no tempo.

Uma vereda.

Uma GRANDE vereda.

A vereda de Karine Jansen.

E nós, que tivemos o privilégio de caminhar por ela, sabemos que nenhuma travessia termina quando o caminho se fecha. Ela continua nos passos de quem segue adiante.

Belém, 06 de Março de 2026

Referências

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**. Coimbra: Almedina, 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.



Entre Croquis e Retalhos: Vivências proporcionadas por uma oficina de Figurino Cênico na Escola Estadual Prof^a. Dilma Souza Catete – Por Maria Luísa Rodrigues

Cleice do Socorro Abreu Maciel¹

Maria Luísa Rodrigues²

Primeira versão da pesquisa em andamento – Março de 2026

O Esboço (ou o começo da jornada)

Iniciei no PIBID – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência em fevereiro, após quatro semestres recebendo apenas conhecimentos teóricos sobre como é estar em uma sala de aula (ou sobre como deveríamos lidar com o ambiente escolar). O choque de realidade foi o motor responsável por trazer diversas ideias em minha mente, ainda mais depois da ideia conversada com a professora Cleice Maciel, que supervisiona os bolsistas do PIBID Teatro.

“**E se vocês fizessem pequenas oficinas?**”, ela sugeriu. Havia milhares de tópicos do teatro que pensei em abordar, caso fizesse uma aula-oficina. Cogitei trabalhar jogos teatrais, palhaçaria ou construção de cenas. No entanto, a carga horária de Artes não era suficiente para oficinas mais longas. Logo, algumas ideias foram descartadas.

Após a proposta de cada bolsista construir uma oficina, dialogamos sobre os conteúdos que nossa supervisora trabalharia em sala. Para uma grande parte das turmas, o enfoque seria na área das Artes Visuais: pintura, desenhos, uso das cores. Foi então que lembrei: **há visualidades no teatro.**



Quando me tornei bolsista, eu estava na reta final do quarto semestre. Das cinco disciplinas que tivemos, apenas uma trazia o enfoque maior na visualidade e nas práticas de desenho: **Traje Cênico**, a disciplina ministrada pelo professor Francisco Edilberto Moreira (ou também conhecido como Beto Benone).

A proposta de avaliação final na matéria consistia na criação de figurinos. Desde o croqui até a confecção. Relembrando a trajetória da disciplina, notei que o desenvolvimento de croquis poderia ser trabalhado em sala de aula. A ideia de criar uma roupa para um personagem, baseando-se na personalidade que ele apresenta, é instigante.

Apesar de, na faculdade, o trabalho ter sido feito coletivamente, cada aluno tinha um processo criativo diferente. O princípio de incentivar a expressão artística e individual de cada discente me motivou a seguir com o tema da minha oficina. **Eu iria dar aula de Figurino Cênico.**

¹ Professora Supervisora Teatro PIBID/ UFPA; E-mail: cleice.maciel@escola.seduc.pa.gov.br; Escola Estadual Professora Dilma de Souza Cattete.

² Bolsista de iniciação a Docência do Curso de Licenciatura em Teatro-UFPA;

Refinando o traço (Metodologia)

Com a ideia em mãos, comecei a pensar em outro aspecto: a metodologia. A oficina seria realizada em turmas de sexto ano, para crianças com idades entre os 10 e 11 anos. De acordo com a abordagem do Construtivismo, elaborada por Piaget, alunos dessa faixa etária estariam passando pelo estágio Operatório Concreto da aprendizagem. Durante esse período, a criança inicia o desenvolvimento de seu raciocínio lógico, organizando seus pensamentos e superando o egocentrismo para pensar sobre o meio social no qual está inserida.

Tendo em vista o fato de um senso de moralidade estar em construção, considerei criar uma atividade para explorar esse lado. Para isso, trago exemplos de artes que os discentes costumam consumir.

Em mídias como animes, filmes e desenhos animados, há sempre uma figura que antagoniza a vivência e as opiniões do protagonista. Algumas vezes, o antagonista pode utilizar de sua crueldade para isso. O arquétipo de um personagem cruel que rivaliza com o protagonista é conhecido como “vilão” e, em sua visualidade, costuma adotar uma estética diferenciada.

Roupas escuras, silhuetas fortes e traços que exalam poder (ou a busca por ele): essas são características comumente associadas a vilões. Sendo assim, a ideia da atividade consistia em incentivar as crianças a criarem seus próprios vilões. Com direito a figurinos bem trabalhados e detalhes que poderiam acrescentar na história do personagem.

Para explicar a relação entre o figurino e as vivências do personagem, pensei em dois métodos: o diálogo e a exemplificação. A proposta do diálogo surge devido à troca de conhecimentos que ocorre durante a relação entre discente e docente.



Assim como eu, enquanto professora, desejo partilhar meu conhecimento com os alunos, eles também possuem sua bagagem. Os alunos constroem constantemente seus interesses, especialmente se forem pré-adolescentes que acabaram de entrar no sexto ano. Em Pedagogia do Oprimido, Freire (1987) apresenta o conceito de “educação bancária”. O termo surge para descrever uma educação passiva, onde o aluno apenas recebe informações, sem questionar. Como se o discente fosse um receptáculo vazio, sem ideias, opiniões e vontade própria. A educação bancária, descrita por Freire, fortalece o ideal reproduzido no modelo de escola tradicional, onde o professor ocupa um cargo de “autoridade suprema”. Como professora de Artes, afirmo que essa hierarquia não me interessa.

A arte é uma expressão humana, criada por meio da relação entre a subjetividade interior do artista e o mundo externo. Durante todo o curso de Licenciatura em Teatro, aprendi que o fazer artístico é resultado do convívio, da troca. Dubatti menciona a convivência como elemento fundamental para se fazer Teatro, visto que é uma arte sobre encontros. Deste modo, deve-se frisar que não dá para ensinar Teatro sem troca. Sem conversas ou diálogos.

A base do inevitável do acontecimento teatral está no termo “convívio”. O convívio é a reunião de corpo presente, territorial, geográfica, em um cruzamento do tempo e do espaço da cultura vivente, na qual não se podem subtrair os corpos. [...] O teatro é uma reunião de corpos. O convívio reenvia a uma escala ancestral do homem, pois o

convívio nasceu na primeira vez que dois homens se encontraram. Vamos até as origens míticas da humanidade: Adão e Eva, ou o bando de animais ou o bebê no ventre materno. Sem convívio, não existe teatro. (DUBATTI in CARREIRA et al., 2012, p. 22).

Diante das reflexões apresentadas, revelarei, então, a estrutura utilizada em meu plano de aula. Antes, é importante ressaltar que a carga horária de uma aula de Artes era a de cinquenta minutos. Logo, a explicação deveria ser a mais prática possível para que as crianças pudessem se concentrar na atividade prática.

Assim que a aula começasse, a introdução seria feita através do diálogo. A estratégia era a de perguntar para as crianças o que eles entendiam por “figurino”, dando espaço para que os alunos pudessem se expressar da maneira que achassem melhor.

Logo em seguida, eu partiria para a explicação. Minha aula contava com um slide, onde resumi a importância de um figurino para o personagem que o veste. Na apresentação, mencionei três tópicos nos quais um figurino pode revelar sobre um personagem: Classe social; Personalidade (expansiva ou quieta); Antagonismo.

Para facilitar o entendimento dos alunos, trouxe referências de mídias que eles consomem, como, por exemplo, o anime *Kimetsu no Yaiba* (*Demon Slayer*, em inglês). Os personagens *Tokito* e *Rengoku* possuem personalidades distintas e, em suas caracterizações, há elementos que referenciam suas naturezas. Os tons quentes que colorem *Rengoku* demonstram seu caráter extrovertido e expansivo.



Fig. 01 – Fonte: PowerPoint da autora.

Admito que trouxe os exemplos de *Demon Slayer* para que eles (também) se interessassem no conteúdo ministrado. A ideia principal era a de fazer uma aula na qual eles gostassem e tivessem liberdade para colocar resquícios da imaginação deles em uma folha de papel. Adianto que funcionou, porém, dissertarei melhor na seção de resultados.

E então, após o slide, eu passaria a atividade. Para poupar tempo, alguns modelos de desenho foram impressos para que eles pudessem desenhar em cima. A dinâmica seria realizada em grupos, para incentivar a comunicação e o senso de coletividade dos alunos.

Colorindo (ou os resultados da prática)

Na escola frequentada pelos bolsistas do PIBID Teatro, o sexto ano é dividido em três turmas. As aulas ocorrem de maneira integral, tanto de manhã quanto à tarde. Sendo assim, a divisão dos dias onde a aula-oficina de Figurino Cênico foi: 11/03/2026 – 602, à tarde; 12/03/2026 – 601, à tarde; 17/03/2026 – 603, de manhã.

A mesma estrutura de aula e a mesma atividade foram passadas para três turmas diferentes. Como primeiro resultado observado, há a recepção das turmas. Apesar de todos estarem na mesma faixa etária, cada turma se comportou e adequou a dinâmica passada de uma forma diferente.



Fig. 02 – Fonte: Foto tirada pela bolsista Shislene Alves.



No dia 11, era a primeira vez que eu entrava em uma escola para dar aula. O nervosismo era quase palpável, porém, a turma conseguiu compreender. Os figurinos montados pelos alunos da 602 possuíam referências explícitas a personagens de anime e de jogos, como os da franquia *Poppy Playtime*.

Cores quentes contrastavam com as escuras, o arquétipo de bobo-da-corte era frequentemente utilizado pelos garotos, graças ao antagonista *Protótipo* (ou *Experimento 1006*), revelado no quinto capítulo de *Poppy*.

Já a 601, turma em que dei aula no dia 12, também estava bem empenhada. Os figurinos desenhados por eles eram mais detalhados, feitos principalmente em cores frias. Havia desenhos absurdamente lindos em ambas as turmas.



Fig. 03 – Fonte: fotografia tirada pela autora

Recortes no tecido da narrativa (as primeiras reflexões)

O dia 17 começou com mais uma aula sobre Figurino Cênico. Os alunos da 603 se dividiram em grupos, para fazer a mesma atividade que foi repassada para as outras turmas. O resultado da sala foi parecido com os das turmas anteriores, exceto pelo desenho criado por um dos alunos.

O comando que passei foi o mesmo, eles deveriam criar roupas para antagonistas. Entretanto, um dos alunos desenhou um personagem que se assemelhava ao atual presidente do Brasil em diversos aspectos.



Fig. 04 – Fonte: Desenho feito por um aluno da turma 603

A princípio, minha primeira reação foi o choque. Por não ter mencionado explicitamente os aspectos políticos que um figurino pode carregar, a arte produzida por aquele aluno me intrigou a ponto de muitos questionamentos (que estavam sem respostas, até então) surgirem em mente.

Afinal, o que leva uma criança a relacionar o presidente ao arquétipo do vilão? Complementando, será que aquele aluno compreende a ligação existente entre arte e política?

Dialogando sobre isso com minha supervisora, algumas hipóteses que respondam a primeira questão foram sugeridas. Ao analisar o episódio sob o ponto de vista sociointeracionista, é

necessário recordar o princípio que rege a abordagem. De acordo com a teoria elaborada por Vygotsky, a aprendizagem de uma criança é desenvolvida a partir das interações com o meio social no qual ela está inserida.

