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

Volume 02, Nº 3 | Abr-Set | 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

Revista Tribuna do Cretino | Belém | Vol. 02 Nº 03 | 189 p. | Abr-Set/2026

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. 3, abr. / set. 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. Dr. Edson Fernando S. Silva

Conselho Editorial:
Alana Lima
Karimme Silva

Comissão Científica:
Alana Lima
Karimme Silva

Revisor:
Prof. Dr. Edson Fernando S. Silva

Sumário

Apresentação.....08

CRÍTICAS TEATRAIS

- A Comédia da Esposa Calada que Falava Mais que Papagaio na Chuva: Quando o Riso Revela o Grito – Elcio Lima.....10
- Bárbaros. Ainda? – Edson Fernando.....14
- Elogio da loucura: Fragmentos em processos de construção – Adriana Gilzy.....19
- Elogio da Loucura – Keila Raquel Nunes.....22
- Médico à força: rir ainda é a melhor maneira de pensar – David Costa 24
- A Deusa da loucura é louca? – Maria Eduarda Ribeiro.....26
- As sombras da loucura. – Lucas Matheus Vieira.....28
- A Loucura Nossa de Cada Dia – Andréa Rcoha.....32
- Dorotéia, A Farsa Irresponsável: O mito, o grotesco e a permanência de Nelson Rodrigues – Elcio Lima 34
- Médico a força: O papel revelador da comédia – Luana Valadares.....39
- Clarice, para sempre: Entre livros e silêncios, pulsa a humanidade de Lispector – Elcio Lima.....41
- Das dores às cores – David Costa.....44
- Precisamos salvar o planeta Terra – Keila Raquel.....46
- Estilhaços de Existências Silenciadas – Adriana Gilzy.....48
- Um retrato difícil de engolir – Malu Guedelha.....50
- A Marginal Manuela – Arth Souza.....52
- Marginal: Entre o Corpo, a Mente e a Exclusão Social – Maria Luiza Rodrigues.....55
- Você faz parte da caixa – Jaqueline Barbosa.....57
- Éguaaa da Ópera! – Jaqueline Barbosa.....59
- Os Heróis da Ópera Paraense – Malu Guedelha.....61
- Marco do Atravessamento: Entre o Riso e a Reflexão – Maria Luiza Rodrigues.....63
- Pelas Grades da Cela, Eu Vi Uma Realidade Cruelmente Livre – Eduarda Falesi.....65
- As memórias que emanam dos afetos ressoam por infinito tempo – Eduarda Falesi..68
- A neve derrete no inferno verde – Hudson Andrade.....71
- Raízes, Afetos e Rimas: olhares (nem tão) estranhos sobre o teatro – Maria Luisa....74
- Os Alquimistas Estão Chegando – Anotações telúricas sobre o espetáculo “Alquimia: Os 7 Portões do Corpo” – Hudson Andrade.....76
- Os Caixeiros – Iai, Viajou? – Luana Valadares.....79

- Eu vi o boto, mulheres quebrando ciclos de violências, mas o problema da folclorização – Arth Souza.....82
- Botos que nadam entre rios de lágrimas – Maria Luísa.....87
- Transposição de um Mito – Luana Valadares.....89
- O boto no olho de toda paisagem – Hudson Andradfe.....92
- A consciente e divertida casa em curto-circuito – Arth Souza.....96
- Eu Vi o Processo: Reflexões Coletivas Sobre "Eu Vi o Boto" – Walan Cardoso.....99
- Pedrinhas de Aruanda: Uma experiência de memória e pertencimento – Arthur Andrade.....103
- Nasceu mais um menino preto e o futuro dele é belo: Pedrinhas de Aruanda e o corpo-potência dos atuantes em cena – Yas Laranjas....107
- Entre a leveza e o reencontro: Uma leitura de "Clube de Final de Verão" a partir de Patrice Pavis – Karine Jansen.....109
- Passarelas Azuis como comunicação holística da Vila da Barca – Luane Freitas.....112
- Do ventre à cabeça: O corpo como memória e dramaturgia – Karine Jansen.....115
- O sonho enquanto resistência – Maria Luisa.....118

ENSAIOS CRÍTICOS

- Hamlet, 24 anos depois: A dramaturgia pessoal do ator como prática de si – Kauan Amora.....120
- A encenação teatral como tecnologia de gênero: uma leitura de Maravilhosa Orlando (1999) – Kauan Amora.....126
- Zélia Amador de Deus: uma mulher de teatro – Kauan Amora.....133

DOSSIÊ TEMÁTICO

- Teatro de Pássaros: uma poética tipicamente amazônida – Kauan Amora.....144

FICHA TÉCNICA DAS MONTAGENS

- Ficha Técnicas das Montagens.....152

CHAMADA DE TRABALHOS

- Chamada de Trabalhos.....185

Apresentação

A terceira edição da Revista Tribuna do Cretino conseguiu capturar, no seu radar uma parte da produção teatral que constitui a cena amazônica localizada em Belém do Pará. Trata-se de um retrato capturado no recorte temporal que vai do dia 01 de abril até 30 de setembro. Nesse período foram publicadas quarenta e uma críticas teatrais que me permito classificar e subdividir em quatro macro categorias: Grupos de Teatro (nove montagens), Solos Teatrais (três montagens), Escolas de Formação (dez montagens) e Opera (duas montagens). Isso dá um total de vinte e quatro montagens artísticas que foram "fotografadas" pelo olhar de vinte críticos.

Na categoria de **Grupos Teatrais** percebo uma Cena Amazônica que visita a dramaturgia de grandes autores nacionais e internacionais, mas também o exercício de um dramaturgismo em diálogo aberto com questões locais e também uma dramaturgia de um autor local – Saulo Sisnando – com uma comédia de costumes. Também é possível destacar o exercício da linguagem da palhaçaria, do teatro de rua e do teatro de animação. Grupos de Teatro de longa e reconhecida trajetória aparecem nessa lista: Palhaços Trovadores, Grupo Experiência, Grupo Cena Aberta, Grupo Gruta, Núcleo de Artivismo Os Mequetrefes, Grupo Cuíra do Pará, Grupo Teatro de Apartamento, Coletivo Filhos de Iracema, Coletivo Animadores de Caixa.

Na categoria dos **Solos Teatrais** percebo a predominância de um exercício de autoralidade dramatúrgica que parte de uma obra ou autor que serve de indução para a criação. As solistas foram: Claudia Maues, Larissa Latif e Yasmin Ramos.

Quato às **Escolas de Formação** aparecem a Escola de Teatro e Dança da UFPA, UNIPOP – Curso de Iniciação Teatral, Espaço das Artes de Belém e Cia Nós Outros, este ultimo um grupo da cidade que tem orfertado regularmente curso de iniciação teatral. Nas montagens deenvolvidas por eses espaços de formação percebo a predominância de um exercício de autoralidade dramatúrgica. Mas, neste caso, percebo uma autoralidade dramatúrgica preocupada em colocar no palco demandas sociais como representatividade, acessibilidade, racismo, violência sexual. A linguagem da palhaçaria também aparece no horizonte novamente, assim como a dramaturgia de um autor nacional e as ideias que inspiram a prática de um Teatro Ritual.

E por fim, na ultima categoria, ainda aparecem duas **Óperas** e, nelas, percebo o esforço para adaptar o conteúdo das obras originais para a cultura paraense.

Encerro esse retrato produzido pela teceira edição da Revista Tribuna do Cretino apresentando os números coletados a partir das fichas técnicas de cada montagem: as vinte e quatro montagens artísticas envolvem 161 atuantes (atrizes e atores), 91 músicos, 39

cantores e 279 profissionais envolvidos nas equipes técnicas. Somando todos os envolvidos na produção e apresentação das vinte e quatro montagem temos nada menos do que 570 pessoas que construíram um recorte da cena amazônica de Belém do Pará de 01 de abril a 24 de setembro.

Acredito que isso é uma pequena demonstração de força e desejo de continuar produzindo Teatro em Belém do Pará, não obstante a política cultural desenvolvida há decadas pelos governos do estado do Pará e prefeitura de Belém. Também demonstra, no meu entender, que os artistas que produzem Teatro por estas paragens não tem noção do quanto poderiam avançar nas consquistas para a classe teatral se, ao menos por alguns momentos, se organizassem e enfrenssassem as duras batalhas sociais como classe.

Evoé

Edson Fernando

REVISTA TRIBUNA DO CRETINO VOL.02-Nº03-2026 / ISSN 3086-1179

CRÍTICAS TEATRAIS

A Comédia da Esposa Calada que Falava Mais que Papagaio na Chuva: Quando o Riso Revela o Grito

Montagem Teatral: A comédia da esposa calada que falava mais que papagaio na chuva
Montagem: Palhaços Trovadores

Elcio Lima Corrêa[1]

O Brasil, esse palco onde a realidade insiste em improvisar tragédias repetidas, ainda convive com a coreografia áspera do patriarcado. O machismo, entranhado como poeira antiga nos móveis da história, se manifesta em gestos miúdos e violências escancaradas, do controle cotidiano sobre o corpo e a fala das mulheres até os números alarmantes que justificaram a criação da Lei Maria da Penha. Mais recentemente, discute-se a urgência de enquadrar a misoginia como crime análogo ao racismo, tentativa de dar nome jurídico a uma violência que há muito já tem nome na vida real. É nesse terreno movediço que brota **A Comédia da Esposa Calada que Falava Mais que Papagaio na Chuva**, novo espetáculo do grupo **Palhaços Trovadores**, que já circula há pelo menos um ano pela capital paraense, como uma espécie de riso que range.

O teatro, esse velho alquimista de emoções, transforma a dor em linguagem e devolve à plateia um espelho que nem sempre é confortável de encarar. Aqui, o riso não é fuga, mas fresta. Um riso que às vezes escapa torto, quase nervoso, quando o público reconhece, nas entrelinhas da comicidade, situações que não deveriam ser familiares, mas são. A plateia ri, sim, mas há momentos em que esse riso parece pedir desculpas por existir.

Este que vos escreve teve a rara oportunidade de assistir ao espetáculo ainda em uma apresentação teste, quando o saudoso **Mário Zumba** integrava o elenco, emprestando à cena uma presença que hoje ressoa como memória viva. Revisitar a obra agora é como observar um organismo que cresceu: as atuações ganharam novas camadas, o *timing* cômico se afinou e as pausas passaram a dizer tanto quanto as falas. Há um amadurecimento perceptível. À época, em 2025, também estive implicado de outro modo nesse percurso, ao criar as artes dos cartazes das primeiras apresentações, acompanhando de perto seus primeiros passos públicos. Talvez por isso tenha demorado a escrever sobre a obra: foi preciso deixar assentar o afeto, decantar as impressões, para, enfim, escrever, sem perder, no entanto, a vibração íntima de quem a viu nascer.

[1] Elcio Lima Corrêa é diretor do Grupo Presságio, figurinista e Professor licenciado em Teatro pela UFPA; também colabora com o Projeto de Extensão Tribuna do Cretino.

Importa destacar que esta crítica se refere à apresentação do dia 27 de março, data em que se celebra o **Dia Mundial do Teatro**, realizada no Teatro Waldemar Henrique. A noite reuniu um grande público e se configurou como um encontro pulsante entre obra e plateia, desses em que o teatro reafirma sua natureza mais essencial: a de comunhão viva, efêmera e profundamente necessária.

Na trama, Maria, personagem vivida por **Cleice Maciel** e **Sônia Alão**, é o coração pulsante da narrativa. Ao seu redor orbita Manoel, interpretado por **Marcelo Villela**, figura que encarna com precisão incômoda o autoritarismo doméstico assumido como normalidade. A relação entre os dois se constrói como um jogo desigual, onde o silêncio imposto pesa mais que qualquer palavra dita. Até que algo se desloca. Quando Maria se confronta consigo mesma, como quem finalmente acende a luz de um quarto há muito fechado, o silêncio acumulado se rompe em estilhaços. E o que emerge não é apenas dor, mas decisão.

É nesse ponto que o espetáculo ganha uma energia quase elétrica. O público acompanha, entre gargalhadas e suspiros, a transformação de Maria, que passa a ocupar um outro lugar, mais firme, mais consciente, mais perigoso para a ordem que a oprimia. Há uma torcida silenciosa, quase coletiva, para que ela atravesse esse limiar. E atravessa.

Esse recorte ganha ainda mais acidez quando se percebe que o espetáculo não está apenas satirizando tipos caricatos, mas desmontando um verdadeiro mercado da ilusão que se alimenta da dor alheia. Os personagens de **Ricardo Torres** e **Marton Maués** operam como peças de uma engrenagem contemporânea que transforma sofrimento em produto e vulnerabilidade em oportunidade de negócio. Seus discursos, recheados de frases de efeito e promessas embaladas em otimismo compulsório, expõem uma lógica perversa: a de que basta querer, mentalizar ou “se reposicionar” para que estruturas profundas de opressão desapareçam como num passe de mágica. O espetáculo escancara o quanto esse tipo de narrativa desloca a responsabilidade do coletivo para o indivíduo, como se Maria não fosse atravessada por uma rede de violências históricas, mas apenas por uma falha pessoal a ser corrigida com técnicas milagrosas.

Há, nesse sentido, uma crítica contundente à estetização da superação, esse verniz motivacional que transforma dor em *storytelling* inspirador enquanto ignora suas causas estruturais. Os “curandeiros” de palco vendem “soluções”, mas também uma espécie de anestesia discursiva, um conforto superficial que impede o enfrentamento real do problema. E o mais inquietante é que o riso que eles provocam vem carregado de reconhecimento: o público identifica facilmente essas figuras, tão presentes nas redes sociais, nos auditórios,

nos cursos pagos que prometem reinvenções instantâneas. Ao expor esse jogo, o espetáculo não apenas ridiculariza o charlatanismo, mas o desarma, revelando sua engrenagem vazia. No fim, o que resta é uma pergunta incômoda: quem lucra quando a dor é tratada como mercadoria? E quem continua pagando o preço por acreditar nessa promessa?

Nesse tecido cênico, o canto e as trovas, marcas tão identitárias do grupo, surgem como fios que costuram os acontecimentos com delicadeza e astúcia. Não são meros intervalos ou ornamentos sonoros, mas verdadeiros respiros onde a narrativa se reorganiza antes de avançar novamente sobre terrenos mais áridos. As vozes, por vezes leves e brincantes, por vezes carregadas de uma ironia doce, funcionam como um acalanto que embala o público sem deixá-lo adormecer. Há, nesse gesto, um sofisticado “morde e assopra”: quando a cena ameaça pesar demais, a música entra como um sopro que ameniza, mas também prepara o terreno para o impacto seguinte. As trovas comentam, antecipam, insinuam, criando uma cumplicidade com a plateia, que se deixa conduzir por essas melodias como quem atravessa um rio por pedras cuidadosamente dispostas. Assim, o canto não apenas liga cenas, mas modula afetos, reorganiza o fôlego coletivo e reafirma a potência da palhaçaria como linguagem que sabe, com precisão rara, quando apertar e quando afrouxar o coração de quem assiste.

Neste espetáculo, o grupo Palhaços Trovadores parece atravessar uma espécie de virada de chave, como quem, depois de anos afinando o riso, decide também afiar a lâmina. Há algo de novo no ar, e não é exatamente leveza, embora o espetáculo dance com ela. Esse novo tempo já vinha sendo sussurrado desde o espetáculo musical em que o grupo subvertia marchinhas de carnaval (vejam, só). Aquilo que antes poderia soar como mero divertimento, embalado por letras espirituosas, passa a tensionar estruturas, deslocando o riso fácil para um território mais incômodo, onde preconceitos enraizados são expostos e, pouco a pouco, corroídos por uma crítica que insiste em defender a diversidade.

Aqui, o riso não é anestesia, é ferramenta. Os Palhaços Trovadores demonstram que têm ainda muito a oferecer e, sobretudo, a surpreender seu público cativo e aqueles que chegam pela primeira vez. Há maturidade no gesto de reconhecer que a palhaçaria pode, e talvez deva, apontar feridas sociais, sem abrir mão do encantamento que sustenta sua trajetória. O espetáculo ri, sim, e ri de si mesmo, mas também devolve ao espectador o constrangimento dos absurdos escancarados, como quem segura um espelho diante do ridículo cotidiano e pergunta: vai continuar achando graça?

Nesse jogo delicado entre comicidade e denúncia, a obra encontra sua potência. E quando, ao final, a palavra “FIM?” surge com sua interrogação inquieta, não há fechamento possível. O que fica é um gosto de inacabado, de algo que se recusa a ser encerrado porque diz respeito a uma luta que não admite cortinas finais: o enfrentamento da violência doméstica e de todas as formas de violência contra as mulheres. O espetáculo termina, mas a pergunta permanece em cena, ecoando fora dela, como um riso que engasga antes de virar silêncio. No “fim”, **A Comédia da Esposa Calada que Falava Mais que Papagaio na Chuva** deixa no ar uma pergunta que não se resolve com aplausos: quantas Marias ainda permanecem em silêncio? E, talvez mais urgente, o que estamos dispostos a ouvir quando elas finalmente decidem falar?

Abril de 2026

Bárbaros. Ainda?

Montagem Teatral: Antônia e a Encomendação das Almas.

Montagem: Grupo Experiência

Edson Fernando[1]

O que os gregos ainda têm a nos ensinar? Talvez algumas ou muitas coisas, afinal as cidades-estados da Grécia Antiga exerceram forte influência na formação do pensamento no ocidente, seja na política, nas artes, no esporte ou na filosofia. Mas nós, povo do Norte do Brasil, também temos muito a ensinar ao mundo, pois nossa formação tem herança direta com a sabedoria ancestral dos povos originários da Amazônia brasileira, sua cultura, biodiversidade, espiritualidade, gastronomia... enfim, uma cosmovisão que difere e muito do legado cultural helênico que nos chegou via colonização/dizimação portuguesa nos idos de 1500. As lições que os gregos podem nos dar sobre a vida não devem, portanto, estar apartadas do nosso modo de ser, das nossas questões e dos nossos problemas de hoje. Qual o sentido de visitar uma tragédia grega clássica como "Antígone", de Sófocles, se não para usá-la como espelho crítico de nosso tempo?

Essa me parece ser a premissa da montagem teatral **"Antônia e a encomendação das almas"**, a mais recente montagem de um dos grupos mais longevo em atividade na capital paraense, o Grupo Experiência. A adaptação da dramaturgia é assinada por Adriano Barroso e a direção é de Geraldo Salles, fundador do grupo. No elenco é impossível não destacar a presença marcante de Natal Silva – que atua como Moema –, pois, a meu ver, sua atuação vigorosa impõe respeito a cada palavra ou gesto desferido em cena; e Luciana Porto que atua como Antônia, protagonista da obra, com presença também marcante e desempenho que contrasta com os demais do nucelo central por sua firmeza, serenidade e convicção de ideias, defendidas com vigor, mas sem recorrer aos maneirismos. E nas linhas que seguem compartilho um pouco das minhas impressões sobre essa montagem tendo como ponto fulcral exatamente a adaptação da obra original para o contexto amazônico.

Como ponto de partido, julgo importante indicar como referência os apontamentos de Patrice Pavis para os elementos envolvidos na "adaptação" de uma obra.

> Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, abrandamentos estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns

[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.

> momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação, diferentemente da tradução ou da atualização, goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário (...). (2003, p.10)

Em **"Antônia"** o título da tragédia, o nome dos personagens, o lugar e o conflito que move a fábula são alterados para o contexto amazônico atual. Assim, saímos de Tebas do período heroico clássico, para o Baixo Amazonas dos tempos atuais, demarcado pelo conflito de terra e garimpos ilegais. Ambientando esse novo contexto a encenação recorre ao uso de cantos que contextualizam e/ou comentam o desenrolar das ações (salvo engano). Nesse novo quadro temos nos papeis principais: Antígone como Antônia, Creonte como Moacir, os irmãos de Antígone – Polinices e Etéocles – como Upiara e Itajiba, Ismene – irmã de Antígone – como Moema, Tirésias – o vidente cego – como o pajé Ubirajara, e Haimon – filho de Creonte – como Ubiratã.

Embora os nomes e o local dos acontecimentos estejam alterados, a fábula mantém o conflito em torno da discussão do poder emanado da palavra de Moacir, isto é, a lei que impõe o não sepultamento de Upiara em oposição direta à desobediência de Antônia ao desafiar as ordens do novo governante. E aqui, penso que a montagem perde oportunidade para estabelecer uma ruptura decisiva com obra original e fazer de Antônia não somente a voz solitária que desafia o sistema, mas ao menos fazer dela o eco das vozes insurgentes das lideranças indígenas que somente no último ano tem imposto derrotas históricas aos monarcas de nossas terras parauaras.

O que ocorre, no entanto, é que a montagem permanece fiel ao desenlace dos acontecimentos da obra original – guardadas, é claro, algumas adaptações – isto é: Moacir não recua de sua decisão, estabelece a punição de morte para Antônia pela desobediência civil e só se dá conta das consequências perniciosas que recairão sobre si quando é confrontado pelo pajé Ubirajara. Tarde demais: seu filho Ubiratã e sua esposa tiram a própria vida e o governante cai em desgraça.

E assim, na minha leitura, o infortúnio de Moacir, bem como os rumos de toda fábula em "**Antônia"**, continuam atrelados aos elementos originais e estruturantes da tragédia grega, quais sejam: *hybris* – ação desmesurada e violenta; *némesis* – ciúme divino que acarretará castigo; *áte* – cegueira da razão; e *moíra* – destino cego, punição[2]. Todos esses elementos estão diretamente ligados ao trágico, isto é, ao conflito insolúvel desencadeado

[2] Cf. "Teatro Grego: Tragedia e Comedia", de Junito de Souza Brandão e a "Poética", de Aristóteles.

pelo destino inexorável do herói. Assim funciona a tragédia como gênero artístico, cujo objetivo, nas palavras de Aristóteles, é “causar terror e piedade, tendo por efeito a purificação dessas emoções” (1987, p.205), o famoso efeito da *katharsis*. Esses elementos, quando bem-organizados, deveriam operar, portanto, efeito didático na plateia ateniense que se vê espelhada no proscênio. Como bem nos lembra Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet:

> A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembléias (*sic*) ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, **a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público**. (1999, p.10; *ênfases minhas*)

Como esses elementos da tragédia grega, no entanto, podem ser transpostos para o contexto amazônico, como isso dialoga com o nosso tempo e a nossa cultura, com os nossos problemas e, principalmente, com a nossa história recente de lutas e resistência social contra os Moacis da vida real? Em outras palavras: como **Antônia** articula o trágico com a nossa conjuntura atual?