E por “aprendizagem”, refiro-me, inclusive, ao entendimento de situações políticas. Como retratado em parágrafos anteriores, a escola é um meio de convívio onde o aluno troca conhecimentos. Porém, antes do ambiente escolar, o primeiro contexto onde ele recebe informações (e as repete) é o **familiar**.

Embora eu tenha argumentado que alunos pré-adolescentes também possuem suas vontades e sua individualidade, é imprescindível lembrar que suas personalidades estão em constante aprimoramento. Ainda sim, a independência total do discente enquanto indivíduo é apenas uma meta, tendo em vista que o ciclo social familiar ainda possui uma influência massiva nas decisões e raciocínios da criança.

Quando o tópico da família colide com assuntos como educação e política, encontra-se um modelo de estrutura parental que, querendo ou não, acaba encarregando a criança de transmitir seus juízos de valor para outras pessoas. Tal modelo é popularmente conhecido como **família tradicional brasileira** (ou família em conserva, desde o desfile da Acadêmicos de Niterói no Carnaval de 2026).

Os valores que perpetuam no discurso dos adultos inseridos em uma família tradicional brasileira remetem ao conservadorismo, com uma forte base em aspectos religiosos e *supostamente* tradicionais. Boa parte dos integrantes dessa estrutura social acreditam em uma educação rígida quando se trata de criação de filhos. Deste modo, o filho é privado de ter suas opiniões e crenças... a menos que elas harmonizem com o que é ensinado (e esperado!) pelos pais.



Freire (1987) destaca o quão opressora uma educação pode ser onde há hierarquias para o desenvolvimento de um indivíduo.

Por isto é que o poder dos opressores, quando se pretende amenizar ante a debilidade dos oprimidos, não apenas quase sempre se expressa em falsa generosidade, como jamais a ultrapassa. Os opressores, falsamente generosos, têm necessidade, para que a sua “generosidade” continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. (FREIRE, 1987. p.17)

Portanto, para àqueles que estabilizam seu poder por meio da opressão, todo e qualquer mecanismo libertador soa repulsivo. Se torna algo no qual deve-se combater, ou, na “pior” das hipóteses, a libertação do oprimido pode despertar seu pensamento crítico.

É devido a esse raciocínio que, dentro de lares conservadores, a repetição é mais encorajada que a autonomia, o direito de conhecer e explorar outras maneiras de pensar a realidade atual. Quando a postura dos pais é tida como autoritária (ou violenta), a criança aprende rapidamente que não há espaço para o que **ela** acredita ser o correto.

A partir da culpa e do medo de decepcionar as figuras que são vistas como exemplo, entende-se que apenas escutar e repetir é o necessário. Repetir até que se torne real, transmissível até mesmo naquilo que a criança pode criar (e recriar).

Logo, se a criança **em um estágio de evolução de suas crenças e valores** ouve seus pais atribuírem o conceito de maldade e egocentrismo ao atual presidente, ela não questiona o porquê. Sua casa é o meio primordial de contato com a sociedade. O convívio é pautado pela rigidez sob pretexto de conservar “bons princípios”. Dentro da escola, no convívio com seus professores e colegas, é essa a mensagem que a criança passará.

Outra hipótese pensada para compreender a razão por trás do desenho envolve as redes sociais e o que o algoritmo recomenda. Para isso, argumento que, nos dias atuais, as mídias possuem uma influência massiva em como uma pessoa manifesta suas visões políticas. A teoria se constrói com base nos elementos visuais e verbais escolhidos pelo discente para serem retratados.

Vivemos em uma época onde as informações são transmitidas rapidamente. Vídeos curtos, pesquisas e conteúdos feitos com o uso de inteligência artificial, piadas disseminadas em até 15 segundos. E para os opositores do atual governo, não há nada mais apelativo que os conteúdos que eles produzem para ironizar. O riso, de certa forma, acaba tomando-se uma ferramenta de manutenção do poder e, se não há um aprofundamento no pensamento crítico de quem recebe os discursos, é fácil para que a pessoa se encante pelo que está vendo.



Máquina de costura (ou onde os pontos se relacionam).

Antes de dissertar sobre o humor como obtenção de influência, creio que é necessário contextualizar sobre **quem** o cria. Entre os opositores ao governo Lula, surge um grupo que se destaca: os chamados **cidadãos de bem**. Este grupo denomina-se assim por acreditar que estão “combatendo o mal do mundo moderno”. Inclusive, é válido reparar no uso constante de dicotomias. Tanto nos conceitos e frases destilados por esse grupo, quanto nas imagens e estética que eles utilizam para atribuir um bom valor ao coletivo.

Historicamente, a dualidade entre o bem e o mal já era explorada pelo ser humano. Basta analisar, por exemplo, o conceito de **céu** e **inferno**, referenciado no cristianismo. O inferno é descrito como um lugar destinado aos **pecadores**, onde o sofrimento é eternizado. O diabo, rei do local, é visto como o arquétipo da crueldade em seu mais puro estado. A perversão em forma de criatura. Tendo, então, um ambiente e um anfitrião que simboliza a maldade, as figuras passam a ser utilizadas como ameaça. A culpa passa a ser utilizada como recurso para a preservação dos bons princípios, que são repassados de geração para geração. Nota-se, então, a relação intrínseca entre a culpa e o poder. O opressor se alimenta do sofrimento e utiliza da angústia do oprimido para lhe ditar no quê se deve acreditar.

Tendo em vista os fatos mencionados, é perceptível a relação clara entre os cidadãos de bem, a religião e a família. Agora, como estes três elementos dialogam com a questão do algoritmo? A resposta para isso é simples: através da **alienação**.

A criação do humor e das mensagens sustentadas pelos cidadãos de bem perpassa por dois fatores: a distorção de um discurso e a produção de um imaginário, baseando-se nas falas e ideias que, anteriormente, foram distorcidas. Na etapa de distorção, a manipulação do discurso se assemelha à brincadeira de **telefone sem fio**, onde uma frase simples, à medida em que se espalha, se transforma em um absurdo. Com o absurdo pronto, passamos para a segunda parte: a metamorfose do discurso, onde a premissa se torna imagética. É aqui que entra a parte do imaginário e, então, retorno ao caso do desenho. Na arte produzida pelo discente, o político vilanesco segura uma picanha e uma cachaça.

É comum passear pela internet e ver imagens (ou pequenos vídeos) que relacionam o presidente à uma peça de picanha, especialmente se ele estiver a segurando como um troféu, como se **somente ele** merecesse usufruir daquele alimento caro. Neste caso, a carne surge de um discurso interpretado de maneira literal, onde o presidente afirma que “em seu governo, todos os brasileiros poderão comer picanha”.

A “picanha” se refere ao padrão de qualidade de vida dos brasileiros, que poderia retornar a ser estável e confortável. Entretanto, cabe lembrar que vivemos em um sistema capitalista, que se beneficia por meio da exaustão do trabalhador. A exaustão percorre seus corpos e mentes, levando ao desgaste e à descrença em um futuro melhor. E é por estar exausta que uma parte da população brasileira engaja nas falácias e no humor arquitetado pelos opositores. Com a repercussão dos princípios estando solidificada, o imaginário de um presidente “ladrão” acaba chegando para as famílias e, então, atinge seus filhos. Além disso, é importante considerar que a educação brasileira desvaloriza disciplinas que incentivam o pensamento crítico do aluno.



Componentes como Artes, Sociologia e Filosofia ocupam apenas uma pequena parte do horário escolar, o que insinua que não há espaço para a reflexão. Não há local que abrigue o pensar. Segundo a BNCC (Base Nacional Comum Curricular), a disciplina de Artes deve contribuir para articular dimensões importantes do conhecimento, como criação, crítica, expressão e reflexão.

No entanto, surge a provocação: como a crítica e a reflexão serão estimuladas se não há tempo, nem incentivo para que os alunos desenvolvam sua individualidade? Como provocá-los a articular suas reflexões em meio a tempos de alienação?

Considerações finais

Diante da experiência e reflexões relatadas, acredito que se deve, mais do que nunca, ensinar sobre a relação entre a Arte e o senso crítico. O episódio ocorrido em sala de aula me motivou a continuar pesquisando maneiras de trabalhar assuntos e atividades para que os alunos expressem suas visões de mundo.

Acredito que a vivência das aulas-oficinas acrescentou conhecimentos práticos na minha trajetória no ofício de professora. É inegável que ainda há muito o que aprender e experienciar, e pretendo conhecer cada vez mais. Enquanto futura docente, penso em incentivar meus alunos a

entenderem seus princípios e a subjetividade que mora neles. De pouco em pouco, sinto que algo bonito pode ser construído.

Março de 2026

Referências Bibliográficas:

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 17. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio in Da cena contemporânea. Porto Alegre, RS: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.



Registro de vivências pessoais, de um olhar pessoal sobre o espetáculo “As cinco pedras preciosas” – Por Luane Freitas

Luane Freitas Mendonça¹

O que dizer do espetáculo “**As cinco pedras preciosas**”. Para mim foi um marco na minha história como bailarina, pois nunca dancei tanto nas pontas e foi meu primeiro *pas de deux* no palco.

“**As cinco pedras preciosas**” foi apresentado no teatro Cláudio Barradas ano passado em 2025 no mês de dezembro, resultado do projeto de extensão do curso básico de ballet clássico – CBBC.

O ballet se tratava de um conto de uma terra distante, pouco habitada, onde desbravadores da floresta saem em busca do conhecimento da natureza, mas de repente encontram pedras preciosas numa descoberta que parecia pulsar como um fragmento da própria natureza. Essas pedras carregam história antigas, cores profundas e energias distintas. Cada pedra revela um elemento fundamental: a coragem, a sabedoria, a resistência, a força, a transformação e o amor. Todos esses elementos são transformados em dança, numa contemplação de riquezas invisíveis que habitam cada indivíduo.

Não encontrei registros de onde é a região do conto, no entanto, por se tratar de floresta, acredito que seja da região amazônica ligada a uma crença xamã. Algumas religiões xamânicas como wicca e tribos de povos originários da Amazônia acreditam no poder da terra e que cada elemento da terra carrega uma energia, assim como as pedras preciosas do conto do espetáculo carregavam suas energias.



É interessante notar o recorte da nossa realidade à uma arte trazida da Europa. É de extrema sensibilidade, em específico esse espetáculo, que retrata os sentimentos e as energias através das pedras preciosas, se valendo das forças da natureza e do nosso legado enquanto floresta, enquanto povo xamã, para fazer arte, para trazer à tona o poder das pedras pois ainda hoje resistem algumas crenças amazônicas sobre tal assunto.

Desde o ensaio, sentimos muita dificuldade devido a COP 30 e pelo recesso, todos sentimos falta dos ensaios. Eu particularmente, não dançava havia algum tempo, muito menos nas pontas, eu sabia que ia ser um grande espetáculo, que iria ficar por muito tempo nas pontas, mas não tinha entendido a dimensão. Por muitas vezes eu pensei em desistir durante os ensaios, mas se deixarmos para depois acaba-se nunca dançando na espera de melhorar, de se preparar melhor... então eu só fui e me joguei de cabeça nesse espetáculo.