Algumas palavras de Vernant sobre esse aspecto da contextualização/atualização das tragédias e do trágico:

> Os homens que são Agamêmnon, Aquiles, se considero suas histórias, que sentido podemos dar a elas hoje, que problemas nos colocaremos hoje, sobre eles, quando confrontamos os acontecimentos com sua biografia, se ouso dizê-lo, com a forma como concebemos as relações entre os homens e deuses? É assim que a tragedia procede. (...) “Não existe trágico na sociedade ateniense, existe trágico na tragédia”. A tragédia é um gênero literário que cria o trágico: quando a tragédia funciona, então podemos dizer que existe um homem trágico. Para que possa existir uma tragédia, é preciso reunir algumas condições, mas estas condições devem ser levadas em conta por poetas, espetáculos, um gênero que lhes dêem o aspecto particular que a tragédia soube formatar. Afora isto, não existe trágico. (2009, p.364)

Desse modo, reitero a pergunta: onde encontra-se o trágico de **Antônia**? Como suas palavras, atos e decisões podem ressoar tragicamente em nossa senso de coletividade? Quais questões a montagem mobiliza para repercutir, indagar e/ou colocar em xeque valores ideológicos socialmente instituídos em nossa sociedade de classes?

Quando me faço essas perguntas procuro olhar para o ato de resistência solitário da protagonista contra a lei imposta por Moacir e verificar como isso pode reverberar na minha leitura crítica de mundo. E isso me leva a outros questionamentos: as palavras de Antônia

são carregadas de contundência, esclarecimento político e enfrentamento cívico, mas isso não desencadeia nenhum motim, nenhum levante, não arregimenta ninguém para sua causa? Como uma mulher com sua oratória e envergadura social não gera nenhum engajamento político dos seus pares? Onde estão seus pares? Onde está o povo? Onde estão todos aqueles que sofrem com os desmandos repugnantes dos agentes do estado?

E sem essa oposição política, expressa em termos de classes, o infortúnio de Moacir se circunscreve ao seu próprio protagonismo enquanto monarca, ou seja, sua derrocada é fruto de suas atitudes desmesuradas, seu comportamento despótico e de sua arrogância tirânica. Não há enfrentamento de classe. É como se algum tipo de força transcendental e universal, mais cedo ou mais tarde, operasse para restituir algum tipo de justiça. O curioso é que isso se choca com as lutas recentes que temos testemunhado por essas terras parauaras. Impossível não citar os exemplos mais recentes:

1. A ocupação da SEDUC-Pa, ocorrida em janeiro de 2025. Mobilização que contou com mais de duzentas pessoas dos povos Chicrim, Guaiuai, Borari e Arapium com repercussão nacional e internacional contra a Lei do SOMEI/Lei 10.820. Destaque para as lideranças indígenas de Alessandra Korap (Munduruku), Auricélia Arapiun e Margarete Maytapú. O movimento deixou o rei do norte, Helder Barbalho, nu e acuado. O governador do Pará não resistiu à pressão do movimento organizado e revogou a lei 10.820.

2. A ocupação do porto da Cargill em Satarém, ocorrida em fevereiro de 2026. Novamente as lideranças indígenas Alessandra Korap Munduruku e Auricélia Fonseca Arapiun se fizeram presentes e mobilizaram mais de mil e duzentas pessoas de quatorze povos do Baixo Tapajós contra a privatização dos rios amazônicos. Desta vez foi o presidente Lula que se viu sem alternativas e revogou o Decreto nº 12.600/2025.

3. Movimento indígena da bacia do Tapajós, incluindo os povos Munduruku e Kayapó, seguem mobilizados e protestando contra as construção da ferrovia Ferrogrão. O movimento acompanha e pressiona o STF para que o tribunal se posicione pela inconstitucionalidade do projeto denunciando a falta de consulta prévia (CPLI), riscos de desmatamento, invasão de territórios e impactos de Belo Monte.

Esses são alguns exemplos de lutas que estão na ordem do dia e que não podem ser negligenciadas quando se traz para o palco o debate das nossas questões e lutas contra as estruturas dominantes. Tenho insistido nisso nos meus últimos textos críticos pois observo que vivemos momentos de fortes embates sociais marcados pela escalada da ofensiva do projeto neoliberal que não mede esforços e não tem nenhum escrúpulo quando

o assunto é garantir que as engrenagens do sistema capitalista continue girando em favor da classe dominante.

Portanto, penso que é necessário agrupar todos os esforços de resistência, fortalecer todas as bandeiras de luta que se prestem a frear a voracidade do sistema capitalista que avança na retirada de direitos constitucionalmente adquiridos e, consequentemente, contribui, aceleradamente, para o estado de degradação da dignidade humana. Oferecer resistência nesse embate é o mínimo que podemos e devemos fazer. E isso inclui colocar no palco esses e todos os exemplos de resistência possível. Precisamos urgentemente nos ver como agentes de nossa própria história, como aqueles que resistem e derrubam Moacir pelo esforço da mobilização social. Antônia não pode e não deve ser apenas a voz solitária contra o regime opressor. Antônia pode e deve ser aquela que subverte a fábula, a tragédia, o trágico e a própria realidade.

E ESSA LIÇÃO DE LUTA E RESISTÊNCIA SOCIAL SOMOS NÓS QUEM TEMOS QUE ENSINAR AOS GREGOS!!!

Acredito que não temos muitas escolhas: ou fazemos isso ou permaneceremos como outrora nos viam os gregos, isto é, apenas como povos bárbaros.

Abril de 2026.

Referências

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha – São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego:** tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre Mito e Política**. Trad. Cristina Muracho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Elogio da loucura: Fragmentos em processos de construção.

Experimento Cênico: O Elogio da Loucura

Solo Teatral de Claudia Maues

Adriana Gilzy Rêgo Azevedo[1]

O desafio de transpor clássicos da literatura filosófica como *O Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã, para a linguagem teatral reside na capacidade de transformar conceitos densos em corpo, imagem e ação. Na cena curta apresentada, um monólogo de aproximadamente dez minutos ainda em processo de pesquisa, a atriz Claudia Maués propõe uma personificação da própria Loucura, em uma livre adaptação de Roterdã. Na obra original do século XVI, a Loucura narra sua própria origem como filha de Pluto (Plutão) e assume a palavra não como um defeito, mas como uma divindade benfeitora. Ela argumenta que é a responsável por mover as paixões humanas, a criatividade e as ilusões necessárias para aliviar os fardos da existência. Seu discurso, repleto de exageros humorísticos e alfinetadas brincalhonas, mantém inicialmente um tom satírico que evolui para críticas mais sérias e fúnebres, especialmente sobre os abusos supersticiosos e a corrupção da Igreja da época. O livro combina humor, ironia e erudição, refletindo a tradição humanista do Renascimento. No entanto, o experimento cênico proposto por Claudia equilibra-se em uma corda bamba entre o potencial estético da montagem e a fragmentação de sua dramaturgia.

Diferente da progressão orgânica estruturada por Roterdã, a dramaturgia firmada por Claudia Maues se manifesta de forma fragmentada e assistemática. Enquanto na obra renascentista há uma condução linear que conduz o leitor da sátira à denúncia institucional, o experimento cênico da atriz opera por saltos temáticos acelerados. Em um curto espaço de tempo, a narrativa justapõe conceitos multifacetados: inicia-se na ancestralidade mítica da deusa, salta para indagações sobre a opressão das mulheres, recua para as fases do desenvolvimento humano, como o lirismo da infância e da velhice, e deságua em uma crítica sociopolítica contemporânea sobre a violência e corrupções. Essa multiplicidade de temas, agravada por mudanças bruscas de tom, acabou por diluir a força de cada

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina “Conexões Teatro e Filosofia” ministrada pelo professor Edson Fernando;

argumento, gerando no espectador uma sensação de estranhamento e desconexão. Compreendendo que se trata de uma obra em processo de experimentação e gestada em um tempo limitado, o diagnóstico definitivamente não invalida a potência da pesquisa, ou a capacidade da atriz de desenvolver o projeto, pelo contrário, é preciso enaltecer a urgência e a relevância da mensagem que Claudia busca transmitir, ao utilizar a loucura como uma lente corajosa para expor feridas sociais, esse propósito temático confere dignidade e peso político ao experimento, mas aponta para a necessidade de um polimento dramatúrgico. Para que o monólogo amadureça, as peças desse quebra-cabeça textual precisam ser reordenadas, estabelecendo um fluxo. Uma solução prática para a estrutura seria organizar a narrativa em etapas bem delineadas: primeiro, a atriz estabeleceria a gênese mítica da Loucura e os dons que ela concede à humanidade, cativando o público pelo lúdico; em seguida, expandiria para um diagnóstico histórico de como o homem sempre usou o desvario através dos tempos; abrindo caminho para, então, desaguar no clímax da denúncia social sobre as violências contemporâneas. Esse percurso permitiria que o ato final surgisse como um desfecho lírico e impactante que permita ao público absorver a densidade crítica da proposta sem se perder no labirinto das transições.

Se a dramaturgia revelou o estado de esboço do processo, foi na concepção visual e sonora que a montagem revelou um bom potencial e promessa de evolução. O desenho de iluminação destaca-se pela inteligência cromática e simplicidade técnica: posicionada no centro do palco, a atriz é emoldurada por três refletores de LED, uma luz vermelha à sua esquerda, uma azul à sua direita e uma central em tom azul-claro. Esse jogo trifocal projeta três sombras distintas ao fundo que se fundem na cor roxa, criando um efeito belíssimo que materializa, visualmente, a fragmentação da loucura. Há aqui um campo de exploração cênica riquíssimo para o futuro do projeto: a atriz poderá, com o amadurecimento do ensaio, interagir e brincar mais diretamente com esses focos e com a projeção das sombras, utilizando os lados vermelho e azul para demarcar os diferentes estados emocionais da personagem.

O figurino, composto por um vestido simples e florido e coroado por um arranjo de flores na cabeça, constrói uma persona quase lírica que entra em contraste instigante com o aspecto misterioso da maquiagem. A pintura de "olhos" nas mãos e na testa da intérprete cria uma simbologia de onipresença e vigília, funcionando muito bem sob a luz de LED. Como ponto de ajuste técnico para as próximas apresentações, seria interessante repensar o eixo dessas pinturas: quando a atriz posiciona as mãos no rosto, os olhos desenhados acabam ficando na vertical devido ao movimento. Pintá-los verticalmente em relação à

anatomia das mãos corrigiria essa distorção, garantindo o impacto ilusionista pretendido quando levados à face e harmonizando-os com os olhos biológicos na horizontal; outra alternativa seria ensaiar novas formas de posicionar as próprias mãos para que o efeito visual surja com maior naturalidade.

A atmosfera sensorial é complementada por uma paisagem sonora que busca referências consolidadas no imaginário poético do desvario. A cena é aberta e encerrada com a faixa “A Deusa da Loucura”, de Oswaldo Montenegro (da trilha do espetáculo *Noturno*, de 1997), conferindo uma estrutura circular interessante à apresentação. No desfecho do monólogo, há ainda a citação textual de “Balada dos Loucos”, dos Mutantes. Embora as escolhas musicais conversem diretamente com o tema, o uso dessas canções icônicas pode ganhar novas camadas de sofisticação. Em vez de moldarem o início e o fim de forma tradicional, essas melodias poderiam ser experimentadas em outros momentos da cena ou sob novos tons e intensidades, quebrando o didatismo e potencializando a ironia fina do texto de Roterdã.

Em suma, o experimento cênico de *O Elogio da Loucura* apresentado por Claudia Maués e dirigido por Elcio Lima revela-se um monólogo próspero, dotado de uma coragem temática admirável para um curto tempo de gestação. Embora a estrutura dramatúrgica ainda se apresente de forma fragmentada, a potência da mensagem e a sensibilidade das escolhas visuais, demonstram que a pesquisa possui uma base estética sólida para se desenvolver. Trata-se de um trabalho em construção de indiscutível valor que, ao reordenar seus fluxos e refinar seus detalhes técnicos, tem todo o potencial para se consolidar como uma obra potente, madura e de grande impacto na cena local. É um processo artístico que, sem dúvidas, merece e deve continuar.

Maio de 2026

Elogio da Loucura

Experimento Cênico: O Elogio da Loucura

Solo Teatral de Claudia Maues

Keila Raquel Nunes Araujo[1]

Na sala 14 da ETDUFPA, no dia 06 de maio de 2026, durante a aula de "Conexões-Teatro e Filosofia", tendo na plateia alunos do Curso de Produção Cênica da UFPA, sob a direção de Élcio Lima e apoio de Thiago Ramos, a artista Claudia Maués apresentou a cena Elogio da Loucura, baseada no livro **Elogio da Loucura**, de Erasmo de Rotterdam.

Na cena, a artista personifica a deusa Loucura, filha de Pluto, deus da força e do poder, e de uma ninfa linda e feliz. A atriz se encontrava de costas para o público, com sua imagem refletida em um telão. O cenário era simples, com uma iluminação que destacava a presença da atriz. Ela vestia roupas extravagantes e coloridas e apresentava pinturas de olhos nas mãos e na testa, além de adornos na cabeça. A apresentação começou com uma dança ao som de uma música que falava da deusa da Loucura. Em seguida, a artista voltou-se para o público ali presente, continuou dançando e iniciou um monólogo.

A deusa Loucura começa perguntando para a plateia se exerce alguma influência em cada uma das pessoas. Em seguida, vangloria-se da importância que tem para as mulheres ao falar que as mesmas não conseguiriam enfrentar as lutas diárias para sobreviver, se não fosse com a ajuda dela.

Ao falar da primeira infância, a deusa Loucura lembra que as crianças brincam, são criativas e inventam coisas, como, por exemplo, ter um amigo invisível. Quando cita a segunda infância - a velhice - afirma que os idosos passam por transformações, saem da existência limitada, voltam a ser crianças e deixam de lado os padrões que determinavam o que tinham que fazer ou o que tinham que falar.

Por fim, a deusa Loucura declara que não mais vai tolerar que seja responsabilizada pelos males provocados pelo homem, como roubos, mentiras e corrupção, pois não é ela que mata mulheres, que engana pessoas, que assedia crianças. Pelo contrário: ela é a deusa da felicidade e da brincadeira, que estimula artistas a serem criativos e que possam pensar em soluções para transformar a sociedade para melhor.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina "Conexões Teatro e Filosofia" ministrada pelo professor Edson Fernando;

A cena me levou a refletir sobre situações da minha própria vida. Lembrei-me de uma de minhas sobrinhas que, quando criança, tinha uma amiga invisível com quem conversava por horas. Recordei também de minha mãe, que se aproxima dos 90 anos de idade e, de certa forma, voltou a ser criança, imaginando situações e criando histórias que não existem. Em ambas as experiências, percebo a existência de muita criatividade e muita alegria, exatamente aquilo que a deusa Loucura afirma oferecer aos seres humanos.

Além disso, a apresentação também me fez pensar nos inúmeros casos de agressão física e assassinatos de mulheres que acontecem constantemente no Brasil. Muitas vezes, os agressores, ao invés de assumirem que cometeram erros, preferem colocar a culpa de seus atos criminosos na loucura. Nesse sentido, a cena apresentada por Claudia Maues separa a loucura criativa, ligada à imaginação e à liberdade, da violência praticada conscientemente pelos indivíduos.

Assim, a apresentação da cena **Elogio da Loucura** transforma a loucura em símbolo de criatividade, sensibilidade e felicidade, ao mesmo tempo em que denuncia a hipocrisia social de utilizar esse termo para justificar violências e crueldades praticadas pelos seres humanos. Trata-se de uma cena provocadora, sensível e atual, capaz de despertar reflexões profundas sobre comportamento, sociedade e humanidade.

Maio de 2026

Médico à força: rir ainda é a melhor maneira de pensar

Montagem Teatral: Médico à força.

Montagem: Grupo Cena Aberta

David Costa de Araujo[1]

Dizem que rir é o melhor remédio, mas no caso do espetáculo **Médico à força**, o riso não possui intenção alguma de curar, mas sim de expor feridas reais de forma cômica. Realizado pelo grupo de teatro **Cena Aberta** e comandado pela diretora Margaret Refkalefsky, a apresentação ocorreu no espaço cultural Curro Velho e contou com um palco em caixa preta, figurinos reciclados, três bastões de espuma, dois banquinhos de madeira, um violão, e claro, o talento de jovens artistas de Belém do Pará.

À primeira vista, alguns poderiam resumir tecnicamente como uma cena de poucos recursos visuais, contudo, o que encontrei nessa mostra foi uma narrativa cheia de substância, a começar por seu protagonista Sganarelo. Tão estrambólico quanto o seu nome é a absurdez de sua composição, um homem bêbado, agressor, inconsequente e trapaceiro, com defeitos atenuados pela comicidade, mas pelo qual me peguei torcendo durante a história. Isso me fez pensar, para além do palco, o quanto nós enquanto sociedade temos a cultura de validar e fazer “vista grossa” quando nos deparamos com seres humanos que compartilham das mesmas características de Sganarelo no mundo real. No teatro ao menos temos o riso para mascarar nossas reflexões e constrangimentos.

Outro ponto ainda mais cruel que a peça aborda nas entrelinhas, mas com tamanha sagacidade, é como o dinheiro movimenta e capitaliza as decisões dos personagens. É por conta do dinheiro "fácil" que Sganerelo decide manter a farsa de que ele é um grande médico; é por causa do dinheiro enquanto *status* que o personagem Geronte quer obrigar sua filha Lucinda a se casar com um rico pretendente; é por conta da miséria e falta do dinheiro que Leandro, o rapaz por quem Lucinda é verdadeiramente apaixonada, é desprezado pela família de sua amada, e isso fica muito claro na cena que encerra o espetáculo, onde o dinheiro age como uma espécie de bússola moral deste pequeno universo, fazendo todos ignorarem infelicidades, vontades, erros, violações, humilhações, mentiras e desprezos, afinal, se alguém tem dinheiro, este alguém pode tudo, inclusive

[1] Graduando do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina “Conexões Teatro e Filosofia” ministrada pelo professor Edson Fernando;

comprar prestígio, ou pior, tirar o valor de uma vida. Quem nos dera que esta configuração ficasse apenas dentro do limite da plateia.

Por fim, enquanto voltava pra casa analisando, trocando ideias e despedaçando as cenas do que tinha acabado de ver junto com a minha companhia, percebi que em meio a tantas risadas que escaparam durante os 70 minutos desta montagem, que a história em sua síntese se tratou da venda de uma farsa, e a pergunta que fica no final é: qual farsa eu e você ainda vendemos com um sorriso no rosto?

Maio de 2026

A Deusa da loucura é louca?

Experimento Cênico: O Elogio da Loucura
Solo Teatral de Claudia Maués

Maria Eduarda Ribeiro Luz[1]

A apresentação “Elogio da Loucura” é um curto monólogo interpretado pela atriz Claudia Maués, apresentado na Escola de Teatro e Dança da UFPA. A obra apresenta diversas camadas de interpretação e propõe uma reflexão sobre a forma como os seres humanos costumam utilizar a palavra “loucura” para justificar atitudes cruéis, violentas e moralmente erradas.

Na apresentação, a loucura é personificada através da figura da Deusa da Loucura, uma personagem feminina que questiona constantemente a responsabilidade que colocam sobre ela. Durante a narrativa, são citados exemplos de agressores, abusadores e criminosos que atribuem suas ações a um “momento de loucura”, enquanto a personagem busca mostrar que maldade e violência não devem ser justificadas dessa forma.

A obra também propõe uma reflexão sobre como a sociedade constrói determinados significados em torno da loucura, trazendo uma visão diferente daquela normalmente associada apenas ao caos ou algo negativo. A apresentação é inspirada no livro “Elogio da Loucura”, de Erasmo de Rotterdã.

Cenário e iluminação:

Apesar de possuir poucos elementos cenográficos, a ausência de um cenário elaborado não prejudicou a construção da narrativa. Pelo contrário, fez com que toda a atenção do público se voltasse para a atriz e para os símbolos presentes na apresentação. Os refletores posicionados no chão permaneceram ligados durante praticamente toda a performance, utilizando luzes vermelhas e azuis que criavam uma atmosfera mística, intensa e quase ritualística. O contraste das cores no corpo da atriz reforçava a sensação de algo simbólico e imaginário, fortalecendo a construção visual da Deusa da Loucura.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina “Conexões Teatro e Filosofia” ministrada pelo professor Edson Fernando;

Figurino:

O figurino teve papel importante na construção da personagem. Os acessórios, folhas, flores, cordões e demais detalhes criavam uma estética marcante, quase divina. Os olhos desenhados nas mãos e na testa chamavam atenção visualmente e simbolicamente, remetendo à ideia dos “olhos que tudo veem”. O figurino não funcionava apenas como elemento estético, mas como parte da narrativa visual da personagem.

Conclusão:

Por ser um monólogo, toda a responsabilidade de conduzir a narrativa estava concentrada em uma única intérprete. Isso exigia presença cênica, domínio corporal e capacidade de manter a atenção do público. O início da apresentação, marcado por movimentos corporais mais hipnotizantes e uma atmosfera mística, introduzia o espectador ao universo simbólico da obra antes mesmo do desenvolvimento principal das falas.

Mesmo sem ter lido o livro que inspirou a apresentação, foi possível compreender sua principal mensagem. A obra constrói uma crítica social importante ao questionar o hábito de responsabilizar a “loucura” por atos violentos e cruéis. Além disso, a subjetividade presente na montagem faz com que diferentes espectadores construam interpretações diferentes sobre a experiência. A atmosfera criada pela iluminação, pela construção corporal da atriz e pela estética visual fortaleceu o caráter místico da apresentação, criando uma experiência marcante e reflexiva.

Maio de 2026.

As sombras da loucura.

Experimento Cênico: O Elogio da Loucura
Solo Teatral de Claudia Maues

Lucas Matheus Vieira dos Santos[1]

No último dia 06 de maio, assistimos ao solo “Elogio da Loucura”, interpretado por Cláudia Maués e dirigido por Elcio Lima, na sala 14 da ETDUFPA, a mesma sala onde sempre temos aulas teóricas, e quebrar a rotina acadêmica para assistir teatro já estabelece em mim boas expectativas. É inspirado na obra do filósofo humanista Erasmo de Rotterdã e traz uma reflexão sobre a banalização do estado da loucura para justificar certas atitudes nocivas que permeiam a complexidade do comportamento humano. Confesso que não tenho muito a falar sobre o conteúdo da cena em si porque afirmo que ela foi bem defendida e, com isso, outros pensamentos interessantes surgiram a partir dela. Não estou menosprezando ou tirando o valor do trabalho apresentado, porque, como foi ressaltado pela própria equipe, é uma obra embrionária em processo de experimentação. Nesta fase, tudo é aceitável. Eu também não sou do tipo que gosta de tecer “críticas construtivas”, porque acredito que cada artista ou grupo deve desbravar o seu processo de criação por conta própria, ser o próprio crítico e admirador. É dessa forma que tudo começa e as validações externas apenas acrescentarão material no crivo dos autores; não controladores da aceitação do público, mas engenheiros das pontes que alcançam quem assiste.

Porém, para cumprir com o combinado, direi algo (ou algos) sobre a “loucura em descoberta” e partirei de uma perspectiva técnica. Para começar, percebo que a defesa da obra, muito bem argumentada, não sustenta o que é visto, ouvido e sentido através da cena. Há uma desarmonia e isso pode ocorrer pela falta de domínio do que se tem e a incerteza de onde se quer chegar. Por exemplo, a imagem solitária de Claudia usando uma mortalha estampada, flores coloridas na cabeça e olhos verdes desenhados nas mãos, pelo menos para mim, não assimila em nada com a loucura ou a “a alegre deusa da loucura, filha de Pluto” – forma como a personagem foi concebida pelos autores. Para mim, soa apenas como um acumulado de coisas encontradas em um acervo em cima da hora (o que

[1] Graduando do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina “Conexões Teatro e Filosofia” ministrada pelo professor Edson Fernando;

não é totalmente demérito, porque até para isso se necessita uma força criativa) e que o ser que ali se materializa não condiz com o que é dito. Claro, isso que estou dizendo é baseado numa percepção individual, uma opinião própria que pode não ser honesta com as expectativas de quem está em debate. Eu sei também que não existem cânones definitivos para se personificar algo tão abstrato e, graças à arte contemporânea, não somos mais presos à rigidez estética e teórica do “absolutismo teatral”. Não somos mais juízes de valor das “pirações” que brotam do imenso solo fértil da criação. Aqui, em 2026, a loucura pode ser qualquer coisa. Porém, ainda assim, com o esforço do nosso trabalho somos responsáveis pelas sensações que trazemos à tona, sejam elas para colher louros ou para receber tomates na cara. E como Wlad Lima disse uma vez em um evento em que eu estava presente: “O público é um bicho difícil e exigente”. A loucura pode sim ser da forma que Cláudia e Élcio nos mostraram na sala 14, contudo, mesmo após a roda de conversa, com o conceito mais esclarecido, aquele ser colorido e “humano demais” ainda não me remetia ao que era proposto. Não se concretizava e não prendia minha atenção.

Penso que falta é profundidade e quando digo isso não estou inutilizando o que foi feito, muito pelo contrário. O que quero dizer é que para se misturar teatro (onde o corpo precisa falar não somente pela boca) e filosofia (onde a boca fala até demais) é necessário sim um pouco mais de apuro e um mergulho profundo no que se quer investigar. Se ter domínio para se acreditar e acreditar para ser entendido, como um “telefone sem fio”. Nessa brincadeira de infância, o barato era que nem sempre a gente transmitia corretamente o que se ouvia, mas, ao menos, o “ouvir” era um ato obrigatório. Ou seja: nada era dito sem antes ser ouvido. Precisa-se escutar o que a filha de Pluto quer dizer de fato para depois então ela ser representada. O texto bom e o misto de revolta e sarcasmo é a força motriz perfeita para falar o não dito, o escondido e o subjugado numa cena cheia de magia. Funciona como um grande questionamento político, o que já me interessa muito mais, pois eu não acredito que uma arte tão humana como o teatro funcione de forma adormecida e domesticada, ainda mais diante de tantas urgências que precisam ser escancaradas. Mas não adianta muito ter um bom material e ainda não ter se debruçado totalmente sobre o que ele fornece e o que foi visto por mim na sala 14 me passa essa sensação. O discurso potente ficou apenas na conversa com os autores e a deusa da loucura estagna no nível alto, com braços abertos, voz sempre no mesmo tom e olhar perdido, com essa potência se esvaindo pelas frestas da sala.

Mas houve sim momentos em que a deusa da loucura surgiu; eu a vi nas sombras da atriz que foram projetadas na parede da sala. Eram 03 silhuetas e elas se formaram a partir

de dois pequenos refletores que foram utilizados como luz de ribalta; um vermelho e outro azul. As sombras se contorcem, se misturam, se expandem e chamam minha atenção mais do que qualquer outra coisa ali. Tanto que atualmente a única coisa que me lembro deste momento são os desenhos que dominavam o espaço. Atreladas à voz forte e estremecedora de Claudia (que, inclusive, poderia ser mais explorada), as sombras pareciam de uns três metros, pareciam um ser vivo, latejante e expressivo que tomava conta de todo aquele lugar, como uma coisa além desta vida, que vinha de outro plano. Era como se a Claudia fosse uma marionete da deusa que a resguardava. Era lindo de se ver. Recomendo entender melhor estes recursos, pois eles, de forma incidental, se revelaram um campo promissor de possibilidades.

Também tomo como interessante pensar que em um espaço tão pequeno e com poucos recursos se pode alcançar um efeito tão bacana e imersivo, o que não deve nada para uma caixa cênica bem equipada. Numa escola de artes que, ironicamente, a cada dia que passa parece mais monocromática e silenciosa, aquele ato poético foi um pequeno respiro no meio desta rotina acadêmica por vezes tediosa, inerte e cheia de culpa. Me faz desejar que isso vire uma rotina dentro do curso. Em certas ocasiões, salvaria não somente os alunos de terem que dar suas desculpas de não terem feitos as atividades, mas também os professores do constrangimento de ter que improvisar na hora alguma coisa para fazer em sala (sim, alguns nos subestimam a ponto de achar que nós não notamos quando não existe um planejamento de aula).

Enfim, embora eu pareça cruel em minha escrita e que também esteja com intuito de apenas falar mal do trabalho alheio, quero ressaltar que a intenção é apenas justificar de forma técnica, direta e esclarecedora os pontos que apresentei aqui e que de alguma forma me causaram estranhamento. Além dessa escrita ser um exercício acadêmico, é também exercício desenvolvedor da qualidade argumentativa, algo tão exigido para nós artistas, reféns de tantas explicações: Nós precisamos explicar o tempo todo o que fazemos, por que fazemos e como fazemos algo que, certas vezes, nem nós mesmos sabemos o que é. Quero também parabenizar os artistas pela ousadia de criação em tempos sombrios de “Chat, crie pra mim” e por mostrar o trabalho com todas as inconstâncias e fragilidades diante de uma cambada de críticos em formação, que por pura inexperiência podem digitar qualquer baboseira (cof cof) sobre algo que, em algum momento, tirou o sono de vocês. No fim, estamos todos em processo de aprendizado. Eu nem sei o que eu estou dizendo, mas preciso dizer.

Espero que a obra cresça ainda mais e que a deusa da loucura saia das sombras para ser de fato vista, ouvida e sentida. No fim, elogiar e criticar a loucura me fez perceber que todos nós somos loucos em continuar fazendo teatro. É agridoce como qualquer coisa na vida, mas vale muito a pena quando eu percebo que graças ao teatro, e a loucura criativa, eu consigo encontrar beleza em uma sombra na parede.

Maio de 2026

A Loucura Nossa de Cada Dia.

Experimento Cênico: O Elogio da Loucura

Solo Teatral de Claudia Maues

Andréa Rocha[1]

A cena, que é uma livre adaptação da atriz Claudia Maués para o texto de Erasmo Roterdã "O elogio da Loucura" (livro, Os grandes clássicos da literatura), com direção de Élcio Lima. O texto fala sobre a loucura, apresentado em um monologo de 30min. aproximadamente, onde a atriz traz no figurino junto com a iluminação, uma atmosfera solar com flores amarelas e estampas em tons de verde, a maquiagem compõe a personagem com olhos desenhados na testa e nas palmas das mãos, representando uma ampla visão do que pode ser a loucura. A personagem é a Deusa da Loucura, que passa a defender o seu reinado, falando do lado "são" da loucura. Ou seja, da loucura criativa, libertadora, que as artes entendem tão bem. Sobre uma luz em tom vermelho a personagem fala dessa loucura que transforma, a loucura da transgressão tão necessária. Nice da Silveira, psiquiatra brasileira que revolucionou o tratamento dentro dos manicômios brasileiros, dizia: "Não se curem além da conta, Gente curada demais é gente chata. Todo mundo tem um pouco de loucura"[2]

Nice da Silveira, considerada uma psiquiatra rebelde, dedicou-se a psiquiatria sem nunca aceitar as formas de tratamento da época. Em 1946, ela fundou a seção de terapia ocupacional, onde montou os ateliês de atividades expressivas, levando a arte como ferramenta terapêutica, e uma opção mais humanizada aos tratamentos convencionais. O trabalho de Nice da Silveira nos mostra que, a arte e a loucura andam juntas, todo artista tem um pouco de loucura como companheira – por ter escolhido a arte como ofício em um mundo capitalista. A loucura é necessária para o exercício da criação, da transgressão, também necessária num mundo opressor. Como cita a Deusa: "Cada um tem um pouco de loucura dentro de si"; uma loucura que anda lado a lado com a liberdade. A liberdade da imaginação da criança que cria mundos e amigos imaginários, a liberdade do idoso que ao

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina "Conexões Teatro e Filosofia" ministrada pelo professor Edson Fernando;

[2] Nise da Silveira, Vida e Obra – Uma psiquiatra rebelde https://share.google/oAtmg02dL9BzAPU7S

longo da vida aprende que não precisa se preocupar com julgamentos alheios, assim como Nice da Silveira lutou pela liberdade do ser considerado louco, a liberdade de ser um ser humano, com capacidade criativa e não um animal que precisa ser domesticado. Com o elogio à loucura a deusa defende o seu reinado com paixão, que também anda lado a lado com a loucura.

Que a loucura nossa de cada dia nos dê a arte.

Maio de 2026

Dorotéia, A Farsa Irresponsável:
O mito, o grotesco e a permanência de Nelson Rodrigues

Montagem Teatral: Dorotéia: A Farsa Irresponsável.

Montagem: Grupo Gruta.

Elcio Lima Corrêa[1]

A noite de 30 de maio chegou a Belém envolta pela chuva. Daquelas chuvas que desaceleram o trânsito e fazem do deslocamento até o teatro um pequeno ato de resistência. Foi nesse ambiente úmido e quase ritualístico que o **Grupo Gruta** apresentou **Dorotéia**, **a Farsa Irresponsável**, encerrando a programação do **XI Seminário Nacional de Dramaturgia Amazônida**. A coincidência entre o clima e a obra não passou despercebida: ambas pareciam convocar o público para uma travessia em direção ao estranho, ao desconfortável e ao profundamente humano. A presença do espetáculo reafirmou a importância do Seminário para a prática teatral paraense. O evento consolidou-se como espaço de encontro entre artistas, pesquisadores, estudantes e dramaturgos, contribuindo para a preservação da memória cênica regional e para a circulação de reflexões sobre a escrita teatral produzida na Amazônia. Ao encerrar sua décima primeira edição com um trabalho do Grupo Gruta, coletivo de trajetória longa e consistente na cena local, o seminário também celebrou a permanência de artistas que ajudam a construir, ao longo dos anos, uma identidade teatral própria para o estado.

Escrita em 1949, **Dorotéia** pertence ao conjunto das chamadas peças míticas de Nelson Rodrigues. Entre o cômico e o trágico, entre a sátira e o pesadelo, a peça desenvolve uma lógica própria, povoada por símbolos, maldições familiares, personagens arquetípicas e situações que desafiam o realismo convencional. A história da ex-prostituta que busca abrigo entre primas devotadas à castidade transforma-se numa reflexão sobre culpa, desejo, repressão e a tentativa impossível de apagar a própria natureza.

A montagem dirigida por Adriano Barroso compreende essa dimensão mítica sem transformá-la em peça de museu. Ao contrário, encontra caminhos para aproximar a escrita rodrigueana do presente. Em cena, a beleza condenada de Dorotéia, interpretada por **Mariana da Paz**, o medo do corpo e a obsessão pela pureza dialogam com questões ainda visíveis na sociedade contemporânea. Mudam os discursos, mas permanecem os

[1] Elcio Lima Corrêa é diretor do Grupo Presságio, figurinista e Professor licenciado em Teatro pela UFPA; também colabora com o Projeto de Extensão Tribuna do Cretino.

mecanismos de controle sobre a aparência feminina, os julgamentos morais lançados sobre as mulheres e a vigilância constante exercida sobre seus desejos. O texto escrito há mais de sete décadas continua encontrando ecos inquietantes na realidade brasileira.

No cinema, por exemplo, a dominação dos corpos femininos tem sido tema recorrente, seja como denúncia, reflexão ou crítica às estruturas de poder que atravessam a experiência das mulheres. Em diferentes épocas e contextos, exploram-se mecanismos sociais, religiosos, familiares e políticos que regulam comportamentos, desejos e aparências femininas. Em **The Handmaid's Tale** (O Conto da Aia), assim como na adaptação televisiva, o corpo da mulher é transformado em instrumento de reprodução sob controle do Estado. **O Piano** investiga as relações entre desejo, silêncio e posse em um universo patriarcal. No cinema brasileiro, obras como **Que Horas Ela Volta?** e **A Vida Invisível** revelam como expectativas sociais e familiares moldam destinos femininos, limitando escolhas e impondo silenciamentos. Em comum, essas narrativas demonstram que o controle dos corpos das mulheres raramente se manifesta apenas pela violência física. Ele opera também por meio da culpa, da vigilância, da moralidade, das instituições e dos afetos, transformando o cinema em um espaço privilegiado para expor e questionar estruturas que permanecem presentes, ainda que sob novas formas.

Em **Dorotéia**, Nelson Rodrigues radicaliza essa discussão ao construir um universo em que a dominação dos corpos femininos não se dá pela imposição da beleza, mas pela sua negação. Se muitas narrativas contemporâneas evidenciam os mecanismos que controlam o desejo das mulheres, a peça leva essa lógica ao absurdo e, justamente por isso, revela sua violência. Na casa habitada pelas primas de Dorotéia, a feiura é elevada à condição de virtude moral, enquanto a beleza surge como ameaça permanente à ordem estabelecida. O grotesco, elemento central da dramaturgia rodrigueana, funciona como linguagem crítica: corpos deformados, desejos reprimidos e comportamentos ritualizados expõem uma sociedade que transforma a renúncia em valor e o sofrimento em ideal de conduta feminina. A mulher virtuosa, naquele universo, é aquela que abdica do prazer, rejeita a própria sensualidade e aceita o apagamento de si mesma.

A adaptação dirigida por Barroso compreende com clareza esse núcleo temático e o apresenta sem excessos estéticos ou interpretações rebuscadas. A encenação insiste, por vezes de maneira deliberadamente reiterativa, na associação entre deterioração física e pureza moral. O corpo envelhecido, adoecido ou privado de qualquer atributo considerado sedutor surge como símbolo de respeito e dignidade, enquanto a beleza de Dorotéia permanece cercada por desconfiança e condenação. O que está em disputa não é apenas

a aparência da protagonista, mas o direito de existir como sujeito desejante. Nesse sentido, o grotesco deixa de ser mero recurso visual para se tornar uma poderosa metáfora das violências simbólicas que historicamente recaem sobre as mulheres. Ao elogiar a feiura e condenar o desejo, aquelas personagens revelam uma estrutura social que encontra na repressão do corpo feminino uma de suas formas mais persistentes de poder.

O mérito da encenação está justamente em não procurar respostas fáceis para as contradições da obra. Esse é um universo habitado por personagens que parecem caminhar entre a vida e a alegoria. A casa sem quartos, as mulheres incapazes de sonhar, a recusa ao amor e a transformação da feiura em virtude não funcionam como simples excentricidades dramáticas. São imagens de uma sociedade que aprende a temer o prazer e a converter a renúncia em valor moral, algo visível em discursos e pregações genéricas que frequentemente encobrem as hipocrisias da vida privada. A direção compreende essa arquitetura simbólica e preserva sua potência inquietante.

A visualidade aposta em uma interpretação que flerta constantemente com a caricatura, sem jamais perder de vista a dimensão trágica das personagens. Os gestos amplificados, as inflexões vocais acentuadas e a fisicalidade quase deformada das atrizes aproximam-se do grotesco que atravessa toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues. Não se trata de uma atuação naturalista, mas de uma composição tomada por uma força estranha, como se aquelas mulheres habitassem um estado permanente de tensão entre o humano e o monstruoso. A direção explora esse caminho com inteligência, construindo quadros cênicos marcados por contrastes entre luz e sombra, revelação e ocultamento, desejo e repressão. Os véus que compõem a cenografia parecem materializar segredos acumulados ao longo de gerações, camadas de silêncio que escondem culpas, traumas e desejos interditados. Nada naquele espaço se mostra por completo; tudo sugere uma tentativa desesperada de encobrir aquilo que insiste em emergir.

Os figurinos das três viúvas contribuem decisivamente para essa atmosfera, e aqui sou um tanto suspeito para falar, uma vez que são assinados por Ézia Neves e por este que vos escreve. Escuros, gastos, marcados por amarras e sobreposições, evocam corpos aprisionados por regras que já perderam seu sentido original, mas continuam produzindo sofrimento. Há algo de fragmentado nessas vestimentas, como se refletissem subjetividades corroídas por anos de repressão. O tecido cobre, restringe, aperta, impõe limites físicos à movimentação e transforma as personagens em extensões da própria casa que habitam. A deterioração presente nas roupas dialoga diretamente com a deterioração

emocional dessas mulheres, convertendo o figurino em elemento dramatúrgico fundamental.

Mas é nos rostos das atrizes que a montagem alcança algumas de suas imagens mais perturbadoras. Para além da maquiagem carregada, dos traços endurecidos e das olheiras profundas, havia nos olhos um brilho difícil de descrever. Não era exatamente vida, tampouco ausência. Os olhos de Zê Charone pareciam contas magnéticas atraindo o olhar do espectador para um abismo silencioso. Havia ali um vazio pulsante, um pedido de socorro sufocado sob camadas de resignação e loucura. Encantei-me com o horror implícito naqueles olhos saltados, cercados por sombras escuras que ampliavam a sensação de exaustão espiritual. Em diversos momentos, bastava um olhar de Iracy Vaz e Alessandra Pinheiro para que toda a violência daquela existência se tornasse visível. Sem palavras, aquelas mulheres revelavam o custo da renúncia, da culpa e do apagamento. Seus olhos carregavam a memória de desejos enterrados e sonhos mutilados, transformando-se na imagem mais poderosa e inquietante da montagem.

Também chama atenção a atualidade do humor rodrigueano. Embora frequentemente lembrado por suas tragédias familiares e personagens atormentados, Nelson nunca abandonou a ironia. Em **Dorotéia**, ela surge como instrumento de desmontagem dos discursos moralistas. O riso provocado pela peça não oferece conforto; funciona como espelho deformado, revelando a fragilidade das convenções sociais e a violência escondida sob aparências respeitáveis. Adriano Barroso explora essa camada com inteligência, permitindo que o grotesco conviva com a comicidade sem diluir a densidade do texto.

Entretanto, um aspecto chamou atenção de maneira negativa durante a apresentação: a reduzida presença do corpo discente da ETDUFPA. Em um evento gratuito, dedicado à dramaturgia e realizado em uma cidade que abriga uma das mais tradicionais escolas de teatro da região Norte, a ausência de estudantes provoca inevitáveis questionamentos. Há a impressão de que parte dos futuros professores de Teatro, diretores e atores em formação parece manifestar um sintoma característico dos novos tempos: deseja transformar as linguagens da cena, ocupar espaços de visibilidade e estar cada vez mais presente nos palcos, mas demonstra pouca disposição para exercer aquilo que deveria ser um gesto elementar da formação artística, que é assistir teatro. Não se trata de defender modelos antigos de aprendizado nem de exigir uma postura homogênea dos estudantes, mas é no mínimo estranho que uma escola dedicada ao ensino teatral não esteja amplamente representada em um espetáculo relevante para a cena paraense,

sobretudo quando o acesso é gratuito e integrado a um dos mais importantes eventos de reflexão sobre dramaturgia da Amazônia. Enfim, culpemos a chuva.

Ao final, a sensação é a de que ela, a chuva que caía sobre Belém, permaneceu simbolicamente dentro do teatro. Não como melancolia, mas como atmosfera. **Dorotéia** continua sendo uma obra difícil e desafiadora porque se recusa a fornecer certezas. A montagem do Grupo Gruta honra essa complexidade ao apresentar um Nelson Rodrigues vivo, perturbador e contemporâneo. Encerrar o **XI Seminário Nacional de Dramaturgia Amazônida** com esse espetáculo foi uma escolha artística acertada. Foi também um lembrete de que o teatro segue sendo um espaço privilegiado para confrontar fantasmas antigos que insistem em habitar o presente.

Junho de 2026.

Médico a força: O papel revelador da comédia

Montagem Teatral: Médico à força.

Montagem: Grupo Cena Aberta

Luana Valadares Pantoja[1]

Médico à Força (*Le Médecin malgré lui*) é uma famosa comédia de farsa em três atos escrita pelo dramaturgo francês Molière. O núcleo central da obra conta a história do lenhador preguiçoso Sganarelo que tem conflitos constantes com sua esposa Martinha. Devido a uma surra que recebeu de seu marido, Martinha, em busca de vingança, diz a dois criados que procuram um médico, que Sganarelo é um médico brilhante, mas que tem o hábito de negar sua profissão e só a exerce se for espancado.