A professora Ana Cristina foi muito compassiva e inclusiva. Todos os bailarinos(a) tiveram a chance de mostrar seu talento, e seu assistente, Júnior Dias, muito didático e paciente, dono de uma energia incrível onde a cada novo passo fazia uma demonstração para nós. Eu fiquei

¹ Texto de Luane Freitas Mendonça de nome artístico Luh Freitas; aluna do projeto: Curso Básico de Ballet Clássico - CBBC

surpreendida e extremamente honrada quando a professora me escolheu para fazer um *pas de deux*. Nos ensaios não foi difícil, no entanto no palco eu fiquei mais introspectiva e fiz os movimentos pela metade, na primeira sessão, porém havia outras sessões e eu disse para meu *partner* para ele ir mais devagar com os movimentos.

“– Calma, não é isso. Você só precisa confiar mais em si. Vai dar certo, você está indo bem”. Foi o que ele me disse.

Minha coordenadora (de outro projeto que faço parte), me procurou também e disse para eu sorrir mais, que eu estava com expressão muito tensa e disse pra procurar curtir mais.

Seguindo esses conselhos, fui para segunda sessão e realmente me saí um pouco melhor, eu ignorei que tinha pessoas me olhando e procurei sentir mais a música e mergulhei nesse mundo mágico das pedras.

No camarim o João voltou a dizer “você foi melhor”. Obrigada João e obrigada Thais, que me filmou e eu pude ver onde eu erro e, a partir daí, vou procurar ser mais simpática.

A partir das observações da Thais, observei as bailarinas experientes na coxia, fiquei extremamente encantada com o *gran pas de deux* de Kaline Guedes e Júnior Dias. Não pude deixar de notar as expressões da bailarina Kaline que apesar de sua técnica, o que mais me chamou atenção foi sua entrega no palco com sorrisos leves que transpassaram satisfação com o que estava fazendo, como se dissesse “eu sou a transformação e o amor”. Além de sorrisos doces a bailarina exibiu expressões enigmáticas onde ficaria a critério do público a interpretação. Não que a bailarina não tenha técnica ou que a técnica não seja importante, mas o que quero dizer é que quando há realmente a entrega do artista, a técnica é plano de fundo pois quando fazemos com sentimento nossa arte somos capazes de provocar atravessamentos para além do questionamento técnico, mas sentir o que se faz, traz consigo uma verdade capaz de transportar o público para a cena. Nietzsche disse “para quem não ouve a música, a dança é loucura”.

Eu ouço a música e quero e vou me entregar mais. Já estudei em outra época com uma professora que dizia: “– Sorriam. Pois, um sorriso vale mais que a perfeição”. Portanto, sabendo que a perfeição não existe, eu sorrirei.

Por ter sido um ballet abstrato, possibilitou muitos bailarinos dançarem e aproveitar bem o palco, por tirar o foco de apenas um bailarino(a), como acontece na maioria dos ballet de repertório, como: Gisele, lago dos cisnes, quebra nozes, entre outros.

As pedras representadas no espetáculo foram: pedras de granada, turmalina, ametista, ágata e quartzo rosa. Os figurinos foram lindíssimos cada um representando uma pedra com sua cor respectivamente. Estava impecável o figurino do quartzo rosa, num tom único de cor de rosa. A parte de cima toda trabalhada em veludo que deu uma linda cintilância com a iluminação do palco, como verdadeiras pedras preciosas. Parabéns ao figurinista Marco Alcântara e Nei Braga, por pensar em cada detalhe e achar esses tecidos nessas cores tão incríveis. A maioria dos *tuttus* eram clássicos, o que gostei muito, acho que o sonho de toda bailarina depois de usar pontas é usar um *tuttu* clássico, eu particularmente, acho lindo. Depois do *tuttu* clássico quem ganha meu coração



são as roupas esvoaçantes que dão um ar mágico e suave no palco, por isso também gostei muito do figurino das crianças no tom de azul e branco. O remonte de azul e por cima um tecido leve, transparente e branco deixou a peça incrível, o que não perdeu nada também para sua coreografia, que foi simples, por ser para crianças, no entanto, teve deslocamento no palco e sincronização. Todas entraram girando um dos braços passando pela segunda posição e preparatória com intenção de parar na terceira posição de braço, todas organizadas em fila. Para mim deu a impressão que estavam apresentando ao público sempre a próxima coreografia, elas entraram aproximadamente duas vezes no palco.

Ouvi alguns comentários de que acharam a coreografia simples demais. Porém, o que os pais têm que entender é que são apenas crianças, não dá pra exigir muito, por mais que o professor(a) queira colocar mais técnica, tem que entender o tempo de aprendizagem da turma. Ainda sim apesar de simples foi uma bela performance.

O corpo de baile do quartzo rosa, (que foi o que eu dancei), entrou bastante no palco e a cada performance dançamos cada vez mais, as coreografias foram bem dinâmicas, com movimentos leves, delicados e valsados, usamos bastante a terceira posição de braço e fizemos muitos *soutenu*, movimentos bastante característico do ballet.

O cenário foi simples, apenas uma panada vermelha atrás, muitas vezes, nós, as próprias bailarinas, fizemos o cenário. Por ora, ficamos enfileiradas, paradas em *dégagé* e as vezes fazendo pequenos movimentos de acordo com os movimentos dos bailarinos do centro. Como dito antes, foi um ballet abstrato e estávamos representando pedras, então poucos elementos eram necessários para fazer este cenário minimalista. No entanto, de acordo com o libreto, na minha leitura, ficaria interessante uma panada de floresta indicando que nós, pedras, tínhamos sido achadas no escuro do interior da floresta. Uma linda panada de floresta verde, sobre a Lua cheia, mas uma lua tão cheia que brilha um leve dourado, em um céu bem estrelado, localizada bem no centro de uma estrada de terra como de uma trilha e de cada lado da trilha, com árvores fortes de raízes profundas e troncos grossos, típico da nossa região.

Foi um lindo espetáculo indecifrável, misterioso, intangível, conceitual. Eu fiquei satisfeita com o conjunto da obra, entretanto eu como bailarina preciso melhorar, pretendo participar de outros *ballet's* do projeto e assisti-los também. Parabéns a todos que participaram de alguma forma do espetáculo bem como também a cenografia, sonoplastia e iluminação. Eu não citei mais acima, mas é de extrema importância para o conjunto da obra e estão todos de parabéns. Parabéns a professora Ana Cristina por sua personalidade autêntica em criar *ballet's*, pois apesar de idas e vindas da dança clássica aqui no Pará a professora nunca deixou de acreditar na sua arte e tem feito lindos *ballet's* na nossa região. É de grande prazer fazer parte do projeto e ter sido sua aluna no técnico.

Março de 2026

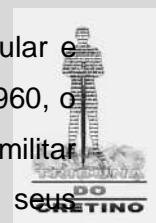


Theastai Theatron (1983), o espetáculo teatral proibido pela censura militar – Por Kauan Amora

Kauan Amora¹

Este texto tem como objetivo compreender as formas de rebeldia e de resistência no teatro paraense. Para isso, utiliza-se como objeto de análise o episódio de censura do espetáculo *Theastai Theatron*, ocorrido no contexto da Ditadura Militar brasileira. Sendo assim, o texto pretende realizar uma investigação sobre o papel do encenador na construção de uma poética espetacular de resistência, com destaque para a atuação de Zelia Amador de Deus e Luís Otávio Barata, compreendendo a encenação como categoria de análise mediada pela estética e pela política. O texto busca responder a seguinte questão: de que maneira o espetáculo *Theastai Theatron*, do grupo Cena Aberta, se inscreve na história do espetáculo paraense como prática de resistência estética e política? Como ele contribui para uma reformulação da cena contemporânea local?

Enquanto a Europa e os Estados Unidos viviam um momento de insurgência popular e rebeldia civil, provocado pela Revolução sexual que se intensificou a partir da década de 1960, o Brasil vivia um dos capítulos mais obscuros da sua história: os vinte e um anos de Ditadura militar que calou, perseguiu e torturou centenas de pessoas consideradas uma ameaça aos seus princípios. Logo, podemos compreender que, no Brasil, este sentimento de liberação sexual encontrou na Ditadura Militar uma barreira silenciadora e opressora. Então, cabe perguntar: quais são os efeitos do regime ditatorial sobre o processo de liberação sexual no seio da produção cultural brasileira? Como o episódio de censura do espetáculo *Theastai Theatron* se configurou como um marco de rebeldia na cena teatral contemporânea do Pará?



Para responder estas questões, realizarei uma leitura crítica do espetáculo do Grupo Cena Aberta em articulação com seu contexto histórico e político brasileiro, cujo episódio de censura arbitrária apenas uma semana antes de sua estreia ocasionou a encenação de outro espetáculo, *Trontea Staithea* (1984) que marcou a cena contemporânea do teatro paraense por sua posição de rebeldia e insubmissão.

Produzido pelo grupo Cena Aberta, grupo cuja atividade politicamente engajada fez avançar várias conquistas para a classe teatral da cidade, *Theastai Theatron* foi um espetáculo de 1983 que discutiu temas como a origem do teatro, relações humanas, corpo, desejo e sexualidade. Uma das suas contribuições para a história do espetáculo paraense foi a consolidação da figura do encenador como uma espécie de mediador político, aquela figura importante que está entre o público e o censor

¹ Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral. Autor das peças teatrais “Deus, meu deus” (2023) e “Pau a pau” (2025).

com o difícil papel de defender a integridade da obra artística contra os desmandos do regime militar. Contrapondo-se a estes paradigmas repressores da sua época, o encenador começava a se impor como forma de protesto ao ambiente político que vigorava no Brasil naquele momento, ultrapassando as barreiras da estética. No Brasil, além de Zélia Amador de Deus, Cláudio Barradas e Luís Otávio Barata, tivemos outros encenadores importantes que assumiram essa postura política, como Zé Celso, Antunes Filho, Gerald Thomas etc.

Dirigida por Zélia Amador de Deus, a obra traz no seu subversivo discurso cênico uma inovadora proposta de experimentação da linguagem teatral na cidade. Rompendo com a tradição do teatro adaptado a partir de uma literatura dramática, a obra coloca o encenador no centro da sua criação artística. Em seu artigo “Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções de encenador” (2009), o professor Walter Lima Torres Neto defende que a encenação teatral é a tradução de uma ideia ou de um problema nos jogos da linguagem teatral. A própria ideia ou problema reivindica a cena teatral como forma de manifestação poética. Nesse sentido, o ato de encenar é sempre falar sobre um tema, um acontecimento ou uma questão política. Todas essas questões influenciaram nas decisões estéticas e políticas da encenadora Zélia Amador de Deus e do seu assistente de direção Luís Otávio Barata.

Torres Neto realiza uma investigação sobre as transformações históricas e culturais do conceito de encenação e realiza uma diferenciação entre o ensaiador dramático, o diretor teatral e o papel do encenador. Dessa forma, em termos cronológicos, o ensaiador dramático está conectado a um período pré-moderno (até o século XX), enquanto o diretor teatral está vinculado a cena na sua fase moderna e o encenador pertence aos tempos da pós-modernidade (final do século XX) e está ligado ao que o crítico teatral alemão Hans Thies Lehmann chamou de “Teatro pós-dramático”.