Além disso, o espetáculo dialoga sobre a dinâmica de casamentos forçados no século XVII ao falar de Geronte, um homem rico cuja filha, Lucinda, perdeu a fala misteriosamente. A mudez, na verdade, é uma estratégia da jovem para evitar um casamento arranjado com um homem rico que seu pai escolheu, já que ela é apaixonada por Leandro. E advinha quem é o médico responsável pelo tratamento de Lucinda...

O grupo paraense de teatro **Cena Aberta**, realizou uma montagem adaptada desta obra de maneira muito segura, criativa, absurdamente engraçada e musical, contudo questões direcionadas a falta de técnicas de atuação me chamaram atenção não tão positivamente, porém, de maneira alguma tornou a experiencia menos enriquecedora.

Logo quando entrei na caixa preta, percebi alguns objetos dentro de um banco virado de “cabeça para baixo”, e apenas isto fazia a composição do cenário, sendo o fundo do espaço coberto por uma cortina preta na qual os atores utilizaram como coxia. A disposição das cenas se ateve ao modelo tradicional de palco italiano, este tipo de encenação me deixou muito confortável para observar e analisar o que cada expressão facial estava comunicando, pois o texto continha muitos subtextos e os atores não economizaram em suas expressões corporais e faciais, de maneira que a comedia teve um leve sabor renascentista.

Após essa primeira análise, no início do espetáculo, o grupo começa já mostrando sua narrativa única por meio da figura do trovador que funciona como um apresentador de cada personagem e também como o responsável por explicar ao público qual história será

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina “Conexões Teatro e Filosofia” ministrada pelo professor Edson Fernando;

contada, fazendo que tudo fique mais claro. Essa preocupação em de fato conduzir o público para a trama logo no início é o que confere a encenação do grupo, já muito bem estruturada e segura, personalidade própria a montagem e torna ela acessível a diferentes públicos.

A partir disto, o espetáculo seguiu até o final com o cenário que utilizava muito mais a luz como elemento narrativo principal em conjunto com a música, está se fazia presente principalmente em momentos de transição de um núcleo de história para outro, ainda com a intenção de ter a certeza de que o público estava situado na história.

A montagem conseguiu falar de assuntos muito sérios e necessários na sociedade atual de maneira cômica, como violência doméstica e charlatanismo, e em vários momentos eu me peguei rindo de alguém que aprendia por meio da violência (pancadas), me peguei rindo de um assedio direcionado exclusivamente para uma mulher casada. Contudo, ao mesmo tempo, enquanto eu ria eu me questionava, questionava minhas próprias construções sociais e como algumas pessoas riem e normalizam sem fazer este exercício de olhar para si mesmo.

Portanto, nesse sentido, o espetáculo agiu de maneira muito sagaz e extremante necessária, e isto me leva a crer que a maneira que o grupo escolheu para contar a história e priorizar a explicação tão clara de seus personagens e seus elementos, seja de fato para garantir que esses questionamentos, alcancem nem que seja de maneira leve, sutil e cômica, aqueles que por ventura não fazem este raciocínio espontaneamente. E assim, o grupo cumpre uma bela função da arte, a de provocar questionamentos sobre os modelos pré-existentes e socialmente aceitos, que mesmo tão antigos, ainda estão impregnados na sociedade.

Ademais, em relação a questões técnicas de atuação, me incomodou o fato de os atores parecerem estar “flutuando” em seus pés, e em alguns momentos as direções do corpo não acompanhavam o estado emocional da personagem e/ou da cena, prejudicando a mensagem que deveria estar sendo passada, assim como, a personagem da filha que em alguns momentos saiu de seu personagem e chegou até a pedir desculpas por ter errado a fala (foi bem rápido, mas aquilo me incomodou).

Por fim, de maneira geral o espetáculo foi uma experiencia muito satisfatória e intrigante, eu ri, me questionei, observei e aprendi bastante. De certa maneira me fez lembrar do poder da comédia de sua necessidade para a uma sociedade que adora rir de seus problemas, mas não gosta de falar deles.

Junho de 2026

Clarice, para sempre:
Entre livros e silêncios, pulsa a humanidade de Lispector.

Montagem Teatral: Clarice, Para Sempre

Elcio Lima Corrêa[1]

Junho chegou trazendo o calor das festas juninas, o aroma das barracas espalhadas pela cidade e a sensação de encontro que acompanha esse período do ano. Foi nesse contexto de celebração popular que a **Pérola da Campina** acolheu, na noite de 6 de junho, um encontro de outra natureza: íntimo, reflexivo e profundamente humano. Em um espaço de proximidade rara entre artista e plateia, o espetáculo **Clarice**, **para sempre** estreou apresentando um delicado e contundente mergulho na trajetória e no universo sensível de uma das maiores escritoras da literatura brasileira e mundial.

Nascida na Ucrânia em 1920 e trazida ainda bebê para o Brasil, Clarice Lispector construiu uma obra singular que atravessou fronteiras e gerações. Seus romances, contos e crônicas transformaram a linguagem literária em instrumento de investigação da alma humana. Autora de obras fundamentais como **A Paixão Segundo G.H.**, **A Hora da Estrela** e **Laços de Família**, Clarice deixou um legado marcado pela introspecção, pela busca da identidade e pela capacidade de revelar os abismos e epifanias escondidos na experiência cotidiana.

Em cena, Larissa Latif assume a figura de Clarice Lispector e sustenta sozinha os 45 minutos de apresentação com uma presença serena, concentrada e precisa, conduzindo o público por um percurso que exige escuta atenta e disponibilidade para sentir.

A dramaturgia assinada por **Karine Jansen**, que também dirige o espetáculo, constrói uma verdadeira trilha de sensações a partir da obra e da vida de Lispector, afastando-se da cronologia e privilegiando os temas que atravessaram sua escrita. O espetáculo parte do amor pela leitura e pela palavra, percorre questões ligadas à identidade, à solidão, à memória e ao permanente desejo de compreender a existência, articulando referências biográficas e literárias com fluidez e delicadeza. Entre os momentos de maior força

[1] Elcio Lima Corrêa é diretor do Grupo Presságio, figurinista e Professor licenciado em Teatro pela UFPA; também colabora com o Projeto de Extensão Tribuna do Cretino;

imagética está a cena em que os livros surgem como sustentação e caminho de uma vida inteira dedicada à literatura, transformando em imagem uma relação que marcou profundamente a trajetória da escritora. O texto de Jansen encontra interesse justamente naquilo que habita as entrelinhas de Clarice, revelando suas inquietações, sensibilidades e contradições sem a preocupação de oferecer respostas definitivas. Essa atmosfera encontra eco na atuação de Latif, que conduz a personagem com precisão e contenção. A atriz evita reproduções literais de voz, gestos ou trejeitos associados à escritora e investe em uma construção sustentada pela escuta, pelos silêncios e pela densidade das palavras. Sua interpretação preserva o mistério que cerca a figura de Clarice e permite que o público acompanhe uma mulher atravessada por dúvidas, desejos e reflexões. A poesia melancólica presente na dramaturgia ganha corpo em uma atuação que valoriza os pequenos movimentos e os tempos de pausa, criando uma presença cênica capaz de aproximar a escritora de nossa experiência cotidiana sem reduzir a complexidade que tornou sua obra tão marcante.

Na direção, Karine Jansen privilegia a dimensão humana de Clarice Lispector, recusando a imagem monumental da escritora. A encenação valoriza os silêncios e os momentos de contemplação, criando uma relação de intimidade entre personagem e plateia. Essa proximidade transforma a autora em uma presença reconhecível em suas inquietações mais profundas e faz do espetáculo um espaço de reflexão sobre a existência, a criação artística e os afetos.

A cenografia e o figurino colaboram decisivamente para essa atmosfera. O espaço cênico sugere um tempo suspenso, um lugar que poderia pertencer a qualquer década ou mesmo aos dias atuais. O figurino assinado por Bonelly Pignatario contribui imediatamente para a visualização dessa persona enigmática. A saia evasê, a blusa em tons de azul e as joias discretas e elegantes evocam simultaneamente delicadeza e autoridade. O traje dialoga com a dimensão intelectual da personagem sem abrir mão de sua humanidade. Também merece destaque a caracterização, que opta por elementos essenciais da aparência de Lispector. A maquiagem, suave e marcante na medida certa, transforma sutilmente o rosto de Larissa Latif, permitindo reconhecer ecos da escritora sem recorrer ao excesso ou à reprodução literal. É uma escolha coerente com toda a proposta estética do espetáculo.

Em uma cidade como Belém, marcada por constantes desafios de circulação e permanência das artes cênicas, a existência de um espetáculo como **Clarice**, **para sempre** possui valor especial. Ao longo da apresentação, a atriz despertava no público um desejo

quase espontâneo de conversar com ela, de responder às perguntas lançadas em cena e de prolongar aquele encontro para além do palco. Criava-se uma rara sensação de comunhão que só o teatro é capaz de proporcionar.

Talvez algumas escolhas de ritmo possam parecer lentas para uma época condicionada pela velocidade dos *reels*, *stories* e conteúdos consumidos em segundos. Ainda assim, cada pausa, cada silêncio e cada palavra carregam sentido. Nada soa vazio. O espetáculo exige presença e, em troca, oferece profundidade.

Ao final, poucos podem ter saído indiferentes daquela sala. Ninguém passou incólume à força contida da escrita de Clarice Lispector nem à presença que Larissa Latif foi capaz de materializar diante do público. Durante 45 minutos, a escritora esteve ali. E permaneceu um pouco mais depois que as luzes se apagaram. O espetáculo segue em cartaz nos dias 13,14, 20 e 21 de junho, na Pérola da Campina. Vale conferir.

Junho de 2026

Das dores às cores

Montagem Teatral: Nas noites de São João

3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

David Costa de Araújo[1]

Há muitas formas de se perceber que o mês de junho chegou: as ruas ficam enfeitadas com bandeirinhas coloridas, você sente o cheiro do mingau de milho e do bolo podre em cada esquina, avista crianças indo para as escolas com roupas de quadrilha, com a trilha sonora sendo composta por sons de bombinhas e estalinhos embalados em ritmos juninos; em Belém mais especificamente, é no mês de junho que acontece o famoso Arrastão do Pavulagem, onde milhares de pessoas ocupam a Praça da República aos domingos para aproveitar a tradição e cultura. Contudo, além dessas características mais notáveis, o mês de junho também é um período de luta e memória, já que é o mês do orgulho LGBTQIA+, e é pensando nessas duas temáticas que foi concebido o espetáculo "**Nas Noites de São João**", que faz uso da estética junina em sua composição de som, figurinos e cenários, e aborda vivência *queer* na sua narrativa, especialmente no que tange à transsexualidade, e a arte *Drag Queen*.

O que mais me chamou a atenção foi o conceito da ideia de "bastidores" aqui apresentada, pois a principal ambientação do espetáculo simula um grande camarim, onde os personagens estão se “montando” e interagindo em um grande fluxo de falas, movimentos e performances musicais, tudo com bastante uso da comédia e da quebra de quarta parede, já que os atores interagem com os operadores de sonoplastia e iluminação do teatro de dentro da própria cena. Mas entre uma tirada cômica e outra, existem angústias e dores que vazam de dentro de cada um personagem/ator/atriz, sejam de formas sutis ou mais abertas, há um momento de interação com o público onde um dos personagens se senta nos primeiros bancos da plateia e vira para um dos espectadores dizendo: “sabiam que a minha mãe nunca veio assistir uma peça minha?”; e em outra sequência, uma atriz grita a plenos pulmões: "eu queria um amor que não tivesse vergonha de segurar minha mão na rua". Me senti tocado, é quase desconfortável perceber o quanto ainda é

[1] Graduando do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina “Conexões Teatro e Filosofia” ministrada pelo professor Edson Fernando;

normalizado o abandono e a negligência, seja familiar ou social, com pessoas que possuem sexualidades que diferem do padrão heteronormativo.

Foi por essa hora que me veio o estalo do porquê associar temática junina com a arte *Drag Queen*, o mês de junho é um mês festivo, vistoso e colorido, mas há marcas por trás de toda essa ótica, há trabalho. Alguém passou várias horas desenhando e cortando milhares de bandeirinhas para enfeitar as ruas, alguém pode ter se queimado durante o preparo do melhor mingau de milho que você vai comer na sua vida, alguma costureira passou noites em claro cortando e remendando tecidos para um figurino de festa junina, e talvez tenha até se furado com uma agulha sem ninguém saber. Assim mesmo é a percepção de ver uma *Drag Queen* no palco, seja ela transsexual ou não. Se você ver aquele ser vistoso, divino, cheio de brilho, luz e energia, saiba que provavelmente há uma história cheia de marcas, profunda, riscada e até quebrada por dentro. Mas no fim essa é a beleza de tudo, é o que se extrai, e o quanto você pode transformar os seus fios, cacos e retalhos em algo lindo para o mundo ver.

Junho de 2026

Precisamos salvar o planeta Terra.

Montagem: "Bonito, Não?"

Teatro de Caixa: Coletivo Animadores de Caixa

Keila Raquel Nunes Araujo[1]

Durante o encontro que ocorreu no dia 10 de junho de 2026, no Ateliê 705 – Casa de Bonecaria, localizado na Travessa Campos Sales, em Belém-PA, como parte das atividades da Disciplina Conexões – Teatro e Filosofia do Curso Superior Tecnológico em Produção Cênica da UFPa, ministrada pelo professor Edson Fernando, vivenciei o teatro em dimensões reduzidas, o teatro de caixa. Compartilho a experiência que tive com a caixa **"Bonito, não?"**, desenvolvida e apresentada por Aníbal Pacha, ator/manipulador do Coletivo de Animadores de Caixa.

Ao me aproximar da caixa, Aníbal pergunta para mim: queres ver o que tem nesta caixa? Digo que sim. Então, ele faz a segunda pergunta: Tens certeza? Fico curiosa e apreensiva. O que terá de tão ruim no interior da caixa, que tem no exterior pintura e textura que imita um tronco de árvore? Ele diz que o que vou ver dentro da caixa foi algo que o impactou profundamente quando chegou à cidade de Marabá, no Pará.

Logo que meu olhar mergulha no interior da caixa, uma sensação ruim toma conta de mim. Fico sufocada com o cheiro de queimado e me sinto muito incomodada com o barulho de motoserra, o que torna a cena ainda mais perturbadora. A terra sente dor, a mata chora e o homem insensível destrói a vida. Angustiada, sinto vontade de chorar junto com a mata.

Em questão de segundos, minha mente é invadida por imagens de destruição: animais mortos, flores e frutos perdidos, a sombra das árvores desfeita e o sol impiedoso dominando a paisagem. É como se o mundo estivesse chegando ao fim.

Bonito para quem derruba a mata em nome do lucro. Bonito, não é mesmo? Depois da destruição, restará apenas um cenário sem sombra, sem frutos, sem flores, sem água e sem vida.

A árvore tomba ao chão pela ação da motoserra e, em seguida, um grito forte ecoa: "Madeiraaaaa!" Fico assustada.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina "Conexões Teatro e Filosofia" ministrada pelo professor Edson Fernando;

Então, sou questionada por Aníbal sobre qual árvore eu plantaria para resolver os problemas das queimadas e desmatamento da floresta. E minha resposta me leva ao tempo de infância na cidade de Bragança, quando subia em jambeiros, apanhava os jambos, descansava na sombra daquelas árvores enormes e me encantava com o tapete colorido de flores que caíam, anunciando a chegada de novos frutos.

Ao observar a caixa **Bonito, não?** que retrata a destruição das florestas, sinto uma mistura de tristeza e indignação. Isso reafirma em mim a consciência da responsabilidade que tenho de preservar a natureza, o que garante a continuidade da vida no mundo.

Julho de 2026

Estilhaços de Existências Silenciadas.

Experimento Cênico: Pistoia

Montagem: Os Mequetrefes

Adriana Gilzy Rêgo Azevedo[1]

O fazer teatral frequentemente encontra nos espaços não convencionais o terreno fértil para alcançar seu ápice. É o que se observa na encenação do espetáculo **Pistoia**, realizado na Passagem Pedreirinha, no bairro do Guamá, um relevante território de resistência e agregação antiviolência por meio da arte popular, de suma importância para a cidade. E foi neste cenário tão emblemático que **Pistoia** se instalou, ressignificando uma garagem para transformar esse espaço de vivência urbana no universo complexo e sufocante das memórias do soldado Ulisses.

Ao adentrar o restrito espaço daquela garagem, o público é despido do cotidiano comum e conduzido a um mergulho total no universo íntimo e mental do protagonista. A cenografia minimalista, composta essencialmente por um beliche e poucos elementos cênicos, gera uma atmosfera ambígua que oscila entre a clausura asfixiante dos cenários de guerra e a grandeza subjetiva da memória do soldado. Essa compressão espacial atua como um gatilho cênico preciso: ao estreitar a distância entre o espectador e o ator, a direção transforma a aparente simplicidade técnica em uma complexa conexão e empatia.

A iluminação, operada de maneira crua através de uma única lanterna que varia de tonalidades para demarcar os deslocamentos geográficos e temporais dos relatos de Ulisses, costura-se de forma impecável à sonoplastia e à partitura corporal do ator. Nenhum elemento está ali em vão; cada componente visual e sonoro é uma escolha estética deliberada para materializar o desamparo e o horror das violências que Ulisses sofre.

Embora a narrativa de **Pistoia** se ambiente na Segunda Guerra Mundial, o espetáculo evoca fraturas geopolíticas intensamente contemporâneas. A montagem joga luz sobre as engrenagens do imperialismo, expondo a forma negligente como as grandes potências historicamente enxergam e descartam os corpos latinos, periféricos, nortistas e negros. A obra pontua com precisão o cenário político, utilizando a própria ambientação da época, como a presença do rádio, para reconstruir a atmosfera de controle e propaganda que impulsionou o alistamento desses sujeitos.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina “Conexões Teatro e Filosofia” ministrada pelo professor Edson Fernando;

É nessa encruzilhada política que a peça realiza seu salto dialético mais pungente, materializando-se na relação direta entre o ator e o público. Longe de ser um mero recurso interativo, a quebra da quarta parede e as provocações feitas aos espectadores dentro daquele espaço confinado funcionam como um grande dispositivo de partilha da dor. Ao convidar o público a interagir, a direção faz com que a plateia deixe de ser testemunha passiva e passe a carregar, coletivamente, o peso do trauma de Ulisses. Essa conexão estabelecida atinge uma dimensão sufocante, tornando impossível desviar os olhos: o espectador ri, chora, sente raiva e revolta junto com o protagonista. Essas interações viscerais guiam o público até um desfecho avassalador, operando como um arrancar de véus e rasgando o silenciamento histórico para dar visibilidade a corpos que a historiografia oficial tentou apagar. Através do corpo do ator que pulsa e sofre a poucos centímetros de distância, **Pistoia** resgata essa memória deliberadamente silenciada, fazendo com que o espectador vivencie na pele as contradições e os horrores de uma guerra que também é nossa.

Tamanha profundidade estética e política é fruto do rigor e do esforço de pesquisa do grupo **Os Mequetrefes**. O grupo demonstra que a periferia e a ancestralidade não são apenas temas, mas sim as próprias lentes pelas quais se reconstrói a história. **Pistoia** consolida-se, portanto, como uma montagem urgente e indispensável, provando que o teatro popular e politizado é capaz de transformar uma garagem em um quilombo de memória, afeto e insubmissão histórica.

Julho de 2026

Um retrato difícil de engolir

Montagem: "ReTratos"

Teatro de Caixa: Coletivo de Animadores de Caixa

Malu Guedelha[1]

No dia 10 de junho, a turma do terceiro semestre de produção cênica embarcou em uma viagem para além dos muros do castelo rosa da Escola de Teatro e Dança da UFPA: nos dirigimos ao centro comercial da cidade de Belém, rumo ao Ateliê de Bonecaria localizado na Travessa Campos Sales, 705.

O fato de sair do local de costume já é, por si só, uma aventura. O gosto da novidade, a quebra da rotina, esse tipo de coisa agrega a uma expectativa mágica do inusitado. Se tratando de um ateliê de artes, de bonecaria, não tinha como esperar outra coisa senão magia e, definitivamente, falando por mim, um encantamento certamente aconteceu.

A proposta era imergir nas histórias contadas através de caixas que nos capturaram o olhar, a atenção, a emoção, o olfato numa experiência realmente imersiva. Nos apresentaram três caixas**: "Bonito, não?"**, **"Saudade dos Sonho"** e **"ReTratos"**.

Aqui, hoje e agora, eu gostaria de comentar sobre **"ReTratos"**, caixa do professor Edson Fernando que faz uma crítica a pirâmide social que o sistema capitalista instaura em nossa realidade. Um retrato difícil de engolir, pois a injustiça deste sistema custa muito em vários aspectos: psicológicos, emocionais, físicos, financeiros… normaliza e mantém desigualdades para além de classe, como gênero e raça.

É uma gastura cotidiana, em que a classe trabalhadora, que enfrenta jornadas enormes de trabalho e não tem uma remuneração tão compatível ou justa se comparado com grandes empresários, milionários que recebem em um mês o que muitos não contabilizam em um ano.

A sensação de impotência e revolta diante disso se manifesta ao mergulhar na história contada dentro da caixa **"ReTratos"** e nos convida, ao final, a nos rebelarmos, a fazermos a diferença tal qual outros grandes nomes da luta de classes fizeram. Ele nos provoca e nos inspira, ele nos envolve e nos dá uma esperança de mudança deste cenário.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina "Conexões Teatro e Filosofia" ministrada pelo professor Edson Fernando;

Acho incrível o poder que uma ideia tão simples é capaz de causar. A engenhoca, a música de Chico Science e Nação Zumbi, as figuras, o espelho, o retrato em branco, preto e todas as cores e a fagulha de um estalo.

Genial a viagem que fizemos, ali, na Travessa Campos Sales, mas muito mais longe, onde as caixas nos levaram.

Julho de 2026

A Marginal Manuela

Montagem Teatral: Marginal

3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Arth Souza Silva Lopes[1]

Foi um outro dia para acentuar o meu risco de vida. Tentaram me assaltar, mas eu revidei e botei os ladrões para correr. Eles queriam alguma coisa da minha mochila, mal eles sabiam que eu carrego o mundo nela, que eu não ia deixar e que eu ia preferir, sem pensar, morrer mais uma vez, deixando meu impulso por justiça gritar mais alto que a minha própria sobrevivência. Esse acontecido foi o estopim para tomar a decisão: “Hoje, eu vou faltar uma parte da aula e vou assistir Marginal!” Assim o fiz, e que bom que o fiz. Pude me pôr a processar melhor o que me ocorreu no dia e me identificar profundamente com o que eu viria presenciar.