Segundo Torres Neto, o ofício teatral do ensaiador dramático, que era realizado por um ator ou um cenógrafo ou mesmo o dramaturgo da companhia, remonta ao Renascimento e as características da linguagem cênica deste período, como a exacerbada racionalização do corpo e do espaço, o repertório de gêneros e a consolidação da caixa cênica advinda do teatro italiano no século XVI. Foi na transição do século XIX para o século XX que, segundo Torres Neto, surgiu o diretor teatral, aquele que seria um porta-voz do autor dramático, responsável por traduzir na linguagem do teatro aquilo que o dramaturgo escreveu com palavras, como fizeram os encenadores André Antoine e Constantin Stanislavski. Já no que diz respeito ao ofício do encenador teatral, Torres Neto aponta que as décadas de 1980 e 1990 foram fundamentais no Brasil e na Europa. No final do século XX, a cena teatral renuncia à soberania do texto dramático ou de qualquer outro núcleo ficcional. O encenador agora é o autor do espetáculo e se serve de fontes de diversas naturezas.

Em entrevista publicada em recorte de jornal sem identificação de periódico, preservado no acervo do Instituto Paulo Fonteles de Memória da Amazônia, a encenadora Zélia Amador de Deus afirmou que a escolha por uma dramaturgia fragmentada foi uma estratégia para lidar com a censura, assim, caso uma cena fosse proibida de ser levada a público, a retirada da parte não

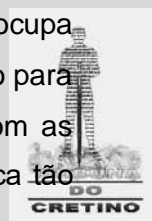


alteraria a compreensão do todo. A encenação também optou pela renúncia da palavra por achá-la um símbolo forte em relação ao corpo. Quando se retira a palavra falada da obra cênica, a necessidade de uma história concatenada se torna dispensável e assim o teatro pode retornar às suas origens ritualísticas, religiosas e pré-verbais.

Desta forma, aos poucos, o modelo dramático tradicional, baseado no texto dramático como centro da criação, narrativa linear, personagens psicológicos e representação de um mundo ficcional, começa a ruir e o teatro deixa de ser centrado na representação pura para se tornar uma experiência mais estética e menos dramática. Assim, ele retorna às suas dimensões mais ritualísticas e espetaculares. A compreensão racional do espetáculo abre espaço para a contemplação e experiência estética.

Em seu livro “Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)” (2013), Denis Bezerra aponta que durante este período as características principais do modo de ver e de fazer teatro em Belém eram a criação coletiva e a investigação do que ele chamou de “poética do corpo”. Para ele, outro ponto que se destaca nesse trabalho é a forte influência da Ditadura, sendo a censura militar um ponto determinante na criação cênica, ora para obedecer, ora para subverter as regras.

Inspirado nos pensamentos de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade, o corpo ocupa lugar central na cena funcionando como um veículo de expressão não verbal, um instrumento para investigar as questões mais íntimas e subjetivas da condição humana, em articulação com as origens rituais do teatro. No entanto, aquilo que faz de “*Theastai Theatron*” uma obra cênica tão singular para a história recente do teatro da cidade é que ela é um marco da resistência artística no período da Ditadura Militar.



Por conter cenas de nudez utilizando histórias com temáticas bíblicas, o espetáculo foi proibido pelo Órgão da Censura Federal, pela censora Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes. Logo após a proibição, o grupo passou a ter que se apresentar com tapa-sexo. Mesmo assim, antes do início de cada apresentação um representante lia uma carta de repúdio ao episódio de censura. Nas apresentações seguintes, o grupo resolveu se apresentar sem os referidos tapa-sexos, manter a carta de repúdio e pedir que o público assinasse um abaixo assinado se responsabilizando pelo que iria assistir. Contudo, com a pressão que a censura fez a diretoria do Teatro Experimental Waldemar Henrique, o grupo encontrou como saída temporária apresentar o espetáculo ao público no formato de “ensaios abertos” sem cobrar ingresso. No entanto, com o tumulto de pessoas que não paravam de entrar e sair do teatro para assistir ao espetáculo não demorou muito até que a direção do Teatro – na época na pessoa de Guilhermina Nasser – mandasse fechá-lo impedindo novamente as suas apresentações.

Apesar da mobilização da classe artística, do público e de parte da imprensa, a censura foi implacável. No entanto, ainda no mesmo ano, o espetáculo foi apresentado em sua versão sem cortes na quinta edição da Mostra de Teatro Amador do Pará sem maiores problemas com a censura. Empolgado com a boa recepção por parte do público, Barata resolveu realizar uma nova

temporada do espetáculo no ano seguinte, em 1984. No entanto, uma pequena alteração causou a proibição na íntegra da obra cênica: dessa vez, Jesus Cristo seria interpretado por uma mulher nua.

O objetivo era utilizar a imagem da crucificação para discutir os diversos tipos de violência as quais as mulheres estão sujeitas todos os dias. Considerada uma ofensa à religião cristã, *Theastai Theatron* ficou proibido de ir a público. Como resultado, Luís Otávio Barata reconstruiu o espetáculo em apenas uma semana, agora tomando como eixo central a própria censura sofrida, incorporando a agente Mirthes Nabuco como personagem da obra. Como a censura não se opunha a vídeos, as cenas do espetáculo proibido eram exibidas em televisores espalhados pelo teatro como forma de denúncia enquanto o público cortava com tesouras os tapa-sexos do elenco. O título do espetáculo teve suas sílabas trocadas e passou a se chamar *Trontea Staithea* (1984).

Após esse episódio, com o apoio do DCE e da ADUFPA – Associação de Docentes da UFPA, o Cena Aberta chegou a levar o espetáculo para a Universidade Federal do Pará, onde a censura não tinha poder de legislação, mesmo contra as ordens da administração universitária. Após a censura na íntegra de *Theastai Theatron*, o Cena Aberta teve apenas uma semana para criar e ensaiar um novo espetáculo, assim *Trontea Staithea* estreou no dia 04 de maio de 1984, em uma quinta-feira.

Preservando a relação frontal do palco, a encenação optou por colocar a plateia nas laterais, formando um enorme corredor. A cena inicial estimulava que o espectador abandonasse sua postura passiva de contemplação e rasgasse uma parede de jornais que o separava dos atores. Se, em *Theastai Theatron*, Zélia Amador de Deus, uma mulher preta, atravessava nua o palco inteiro usando apenas um enorme véu de noiva, em *Trontea Staithea*, a atriz Wlad Lima, uma mulher gorda, aparecia no mezanino do teatro dando ordens ao elenco que ficava abaixo dela. Representando a censora, o espetáculo compunha uma escritura cênica rebelde e subversiva.

Como podemos ver, o discurso político de *Theastai Theatron* não se restringia ao conteúdo do espetáculo, mas também se referia a forma de se fazer teatro. A investigação radical das possibilidades estéticas e políticas da encenação colocou o espetáculo na ponta de ruptura do teatro moderno paraense para a cena contemporânea e pós-dramática.

No teatro pós-dramático, conforme proposto por Hans-Thies Lehmann, observa-se um deslocamento das formas representacionais do drama para formas cênicas centradas na performatividade, na presença e na busca pelo humano. Dessa forma, o teatro deixa de se organizar prioritariamente em torno da narrativa linear e da representação de uma ação dramática e passa a se constituir como uma experiência estética que provoca os sentidos do espectador que, por sua vez, passa a ser testemunha de um ato.

Para concluir, *Theastai Theatron* e sua transformação em *Trontea Staithea* podem ser compreendidos como marcos na história do espetáculo contemporâneo paraense, não apenas por



discutirem temas de conteúdo político, mas também por promoverem uma revolução das formas de encenação, da relação com o público e dos modos de produção da cena. Assim, ao tensionar os limites entre estética e política, esses espetáculos evidenciam como a história do teatro se constrói também a partir de práticas de rebeldia e resistência que forçam a transformação do próprio conceito de espetáculo.

Março de 2026

Referências bibliográficas

BEZERRA, Denis. Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará (1957-1990). 1. ed. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2013.

DEUS, Zélia Amador de. Theastai Theatron: atentado ao pudor ou arbítrio? [Entrevista]. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Recorte de jornal. Disponível em: <https://app.docvirt.com/paulofonteles/pageid/30887> . Acesso em: 29 mar. 2026.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NUNES, Kauan Amora. A censura é a lei, o teatro é a morte e a ditadura é erotismo: proibição produtiva no espetáculo teatral Theastai Theatron. In: XV - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2019, Salvador. XV - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, Bahia, 2019. v. 1. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112096.pdf> . Acesso em: 29 mar. 2026.

Tribuna do Cretino – Vol.02-Nº02-2026 / ISSN 3086-1179



**DOSSIÊ
PRÁTICAS DE
MONTAGEM ETDUFFPA
2025**



Teatro Bruto e Teatro Sagrado em diálogo com o espetáculo “Grande Sertão: Veredas” – Por Karine Jansen

Karine Jansen¹

O pensamento teatral de Peter Brook, especialmente desenvolvido em obras como *O Espaço Vazio* e *O Ponto de Mudança*, apresenta diferentes modos de compreender a cena. Entre eles destacam-se o teatro bruto e o teatro sagrado, duas categorias que, embora distintas, podem coexistir dentro de uma mesma criação cênica. Ao observar uma encenação de *Grande Sertão: Veredas*, especialmente em contextos de teatro contemporâneo e universitário, como no espetáculo da Escola de Teatro e Dança da UFPA, é possível perceber como esses dois conceitos dialogam com a poética da obra de João Guimarães Rosa e com a construção da cena.

O Teatro Bruto: Energia, Vitalidade e Presença Popular

Para Peter Brook, o teatro bruto é aquele que nasce da vitalidade do mundo. Ele não se preocupa com refinamentos formais ou com uma estética excessivamente polida. Ao contrário, sua força está na energia direta, na fisicalidade, no humor, na violência e na vitalidade popular. É um teatro que pode ser desordenado, ruidoso e até mesmo caótico, mas que possui uma verdade pulsante que conecta diretamente atores e espectadores.

No universo de **Grande Sertão: Veredas**, essa dimensão se manifesta de maneira intensa. O romance de Guimarães Rosa apresenta um sertão atravessado por conflitos, batalhas, vinganças e disputas entre bandos, onde a vida é marcada pela dureza do mundo e pela sobrevivência. Quando transposto para a cena, esse ambiente cria um espaço de forte intensidade física: corpos em confronto, deslocamentos constantes, tensões entre personagens e um ritmo que remete às travessias e às guerras jagunças.

A presença dos bandos, como o de Riobaldo/Diadorim e o de Hermógenes, reforça essa dimensão bruta. O coletivo de atores em cena, muitas vezes em movimento, cria imagens de combate, perseguição e resistência. Nesse contexto, o teatro bruto se manifesta na corporeidade dos atores, na oralidade da linguagem rosiana, na musicalidade popular e nas ações diretas, que evocam uma teatralidade próxima das manifestações populares brasileiras.

Essa aproximação também pode ser percebida quando a encenação dialoga com elementos do teatro popular, como cantos, ritmos tradicionais e uma relação direta com o público. Brook afirmava que o teatro bruto possui algo de feira, de festa popular, de encontro coletivo. No caso de *Grande Sertão: Veredas*, a cena pode assumir essa dimensão de ritual popular onde a narrativa é compartilhada como uma experiência viva.



¹ Diretora de Teatro.

O Teatro Sagrado: A Busca Pelo Invisível

Em contraposição — mas também em complementaridade — ao teatro bruto, Peter Brook identifica o teatro sagrado, aquele que busca tornar visível algo invisível. Trata-se de um teatro que se aproxima da dimensão espiritual da experiência humana, criando momentos de suspensão do cotidiano e de abertura para o mistério.

Grande Sertão: Veredas possui uma profunda dimensão metafísica. Ao longo da narrativa, Riobaldo reflete constantemente sobre o bem, o mal, Deus, o diabo e o destino. A pergunta central — “O diabo existe?” — atravessa toda a obra, transformando a história de jagunços em uma investigação filosófica e espiritual.

Na cena, essa dimensão pode se manifestar por meio de momentos de silêncio, contemplação e suspensão, em que o tempo dramático se desacelera e a palavra ganha um caráter quase ritualístico. O ator que assume a voz de Riobaldo, por exemplo, pode transformar seu relato em uma espécie de confissão ou meditação diante do público.

O teatro sagrado, segundo Brook, não depende de cenografias grandiosas ou de efeitos espetaculares. Pelo contrário, ele muitas vezes surge da simplicidade do espaço e da intensidade da presença do ator. Nesse sentido, o espaço cênico pode tornar-se um lugar de travessia simbólica, onde as veredas do sertão também se tornam veredas da existência humana.

A relação entre Riobaldo e Diadorim é um dos pontos em que essa dimensão sagrada se intensifica. O amor silencioso, o mistério que envolve a identidade de Diadorim e a revelação final produzem uma atmosfera que ultrapassa o plano da narrativa para tocar questões profundas sobre identidade, destino e transcendência.



A Coexistência das Duas Dimensões na Cena

Peter Brook nunca propôs que o teatro bruto e o teatro sagrado fossem categorias rígidas ou excludentes. Pelo contrário, ele acreditava que um espetáculo vivo pode conter ambas as forças. O teatro necessita da energia do bruto, que o conecta com a vida e com o público, mas também precisa do sagrado, que abre espaço para o mistério e para a reflexão.

Em uma encenação de *Grande Sertão: Veredas*, essa coexistência se torna particularmente potente. De um lado, há a violência dos combates, o movimento dos bandos, a dureza do sertão — elementos que evocam o teatro bruto. De outro, existem as perguntas metafísicas de Riobaldo, a presença enigmática de Diadorim e a constante reflexão sobre Deus e o diabo — dimensões que aproximam a cena do teatro sagrado.

Assim, o espetáculo pode se tornar um espaço onde a brutalidade da existência e a busca pelo sentido da vida caminham juntas, refletindo a complexidade da própria obra de Guimarães Rosa.

Considerações Finais

Ao relacionar os conceitos de teatro bruto e teatro sagrado com Grande Sertão: Veredas, percebe-se que o pensamento de Peter Brook oferece uma chave fértil para compreender a potência cênica dessa narrativa. O sertão rosiano é simultaneamente um espaço de conflito e de transcendência, de violência e de contemplação.

Quando levado ao teatro, esse universo permite que a cena oscile entre a força física da ação e a profundidade espiritual da palavra, criando um espetáculo que dialoga tanto com a vitalidade popular quanto com a dimensão filosófica da existência.

Nesse sentido, o teatro torna-se, como desejava Brook, um espaço onde o invisível pode emergir através do corpo do ator e da imaginação do público — uma travessia que, assim como no romance de Rosa, revela que as verdadeiras veredas do sertão são também as veredas da alma humana.

Março de 2026



Corpos em estado de natureza: uma proposta de desmontagem do processo criativo do figurino de *Sagração da Floresta*

Elcio Lima Corrêa¹
Igor André Barroso de Quadros²

1 - INTRODUÇÃO

Quando o artista se dispõe a compartilhar suas vivências, métodos e escolhas criativas, desloca o fazer artístico de um campo frequentemente associado à intuição e à subjetividade para um espaço de reflexão estruturada, no qual a experiência pode ser analisada, sistematizada e comunicada. Nesse movimento, o processo deixa de ser apenas um percurso individual e passa a constituir-se como objeto de investigação, capaz de contribuir para o debate acadêmico, problematizar práticas e ampliar perspectivas no campo das artes. Desse modo, o resultado passa a ser compreendido como decorrência de um conjunto de decisões, referências e experimentações que integram o processo criativo. Narrar esse percurso, portanto, configura-se não apenas como exercício de registro, mas como estratégia de elaboração crítica que favorece o desenvolvimento do pensamento artístico e a consolidação de um campo de conhecimento situado na interface entre prática e teoria.

Nesse contexto, a desmontagem apresenta-se como uma estratégia relevante de investigação e compartilhamento. Mais do que a exposição de bastidores, trata-se de um procedimento de natureza teórico-performática, no qual o artista revisita criticamente os caminhos percorridos junto do público, evidenciando não apenas os acertos, mas também as dúvidas, os desvios e os impasses que constituíram o processo criativo. A desmontagem contribui para a problematização da noção de obra acabada ao evidenciar suas etapas e condicionantes, instaurando um espaço de análise no qual o fazer artístico é compreendido a partir de suas próprias condições de produção. Ao operar na articulação entre criação e reflexão, prática e discurso, esse procedimento permite tratar o processo como objeto de conhecimento, favorecendo a compreensão do figurino não apenas como resultado visual, mas como construção simbólica e material em constante elaboração.

É a partir dessa perspectiva que o presente artigo se estrutura, propondo a desmontagem do processo criativo de concepção dos figurinos do espetáculo de dança *Sagração da Floresta*, desenvolvido na disciplina Projeto de Figurino Cênico, sob orientação de Ézia Neves, na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Inspirado na obra *Sagração da Primavera* (1913), de Igor Stravinsky, o projeto buscou transpor para a visualidade cênica aspectos como a organização rítmica, o caráter ritualístico e a relação com elementos naturais presentes na composição musical. Nesse percurso, corpo, matéria e natureza foram adotados como eixos orientadores das escolhas estéticas. Ao



¹ Elcio Lima Corrêa é Professor licenciado em Teatro pela UFPA, diretor do Grupo Presságio, figurinista, pesquisador e aluno do Curso Técnico em Figurino Cênico da ETDUFPA.; também colabora com o Projeto de Extensão Tribuna do Cretino.

² Igor André Barroso de Quadros é Figurinista e aluno do Curso Técnico em Figurino Cênico da ETDUFPA.

revisitar esse processo por meio da desmontagem, o artigo não se limita à descrição de etapas e soluções, mas explicita os fundamentos conceituais que sustentaram a criação, oferecendo uma compreensão ampliada do figurino enquanto prática e campo de reflexão.

2 - RAÍZES DO PROCESSO: GÊNESE CRIATIVA E DESMONTAGEM

A gênese criativa, entendida como o conjunto de impulsos iniciais, referências, escolhas e experimentações que dão origem a uma obra, constitui um território fértil para a investigação no campo das artes cênicas. Longe de se configurar como um momento isolado ou puramente intuitivo, esse estágio envolve um emaranhado de relações entre repertório, contexto, sensibilidade e intenção estética. No caso da criação de figurinos, essa gênese se manifesta na articulação entre elementos visuais, simbólicos e materiais que, progressivamente, constroem uma identidade para a cena. Compreender esse momento inicial implica reconhecer que cada decisão, da escolha de tecidos à definição de silhuetas e cores, carrega em si um pensamento em formação, atravessado por referências culturais, conceituais e poéticas.

Inicialmente, é preciso compreender o conceito de desmontagem, um termo relativamente recente no campo de estudos das artes cênicas. Trata-se de uma prática que propõe o deslocamento do olhar sobre a obra, convidando à investigação de seus processos de construção em vez de se deter exclusivamente em seu resultado. Nesse sentido, a desmontagem se configura como um exercício de explicitação dos caminhos criativos, tornando visíveis as escolhas, os procedimentos, as referências e até mesmo as incertezas que atravessam a elaboração artística.

No caso das desmontagens cênicas, elas possuem um “espetáculo por trás”, ou seja, o procedimento narrativo da desmontagem, tem como pressuposto uma montagem. A partir de um espetáculo feito por aquele ator ou vários espetáculos, a desmontagem apresenta como foi a construção técnica, corporal, afetiva daquele(s) personagem(ens) específico(s) (Souza, 2017, p.49).



Embora sua origem esteja mais diretamente vinculada às práticas de atores e diretores, especialmente no contexto de investigações sobre o trabalho do intérprete e a composição cênica, a desmontagem vem sendo gradualmente apropriada por outros campos da criação teatral. Esse movimento revela não apenas a versatilidade do conceito, mas também a necessidade de reconhecer o espetáculo como um organismo complexo, tecido por múltiplas camadas de criação. Ao alcançar áreas como o figurino, a desmontagem permite que aspectos frequentemente percebidos como complementares ganhem protagonismo analítico, evidenciando seus processos específicos de concepção e suas contribuições para a construção de sentido na cena. Assim, mais do que um termo emergente, a desmontagem se afirma como uma ferramenta potente para pensar o fazer artístico em sua dimensão expandida, abrindo novas possibilidades de leitura, sistematização e compartilhamento do conhecimento nas artes cênicas.

Ao assumir simultaneamente as posições de criador e pesquisador, o artista insere-se em um território híbrido no qual a experiência prática não se dissocia da elaboração teórica, mas, ao contrário, a alimenta e a tensiona continuamente. Nesse espaço, o fazer artístico deixa de ser

apenas produção estética para se constituir também como produção de conhecimento, permitindo que escolhas, procedimentos e referências sejam revisitados sob uma perspectiva crítica e sistematizada, uma vez que “o pesquisador que reflete sua obra enquanto artista que cria, habita uma zona fértil entre a prática e a teoria, onde o gesto criativo se torna também campo de investigação” (CORRÊA, 2025, p.26). Tal compreensão reforça a relevância de metodologias que valorizem o processo, como a desmontagem, ao reconhecer no percurso criativo não apenas um meio, mas um fim em si mesmo no âmbito da pesquisa em artes cênicas.

Quanto a isso, Baena diz:

Acredita-se que a experiência de verbalizar sobre seus processos de criação para uma plateia, servirá para que os figurinistas reforcem algumas questões problemáticas a respeito de sua prática profissional, como a distribuição de valores orçamentários, a necessidade de etapas como provas de roupa, tomadas de medidas e outros, finalmente sobre o conhecimento do tempo de confecção de roupas (Baena in Viana, 2025, p. 292).

O compartilhamento do processo criativo transforma o fazer artístico em matéria reflexiva e transmissível. Aqui esse movimento ganha um desdobramento relacional: a desmontagem não apenas organiza o pensamento do artista sobre sua própria prática, mas também cria condições para que esse pensamento circule, seja confrontado e ampliado na relação com o outro, seja diante de uma plateia ou através da escrita, uma vez que, mesmo quando situada em um campo estritamente teórico, como no caso do artigo proposto, essa dimensão dialógica permanece ativa, ainda que, neste caso, mediada pela escrita e pela leitura.