Ao assistir Marginal, no Teatro Universitário Cláudio Barradas (TUCB), na sessão única e última, às 19h30, do dia 03 de julho de 2026, me depararei com um espetáculo que equilibra uma imensa força poética, psíquica e política. A peça traz a trajetória de Manuela, uma mulher trans preta que vive em situação de rua, qual acaba tendo que lidar com as forças/vozes da sua mente permeada de traumas, quais se revelam memórias/rupturas que afetam sua identidade/realidade ao se confrontar com a difícil situação de quem não tem o que comer, e endosso a pergunta que move o espetáculo, é a mesma que baseia a vida de muitas cidadãs e cidadãos, brasileiras e brasileiros: “Existir ou sobreviver?”

Logo de cara, surge a silhueta de uma pessoa deitada projetada numa panada branca que faz alusão a entrada de uma barraca, a intérprete-atriz atravessa, a luz a encontra. O público é arrebatado pela presença cênica de Anastacia Marshelly, dando vida a Manuela,

[1] ARTH é pessoa não-binária, afro-amazônida, multiartista, artivista, pesquisadora e arte-educadora, nascida e criada na periferia entre o bairro Jurunas e Condor, em Belém (PA). Atualmente, está vinculada ao Mestrado Profissional em Artes da Cena - Turma Especial: Laboratório em Artes e Mediação Cultural, pelo Programa de Pós-graduação Profissional em Artes da Cena (PROA) da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). É especialista em Artes (UFPel), possui graduação em Letras Língua Portuguesa (UFPA) e com formação técnica em Teatro (ETDUFPA), em formação superior em Licenciatura Em Teatro (UFPA). Atua transitando entre o palco e a rua nas áreas de Artes, Cultura e Sociedade. Como ator/atriz-criadora, desenvolve dramaturgias pretas e amazônidas a partir de vivências periféricas, além de integrar o movimento Hip-Hop como slammer e slammaster do SLAM COMPARÊNCIA no bairro do Guamá e ser integrando do Coletivo Hip-Hop Pai D’Égua.

provocando o público com frases de afrontamento, do tipo: “Tão olhando o quê?”. Com muitos anos de experiência e um domínio corporal vindo de sua bagagem como excelente dançarina e intérprete, Anastacia apresenta um arcabouço e uma firmeza ímpar no palco. Eu digo: Presença!

Essa potência, contudo, acabou revelando uma desvantagem nos outros três integrantes do elenco. E, aqui, é importante ressaltar que não se trata de uma competição de quem é melhor ou pior, ou uma avaliação que não considera que o ofício artístico requer experiência. O que importa – o que deve ser levado em consideração – é o relato daquilo que ficou evidente na cena: uma ausência de experiência cênica das outras pessoas atuantes, e que, evidentemente, se esforçaram muito para tentar alcançar a sua presencialidade.

Essas três pessoas atuantes dividiam-se na personificação da mente de Manuela, representando as instâncias da psicanálise freudiana: o Id (o impulso), o Ego (o equilíbrio) e o Superego (a moralidade). Embora o grupo tenha enfrentado dificuldades para alcançar o ápice dessa firmeza em cena, houve resgates importantes.

A atriz que fez o Id e o ator que fez o Superego conseguiram, em determinados momentos, chegar perto de um presencialidade condizente ao da protagonista. O destaque absoluto do trio vai para o ator que interpretou o Superego, o único que conseguiu dar durabilidade para uma força de presença cênica condizente, com uma excelente leitura do ambiente, ele utilizou "cacos" oportunos e geniais na relação com a plateia, ditando o ritmo e contribuindo imensamente para a construção coletiva de algumas cenas.

Outro ponto que salta aos olhos é a cenografia. Pensada a partir do contexto de vulnerabilidade da personagem, a ambientação reconstrói a expectativa social da rua através de resíduos sólidos descartáveis e reaproveitados. É uma solução criativa e uma alternativa sustentável, louvável diante de uma provável e frequente situação de escassez de recursos para produção teatral na cidade. O lixo espalhado, propondo uma imersão, funciona perfeitamente como metáfora para a mente conturbada, traumatizada e sofrida de Manuela em sua relação com o Id, o Ego e o Superego.

Porém, o conceito esbarrou um pouco na funcionalidade. Houve uma visível dificuldade de algumas pessoas atuantes em se relacionarem com esses objetos no meio do caminho. O mapa de movimentação pelo espaço cênico acabou atrapalhado pelo “entulho”; as pessoas atuantes pisavam, desequilibravam-se e, em certos momentos, precisavam bater na cenografia para retirá-la do caminho. Embora as recuperações tenham sido muito rápidas, o vaivém de objetos que deveriam fixar a ambientação gerou ruído –

talvez essa relação tenha sido intencional. Mas é possível ajustar a intimidade com o cenário pela sua grande importância na linguagem visual do espetáculo para que a imersão não quebre a ilusão cênica.

No que se refere aos aspectos de sonoplastia e iluminação, o espetáculo operou de forma muito precisa dentro do tempo dito “certo” – o que difere de outras experiências no TUCB. Havia um certo *delay* nos equipamentos de luz – como sempre –, mas esse atraso acabou combinando com a atmosfera fragmentada da peça. O maior mérito por amarrar essa engrenagem técnica foi de quem estava atuando. Anastacia Marshelly conseguiu entrar perfeitamente no ritmo da luz, da musicalidade e da sonoplastia. Como protagonista, foi ela quem conduziu e sustentou o espetáculo, se relacionando de forma expressiva e inteligente com as oscilações e limitações técnicas que os equipamentos do TUCB possuem.

E aqui relato uma coisa interessante: Algumas pessoas espectadoras demonstraram não aprovar o desfecho de Manuela, que termina a peça amarrada por seus próprios pensamentos e sai de cena esculachada pelo Id, Ego e Superego. Mas cabe a provocação: que desfecho positivo, seja poético ou realista, seria possível criar para uma persona na condição de vulnerabilidade extrema de Manuela?

É aí que reside a grande virada de chave do espetáculo. Quando a personagem sai de cena toda amarrada, ocorre um *blackout.* Ao retornarem, as pessoas atuantes revelam que tudo aquilo foi uma grande encenação convocando a equipe técnica para arrumar o cenário. O uso da metalinguagem, o teatro dentro do teatro, as artes cênicas revelando a si mesmas, transforma a experiência. No final das contas, o espetáculo responde ao seu próprio dilema entregando a arte como resposta. Diante da pergunta "Existir ou sobreviver?", o teatro surge como o espaço onde, finalmente, é possível existir.

Marginal possui uma força poética, psíquica e política grandiosa e necessária, capaz de nos provocar profundamente, nos arrancar lagrimas e altos risos. Que as observações aqui relatadas sirvam de mola propulsora para que este espetáculo volte a ser encenado outras vezes. Bem, eu super assistiria de novo e acredito que outras, muitas outras pessoas deveriam assistir também...

Julho de 2026

Marginal: Entre o Corpo, a Mente e a Exclusão Social

Montagem Teatral: Marginal

3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Maria Luiza Rodrigues[1]

Marginal apresenta a trajetória de Manuela, uma mulher trans em situação de rua, e constrói a partir dessa história uma reflexão sensível e impactante sobre exclusão social, identidade e violência. Embora o foco esteja nessa vivência individual, o espetáculo rapidamente ultrapassa essa dimensão pessoal e amplia o olhar para uma realidade coletiva, marcada por processos contínuos de marginalização, abandono e desigualdade estrutural que atravessam diferentes corpos e trajetórias.

O próprio título já produz um deslocamento importante de sentido: "Marginal" deixa de ser entendido apenas na associação mais comum com criminalidade e passa a revelar aqueles que são colocados à margem da sociedade, muitas vezes sem possibilidade real de reintegração. Nesse contexto, Manuela não aparece como exceção, mas como consequência direta de uma estrutura social que produz e naturaliza exclusões. Essa ideia se intensifica na construção do espaço cênico, composto por lixo, restos e elementos improvisados, criando um ambiente de precariedade que não serve apenas como cenário, mas como extensão da própria condição da personagem. A iluminação, por sua vez, tem papel fundamental ao direcionar o olhar do público e marcar mudanças sutis de atmosfera, contribuindo para a construção emocional das cenas e para a sensação de instabilidade que atravessa a narrativa.

Um dos aspectos mais marcantes do espetáculo é a atuação da intérprete de Manuela. Mesmo sem recorrer ao choro explícito ou a recursos exagerados de dramatização, o sofrimento aparece de forma muito intensa e constante no corpo, na voz e na expressão facial, revelando uma entrega física que se mantém ao longo de toda a apresentação. Esse desgaste progressivo da personagem não soa artificial, mas coerente com a dureza da experiência representada, fazendo com que o público acompanhe não apenas uma história, mas um corpo em permanente estado de tensão. Outro recurso importante é a forma como os conflitos internos da protagonista são externalizados por meio

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística – PIBIPA 2026 pelo Projeto Tribuna do Cretino;

das figuras do *id, ego* e *superego*, que deixam de ser apenas conceitos teóricos e passam a atuar como presenças cênicas. Essa escolha transforma processos psicológicos em ação concreta, criando um diálogo interno que ajuda a tornar visível aquilo que, na vida real, muitas vezes permanece silencioso ou fragmentado.

A dança também desempenha um papel essencial na construção da obra. Misturando balé e dança contemporânea, ela funciona como uma espécie de linguagem paralela, que expressa aquilo que não se organiza em palavras. Em vários momentos, o movimento corporal parece assumir o lugar da fala, traduzindo emoções como culpa, medo e desamparo de maneira direta, mas sem explicação literal. As relações afetivas apresentadas ao longo da narrativa reforçam ainda mais esse impacto emocional, especialmente a morte de Érica, mulher trans em situação de rua e importante vínculo de pertencimento para Manuela, que surge como um trauma central que atravessa toda a obra. A relação com a mãe também contribui para aprofundar esse campo emocional, sobretudo na repetição da frase “ela morreu e eu não pude fazer nada”, que funciona quase como um eco constante de impotência e culpa.

Ao final da apresentação, o espetáculo não se encerra de maneira abrupta. Ele permanece, de forma sutil, no silêncio que se instala depois, no impacto que continua reverberando enquanto o público ainda processa o que viu em cena. Essa permanência reforça a potência da obra, que não se limita à representação de uma história, mas provoca um estado de reflexão prolongado. Além disso, o espetáculo estabelece conexões com pesquisas vinculadas ao projeto **Vozes da Rua**, ampliando seu diálogo com experiências reais e debates sociais contemporâneos. Também se articula com discussões em torno de um Projeto de Lei de Florianópolis voltado à população em situação de rua, especialmente no que diz respeito à saúde mental e às políticas de internação involuntária, o que reforça ainda mais a relevância social do tema abordado.

No conjunto, **Marginal** se destaca por transformar experiências de exclusão em linguagem cênica sensível e potente, articulando corpo, dança e construção psicológica de forma integrada. Mais do que narrar a história de uma personagem, o espetáculo convida o público a atravessar, ainda que por instantes, uma realidade marcada por invisibilidade e violência estrutural, produzindo não apenas empatia, mas também desconforto e reflexão.

Julho de 2026

Você faz parte da caixa

Montagem: "Saudade do Sonho"

Teatro de Caixa: Coletivo de Animadores de Caixa

Jaqueline Barbosa[1]

Dia dez de junho no Ateliê 705 - Casa de Bonecaria, às dezenove horas, ocorreu uma apresentação dos Caixeiros de Belém do Pará. A turma de Produção Cênica 2025 foi convidada para prestigiar e analisar as caixas em exposição que tinham como título: **"Bonito não?"**, **"ReTratos"** e "**Saudade do Sonho"**.

Cada caixa traz consigo um pouco da identidade do caixeiro que a manuseia, é perceptível que quanto mais a caixa estiver próxima ao corpo do caixeiro mais intimidade há entre a caixa e o mensageiro, deixando a troca da mensagem com o espectador um pouco mais profunda. A caixa **"Saudade do Sonho"**, por exemplo, estava acoplada ao corpo da caixeira Mariléa Aguiar e o espectador precisava adentrar por um tecido de algodão, e ficar imerso, praticamente dentro da caixa; e sem perceber você entrou em outra dimensão, você faz parte da caixa, a caixa era você, você era a caixa. Sem saber ainda o nome da caixa, a primeira sensação que eu senti foi que parecia que eu estava em um sonho: o cheirinho de madeira, me levou às lembranças da minha infância, dos meus lápis de cores, tinha tantos detalhes, pequenos detalhes, era tão bem-feito, não tinha nenhum defeito. Mariléia com a caixa grudada no seu tórax, próximo ao coração, passou uma singela mensagem.

E sabe o que era? Uma miniatura em madeira de um menino, sentado em frente a uma mesa, folheando seu livrinho. E esse livrinho era folheado pela Caixeira. Lá dentro da caixa o tempo parecia passar devagar, mas quando comecei a analisar os detalhes, o tempo parece que correu como um sonho, que eu não poderia mais voltar. As mãos de Mariléa me chamaram atenção, se encaixaram perfeitamente no cenário, os traços, as cores, a delicadeza.

Eu não mudaria nada, mas talvez eu acrescentaria um singelo som de batida de coração, pois a caixa trás essa sensação de ternura, de memória afetiva, uma memória da Mariléa que me tocou, me identifiquei.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina "Conexões Teatro e Filosofia" ministrada pelo professor Edson Fernando;

Saudade daquele sonho que eu vi naquela caixa lá...

Julho de 2026

Éguaaa da Ópera!

Montagem: "Lá Serva Padrona – Uma Releitura Paraense"
XXV Festival de Ópera do Theatro da Paz

Jaqueline Barbosa[1]

No último domingo do mês de Maio, às 19h, em uma noite nada chuvosa em Belém do Pará, cenário perfeito para assistir um bom espetáculo do **XXV Festival de Ópera** em um dos mais belos e icônicos teatro do norte, o Theatro da Paz, prestigiei a obra Ópera **Lá Serva Padrona – uma releitura paraense**.

Uma peça cantada no estilo ópera, com uma mistura de italiano com "português paraense", pois imagino eu pelas minhas experiências que alguém que não tenha o menor contato com as gírias paraenses com certeza precisaria de um "tradutor paraense", assim como muitos provavelmente precisaram da tradução do italiano para o português no telão acima do palco.

O espetáculo era composto por três personagens, Uberto, o patrão rico e solteirão, Serpina, a criada esperta e determinada a virar patroa e Vespone, criado mudo de Uberto e amigo/comparsa de Serpina. Na cenografia do palco uma obra de arte paraense que remete ao movimento arquitetônico "Raio que o parta" – símbolo do modernismo popular de Belém – no topo da porta central do cenário, há um detalhe triangular amarelo que remete diretamente ao desenho do raio, numa uma composição de cores e formas em tons pasteis e blocos vazados que remetem a década de 40. Ao lado esquerdo de quem assiste temos um banco estilo sofá de madeira com plantas amazônicas ao redor, como por exemplo a mais tradicional planta *caladium*, rosa por dentro e verde ao contorno da folha, e ao lado direito uma mesa quadrada com porcelanas típicas de uma mesa paraense.

O figurino de Uberto, composto por quatro peças nas cores púrpura, branco e detalhes dourado, cores que na época representava sinônimo de poder, riqueza, luxo e realeza. Juntamente com a peruca branca, que deixa claro que o personagem Uberto era "estribado". O figurino de Serpina, composto de um vestido godê de chita com estampa vermelha, uma manga bufante amarela e um avental branco, um salto boneca, um colar exagerado e uma touca preta na cabeça. Serpina merecia uma troca de figurino logo que se torna "Padrona", mas só fez tirar o avental e a touca da cabeça. O figurino de estampa

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina "Conexões Teatro e Filosofia" ministrada pelo professor Edson Fernando;

floral que lembra arraia e artesanato permaneceu. O figurino de Vespone, um macacão de manga longa todo quadriculado, bota preta e um agasalho por cima do ombro, parecia estar de pijamão.

Mas algo me chamou atenção, a orquestra que fez tudo no tempo perfeito; e a maestra então? Era perceptível a entrega dela, os lábios se mexendo de acordo com a fala de cada personagem, e o figurino da moça? Simplesmente impecável, um blazer preto com brilhos, a calça com um detalhe de pregas ao lado sem miséria de tecido e um corte em evasê para aparecer de forma elegante um pouco das pernas, tinha um molejo, o brilho e a postura da maestra. Bravo de mais!

A ópera trouxe frases típicas paraenses em momentos estratégicos, que tirou risos sinceros do público que se identificou com toda certeza, tenho certeza porque sou paraense e reconheço um paraense!

Quando o público começou a ficar mufino o maravilhoso grupo de orquestra soltou um brega marcante, égua da sensação gostosa, finalizaram da melhor forma. Minha companhia que foi por pura espontânea obrigação de me acompanhar, pois imaginava que opera era algo chato e sonolento, teve seu primeiro contato, e acredita só? Ele amou, e me convidou por espontânea vontade para assistir o próximo espetáculo em cartaz. Então acredito que a releitura da opera para o estilo paraense conseguiu alcançar e tocar de forma lúdica o público, deixo aqui os meus parabéns!

Égua da ópera, Bravo!

Julho de 2026

Os Heróis da Ópera Paraense

Montagem: "Os Heróis"

XXV Festival de Ópera do Theatro da Paz

Malu Guedelha[1]

No domingo do dia 24 de maio, fui assistir a ópera "Os Heróis" a convite do meu pai. O espetáculo aconteceu dentro da programação do já tradicional Festival de Ópera no palco do suntuoso Theatro da Paz.

Primeiramente, para contextualizar um pouco sobre a obra em questão, descobri pelo meu pai, se tratar de uma ópera composta por um autor paraense, o Meneleu Campos (1872-1927) e, através do programa disponibilizado via QR CODE no teatro, li algumas curiosidades sobre a obra como o fato de que a partitura orquestral completa foi dada como perdida por muitos e muitos anos e historiadores indicavam a redução para canto e piano como a única testemunha sobrevivente da composição do *magnum opus* de Campos.

Foi graças a esforços da gestão da Secretaria de Cultura do Estado do Pará que foi iniciada uma pesquisa com ponte no Rio de Janeiro para resgatar o manuscrito e com a ajuda da Biblioteca Nacional, foi encontrada a partitura.

Com 120 anos de espera, após processos de revisão e editoração, agora no ano de 2026, finalmente a ópera tem sua estreia dentro da programação do 25º Festival de Ópera do Theatro da Paz.

Me senti mais animada ao saber que era uma arte feita por um paraense e com elenco e produção majoritariamente paraenses também! Me senti honrada ao reconhecer que assisti a estreia deste espetáculo.

Bom, a ópera gira em torno dos conflitos políticos e da luta dos italianos pela independência do país em 1848. É ambientada em Milão, durante a dominação austríaca da Lombardia e retrata a tensão entre a lealdade política e os ideais revolucionários dentro da família Dedomini. O Conde permanece fiel ao governo invasor, enquanto os seus filhos aderem à luta pela libertação italiana e é aí, que brota um romance proibido entre a filha deste conde e um oficial austríaco.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina "Conexões Teatro e Filosofia" ministrada pelo professor Edson Fernando;

Os cenários foram simples, foram utilizadas panadas cenográficas, o que facilitava a troca dos cenários, de forma dinâmica e prática, mas que deixava a desejar esteticamente falando. Já os figurinos estavam muito bem confeccionados e alinhados, assim como toda a caracterização dos personagens e do coro de forma geral.

O que me chamou muita atenção foi a entrega musical propriamente dita: as melodias, o arranjo dessa ópera é lindíssimo e a performance vocal de todos os personagens do enredo é de tirar o fôlego. É como se bastasse apenas a entrega vocal e musical e isso fizesse sentir menos a falta de um cenário mais elaborado e complexo.

Cresci acompanhando algumas óperas deste festival, e, apesar de não ser nenhuma especialista no assunto, muitas foram marcantes pelo todo, mas essa, me pegou pela sutileza, pelo cerne da coisa toda: a matéria da música. Acho que o bairrismo também contribui para esse meu sentimento, bate um orgulho presenciar um trabalho desse produzido por um paraense e erguido majoritariamente por paraenses. Mas, como nem tudo são flores, gostaria de ressaltar a importância de uma contextualização da obra mais ampla nos programas distribuídos. Apesar de contarem causos sobre a partitura em si, não encontrei nada de sinopse nele, precisando pesquisar na internet para me familiarizar melhor. E isso é importante justamente para que possamos melhor absorver o que está sendo apresentado.

Apesar disso, no geral, foi o tipo de coisa que inspira. Por não ser algo tão comum encontrar por aí óperas da nossa região, ao se deparar com uma, faz parecer que tudo é possível.

No mais, após quatro atos, que não me foram nem um pouco cansativos, e de me sentir extremamente envolvida com a trama, posso afirmar que vale toda a pena do mundo assistir “Os Heróis” de Meneleu Campos e vibrar com heroísmos da nossa terra.

Julho de 2026

Marco do Atravessamento: Entre o Riso e a Reflexão

Montagem: **Marco do Atravessamento**

3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Maria Luiza Rodrigues[1]

Assistir a **Marco do Atravessamento**, de Victoria Rodrigues, apresentada pela ETDUFPA, foi uma experiência que foi muito além do entretenimento. Utilizando a linguagem da palhaçaria, o espetáculo consegue arrancar risadas do público enquanto provoca reflexões sobre questões que fazem parte da realidade paraense, amazônica e brasileira. Ao longo da apresentação, temas como manipulação política, exploração da fé, desigualdade de poder e valorização da memória coletiva aparecem de forma leve, mas sem perder a força da crítica.

Um dos aspectos que mais me chamou a atenção foi a forma como o espetáculo retrata as relações de poder. Em diversos momentos, fica evidente a crítica a um sistema em que quem possui mais influência econômica, política ou social acaba determinando os rumos da vida de tantas outras pessoas. É difícil assistir a essas cenas sem fazer uma relação com a realidade brasileira, onde promessas de mudança costumam surgir a cada eleição, mas nem sempre se transformam em melhorias concretas para a população.