A desmontagem configura-se como uma prática que promove a aproximação entre artista e público ao instaurar espaços dialógicos no âmbito da criação cênica, algo que já se apresenta de forma evidente. Trata-se de um recurso que tem ganhado adesão crescente entre grupos teatrais, atores, atrizes e diretores(as). Considerando, contudo, as múltiplas dimensões que integram um espetáculo, é possível inferir que as possibilidades de análise e discussão se ampliam de maneira exponencial quando esta prática é adotada (Corrêa, 2025, p.22).

Ao reconhecer que a desmontagem pode expandir exponencialmente as possibilidades de análise, o trecho legitima o aprofundamento em áreas muitas vezes secundarizadas na recepção crítica, como a criação de figurinos. Assim, ao aplicar a desmontagem a esse campo, o artigo não apenas evidencia os atravessamentos entre corpo, matéria e conceito já mencionados, mas também contribui para ampliar o entendimento do figurino como linguagem autônoma e estruturante da cena.

3 - GERMINAÇÃO DA CENA: QUANDO A CRIAÇÃO ARTÍSTICA NASCE

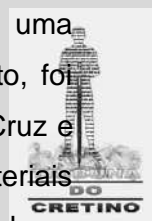
O projeto Sagração da Floresta nasce do diálogo direto com Sagração da Primavera (1913), de Igor Stravinsky, obra que provocou uma ruptura decisiva no panorama musical e cênico do início do século XX. Sua escrita é marcada por uma pulsação intensa, pela presença de dissonâncias e por uma organização rítmica não linear, que evoca forças arcaicas associadas a rituais de

renovação e ciclos vitais da natureza. Nesse universo sonoro, a ideia de sacrifício surge como elemento simbólico central, articulando a passagem entre destruição e renascimento, ordem e desestabilização, numa experiência que mobiliza não apenas a audição, mas também uma dimensão corporal e instintiva da percepção.

A obra propõe, assim, uma vivência estética que se aproxima do rito, em que som e movimento se articulam na construção de um estado coletivo de intensidade. Desde sua estreia, tornou-se um marco pela forma como reorganiza a relação entre música e cena, instaurando uma linguagem em que o corpo ganha protagonismo expressivo e a música deixa de ser apenas estrutura sonora para se tornar força dramática. Essa configuração expandiu as possibilidades do pensamento cênico no século XX, abrindo caminhos para investigações que articulam ritmo, gesto e presença como elementos indissociáveis.

É nesse horizonte que Sagração da Floresta se desenvolve, deslocando o eixo simbólico da primavera para o imaginário da floresta, onde se concentram noções de ciclo, ancestralidade e matéria viva.

A proposta foi inicialmente apresentada pelas diretoras Mayrla Andrade e Eleonora Leal, que, a partir de um painel de referências imagéticas, delinearam os contornos conceituais do espetáculo. A orientação indicava um trânsito entre o ballet clássico e o contemporâneo, propondo uma visualidade que evocasse simultaneamente organicidade e estranhamento. Nesse contexto, foi concedida ampla autonomia à equipe de figurinistas, composta por Igor Quadros, Rafaela Cruz e Isaac Machado, sob orientação de Micheline Penafort, para investigar soluções formais, materiais e símbolos capazes de sustentar a dramaturgia visual da obra. Vale ressaltar que o espetáculo se desenvolve no contexto da Mostra Cênica dos cursos técnicos da ETDUFPA, neste caso, as turmas de segundo ano de Dança Clássica, Figurino Cênico e Cenografia, ou seja, trata-se de um projeto de caráter formativo onde o corpo discente coloca em prática o aprendizado adquirido ao longo de dois anos, exercitando o trabalho coletivo, pesquisa, planejamento e criação.



Pensar o figurino para a dança exige observar o corpo em estado de deslocamento contínuo, como se o tecido também precisasse aprender a respirar e a coreografar junto. Diferente do teatro, onde a roupa muitas vezes sustenta a personagem em pausas, gestos e palavras, ou do audiovisual, que pode capturar detalhes em planos controlados e repetíveis, na dança o figurino é lançado ao imprevisível: giros, saltos, quedas e fluxos de energia que exigem leveza, resistência e inteligência material.

O processo prevê uma pesquisa aprofundada, não apenas de materiais têxteis, mas também dos elementos da dança, das exigências do corpo em movimento, bem como um painel de ambiência com diversas referências visuais, a representação gráfica das ideias por meio de croquis, propostas de maquiagem, orçamento e cronograma, essas são as etapas que o projeto de figurino cênico exige.

3.1 - Painel de ambiência e croquis

Após o primeiro contato com o projeto e iniciadas as pesquisas de referências, o desenvolvimento do painel de ambiência constituiu etapa fundamental do processo.

O painel de ambiência ou *moodboard*, como é chamado em outras áreas da criação, uma ferramenta que atua como mapa sensorial e orienta as decisões estéticas do(a) figurinista. Ao reunir imagens, texturas, paletas de cores, recortes de revistas, fotografias históricas, obras de arte ou elementos da natureza, o painel de referências ajuda a construir o universo visual de um espetáculo ou personagem (Corrêa, 2025, p. 32).

Foram mobilizadas imagens provenientes de montagens de ballet, desfiles de moda e criações do estilista Lino Villaventura, além de obras como O Lago dos Cisnes e Sonho de uma Noite de Verão. Tais referências contribuíram para a elaboração de uma visualidade que articula delicadeza e exuberância, estrutura e fluidez, através de texturas, volumes e cromatismos associados ao imaginário da floresta.

Os croquis, nesse processo, assumem papel fundamental como ponto de partida e ferramenta de organização do pensamento visual. Executados por Igor Quadros, eles funcionaram como um território de experimentação, onde formas, volumes e intenções simbólicas puderam ser testados antes de ganharem materialidade. Nesse percurso, Igor também desempenhou um papel decisivo ao sintetizar as múltiplas ideias do trio de figurinistas, articulando-as de modo a alcançar um denominador comum capaz de contemplar as contribuições de cada integrante. Foi a partir dessa elaboração inicial que se tornou possível alinhar estética, narrativa e funcionalidade. A ideia central para a construção desses croquis surgiu da observação atenta das coreografias durante os ensaios, permitindo que o figurino nascesse em sintonia com o gesto e o ritmo das intérpretes. A partir disso, foram definidos figurinos, adereços e atmosferas de cena.



Fig. 1: Croquis referentes ao grupo árvores. Fonte: Igor Quadros

Um dos eixos centrais da criação residiu na ideia de um figurino sem frente ou costas definidas pelo olhar, configurando uma espécie de corpo duplo, habitado por duas presenças. Essa concepção tinha por intuito instaurar uma tensão poética, sugerindo a coexistência de forças visíveis e invisíveis, humanas e míticas. Todas as dançarinas trajavam macacão base, capa e máscara fixada na nuca, cada uma com as cores de seus respectivos grupos.

O elenco, composto por dezesseis bailarinas, foi organizado em quatro grupos, cada qual associado a um elemento da natureza: água, terra, árvore, fauna/flora. Em cada grupo, uma intérprete destacava-se assumindo a figura da Sábia, personagem coroada que simboliza a potência arquetípica do elemento representado. Essa divisão não apenas orientou a construção estética dos figurinos, como também instaurou uma lógica ritualística que reverberava na composição coreográfica.

A modelagem dos figurinos, executada por Rafaela Cruz, partiu de uma base comum: macacões de segunda pele que revestem integralmente o corpo, incluindo o uso de balaclavas, criando uma superfície contínua. Essa escolha favoreceu a construção de figuras híbridas, afastando-se de marcas identitárias evidentes e aproximando-se de uma corporeidade mais próxima do arquétipo do que do indivíduo. Nesse contexto, a prova de figurino revelou-se etapa imprescindível do processo, funcionando como um momento de ajuste fino entre concepção e corpo em movimento, evitando surpresas como folgas excessivas ou peças demasiadamente apertadas, que poderiam comprometer tanto a estética quanto a mobilidade das intérpretes.

A singularidade de cada grupo foi alcançada por meio da aplicação de cores, pigmentações e texturas específicas, elaboradas artesanalmente. A técnica de tingimento tie-dye, que consiste em amarrar, dobrar ou torcer o tecido antes de tingi-lo, impedindo que a tinta atinja certas áreas, criando, assim, padrões irregulares e únicos, como manchas, espirais e círculos, foi utilizada sobretudo nas capas, de tecidos leves e esvoaçantes, para criar efeitos orgânicos, sugerindo a ação do tempo, da água e dos elementos sobre a matéria. Nesse processo, a imprevisibilidade da técnica também se fez presente, exigindo adaptação às respostas do material, já que nem sempre os resultados correspondiam integralmente ao planejamento inicial. Algumas dificuldades surgiram ao longo da execução, especialmente no controle da intensidade das cores e na fixação dos pigmentos, além dos desafios nas etapas posteriores de aplicação, que demandaram ajustes cuidadosos para manter a coerência visual. Paralelamente, os macacões receberam intervenções por meio de carimbos e pinturas à mão, ampliando a riqueza visual e reforçando o caráter artesanal e único de cada peça.





Fig.2: Croquis representando a diversidade de cores dos quatro grupos.
Fonte: Igor Quadros

As costas, ou a “segunda frente”, constituem um dos aspectos mais emblemáticos do projeto, operando como um dispositivo poético de inversão do olhar. Nessa região, foram acopladas máscaras ornamentadas, singulares para cada intérprete, acompanhadas de extensões têxteis que desdobram o corpo em uma presença outra: um espírito da floresta que não apenas habita a bailarina, mas a ultrapassa, como se dela brotasse. Essas máscaras não se limitam à função de adorno ou ocultação; elas instauram um campo simbólico onde ver e ser visto se confundem. Ao girar, ao deslocar-se no espaço, a intérprete revela uma face que não é inteiramente humana, instaurando a sensação inquietante de que há olhos que devolvem o olhar ao público.



Fig. 3: Frente e costas dos figurinos. Fonte: Mosaico do Pará

Dessa forma, o espectador deixa de ocupar uma posição passiva e confortável para ser capturado por uma rede de presenças que o observam silenciosamente. A floresta, então, deixa de ser cenário ou referência estética para tornar-se sujeito: ela vigia, respira e reconhece quem a contempla. Há, portanto, uma inversão sutil e instigante: não são apenas as bailarinas que se apresentam ao olhar do público, mas o próprio público que passa a ser atravessado por esses olhares múltiplos, como se adentrasse um espaço ritual onde a natureza, personificada, observa de volta. A “segunda frente” rompe a linearidade da percepção e transforma o corpo em enigma vivo, um corpo que guarda, em sua retaguarda, uma vigília constante.

As Sábias, por sua vez, foram destacadas por meio de adereços de cabeça que remetem a coroas, concebidas em diálogo direto com o elemento que cada uma representa. Essas peças inscrevem as intérpretes em uma linhagem ancestral, na qual a coroa atravessa a história como signo de poder, distinção e mediação entre planos, o humano e o divino, o terreno e o sagrado.