Nesse contexto, a personagem Angelina Angelical representa muito bem o charlatanismo praticado em nome da fé. Ela lembra figuras que se aproveitam da confiança e da esperança das pessoas para obter benefícios próprios, transformando a religião em um instrumento de manipulação. Em nenhum momento interpretei essa crítica como um ataque à fé, mas sim ao uso dela para enganar e explorar quem está em situação de vulnerabilidade.

Outro personagem que contribui bastante para essa reflexão é Robinho. Sua presença me fez pensar em como certas estruturas de poder parecem mudar apenas na aparência. Novos discursos surgem, novos rostos aparecem, mas muitas vezes a lógica da exploração continua a mesma. O humor torna essa crítica mais acessível e faz com que o público reconheça essas situações sem que a peça perca sua leveza.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística – PIBIPA 2026 pelo projeto de extensão Tribuna do Cretino;

Entre todos os momentos da apresentação, um dos que mais ficou comigo foi a pergunta: “Há quanto tempo você não senta para escutar as histórias da sua avó?”. Apesar de simples, essa fala carrega um significado muito forte. Ela faz pensar em como, na correria do dia a dia, muitas vezes deixamos de ouvir as pessoas mais velhas e de valorizar tudo o que elas têm para compartilhar. É um lembrete de que a memória também faz parte da nossa identidade e merece ser preservada.

A escolha da palhaçaria como linguagem artística fortalece ainda mais a proposta do espetáculo. O riso não serve apenas para divertir, mas também para aproximar o público de assuntos que, em outros contextos, poderiam parecer pesados ou distantes. Enquanto ri das situações apresentadas em cena, o espectador também acaba refletindo sobre problemas que fazem parte do seu cotidiano.

Outro momento que considero importante foi a fala da própria autora ao final da apresentação, quando comentou sobre as dificuldades enfrentadas pela instituição e pelos estudantes. Esse encerramento criou uma ligação muito interessante entre a obra e a realidade de quem produz arte e cultura. Mais do que apresentar uma crítica social, o espetáculo também evidencia os desafios vividos por aqueles que tornam esse tipo de trabalho possível.

Ao final da apresentação, ficou claro para mim que **Marco do Atravessamento** utiliza o humor como uma ferramenta para provocar reflexão. A peça diverte, mas também incomoda na medida certa, levando o público a pensar sobre questões que continuam presentes na sociedade. É justamente essa capacidade de fazer rir e, ao mesmo tempo, despertar questionamentos que torna o espetáculo tão marcante.

Julho de 2026

Pelas Grades da Cela, Eu Vi Uma Realidade Cruelmente Livre

Montagem teatral: Barrela

Montagem: Atuação Cênica 2026.1 – Turma Stanislavski – Cia Nós Outros

Eduarda Falesi[1]

Registro da Montagem “Barrela” Por Eduarda Falesi

Eu já começo dizendo que fiquei impunemente impactada desde o momento que me sentei na plateia, com a organização da cena: a claustrofóbica cenografia, o silêncio perturbador do público, os ruídos de esgoto da sonoplastia e a distribuição espacial dos atores amontoados entre si. A ideia de já receber e colocar a plateia no clima do espaço de cárcere foi uma preparação psicológica que o público precisava para se conectar com que estaria por vir.

Em relação aos atuantes, achei que o diretor foi certeiro na escolha dos personagens. Não sei se foi uma audição ou se foi pelo estereótipo de cada um, porém, senti que todos se entregaram muito bem aos papéis. Senti que todos defenderam bem seus personagens, mas destaco aqui o Marco Araújo (Bereco) pela presença muito forte no papel que lhe foi dado. Eu me senti dentro da história, dentro de um filme e dentro do Teatro. Vale ressaltar que todos sem exceção estavam presentes em cena, e isso era visível nos corpos inquietos, às vezes dilatados, às vezes sutilmente por algum gesto nas mãos, ou nos pés, ou no rosto,

[1] Discente do Curso Técnico de Teatro 2026 da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Atividade profissional: Atriz, Dançarina e Coreógrafa.

mas todos presentes em cena. As nuances no Marco, Walan e Ana estavam muito bem trabalhadas a meu ver de espectadora.

A iluminação manipulada por Isabela Bravim também estava muito bem calculada, o que foi essencial para nos fazer perceber a mudança de tempo e transições de cenas. Apesar do calor que os aparelhos de ar-condicionado desligados provocaram no espaço fechado e sem nenhuma outra ventilação, propositalmente idealizado pelo diretor, eu gosto da ideia de adotar essa experiência sinestésica, o que vale também para a escolha dos atuantes em não ter lavado os figurinos usados diversas vezes nos ensaios, o que é uma estratégia positiva a meu ver, para preparar ou colocar o atuante ainda mais imerso na construção da personagem no contexto da história.

O que mais me tocou e talvez uma das intenções mais importantes para capturar a atenção do público na peça, foi o clima de tensão do início ao fim. A plateia ficou atenta já prevendo que alguma desgraça iria acontecer. Particularmente, cenas de abuso sexual me incomodam bastante por ser mulher, por ter crescido com medo e passando por situações de vulnerabilidade e traumas desse tipo. Apesar da atriz Anna Mathis ter feito muito bem o papel do garoto playboy naquelas condições, ainda sim, para mim foi difícil não enxergar a mulher fazendo o personagem masculino. Isso porque eu me coloquei naquele estado de terror em ser uma mulher naquela condição. Talvez, se fosse realmente um homem naquele papel, eu teria uma outra visão, ainda sim dilacerada, mas sem identificação psicológica com a personagem. De qualquer modo, acredito que uma mulher fazer o papel de um garoto que sofre estupro dentro de um presídio foi uma sacada positiva para fazer todos, independente do gênero se sentissem dilacerados.

Assim como a escolha estética de como fazer a cena optando por apagar as luzes e o terror psicológico, o que sai da zona de espetacularização da violência, dói muito mais por mexer particularmente na imaginação de cada espectador, o que também se assemelha a forma como o teatro grego na antiguidade não mostrava explicitamente as cenas de violência, fazendo com que os personagens saíssem da cena e o coro narrava a fatalidade (como em Édipo, quando sua mãe se mata e não se vê a atriz em cena mostrando seu enforcamento, mas a cena é narrada por quem está no palco). Por esse cuidado com a violência visual e optar pelo psicológico (apesar de que na antiguidade eram mais por questões religiosas), ainda vejo as melhores escolhas para o cuidado com a plateia.

Por fim, fiquei muito feliz por presenciar a **evolução** dos colegas atores e o diretor ao seguir a linha dos clássicos brasileiros que continuam tão atuais quanto, trazendo elementos contemporâneos, escolhas de caracterização não estereotipadas, mas que

fortemente são associadas a ideias de sujeira, ratos, condições desfavoráveis e muito presentes não só em cárcere, mas livremente nas ruas e calçadas que muitas vezes são ignoradas por nós.

Espero que o grupo continue buscando e fazendo com que cada espetáculo aconteça com o frescor do primeiro dia. Eu acredito que não existe um dia igual ao outro e assim como não podemos nos acomodar em cena, também não devemos nos acomodar em relação ao sistema falho que transforma os detentos em bichos movidos por instinto, intensificados pela crueldade que lhes foi dada, fora e atrás das grades.

EVOÉ!

Julho de 2026

As memórias que emanam dos afetos ressoam por infinito tempo

Montagem Teatral: O tempo que a chuva não levou

Montagem: Grupo Cuíra do Pará

Eduarda Falesi[1]

Registro da Montagem "O tempo que a chuva não levou" Por Paula Bastos

Engana-se quem pensa que o espetáculo começa após passar o bilhete para a anfitria da casa teatro, sentar na plateia e respirar fundo enquanto as luzes se apagam; na verdade, a história já começa a partir do momento em que você "viaja" a caminho do casarão, passando pelo bairro mais antigo de Belém, conhecido por nós como "Cidade Velha", cujas ruas evidenciam o percurso através dos tempos feito pela cidade com exemplares de arquitetura eclética da virada do século XIX, período conhecido como a Belle Époque de Belém, coexistindo com casas *art déco*, "raio que o parta'' e até edificações do período da fundação da cidade há mais de quatro séculos. Situar-se no lugar em que se está, é o prólogo para se deixar navegar **pelo tempo que a chuva não levou**. E no meio disso tudo, os artistas de teatro em pleno século XXI, embarcam com "os viajantes" através do casarão, e assim como as ruas os recebem, a cena começa fazendo uma evocação histórica ao combinar o suor daqueles corpos, antes, fixados em retratos de família, cheirando a mofo, que carregam a memória de um lugar úmido que já passou, mas se faz vivo nos resquícios do presente.

[1] Discente do Curso Técnico de Teatro 2026 da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Atividade profissional: Atriz, Dançarina e Coreógrafa.

Se toda tradução é uma traição, aqui é posto à mesa, esta deliciosa adaptação de “Tio Vânia”, do dramaturgo russo Anton Tchékhov, que ambientada numa visão essencialmente paraense, nos faz recordar como a antropofagia é capaz de fortalecer culturalmente e contra a falência econômica exploratória, tal como perceberam os modernistas de 1922. Esse faminto passeio literário que em comunhão com a obra clássica estrangeira e o nosso próprio tempero amazônico, sem fazer menções estereotipadas ou caricaturadas que não traduzem o intraduzível, ela nos diz: somos seres sinestésicos; molhados, visagentos, gosto quente de tucupi, duros como a mandioca e fervidos durante 7 dias semanais. Aqui a pausa tchekhoviana, vira tempo da chuva, antes ou depois dela cair. Esta senhora chuva que não é um elemento cenográfico da nossa região, mas uma personagem onipresente na nossa história.

Nesta montagem, não estamos presenciando um conflito frio europeu, tão pouco uma ensolarada releitura indígena, mas sim um abafado e silencioso conflito humano, que independe de passaporte. Se rememorarmos os nossos conterrâneos literários, como Dalcídio Jurandir em **Chove Nos Campos de Cachoeira** onde o autor mescla o cenário de decadência econômica da Amazônia, pós-ciclo da borracha com uma profunda introspecção psicológica, em vez de focar somente na denúncia social. Neste espetáculo, somos mareados com recortes da obra original russa e uma adaptação recheada de densidade das relações sociais, sonhadoras dos personagens e o peso da realidade local. Trazendo, ao meu olhar de espectadora, algumas nuances dalcidianas, junto a concepção antropofágica da peça.

O corpo não tem memória, corpo é memória. Se eu pudesse resumir os registros cênicos de cada personagem, seria dizendo o quanto fiquei encantada com os corpos cheios de vivacidade de cada atuante. Desde a primeira aparição, quando Marina (Safira Clausberg) surge como uma mulher de corpo aparentemente exausto do trabalho e das passagens da vida, assim como a casa e as florestas, ela sente as dores do tempo, mas resiste com esforço para se manter em pé. Ao mesmo tempo, com a força de uma ventania, gira e canta ao som dos pássaros. Essa mulher que se assemelha a uma entidade, pode ser também uma pajé, e quiçá, uma Matinta trazendo presságios, e as personagens dialogam com ela, como quem faz uma prece. Marina, que é também a babá, nos convida para embarcar nesta travessia de memórias. E assim me senti como uma criança cheia de maravilhamento outra vez, na casa velha da minha infância, quando a luz faltava quase sempre tarde da noite, a chuva caía no imenso jardim e minha tia acendia as velas enquanto minha avó contava as aventuras do seu pai na Belém de outro tempo. Essas lembranças

de menina, habitadas no território dos afetos, foram ativadas quando se tornou impossível tirar a atenção de cada personagem e o que cada um tem a nos propor. A direção e encenação regida com maestria por Paulo Santana é o cerne para que o público tenha, principalmente hoje, o desejo de garantir um bilhete e ir lá assistir.

Estamos sempre com os olhos do presente, voltando ao passado. Por este cuidado da direção e o primor do grupo pulsando junto, não se vê uma reprodução ou uma anacronia, jogando algo de um tempo sobre outro tempo. Vemos uma história contada onde o tempo segue o fluxo dos sonhos. Das lembranças de uma isolada morada, a visita de um médico que se envolve com os moradores, mas se mantém distante, enquanto expõe sua visão ambientalista preocupada com a devastação das terras amazônicas. A tensão entre a família ao discutir os rumos da propriedade, o etarismo e a juventude são questões que ficam ao julgamento do público: seria uma relação de apego a uma vida com segurança estável ou um desperdício precioso de uma vida livre que não garante certezas? “As incertezas alimentam a esperança”. A aproximação com a morte e as despedidas faz do tempo um efeito corrosivo, até que um dia “despertamos” e perguntamos: Será que aproveitei as belas passagens da vida ou passei tempo demais trabalhando para então um dia poder vivê-las? A estagnação existencial, as desilusões amorosas e oníricas se entrelaçam numa boca de lobo, sustentando uma rede de críticas marcadas pelo tempo, deixando uma herança decadente para as gerações seguintes — são alguns dos símbolos que permanecem como a resistência dos burgueses em ser um eco de uma cultura narcisista — um tédio para as poucas ou quase nenhuma mudança sistêmica, enquanto a sociedade adoece e nossos laços sociais são rompidos.

Nós, artistas, temos que convir que nos tempos que correm continuar vivo já é uma arte. O teatro pode ser a representação do comportamento humano, com a graciosidade da poesia, generosas pitadas de humor e uma dose de melancolia. E é isso que esse maravilhoso espetáculo devorou e se deliciou até a digestão: “Continuar vivendo. Nós vamos continuar vivendo, titio. Vamos atravessar uma fileira interminável de dias tediosos. E noites tediosas. Vamos aceitar com toda paciência as provações que o destino nos impuser.”

EVOÉ!

Julho de 2026

A neve derrete no inferno verde

Montagem Teatral: O tempo que a chuva não levou

Montagem: Grupo Cuíra do Pará

Hudson Andrade[1]

"Muita neve. Muito branco." Foi assim que o Adriano Barroso se referiu à obra de Anton Tchekhov (1860 – 1904), um dos grandes dramaturgos russos que nos legou clássicos do teatro muitos anos atrás, quando discutíamos textos para montagens teatrais. Pois foi exatamente Barroso que adaptou a obra Tio Vânia, cuja primeira encenação foi em 1897 e a primeira montagem russa, em 1899, para o Teatro de Arte de Moscou, com direção de Constantin Stanislavski. E é exatamente pela dramaturgia que eu desejo começar a tecer esses cipós. Tchekhov (vou escrever assim, tá bom?! Achei fino!) é considerado um escritor da condição humana. Alguém que escreveu obras que, nas palavras do diretor Antonio Abujamra: "*não escreveu obras há mais de cem anos, ele escreveu ontem sobre nós aqui, sempre" (*2007). Os escritos de Tchekhov são reconhecidos por serem ricos em detalhes, sem romantização nem idealização da realidade, com enredos complexos, irônicos e filosóficos. Nos textos curtos dos personagens revela-se uma enorme complexidade. Agora imagine ser a pessoa que traduz todo esse universo russo, branco e gelado para as amazônicas paisagens verdejantes, suarentas, não raro sufocantes. Ao invés da estepe, árvores gigantescas que invadem um casarão antigo de cujos galhos brotam casulos. Aquelas pessoas que ostentam algo que não mais são ou têm permanecem. Seus jogos de poder, seus desejos obscuros, sua solidão. Isso é igual. As falas saem aos borbotões e vai-se criando uma narrativa caudalosa como rios. Podemos dizer que velhice, solidão, sonhos desfeitos, rumos perdidos são naquela Rússia e no Brasil de hoje, semelhantes. Não devemos, por ora, julgar se isso é bom, ou mau. O trabalho de Adriano Barroso é muito bom. Tem identidade própria e particularidades que não vemos em outros de seus escritos. E comunica. Não se torna algo capaz de nos distanciar do original, mas acende a vontade para quem, como eu, que não li essa dramaturgia, de conhecer a fonte.

[1] Ator e diretor teatral. Participante do Minicurso "Crítica teatral e semiótica: estudos introdutórios" promovido pelo projeto de extensão TRIBUNA DO CRETINO em 2025;

Nessa tessitura vegetal que me proponho chego à encenação. A cenografia de Jeff Cecim traz para dentro da Casa Cuíra, local desta primeira temporada, a floresta. Como em outros momentos da história, a Amazônia come aquilo que a invade. Nós somos colocados dentro dessa casa-mata (ou dessa selva-lar) cheia de sombras não importa seja dia ou noite. Parte do elenco sai de redes-casulos como larvas que não aprenderam nem aprenderão a voar. Seguirão rastejando. Santana propõe sua direção com figurinos sobrepostos, volumosos, maquiagem carregada – ambos terrosos –, personagens fluidos, atuações exigentes. Sob sua direção os atores têm condições de criar, mas ele dificilmente aceita pouco e se isso acontece – e acontece! – não é porque ele não tenha feito a sua parte. Não cabe histrionismo nem apatia – ainda que isso apareça – e nesse sentido nós, público, mantemo-nos em atenção constante. É curioso que na divulgação se leia Direção e Encenação de Paulo Santana. Certamente não são a mesma coisa e eu particularmente, rejeito esse epíteto de diretor em meus trabalhos porque tem um ar arrogante e porque, na minha perspectiva, é uma relação vertical entre quem conduz a montagem, o elenco e equipe técnica. Uma última palavra nem sempre discutida. Mas entendo seu sentido enquanto a instância que, ao fim e ao cabo, define (ou determina) as escolhas da poética adotada. Sendo um trabalho para o qual foi convidado – o grupo original de Santana é o Palha – e com as demandas de atender a um edital, cabe esse lugar do diretor.

Cinco almas nos contam essa história. Da cena inicial, numa antessala, onde Babá (Safira Clausberg) nos situa no tempo e espaço onde se desenrolará a trama, às cenas no interior da casa-mata, os personagens nos exigem atenção, apesar de que não quebram a quarta parede ainda que estejam a centímetros de nós. O tronco desse grupo é Luiz Carlos Girard. Seu tio Firmino é um personagem que vai do cômico ao trágico numa velocidade alucinante. Sua presença cênica é firme, sua ótima prosódia garante que sorvamos o texto seja em sussurros, sejam aos gritos (e há muitos...). estar em cena com ele é um exercício de atuação constante, de atenção. Do contrário: sal! como diríamos local e atualmente. Nas palavras do próprio autor sobre suas obras, *as cenas se amontoam, se apertam, ofuscam umas às outras e diluem a impressão do conjunto*. Não temos essa sensação em **O Tempo**, porque algumas atuações acabam puxando o ritmo para baixo, desconectadas de uma pulsação maior, interpretativas. Se não prejudicam o conjunto de forma significativa, surgem como lacunas que nos permitiria sair dessa atmosfera não fosse exatamente o todo.

O tempo que a Chuva não Lavou é um espetáculo que merece muito ser visto. Que deve ser visto para olhar para nós, para o teatro russo, para a condição humana – objetivo de todas as obras de teatro, segundo Bárbara Heliodora (1923 – 2015). Deve ser visto para

celebrar o teatro feito no e para o Pará, para o Brasil. Que mostra uma Amazônia não clichê, “acabocada” e por isso, universal.

Meu salve e minha gratidão a cada pessoa que compôs esse emaranhado de galhos e raízes.

Julho de 2026

Raízes, Afetos e Rimas: olhares (nem tão) estranhos sobre o teatro.

Montagem Teatral: Olhares Estranhos

3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Maria Luísa Rodrigues[1]

O teatro é uma arte que atravessa. Que, em algum momento, fará você encarar suas vivências de uma maneira diferente. E foi isso que senti no último dia dezoito de julho, quando assisti a montagem **Olhares Estranhos**.

Acredito que esse não seja um espetáculo para ser analisado de maneira rápida, dadas as diversas camadas que existiam na encenação. A vivência trazida pelos atores, as músicas, a visualidade… tudo deve ser visto com atenção.

Olhares Estranhos trouxe, para o palco do Barradas, a voz e a vivência da periferia. O diretor utilizou das rimas e do teatro para nos revelar narrativas esquecidas, muitas vezes marginalizadas pela sociedade.

Quanto à questão narrativa, penso que a história oscilou entre os pontos de vista de dois personagens: o do protagonista e o da mãe, que foi o que mais me atravessou.

Os elementos cenográficos deram a entender que a história se passava no início dos anos 2000. O rádio na mesa, o CD dos **Racionais** que estava nas mãos do protagonista… havia um certo quê de nostalgia ali. Algo sobre um passado que ainda vive e deixa marcas.

Na trama, acompanhamos as vivências de um jovem negro e periférico, que mora com sua mãe e convive diariamente com dúvidas e memórias em sua cabeça. Das memórias que habitam em seu ser, a mais dolorosa é a da morte de seu pai. Sangue derramado violentamente pelo crime.

“Todas essas esquinas me lembram seu pai.”, disse a mãe, interpretada por Elaina Ferreira. O baque que tive ao compreender aquelas palavras foi forte, mas não superou o que veio depois. Em seguida, a personagem relatava que seria forte por seu filho, que queria vê-lo feliz e bem, mesmo com a ausência do pai.

Meus olhos começaram a marejar. Me vi lembrando de minhas vivências, enquanto moradora do Guamá e filha de mãe solteira. Lembrei de quando minha mãe me abraçava

[1] Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro- UFPA;

e dizia que eu deveria ser forte como ela. De quando ela ressaltou o quão importante é o estudo. Ela esteve comigo quando meu nome apareceu no listão da UFPA, comemorando.

Talvez esse seja um dos propósitos do teatro: provocar o espectador para que ele olhe para dentro. Criar mundos (ou retratar pedaços do mundo que já existem).

Agradeço ao Bobeli, diretor do espetáculo, por ter produzido uma obra tão sensível e necessária. Foi incrível!

Julho de 2026

Os Alquimistas Estão Chegando.

Anotações telúricas sobre o espetáculo "Alquimia: Os 7 Portões do Corpo"

Montagem teatral: Alquimia: Os 7 Portões do Corpo.

Montagem: Espaço das Artes de Belém – Turma de Teatro Ritual/Artaud

Hudson Andrade[1]

Alquimia: Os 7 Portões do Corpo é um espetáculo teatral. Ou uma experimentação cênica, como prefere o seu diretor, Breno Monteiro. É uma obra de arte cênica.