Fig.4: Representação gráfica das coroas das Sábias. Fonte: Igor Quadros

Ao longo dos séculos, a coroa assumiu diferentes materialidades e sentidos: dos louros que cingiam as têmperas dos vencedores na Antiguidade clássica, simbolizando honra e reconhecimento, às coroas régias que consolidaram a ideia de soberania e autoridade política nas monarquias, frequentemente associadas a uma legitimação de ordem divina. Em rituais e mitologias diversas, adornos cefálicos também operam como marcas de eleição espiritual, identificando aqueles que detêm saberes ocultos ou funções de condução coletiva. Em todos esses contextos, a coroa não apenas enfeita, mas transforma quem a porta, instaurando uma diferença visível que reverbera no campo simbólico.

No universo de Sagração da Floresta, esse signo é ressignificado: desloca-se do eixo do poder centralizado para um campo mais orgânico e ritualístico. As coroas das Sábias não afirmam

domínio sobre outros corpos, mas sugerem uma escuta profunda dos ciclos naturais, como se cada figura coroada fosse um ponto de contato entre a floresta e o coletivo cênico. Seus ornamentos, elaborados a partir de texturas, formas e cores específicas, evocam uma autoridade que não se impõe, mas emerge, como raízes que sustentam, águas que conduzem, folhas que acalentam. Ao mesmo tempo, esses adereços mantêm coerência com a materialidade geral dos figurinos, evitando rupturas visuais abruptas. Assim, mesmo destacadas, as Sábias permanecem integradas à paisagem sensível do espetáculo, como se suas coroas não fossem objetos sobrepostos, mas desdobramentos naturais de seus próprios corpos. Nesse gesto, o figurino reafirma a potência da coroa como signo histórico, ao mesmo tempo em que a reinventa como expressão de uma soberania outra: menos hierárquica, mais relacional, profundamente enraizada na poética da natureza.



Fig. 5: Detalhe da coroa da Sábia da Terra. Fonte: Mosaico do Pará



O uso das sapatilhas de ponta tradicionais introduz um contraponto interessante: enquanto a base técnica do ballet clássico permanece presente, a visualidade proposta tensiona seus códigos, deslocando-os para um território mais experimental. Essa fricção entre tradição e invenção revela-se um dos motores poéticos do trabalho.

O figurino principal permaneceu em uso até o momento da coroação das personagens Sábias, quando então ocorre uma transição significativa: para a cena final, marcada pelo sacrifício, foi concebida uma túnica branca, cuja simplicidade instaura uma nova camada de leitura, evocando purificação, entrega e transcendência.

3.2 - A Maquiagem

Concebida por Isaac Machado, a maquiagem, neste projeto, afirma-se como um dispositivo essencial de construção de linguagem, operando como uma espécie de máscara sensível que redefine a presença cênica das intérpretes. Ao transformar as bailarinas em seres híbridos, entidades que habitam a fronteira entre o humano e o natural, a maquiagem atua diretamente na suspensão da identidade cotidiana, apagando traços reconhecíveis e instaurando outras possibilidades de existência no palco. A escolha de uma cartela de cores composta por tons terrosos, telha, preto, vermelho e marrom sugere uma materialidade quase primordial, como se os rostos fossem constituídos a partir de elementos orgânicos associados à terra e a seus estados de transformação. Nesse contexto, o olhar ganha centralidade: os contornos marcados em preto aprofundam a expressividade e criam zonas de sombra que deslocam a leitura convencional do rosto, enquanto os brilhos em tons de telha capturam a luz de maneira estratégica, ressaltando a presença dos olhos em cena. Assim, a maquiagem não apenas complementa o figurino e a cenografia, mas contribui de forma decisiva para a construção da atmosfera do espetáculo, instaurando uma dimensão visual na qual cada rosto se configura como superfície de inscrição simbólica.



Fig. 6: Face chart com propostas de maquiagem. Fonte: Isaac Machado



Ressalta-se, ainda, que a maquiagem passou por testes prévios realizados pelos próprios figurinistas e pela equipe envolvida, etapa fundamental do processo de criação. Esses testes permitiram avaliar a durabilidade dos materiais, a adequação das cores sob diferentes condições de luz e a coerência estética em relação ao conjunto da cena, além de possibilitar ajustes necessários antes da apresentação propriamente dita. Tal procedimento revela-se imprescindível em processos cênicos, uma vez que antecipa possíveis problemas em situação de palco e contribui para maior segurança e precisão na execução final.

3.3 - Orçamento e cronograma

Dois aspectos fundamentais no processo de criação de figurinos são o orçamento e o cronograma, pois ambos estruturam as possibilidades reais de execução do projeto. O orçamento delimita os recursos financeiros disponíveis, orientando escolhas de materiais, técnicas e acabamentos. Já o cronograma organiza o tempo de produção, definindo etapas como pesquisa, desenvolvimento de croquis, modelagem, provas, confecção e finalização. Em conjunto, esses dois elementos funcionam como parâmetros operacionais que articulam a dimensão criativa às condições concretas de realização.

Na prática, entretanto, é comum que surjam imprevistos ao longo do processo, exigindo adaptações constantes. Alterações na disponibilidade de materiais, variações de custo, necessidades de ajustes nas modelagens e demandas adicionais durante as provas podem impactar diretamente tanto o orçamento quanto o cronograma inicialmente previstos. Neste projeto, não foi diferente: alguns desses desafios se fizeram presentes, exigindo reorganização de etapas, redistribuição de recursos e readequação de prazos. Essas situações, embora representem tensões no processo, também contribuíram para o amadurecimento das soluções criativas e para a construção de estratégias mais flexíveis de produção.



Fig. 7: Cena de Sagração da Floresta. Fonte: Larissa Souza



uma necessidade prática, mas também se alinharam a debates contemporâneos sobre consciência ecológica, incorporando ao processo uma dimensão ética e sustentável.

Ao longo do processo, é comum a ocorrência de divergências de ideias, especialmente em uma equipe composta por três responsáveis pela criação, o que exige negociação constante entre diferentes perspectivas estéticas e conceituais. Nesse contexto, o comprometimento com o projeto demanda maturidade profissional para superar vontades individuais e eventuais conflitos de ego em favor do objetivo maior, a construção do espetáculo. Considerando tratar-se de um processo formativo, a vivência desses entraves e sua resolução de maneira responsável e assertiva torna-se parte fundamental da aprendizagem, reverberando diretamente na futura atuação profissional dos envolvidos.

Esta proposta de desmontagem, portanto, registra não apenas as etapas de elaboração dos figurinos, mas também os atravessamentos, escolhas e inquietações que constituíram o percurso criativo e pode, futuramente, desdobrar-se em um ato performático ainda com ênfase no trajeto descrito.

Ao final, o projeto se confirma como uma experiência marcante, não apenas pelo resultado visual alcançado, mas pela dimensão colaborativa que o sustentou. Assim, Sagração da Floresta permanece como testemunho de que a arte, quando nutrida por coletividade e invenção, é capaz de fazer emergir resultados significativos mesmo em contextos de limitação material.



REFERÊNCIAS

CORRÊA, E. L. **Desmontagem como Prática Investigativa**: O Processo de criação de figurino em Quem Matou Jack?. 63 f. 2025. Monografia (Licenciatura em Teatro) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

SOUZA, T. S. Limites, deslocamentos e atravessamentos: uma tentativa de conceituar a desmontagem. COLÓQUIO DO PPGAC/UNIRIO, 17., 2017, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017. p. 48-50.

VIANA, F. et al. (org.) Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais. **Colóquio de moda**. VXII, São Paulo: ECA-USP, 2025. p. 291-302.

FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS



Dorotéia: A Farsa Irresponsável

Elenco:

Zê Charone, Mariana da Paz, Iracy Vaz

Alessandra Pinheiro, Krystara

Concepção Cenográfica:

Boris Knez

Montagem de cenografia e luz:

José Igreja (Zezinho)

Figurinos:

Ézia Neves e Élcio Lima

Produção de figurinos e customização de objetos:

Bach Sampaio

Costureira:

Verbena

Criação de luz e sonoplastia:

Isabella Bravim

Operação de sonoplastia:

Jon Rentes

Concepção de maquiagem:

Mariana da Paz

Social Media Designer:

Brunno Euler

Produção:

Zê Charone

Direção:

Adriano Barroso

Realização:

Grupo Gruta de Teatro

Apoio:

Centro de Dança Ana Unger, Tv Norte

Teatro Casa Saulo Sisnando, Casa Teatro Cuíra

Os Sentinelas

Agradecimentos:

Monalisa da Paz, Waleria Costa, Allan Carvalho, Mayra Paz, Edyr Augusto,

Jerusa Lopes, Samia Gabriel, Aury Pastana, Brenda Gonçalves, Guaracy Junior,

Eliana Fonseca, Alexandre Urquiza, Amarildo Natanael Pastana, Edgar Castro, Solange Seixas

Rafaela Paulo, Isabela Paulo, Manoela Paulo e Monielly Cristine



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.



Pastorinhas Filhas do Oriente

Produzido pelo ponto de Cultura da Mestra Iracema de Oliveira;

Pastorinhas é uma drama pastoril ou pastorinha campestre, origem na religiosidade popular

Elenco:

Anjo Gabriel - Aquiles Pavão; Maria - Anna Benchimol;

José - Rodrigo Nascimento; Estrela - Ana Paula;

Pastora - Ty Aguirre; Pastor - Bel Sérgio;

Rei Baltazar - Rosa Rio; Rei Gaspar - Ricky;

Rei Belquior - Kauê; Satanás - Anselmo Azevedo;

Arcanjo Miguel - Caio Bentes,

Coordenação Geral:

Agenor Del'Valle

Direção:

Caio Bentes

Preparação de Elenco:

Caio Bentes

Sonoplastia:

José de Jesus de Souza(careca), Caio Bentes

Figurino:

Henrique Comessanha (in memorian)



É-DI-PO E JO-CAS-TA - Um Espetáculo-Ritual a Dionísio

Adaptação de “Édipo Rei” e “As Bacantes”

Elenco:

Ana Eliza e Edilene Barbosa (Jocasta), Diego Pimentel e Rubens Leal (Édipo)
Everton Pereira, Jucca, Luiz Albuquerque, Taymari Leão e Yan Elmescany (Coro)
Pablo Loureiro (Rei Laio) e Leonardo Sousa (Destino)

Direção e Sonoplastia:

Breno Monteiro e Leonardo Sousa

Produção, Cenografia e Figurinos:

Breno Monteiro e Lauro Sousa

Iluminação:

Breno Monteiro

Adaptação do Texto:

Coletiva

Texto do Coro:

Lennon Bendelak

Dramaturgismo:

Edson Elias

Design Gráfico:

Lauro Sousa

Fotos:

Everton Pereira e Lauro Sousa

Vídeos:

Everton Pereira

Realização:

Espaço das Artes de Belém e NAVE (Núcleo Artístico de Vivências do Espaço)

Apoio:

Companhia Paraense de Potoqueiros



Abaeté

Texto e Atuação:

Lírio do Pará

Direção:

Kevin Braga e Dina Maia

Figurino, Adereços e Cenografia:

Kevin Braga

Iluminação:

Renan Coelho

Provocação Dramatúrgica:

Valéria Lima

Coreografia:

Adriana Fortes

Audiovisual:

Allyster Fagundes

Trilha Sonora:

Íris da Selva

Realização:

Coletivo Cultural Achados e Perdidos



A ÚLTIMA LAMBADA

Intérpretes-Criadores:

Ana Carla Pamplona, Tunga Vidya, Kesynho Houston
 Leoberdson Silva, Suellen Dias, Priscila Reis
 Babi Simões (Laysa Gabrielle), Karina Carvalho
 Adrhia Praia, João Pedro Lima Meireles, Aline Silva
 Luiz Silva, Nayla Santos, Maria Letícia, William Lopes

Estagiárias:

Adriana Lombar e Edilene Barbosa

Orientação de Coreografia:

Larissa Chaves e Erika Gomes

Orientação de Figurino:

Ezia Neves

Figuristas:

Ana Ladislau e Juliane Farias

Assistentes de Figurino:

Jacy Guimarães, Maria de Deus e Raiane Coutinho

Colaboradores de Figurino:

Dani Negrão, Igor Quadros, Julio Tércio
 Maria Auxiliadora, Maria Celeste e Rafaela Cruz

Orientação de Maquiagem Cênica:

Micheline Penafort

Orientação de Cenografia:

Ezia Neves

Cenógrafas:

Izabella Alves e Regiane Cardoso

Assistentes de Cenografia:

Geane Leite

Colaborador de Cenografia:

Jardel Silva

Confecção de Pannel Luminoso:

Ateliê Permanente de Luminárias Cenográficas

Orientação de Iluminação Cênica:

Iara Souza

Social Midia e Designer:

Bueno Santos, Ana Carla Pamplona, Leoberson Silva
 Aurélio Victor, Karina Carvalho, João Pedro Rebelo

Fotografia e Filmagem:

Danielle Cascaes Fotografia

Equipe técnica do Teatro Universitário Cláudio Barradas:

Arthur Mello, Gabriele Nunes, Jully Campos
 Mac Silva, Natasha Leite e Valéria Andrade (diretora)



E Quem Paga o Pato?

Intérpretes-Criadores:

Anastácia Marshelly, André Sindor, Arth Morbach, Barahuna, Jean Silva, Jean Vitti, Julia Beatriz, Keron Reis, LEEA.H, Léo Gomez, Lourdes Martins, Luísa Gonçalves, Maisa Pires, Marcelo Rudolph, Reinaldo Brito, Renan Oliveira, Suelen Azevedo, Tayssa Monteiro, Túlio Araujo, Vinícius Baía, Wes Souza.

Orientação de Coreografia:

Eder Jastes.

Orientação de Cenografia:

Ju Bentes.

Cenógrafos:

Josi Braga, Reinaldo Netto.

Assistentes de Cenografia:

Milena, Cinthia Neves, Renato Sousa Darla Romeiro.

Orientação de Figurino:

Ézia Neves.

Figuristas:

Fê Pinheiro, Izi.

Assistentes de Figurino:

Auxiliadora Costa, Darphine Santos, Ramon Calvo.

Apoio de figurino:

Waxel lifschiit, Victória Cavalcante, Thaise Farias, Inaê Nascimento, Paula Bastos, Babi Simões, Sidiane Nunes, Elaína Ferreira, Jacy Guimarães, Dani Negrão, Maria de Deus Marinho, Sdiyany Silva.

Coordenação de iluminação:

Iara Souza.

Iluminação:

Josi Braga e Reinaldo.

Sonoplastia:

Capela.

Direção da Escola:

Tarik Coelho, Grazi Ribeiro.

Coordenação do Teatro Cláudio Barradas:

Valéria Frota.

Equipe técnica do Teatro Cláudio Barradas:

Natasha Leite, Artur Mello, Jully Campos, Mac Silva, Gabi Nunes, Gilberto Almeida.

Mídia da Escola:

Bueno.

Marketing do Espetáculo:

Léo Gomes, Marcelo Rudolph.



Grande Sertão: Veredas

Da obra de João Guimarães Rosa

Elenco:

Bando de Diadorim

Ally, Gabriel Anjos, Inngryday Cristiny, Pedro Bolseiro, Laiza Bonifácio,
Josué Pantoja, Carolina Moref, Diego Pimentel, Ryuu, Will, Faísca,
Kadu Chaves, Yrochi e Jonata Navegantes

Bando de Hermógenes

Priscilla Rosa, Lucas Bereco, Luis Carlos, Sofia Alvarez, Matheus Martins,
Cibele Maciel, Caroline Vitória, Lennon Bendelak, Mayara Souza,
Maya Rodrigues, Wanderson Moraes, Samantha Pacheco,

Direção:

Karine Jansen e Larissa Latif

Assistência de Direção:

Danielle Cascaes

Preparação de Elenco:

Lennon Bendelak

Dramaturgismo:

Lennon Bendelak, Danielle Cascaes, Karine Jansen e Larissa Latif

Coordenação de Figurino:

Ézia Neves

Figuristas:

Fabrcio Ribeiro e Sávio Serrão

Assistentes de Figurino:

Adriana Martins, Sidyany Christiny, Vitória Costa e Joane Parente

Orientação de Maquiagem Cênica:

Micheline Penafort

Coordenação de Cenografia:

Paulo Ricardo Nascimento

Cenógrafa:

Manu Castro

Assistentes de Cenografia:

Gigi Cosplay e Pedro Radhe

Coordenação de Iluminação:

Iara Souza

Sonoplastia:

Suellen Calábria e Shislene Alves

Contrarregragem:

Rayana Casanova, Rosilene e Nathália

Mídia Digital:

Danielle Cascaes, Gabriel Anjos, Kadu Chaves, Luis Carlos e Matheus Martins

Apoio:

Casarão do Boneco



Ô de casa, posso entrar para cuidar?

Atrizes:

Olinda Charone

Marluce Oliveira

Ivone Xavier

Direção e projeto de encenação:

Wlad Lima

Figurino e cenografia:

Anibal Pacha e elenco.

Produtora Cultural:

Vida Amorim



O Balcão

ELENCO 1:

O Bispo: Walan Cardoso; O Juiz: Albert Aguiar; O Carrasco: Marlene Oliveira
 O General: João Paulo Ramos; O Chefe de Polícia: Roberta Lima
 Roger: Daniel Mozart; O Homem: Bruno Assis e Walan Cardoso
 O Enviado: João Castro; O Escravo: Bruno Assis; Irma/Rainha: Krystara Monteiro;
 A Ladra: Larissa Melo; A Moça: Carol Oliveira; Carmen: Adria Letícia
 Chantal: Rafaela Takemura; A Mulher: Iana Briaca

ELENCO 2:

O Bispo: Walan Cardoso; O Juiz: Albert Aguiar; O Carrasco: Marlene Oliveira
 O General: João Paulo Ramos; O Chefe de Polícia: Roberta Lima
 Renata: Flávia Ferreira; O Homem: Bruno Assis e Walan Cardoso
 O Enviado: João Castro; O Escravo: Daniel Mozart; Irma/Rainha: Adrynnny Oliveira;
 A Ladra: Larissa Melo; A Moça: Iris Tarcila; Carmen: Rafaela Takemura
 Chantal: Agatha Sou; A Mulher: Iana Briaca

Direção e Encenação:

Paulo Santana

Direção de Visualidade:

Beto Benone

Assistência de Direção:

Lauren Nunes, Kesynho Houston e Hudson Andrade

Estagiário de Direção:

Lilian Peixoto e Caio Bentes

Preparação e Direção de Movimento:

Kesynho Houston

Trilha Sonora:

Tyelle San e Ste Ribeiro

Desenho e Operação de Luz:

Sabina Matos

Orientação de criação de luz:

Iara Souza

Direção de Produção:

Cau Martins e Bia Alencar

Assistentes de Produção:

Adriana Azevedo, Enzo Dias

Luz:

Eduarda Leal

Criação de Figurino Cênico:

Josiane Lima, Thalysen Moraes e Laila Maia

Assistentes de Figurino:

Ana Paula Castro, Maria Graça Melo,
 Hudson Andrade e Angra Marina

Criação de Cenografia:

Sabina Matos

Assistentes de Cenografia:

Érica Góes, Diogo Lira e Ronald Almeida

Produção, criação de Identidade Visual, comunicação e divulgação:

Adrynnny Oliveira, Mariah Borsali e João Paulo Ramos



Rock Doido da DJ Bubuiar

Performer/atriz, Encenadora e Cenógrafa:

Ingrid Gomes

Ambientação Sonora e Designer:

Gabriel Piedade

Direção de Movimento/Coreógrafa:

Klaryane dos Passos Pimentel

Preparadora Corporal:

Gaby Mello

Fotografo (São Domingos do Capim):

Amilton Moreira

Fotógrafo (Belém):

Victor Peixe

Videomaker (Belém):

Carolina Mata

Figurista:

Marcia Gonçalves

Intérprete de Libras:

Diversitils:

Assessor de Imprensa:

Lucas Corrêa



A Sagração da Floresta

Elenco (turma de dança clássica ETDUFPA):

Alicia Azulay, Samilly Reis, Paola Tabaranã
 Mayse Carvalho, Isabelly Aguiar, Estéfani Rodrigues
 Esther Lourinho, Manuelle Sousa, Keila Ferraz,
 Bianca Lemos, Carina Moraes, Gabriela Figueiredo
 Raissa Souza, Celena Borges, Amélia Tavares,
 Tamily Guimarães

Turma de Figurino ETDUFPA:

Figuristas:

Rafaela Cruz, Igor Quadros e Isaac Machado

Assistentes:

Geo Trindade, Maria Celeste e Daniele Negrão

Aderecista de Apoio:

Raphael Arcanjo

Apoio:

Raiane Coutinho

Assistente de Cenografia e Iluminação:

Michx, Ana CLara Mata
 Isabela Leão e Edilma Barros

Adereço:

Ronald Quadros de Almeida

Direção Geral/Artística:

Profa. Dr^a Mayrla Andrade e Prof.^a Dr^a Eleonora Leal

Direção Cenográfica e Iluminação:

Prof.^a Dr^a Iara Souza

Direção Figurino e Maquiagem:

Prof.^a Msc Micheline Penafort



CHAMADA DE TRABALHOS



Revista Tribuna do Cretino Vol.02-Nº03-2026

O Vol. 02 - Nº 06 - 2026 da Revista Eletrônica TRIBUNA DO CRETINO abre Chamada de Trabalhos para publicação, em fluxo contínuo, nas seguintes modalidades: Crítica Teatral; Ensaio Crítico; Dossiê “Reflexões Sobre Teatro em Belém do Pará”.

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 de 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 “Reflexões Sobre Teatro em Belém do Pará”.

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 modalidades teatrais produzidas na cidade considerando os seguintes eixos:

- ✓ Teatro Popular: Paixão de Cristo; Teatro de Pássaro Junino; Teatro Junino de Outros Bichos; Teatro de Igreja; Teatro Comunitário.
- ✓ Teatro Musical;
- ✓ Teatro nas Escolas;
- ✓ Teatro de Grupo;
- ✓ Teatro de Rua.



Diretrizes para autores do Dossiê “Reflexões Sobre Teatro em Belém do Pará”.

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° 03 – 2026 recebe textos, em todas as modalidades, impreterivelmente até o dia 30 de Setembro de 2026.