Acho muito importante começar assim e me posicionar sobre como desenvolverei essa escrita. Como um homem de teatro, meu lugar de fala é nas artes cênicas nesse quesito em particular, então preciso começar dizendo alguns pontos que para mim são importantes.

Alquimia não é uma sessão de arte terapia. Não foi proposto nem executado por arte terapeutas. Alquimia é um espetáculo teatral.

Alquimia não é uma liturgia, posto que não foi oficiado pelo sacerdote, ou sacerdotisa de nenhuma denominação. **Alquimia** é um espetáculo teatral.

Alquimia promove sensações, desperta emoções, mobiliza reflexões. **Alquimia** é um espetáculo teatral.

Alquimia pode promover catarse? Pode. Afinal, é um espetáculo teatral.

Dito isso, podemos seguir com estas anotações.

O teatro enquanto ritual não está presente apenas em Antonin Artaud (1896 – 1948), poeta, ator, diretor, dramaturgo e roteirista de teatro francês. Sua obra **O Teatro e seu Duplo** é uma das referências mundiais do teatro. O polonês Jerzy Grotowski (1933 – 1999) também estudou essa vertente e afirmou que "O teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ritualidade.".

Quando pensamos em teatro, pensamos em ritual. Esse fenômeno está na sua origem e não estou apenas me referindo ao culto dionisíaco que originaria o teatro grego, mas a diferentes manifestações religiosas que possuíam sua própria poética, encenação, figurino, adereços, dramaturgia, etc... Grotowski percebe que não é possível retomar uma tal ritualidade do teatro porque seria necessário uma unidade entre religiões, público e elenco

[1] Ator e diretor teatral. Participante do Minicurso "Crítica teatral e semiótica: estudos introdutórios" promovido pelo projeto de extensão TRIBUNA DO CRETINO em 2025;

e isso não era possível. Não sendo provável a existência de um “ritual laico”, Grotowski encaminha sua perspectiva e trabalho ritual para o corpo do/a atuante.

Em sua dissertação de mestrado, o professor Edson Fernando S. Silva aponta que quando se trata de Artaud, somos encaminhados geralmente a duas perspectivas: a primeira um culto sagrado que abrigaria variações de ações catárticas e outra, de premissa semiótica e filosófica (2011). Creio que as escolhas de Monteiro e sua equipe foram por esse primeiro caminho. O que se vê em cena são corpos que buscam uma gestualidade lânguida, uma sexualidade tântrica, elementos simbólicos, musicalidade e interação com a plateia na busca de estimular o corpo e a mente na direção de algo. Artaud não é fácil para ninguém e nem se preconiza que o seja. Quem deseja uma experiência artaudiana precisa mais do que estudar Artaud. Precisa vivê-lo. Precisa apreender seu teatro imagético; seu teatro tem uma função orgânica e para atingir a vida é preciso passar pelo corpo (ele de novo). O mundo de Artaud é efêmero como o próprio teatro, mas tangente ao real, o que exige que seja o mais verdadeiro e vivo possível. E isso tudo é muito complexo porque teatro enquanto arte não é realidade, mas sem realidade, verdade, organicidade, não se tem teatro.

Não se sabe o que acontecerá em uma sessão de **Alquimia**. Nada é dito no release e nada é explicado ao público de até doze pessoas que pode acessar a sala de espetáculos do EAB. E aqui um adendo importante: o **Espaço das Artes de Belém** é um espaço cênico e cultural muito significativo, com cursos e produções numerosas. Vale a pena conferir. Retomando: sentamos em três bancos longos de madeira e temos a nossa frente um altar coberto com tecido branco, iluminado. O elenco entra. A música começa e mais não direi para não quebrar a experiência de quem assistir ao espetáculo em outro momento. O que cabe dizer é que o espetáculo se desenrola em sete momentos, como o próprio nome sugere. Confesso que lá pelo quinto eu estava um tanto entediado porque a dramaturgia não possui nenhum momento apical. Ela inicia, desenvolve e encerra sem nenhuma curva, pachorrenta. A própria trilha sonora nos coloca numa condição quase de mantra. Quase, porque não se propõe meditativa. O momento em que há texto é o mais frágil de toda a encenação. Como um dramaturgo, uma pessoa apaixonada por texto e sua projeção, esse foi o momento que me incomodou. Em conversa com parte do elenco, descobri que é uma fala improvisada. Tenso. Para improvisar é necessário uma base muito sólida, um repertório enorme e uma habilidade técnica consistente. De qualquer forma eu me dispus e entreguei ao que me era oferecido sem reservas, sem empáfia, mas sem perder de vista que experenciava um espetáculo teatral, como frisei exaustivamente na introdução desse texto.

O Teatro Ritual pressupõe corpo. Um corpo vivo, dilatado, corpo-alma, corpo sem órgãos. Um corpo fora do corpo e estritamente ligado ao físico, ao material. O elenco tem esse corpo, mas tímido. Talvez algo tenha sido deixado de lado nas escolhas que culminaram na poética apresentada e isso não é bom nem mal, mas escolha e consequência. Talvez a perspectiva de um ritual numa dimensão mais teológica, mística, tenha deixado de lado o vigor de outros rituais, de deuses e deusas mais dinâmicos, dançantes, orgiásticos. Escolhas.

Alquimia: os 7 Portões do Corpo é um trabalho honesto. Corajoso, porque envereda por um caminho, uma teoria, uma prática incomum e espinhosa e mais amadurecido, trará resultados muito interessantes. Afinal, alquimia é, *lato senso*, a transformação da pedra bruta em ouro puro, e o teatro é, *stricto senso*, a vida.

Como diria Artaud: “Não concebo uma obra de arte dissociada da vida”.

Julho de 2026

Os Caixeiros – Iai, Viajou?

Montagens em Teatro de Caixa: "Saudade do Sonho" – "Bonito, Não?" – "ReTratos"
Montagens: Coletivo de Animadores de Caixa

Luana Valadares Pantoja[1]

A experiência com o Teatro de Caixa me surpreendeu pela capacidade de provocar reflexões profundas utilizando poucos elementos cênicos. As três caixas apresentadas – "**Saudade do Sonho"**, "**Bonito, Não?"** e "**ReTratos"** – abordavam temas distintos, mas todas estabeleceram um diálogo íntimo com o espectador, seja por meio da memória, da crítica social ou da sensibilização diante das questões ambientais.

A primeira caixa, **Saudade do Sonho**, foi a apresentação que mais me emocionou. A caixeira permanecia com a caixa acoplada ao corpo, na região do abdômen, estabelecendo desde o início uma relação de intimidade com a cena. No interior da caixa, uma luz amarela iluminava um pequeno boneco que parecia representar uma criança folheando um livro. Durante aproximadamente cinco minutos, apenas essa ação era realizada.

A simplicidade da proposta foi justamente o que lhe conferiu tanta potência. Sem falas, música ou grandes recursos cênicos, a apresentação criava espaço para que cada espectador acessasse suas próprias lembranças. A delicadeza da iluminação, do movimento e da composição despertava memórias afetivas ligadas à infância, mas essas memórias não precisavam ser necessariamente vivências diretas de quem assistia. No meu caso, por exemplo, a cena me levou às histórias que minha mãe contava sobre a infância dela e dos irmãos, quando viviam na Ilha das Onças. Embora eu não tenha vivido aquelas experiências, elas fazem parte da minha constituição, pois foram transmitidas por pessoas que ajudaram a formar quem sou hoje.

A integração da caixa ao corpo da caixeira reforçava essa dimensão íntima, como se aquelas recordações partissem dela e, ao mesmo tempo, encontrassem eco nas experiências, lembranças e heranças afetivas de cada espectador. Foi uma apresentação sensível, capaz de transformar um gesto mínimo em uma experiência profundamente emocional.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina "Conexões: Teatro e Filosofia" ministrada pelo professor Edson Fernando;

A segunda caixa, **Bonito, Não?** apresentava uma crítica ao desmatamento por meio de uma experiência profundamente sensorial. Diferentemente da primeira, a caixa era sustentada por um dispositivo cenográfico que remetia a um tronco de árvore consumido pelas chamas, elevando-a à altura dos olhos do espectador. A própria caixa também trazia, em sua pintura externa, marcas que evocavam o fogo, fazendo com que toda a composição visual remetesse à devastação provocada pelos incêndios e pelo desmatamento.

Dessa maneira, durante a apresentação, o caixeiro conduzia o público por meio da fala e da interação constante. Apenas ao final, afastou-se da caixa para perguntar a cada espectador qual árvore plantaria se tivesse essa possibilidade. Interpretei esse gesto como um convite para que deixássemos a posição de observadores e refletíssemos sobre nossa própria responsabilidade diante das questões ambientais.

A apresentação articulava fala, música, cheiros, estímulos visuais e até mesmo a escrita, envolvendo diferentes sentidos para provocar reflexão e desconforto. Quando fui questionada, respondi que plantaria um salgueiro, por associá-lo à resistência e à luta. Esse pequeno diálogo tornou a experiência ainda mais pessoal e reforçou a ideia de que cada indivíduo pode assumir um papel ativo diante das questões ambientais. A diversidade de linguagens utilizadas fortalecia a crítica e ampliava o impacto da apresentação.

A terceira caixa, **ReTratos**, abordava as relações de poder, a consciência de classe e os papéis ocupados pelos diferentes grupos sociais. A estrutura apresentava, na parte superior, figuras associadas ao poder econômico e político; na inferior, trabalhadores como professores, garis e profissionais da saúde. Durante a apresentação, aqueles que estavam embaixo tentavam ascender, mas eram constantemente derrubados pelas figuras do topo, em uma metáfora visual clara sobre as desigualdades sociais.

Ao lado da caixa também estavam imagens de personagens históricos ligados aos movimentos sociais e à defesa dos povos indígenas, ampliando as possibilidades de leitura da obra. Assim como em **Bonito, Não?** o caixeiro conduzia a experiência por meio do diálogo com o público, perguntando se reconhecíamos aquelas figuras e, principalmente, em qual posição da estrutura nos enxergávamos. Essa interação fazia com que a crítica extrapolasse a cena e convidasse cada espectador a refletir sobre seu próprio lugar dentro da sociedade.

De maneira geral, foi uma experiência extremamente inovadora para mim, especialmente enquanto atriz. O Teatro de Caixa mostrou que não é a dimensão da cena que determina sua potência, mas a capacidade de mobilizar o olhar, a memória e a sensibilidade do espectador. Em um espaço reduzido, cada apresentação construiu

universos complexos, despertando emoções e reflexões por meio de recursos simples, mas cuidadosamente elaborados.

Saí dessa experiência enriquecida tanto como artista quanto como espectadora. As três caixas demonstraram que o teatro pode comunicar muito utilizando poucos elementos, desde que exista intenção, sensibilidade e um verdadeiro diálogo com quem assiste. Foi um encontro com uma linguagem delicada, inventiva e profundamente humana, capaz de transformar o pequeno em algo muito grande.

Julho de 2026

Eu vi o boto, mulheres quebrando ciclos de violências, mas o problema da folclorização

Montagem: Eu vi o Boto

3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Arth Souza Silva Lopes[1]

Eu vi e ouvi muitas coisas antes de assistir ao espetáculo, há algum tempo vinha me preparando para as dúvidas que as certezas viriam confirmar, mas não deixei de ir apoiar, me pondo no lugar de pessoa espectadora, mas, também, de quem exercita o olhar e com senso crítico defender questões despercebidas. Antes de transcorrer sobre o que presenciei no Teatro Universitário Claudio Barradas (TUCB), na primeira sessão, às 19h30, do espetáculo **Eu Vi o Boto**, preciso contextualizar para quem não teve oportunidade de ir assistir.

Pois bem, o espetáculo foi profundamente inspirado no que muitas mulheres já passaram ou ainda passam em algumas comunidades na Amazônia. Desse modo, conta a história de uma jovem, chamada Verônica, do interior do Pará que passa o maior sufoco na mão de um homem que usa a religião para se aproximar e abusar dela. **Eu Vi o Boto** carrega a força da denúncia contra o abusador real e aqui, eu já indico que, entretanto, tem um ponto que faço questão de levantar mais adiante que embaçou o espetáculo.

Logo em seus primeiros minutos, uma atmosfera de imersão cruza a plateia e o espaço cênico. A chegada do Boto, cortejando a cena desde a entrada do teatro e percorrendo o corredor entre o público ao som de uma música, chega e dança carimbó com Verônica, constrói a ilusão do encantamento tradicional. No entanto, essa atmosfera é interrompida por uma batida seca de instrumento percussivo, um golpe que congela a dança e instala um efeito de distanciamento cênico, qual formato se repetiu diversas vezes durante o espetáculo. Nessa ruptura, uma pessoa atuante ficava encarregada de

[1] ARTH é pessoa não-binária, afro-amazônida, multiartista, artivista, pesquisadora e arte-educadora, nascida e criada na periferia entre o bairro Jurunas e Condor, em Belém (PA). Atualmente, está vinculada ao Mestrado Profissional em Artes da Cena - Turma Especial: Laboratório em Artes e Mediação Cultural, pelo Programa de Pós-graduação Profissional em Artes da Cena (PROA) da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). É especialista em Artes (UFPel), possui graduação em Letras Língua Portuguesa (UFPA) e formação técnica em Teatro (ETDUFPA), está em formação superior em Licenciatura em Teatro (UFPA). Atua transitando entre o palco e a rua nas áreas de Artes, Cultura e Sociedade. Como ator/atriz-criadora, desenvolve dramaturgias pretas e amazônidas a partir de vivências periféricas. Além do palco ocupa a rua ao integrar o movimento Hip-Hop como slammer e slammaster do SLAM COMPARÊNCIA no bairro do Guamá e ser integrante do Coletivo Hip-Hop Pai D'Égua.

desconstruir a sua personagem para apresentar estatísticas realistas sobre feminicídio, abusos sexuais e violência doméstica no Brasil. Esse recurso traz à tona a intenção da montagem de denunciar e trazer esses casos para o conhecimento do público, assim se caracterizando como ato político.

A narrativa retrata com dureza a reprodução dos ciclos de agressão. Dona Graça tenta controlar o corpo jovem e rebelde da neta, Verônica, recorrendo inclusive à violência física, essa postura que se explica, porém não se justifica, com a revelação de que a própria avó é vítima constante das surras de Seu Bento, o avô alcoólatra.

A chegada do Pastor Josué insere a crítica ao abuso de poder religioso. Sob o manto da falsa proteção, ele convence Dona Graça a enviar a jovem ao encontro da igreja, onde a molesta. O desamparo de Verônica diante da falta de confiança da família expõe uma ferida social profunda. A falta de amparo e credibilidade em Verônica acarreta o momento em que sob luz estroboscópica é abusada sexualmente. Nesse momento, o Pastor e o Boto ficam de costas um para o outro até que o Boto gira e ocupa o lugar do religioso diante da avó.

A figura da Benzedeira surge como a única força capaz de escutar e acolher a palavra de Verônica e tentar proteger Dona Graça das agressões do marido. A encenação atinge momentos de pura catarse do público através do confronto da Benzedeira contra o Pastor Josué, em quem ela desfere um tapa na cara automaticamente provocando uma reação positiva da plateia, que gritava e aplaudia o gesto de justiça imediato. O ápice da resistência feminina ocorre no embate contra Seu Bento, quando a Benzedeira empunhando uma faca combina com a entrada inesperada da Dona Graça com uma espingarda. O público foi ao delírio. O efeito sonoro do tiro, acompanhado pela faísca e pela fumaça na ponta do cano, selou o rompimento cênico daquele ciclo de submissão, culminando no desfecho em que Verônica esfaqueia o pastor na igreja para garantir que ele nunca mais violaria de novo o seu corpo.

Aqui, eu já aponto os agrados relacionados a cenografia. Eu estava sentido falta do palco italiano – os corredores em outros espetáculos não estavam funcionando muito bem. A cenografia de **Eu Vi o Boto** não necessitou de mirabolâncias estruturais para alcançar uma poética visual refinada e conectada com o território, diferente de outros espetáculos da MEF (Mostra de Espetáculos de Formação – Produção Cênica/UFPA) que o único viés de expressar nossa identidade territorial é através da linguística, quando nós temos uma vasta possibilidade de ambientar e imergir na nossa própria cultura a partir da visualidade. Por isso, o trabalho da equipe de cenografia assinada por Ronald Almeida, Érica Góes e

Diogo Lira se destacou pela sensibilidade em construir planos e texturas que traduzem a espacialidade amazônica.

A presença de pequenos estrados remete imediatamente aos trapiches e às pontes de madeira das comunidades ribeirinhas e do interior, cria a geografia perfeita por onde transitam os corpos, o perigo e o despercebido sagrado. As folhas espalhadas pelo chão e a delimitação sutil do espaço da igreja do Pastor Josué, os pontos de iluminação, demonstram um aproveitamento inteligente do espaço, permitindo que a narrativa flua sem ruídos.

Dentre os detalhes cenográficos, um elemento em especial que erguido me chamou atenção, já manifestando um prenúncio poético do drama familiar: o quadro fixado acima da janela na casa de Dona Graça. A composição traz três figuras em faces lisas, sem olhos, nariz ou qualquer outro traço, vejo ali a representação da desumanização a que aqueles corpos foram submetidos, da direita para a esquerda: a figura do avô Seu Bento, com o rosto liso, corporifica o agressor implícito. As figuras de Verônica com a faixa no sentido dos olhos e de Dona Graça com uma faixa no sentido da boca, demonstram os sentidos vedados, enquanto uma é silenciada perante os abusos a outra se recusa a ver a violência que assombra o lar.

Essa escolha cenográfica opera como uma síntese visual do espetáculo antes mesmo de as palavras serem ditas: a casa é um espaço de interdição, onde não se pode ver e não se pode falar. Quanto ao figurino, apresentou-se de forma coerente, sóbria e totalmente alinhada à proposta e à realidade das personagens, sem exageros e cumprindo bem o seu papel narrativo. Toda a composição me fez refletir que eu já havia prestigiado obras com tamanha riqueza de detalhes cenográficos e com um drama denso, qual me remete as peças realistas, e me faz deduzir que, sem dúvida, essa se trata de um espetáculo realista amazônico.

No geral, a encenação acerta ao demonstrar como o patriarcado e a omissão social historicamente se utilizaram da história do encantado para acobertar o criminoso real (o pastor, o avô, o patrão, o vizinho etc.). No entanto, a pesquisa do espetáculo incorre em um grave equívoco ao declarar, logo no início, que a história do Boto foi uma invenção criada apenas com o propósito de mascarar abusos.

Os levantamentos de violência contra a mulher foram pertinentes em vários aspectos e demonstraram uma profunda pesquisa quando se reporta a temas relacionados, o que o espetáculo está de muito parabéns e revela ser importantíssimo. Contudo, é preciso ainda assim refletir em outros aspectos que foram engolidos e não se enxergaram a necessidade

de subverter o olhar sobre o ancestral e o sagrado originário. É importante saber subverter o que é dito “sagrado hegemônico” e não o confundir com as espiritualidades perseguidas por ele.

Como artista-pesquisadora amazônida, eu não consigo deixar de perceber mais uma vez essa limitação como premissa em um espetáculo teatral dentro do nosso próprio território. A verdadeira história do boto está ligada a narrativas de metamorfose de gente que vira bicho e de bicho que vira de cosmologias e espiritualidades que antecedem em séculos o processo colonial e a estrutura patriarcal. Ela pertence às cosmovisões ancestrais e às práticas de encantaria de diversos povos da Amazônia.

O Boto, em sua gênese, é um encantado, faz parte das encantarias, é uma força vital regente das águas, dos rios, das marés e do mistério territorial amazônico. Quando se reduz sua existência total a farsa social para ocultar estupros, a dramaturgia acaba por reproduzir um gesto colonial de deturpar a Amazônia de sua dimensão cosmológica e espiritual, achatando uma narrativa ancestral para que ele caiba exclusivamente em um enquadramento sociológico ocidental, esse é o problema de folclorização, quando retiramos os sentidos e significados originários de manifestações culturais, tradicionais e saberes de povos indígenas, africanos ou outros grupos historicamente vulneráveis e transformamos eles em objetos de espetacularização, entretenimento ou estudo de forma superficial, descontextualizando seus valores históricos, sociais e espirituais.

O patriarcado utilizou e ressignificou a história do boto como desculpa? Sim, e o espetáculo demonstra isso. Porém, a "costa larga" dada pela sociedade colonizadora não apaga sua verdadeira origem sagrada. Combater a violência contra a mulher não exige desqualificar a encantaria das águas. Aqui, eu deixo esse alerta de cuidado.

Enfim, **Eu Vi o Boto** entrega uma experiência teatral que o público consegue vibrar, apesar de algumas atuações entregues de forma forçada, atuantes querendo tirar risos desproporcionalmente vestindo personagens sérios, como o caso do Pastor Josué, porém o uso inteligente do palco italiano, ainda assim experimental a partir dos planos, uma cenografia primorosa que traduz em símbolos e trapiches e as dores do território amazônico.

A reação da plateia no TUCB reafirma a potência do teatro universitário feito por estudantes em contínuo processo de formação, observem a importância de se fazer uma boa denúncia política. Por isso, cabe o rigor da crítica lembrar que a desconstrução das violências do presente não deve custar o apagamento das memórias e das espiritualidades

sagradas que sustentam a identidade amazônica. O homem que comete o crime deve responder à lei, já a entidade que habita o rio pertence ao mistério.

Julho de 2026

Botos que nadam entre rios de lágrimas

Montagem: Eu vi o Boto
3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Maria Luísa Rodrigues[1]

Existem segredos dolorosos que se afundam debaixo dos rios. A montagem **Eu Vi o Boto**, dirigida por Babi Simões, desafia o espectador a encarar feridas abertas que, por muito tempo, foram disfarçadas como "fruto de uma lenda amazônica".

Verônica, interpretada por Anne Satierf, é uma personagem forte. Vinda de um ciclo familiar repleto de abusos e violência, cresceu com o sonho de construir seu próprio futuro, descentralizando ideais como o casamento e a religião (tópico importantíssimo daqui para frente!).

Aos treze anos, Verônica foi morar com seus avós, Bento (Rafael Lima) e Graça (Madu Sousa). Durante o espetáculo, descobrimos que a relação entre os dois é marcada por um ciclo de controle, traições e mais violência.

"**Bate! Bate mesmo! Não vai ser a primeira nem a última vez em que você faz isso**.", disse Graça em uma discussão com seu marido. Logo após, a cena congelou e um dos atores citou dados referentes à violência doméstica no Brasil.

Naquele momento, não soube discernir o que era mais chocante: o dado descrito pelo ator ou a cena que estava acontecendo. Aliás, isso aconteceu diversas vezes enquanto assistia o espetáculo.

O conceito brechtiano do distanciamento surgia durante as cenas para conscientizar e, quem sabe, abrir os olhos do público para a realidade grotesca e cruel que vivemos.

E não paramos por aqui, visto que o pastor Josué existiu (e morreu tarde demais). Walan, você interpretou muito bem esse personagem. A cada citação bíblica deste homem, era uma respirada funda minha, no intuito de não passar raiva.

Josué é um homem nojento, que justifica sua perversidade por meio do sagrado. Durante diversos momentos, utilizou de sua autoridade e de suas crenças para manipular e abusar de Verônica.

A abordagem dele é suja. Seu linguajar é passivo-agressivo, querendo corrigir a personalidade de sua vítima a todo custo por meio dos versículos e da (suposta) aprovação

[1] Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro- UFPA;

de Deus. Percebendo vulnerabilidades para que ele possa moldá-la, assim como muitos homens em cargos de autoridade fazem.

Repulsa, choque, tristeza e medo. Foi possível sentir tudo isso enquanto as cenas entre o Josué e a Verônica aconteciam. É desolador notar a correlação entre o desenrolar da história e o que acontece fora dos palcos. Há muitos como ele por aí, mas a omissão os protege.

Revoltante também foi perceber a dor de Verônica sendo silenciada, tratada como mentira (ou besteira). Essa foi uma das cenas que senti me atravessar com mais profundidade, ainda mais por saber que a dor de uma menina (quase sempre) é descredibilizada.

Chega a doer pensar que as lágrimas de Verônica, um dia, foram as de outras meninas. **Eu Vi o Boto** foi uma montagem atravessadora, necessária. É importante que temas como esses sejam tratados hoje, para que possamos nos sensibilizar e fazer algo a respeito.

Muito obrigada pela existência desse trabalho, Babi! Foi lindo de se ver**.**

Julho de 2026

Transposição de um Mito

Montagem: Eu vi o Boto
3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Luana Valadares Pantoja[1]

Eu Vi o Boto, espetáculo realizado na Mostra de Espetáculos de Formação MEF, pelos alunos do curso de Produção Cênica da UFPA, com a participação de artistas convidados, parte de um dos mitos mais conhecidos da cultura amazônica para discutir uma realidade profundamente dolorosa e ainda presente em diversas comunidades ribeirinhas do Pará. Ao utilizar a figura mítica do boto como elemento dramatúrgico, a montagem evidencia como essa narrativa popular foi historicamente utilizada para justificar gestações decorrentes de abusos sexuais sofridos por crianças e adolescentes, deslocando a responsabilidade do agressor para o sobrenatural e perpetuando um ciclo de silenciamento.

Mais do que abordar o abuso sexual em si, o espetáculo investiga a estrutura social que possibilita sua manutenção. A dramaturgia apresenta mulheres sem acesso à instrução, famílias marcadas pela vulnerabilidade e uma comunidade cujas próprias crenças e relações de poder acabam produzindo vítimas perfeitas. Nesse contexto, a violência deixa de ser um acontecimento isolado e passa a ser compreendida como resultado de uma organização social que impede essas mulheres e meninas de encontrarem proteção.

A cenografia contribui significativamente para essa construção. Dividido em dois espaços elevados por tablados, o palco apresenta, de um lado, a casa da família da jovem vítima do abuso e, do outro, a igreja. Essa disposição espacial estabelece um diálogo constante entre duas esferas de influência sobre aquela comunidade. A presença da igreja, representada pela figura do pastor, não funciona apenas como elemento religioso, mas como símbolo do poder exercido por determinados homens que, amparados pela autoridade conferida pela fé, encontram meios de acessar famílias socialmente vulneráveis e carentes de informação e autonomia para proteger suas crianças.

A figura masculina é construída como representação da manutenção desse sistema opressor. O espetáculo questiona até que ponto o homem, por ocupar tradicionalmente a

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Atividade desenvolvida na disciplina "Conexões: Teatro e Filosofia" ministrada pelo professor Edson Fernando;

posição de provedor, passa a acreditar possuir também o direito de controlar, agredir, violentar e causar sofrimento à própria família apenas por ser homem. Dessa maneira, a obra propõe uma reflexão contundente sobre o machismo estrutural que atravessa essas relações e legitima diferentes formas de violência.

Em determinado momento, a jovem violentada encontra coragem para relatar o abuso sofrido, mas é desacreditada pela própria avó. Talvez esse seja um dos aspectos mais dolorosos da montagem, pois evidencia como a imagem construída pelo agressor – nesse caso, o pastor – também é sustentada pela própria comunidade. O espetáculo demonstra que essa estrutura social inibe denúncias justamente porque quem rompe o silêncio frequentemente encontra desconfiança, descrédito e culpa antes mesmo de qualquer acolhimento.

A montagem amplia ainda mais seu campo de discussão ao abordar a intolerância religiosa. O pastor, que se apresenta como portador da verdade e da salvação, é colocado em contraposição à personagem ligada aos saberes populares – a curandeira, parteira e conhecedora das ervas medicinais. Esse embate ultrapassa a dimensão espiritual e evidencia conflitos históricos entre diferentes formas de compreender o cuidado, a cura e a própria cultura amazônica.

Outro recurso que fortalece o discurso da encenação é a quebra constante da quarta parede, em evidente diálogo com procedimentos brechtianos. Os atores interrompem a narrativa para apresentar dados estatísticos reais sobre violência contra a mulher, abuso sexual e intolerância religiosa. Esses momentos retiram o público do lugar confortável da contemplação e reafirmam que a realidade apresentada em cena não pertence apenas ao universo da ficção.

Visualmente, o espetáculo demonstra grande cuidado compositivo. A cenografia, construída com elementos que remetem à madeira e às casas de palafita, dialoga diretamente com o ambiente ribeirinho onde a narrativa se desenvolve. O figurino também estabelece essa mesma coerência estética, enquanto a direção incorpora danças típicas que inserem imediatamente o público na atmosfera amazônica. Logo na abertura, a presença da dança em torno da figura do boto aproxima a plateia desse imaginário popular para, posteriormente, desconstruí-lo ao revelar sua utilização como mecanismo de encobrimento da violência.

As construções imagéticas ao longo da encenação chamam atenção pela delicadeza e pela força poética. Os enquadramentos cênicos produzidos pela direção revelam um refinamento visual que potencializa a narrativa sem competir com ela. Essas imagens

ajudam a desenhar, de maneira sensível, a transposição entre mito e realidade, fazendo com que o espectador compreenda não apenas onde essa narrativa foi criada, mas principalmente a função social que ela passou a exercer.

Saí da experiência profundamente tocada. É um espetáculo que carrega peso, sobretudo nas cenas de violência sexual, cuja construção cênica produz um impacto difícil de ignorar. Nesses momentos, iluminação e desenho de luz desempenham papel fundamental, intensificando a tensão sem recorrer a recursos gratuitos. O desconforto provocado não é um fim em si mesmo; ele existe para convocar o público a olhar diretamente para uma problemática frequentemente silenciada.

A sonoplastia acompanha essa construção com igual competência. Durante todo o espetáculo, mas especialmente nas sequências de dança, a presença da percussão – em particular o tambor – fortalece o ritmo da encenação e amplia sua potência sensorial, contribuindo para a atmosfera criada pela direção.

Caso houvesse um aspecto a ser revisto, seria justamente a forma como ocorrem algumas das quebras da quarta parede. Em diversos momentos, os atores caminham até a boca de cena para realizar suas falas. Na minha percepção, talvez não houvesse necessidade desse deslocamento constante. Permanecer no espaço em que a ação já estava acontecendo poderia preservar ainda mais a força visual da cena e evitar pequenas rupturas na continuidade da atuação. Ainda assim, trata-se de uma observação pontual que não compromete a qualidade da montagem.

O espetáculo apresenta um ritmo consistente, um bom tempo de cena e um elenco bastante coeso. Em termos de atuação, não percebi falhas significativas. Eventuais questões de dicção aparecem em alguns momentos, mas não chegam a prejudicar a compreensão da narrativa.

Eu Vi o Boto é uma obra de grande substância. Ao transformar um mito amazônico em instrumento de denúncia, a montagem evidencia como determinadas narrativas culturais podem servir tanto para preservar identidades quanto para ocultar violências profundamente enraizadas. Mais do que contar uma história, o espetáculo convida o público a confrontar estruturas sociais que ainda hoje silenciam vítimas e protegem agressores. Saí da apresentação profundamente impactada e com a sensação de que essa é uma obra necessária, justamente porque se recusa a permitir que o espectador permaneça indiferente.

Julho de 2026

O boto no olho de toda paisagem

Montagem: Eu vi o Boto
3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Hudson Andrade[1]

O **ipupiara** é uma criatura descrita pelo historiador e cronista português Pero de Magalhães Gandavo, em 1576, como tendo cerca de 3 metros, cauda de peixe, pelos pelo corpo, dentes afiados e longos bigodes. Arrasta-se para fora e de volta para a água onde mora. Confrontado, ergue-se como um homem, emitindo guinchos pavorosos. O povo tupi lhe deu esse nome significando "o que está dentro da água". As expressões "homem-marinho" e "demônio marinho" também usadas demonstram um avançado processo colonizador. Essa criatura pode ser aquilo que, mesclado com outras histórias gerou uma das narrativas mais conhecidas das populações ribeirinhas amazônicas: o boto, do qual não preciso me aprofundar, posto ser algo de domínio público e notório. É importante, no entanto, dizer que os relatos que nos chegam não são apenas aqueles trazidos pela cultura dos povos originários, mas uma mescla com o pensamento do invasor português que, em seu processo de colonização, praticou sérias violências contra as mulheres indígenas por ele escravizadas. Essas violências – física, moral, sexual, patrimonial etc. – se perpetuam até hoje e são sustentadas por aquilo que vulgarmente se chama de "lenda do boto". Mesmo diante de um mundo extremamente tecnológico, com informações científicas disponibilizadas – ainda que pouco acessíveis para a maioria da população e demonizadas com vieses políticos extremistas – seguimos "acreditando" numa falácia para sustentar não apenas as violências, mas valores extremamente deturpados. O espetáculo **Eu vi o Boto**, da 3ª Mostra de Espetáculos de Formação – MEF, da EDTUFPA, com dramaturgia e direção de Babi Simões, fez a escolha de tratar a violência contra as mulheres (com uma transversalização na intolerância religiosa) a partir dessa mitologia. E o faz de forma confusa, porque inicia o espetáculo afirmando sua realidade para depois negá-la duas vezes, reduzindo essa narrativa às violências supracitadas. Não há aqui demérito nem escusas.

[1] Ator, diretor teatral, dramaturgo e escritor. Atualmente é aluno do curso técnico de figurino cênico da ETDUFPA e coordenador do curso Atuação Cênica, com turmas de teatro semestrais com metodologia baseada nos estudos de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski.

É importante também informar que **Eu vi o Boto** é resultado de um curso tecnológico ofertado pela UFPA, Produção Cênica. Grosso modo, o curso forma profissionais da direção teatral, com uma grade curricular que abrange diferentes áreas que permitiriam que diretores e diretoras tenham entendimento de todo o processo criativo de um espetáculo teatral, saindo da posição vertical de autoridade inquestionável da carpintaria de uma montagem cênica. Forçoso dizer que em três anos e meio de curso, com uma carga horária bem reduzida, é difícil aprofundar o que quer que seja, sobretudo quando as temáticas ocupam espaços mínimos na grade curricular. Um exemplo é a disciplina Dramaturgia, que tem carga horária total de 60 (sessenta) horas apenas. E destaco essa matéria porque a dramaturgia de **Eu vi o Boto** é sua estrutura mais frágil. Não há aqui demérito nem escusas. Por ser um curso de formação, a Produção Cênica precisa contar com docentes atentos a todo o conteúdo oferecido. Infelizmente isso não é verdade. Também não é "privilégio" da ETDUFPA que, como qualquer instituição de ensino, tem excelentes docentes, docentes e docentes que já "entregaram pra Deus" (não dispondo de advogado, serei eufêmico). Retomando o aspecto dramatúrgico, acho pertinente, válido e necessário que nossos artistas e futuros artistas sejam estimulados e estimuladas a escrever. Sempre, muito, excessivamente, desde o primeiro dia de aula e sobre qualquer coisa. É necessário criar um repertório e isso se faz com leitura de mundo, leitura, criticismo e reflexão. Desconhecendo como foi o processo de **Eu vi o Boto**, fico com a sensação desconfortável de que Babi Simões não recebeu a devida orientação quanto ao seu texto. Demérito? Escusas? Não sei. Mas não é à toa que produtores e produtoras locais afirmam que buscam fora até do Estado profissionais para seus trabalhos porque os locais não têm capacitação necessária. Minimamente uma inverdade. Mas.

A formação acadêmica por sua vez, não é para pessoas fracas. Acessar um espaço como esse e se contentar com o diletantismo, com a falta de estudo, com a negação sumária de toda uma base teórica em nome de uma desconstrução que não sabe nem o que está negando, questionar o conhecimento e a experiência de docentes por imaturidade – e não raro leviandade – é o que faz surgirem às mancheias os multiartistas que pululam pela cidade tão seguros de si quanto arrogantemente atacavam seus professores e professoras. Não digo, pelo mínimo que conheço da Babi Simões, que esse é seu caso. Não creio que seja. Mas cito essas condições porque ela está inserida nesse contexto e é atravessada por ele, quer deseje, ou não. Todos e todas que lá estamos somos. E aqui não há demérito nem escusas.

Feita esta longa e proposital introdução, quem chegou até aqui acompanhe comigo anotações sobre **Eu vi o Boto**. E quero começar exatamente pela dramaturgia que eu reiteradamente citei acima. O texto do espetáculo é frágil, simplista e, para usar um termo comum na cena, panfletário. Ser panfletário é uma escolha. Ser frágil e simplista, não. É consequência (vide parágrafo 2). Cada vez que um personagem fala, solta aos borbotões frases feitas, clichês, slogans. A propositiva brechtiana de distanciar o personagem do e da atuante que narra estatísticas e considerações sobre feminicídio, abuso psicológico e sexual, extorsão, abuso de autoridade baseado em fundamentalismo religioso, intolerância religiosa e racismo, patriarcado, machismo, não se sustenta na medida em que apenas repetem o que os personagens já haviam dito de forma a não permitir que percebamos nuances nas figuras dramáticas. Além de que os e as atuantes não se distanciam de verdade, apenas interpretando alguém que narra um dado, criando uma outra cena. É uma escolha. Sem deméritos nem escusas. No entanto, esse caminho pode não encontrar eco numa população pouco educada, saturada por programas desnecessários como os tantos policiais da TV aberta que tratam esses e outros crimes de forma simplória e maniqueísta; pelo onipotente tribunal da internet, pela polarização política. Quando parte do público reage e aplaude durante a encenação não é por catarse, mas por REação. Um impulso semelhante àquele que temos ao apoiar um linchamento porque “já que a justiça falha vai soltar, é melhor cortar o mal pela raiz. Afinal, bandido bom...” A temática do espetáculo é sensível e imprescindível, mas o teatro não resolverá o problema do feminicídio e da violência sexual nas comunidades ribeirinhas. Nem é essa sua premissa. Mas é função política do teatro levantar essa questão mostrando todos os lados, suas minúcias, seus agentes, suas múltiplas causas, a fim de criar na assistência o sincero desejo de conhecer e AGIR. Teatro é ação. Dentro e fora dos palcos.

A cenografia é simples, mas eficiente. Não se pretende simbólica, mas igualmente não é realista. Trabalha-se com o que se tem e se tem muito pouco. Os trapiches são resultado do desmonte de uma estrutura de madeira que ficava numa tenda no estacionamento da ETDUFPA. Se é verdade que a penúria estimula a criatividade, também é justo que se ofereça o necessário. A iluminação consegue alcançar as muitas mudanças e espaços que ocorrem no desenrolar da apresentação, sem excessos. Objetiva. O que é um fato digno de nota, posto que a iluminação cênica é uma das últimas coisas que chega aos espetáculos da ETDUFPA (e de outros equipamentos da cidade), nos 45 minutos da prorrogação por pênaltis, o que provoca repetidas dificuldades para os trabalhos, nem sempre por responsabilidade técnica. É um grave problemas que sendo a Escola de Teatro

uma instituição de ensino técnico, tecnológico e superior em artes cênicas, tendo um teatro como equipamento de ensino, não faça dele esse espaço com a devida propriedade.

Em tempo: Essa é sim uma crítica a um espetáculo teatral, mas não me parece justo dissociar minhas falas do contexto em que tal trabalho foi realizado, por risco de colocá-lo na injusta posição de algo “malfeito”.

Voltando. As interpretações de atores e atrizes vão do incipiente, passando pelo frágil, até o possível. As escolhas da encenação não permitem grandes passos, por mais que se pretenda desenvolver uma prosódia, um corpo, posto que os personagens não têm camadas mais profundas e a dramaturgia (ela de novo) não pressupõe subtextos. A direção é firme. Se a proposta do curso é que os e as discentes de Produção Cênica saibam muito bem o que enfrentarão no mercado de trabalho, o objetivo foi alcançado. Babi Simões traçou sua linha e a seguiu com firmeza. Sem deméritos nem escusas. Posso garantir que segurou um búfalo à unha e é a maior responsável por ter conseguido apresentar **Eu vi o Boto** ao público de Belém. O que vimos em cena é o resultado do seu processo formativo, do seu repertório, da sua experiência de vida, dos seus desejos e valores. Nenhum demérito. Nenhuma escusa. Eu honro profundamente o que ela fez e teria muita alegria em trabalhar com ela.

Vida longa ao teatro universitário paraense.

E que vejamos mais e além do que os monstros e demônios com que insistem em nos assombrar.

Julho de 2026

A consciente e divertida casa em curto-circuito

Montagem: Casa em Curto-Circuito
3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Arth Souza Silva Lopes[1]

Eu não sei como começar a falar sobre este espetáculo, talvez eu comece pondo que a gente entende que a comédia de costumes se consolidou quando teve a ousadia de expor as hipocrisias da convivência social, através de temas como ganância, ambição e "desvios morais". Mas na **Casa em Curto-Circuito**, a gente observa uma inversão do gênero quando não o é usado para ridicularizar os vícios das elites, mas para desnudar a hipocrisia da neuronormatividade.

O espetáculo apresenta o cotidiano caótico de uma família: Rita, a mãe centrada e firme; Jorge, o pai provedor e afetuoso; e Lia, a filha adolescente de 15 anos que não é muito bem compreendida. Entre as arrumanças da casa, cansaço do trabalho CLT, e a corrida para ir à escola, a encenação expõe como as "regras de convivência" impostas pela sociedade falham em acolher quem está em outras formas de rotina.

Um dos acertos da direção e da dramaturgia está no uso de um certo tipo de distanciamento. A narrativa do cotidiano doméstico é interrompida em alguns momentos, após algumas tiradas cômicas, o celular esquecido no forno e os absurdos de um liquidificador que pifa expelindo fumaça, as personagens se prontificam diante da plateia, não é o único momento em que há a quebra da quarta parede, mas nesses em específico oferecem ao público depoimentos de uma honestidade tocante.

O depoimento da jovem Lia é um soco no estômago da neurotipicidade. Surge a partir de uma sonoplastia barulhenta de buzinas, ruídos, a TV e o liquidificado ligados esquecido por Jorge, simula o caos da sua mente. Lia expõe a chateação de ter sua hipersensibilidade sensorial tratada como "besteira", qualquer coisa, questiona a plateia se elas também conseguiram ouvir aquela barulheira. O seu discurso não é um pedido de isolamento social,

[1] ARTH é pessoa não-binária, afro-amazônida, multiartista, artivista, pesquisadora e arte-educadora, nascida e criada na periferia entre o bairro Jurunas e Condor, em Belém (PA). Atualmente, está vinculada ao Mestrado Profissional em Artes da Cena - Turma Especial: Laboratório em Artes e Mediação Cultural, pelo Programa de Pós-graduação Profissional em Artes da Cena (PROA) da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). É especialista em Artes (UFPel), possui graduação em Letras Língua Portuguesa (UFPA) e formação técnica em Teatro (ETDUFPA), está em formação superior em Licenciatura Em Teatro (UFPA). Atua transitando entre o palco e a rua nas áreas de Artes, Cultura e Sociedade. Como ator/atriz-criadora, desenvolve dramaturgias pretas e amazônidas a partir de vivências periféricas. Além do palco ocupa a rua ao integrar o movimento Hip-Hop como slammer e slammaster do SLAM COMPARÊNCIA no bairro do Guamá e ser integrante do Coletivo Hip-Hop Pai D'Égua.

mas um grito por empatia e compreensão sem que precise anular sua própria essência, ela alega que apesar de precisar se isolar para se regular, ela não quer que as pessoas se afastem definitivamente e vão embora, ela pede para que elas possam retornar e não deixar ela sozinha.

Para mim, o momento mais denso do espetáculo, é quando Rita narra a trajetória da maternidade, os percalços na escola e o diagnóstico da filha, a frase: "O que foi que eu fiz de errado?", ecoa a dor de milhares de mães típicas. No entanto, o diagnóstico da filha espelhou o seu próprio diagnostico tardio como pessoa com TEA (Transtorno do Espectro Autista) também. Mas o ápice emocional surge quando ela explica que precisa cuidar de todos em sua volta, e questiona de forma demolidora: "Mas quem é que cuida de mim?". A cena do abraço permitido, superando a hipersensibilidade sensorial de Rita em prol do afeto da filha Lia, é de uma beleza ímpar.

O pai da família interrompe o momento pedindo aplausos da plateia pelo momento tocante, mas ele também ganha uma dimensão humanizadora. Jorge expõe a angústia de passar a vida tentando "preencher o silêncio" sendo uma pessoa com TDAH (Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade), mostrando que a hiperatividade e o esquecimento não são meros desleixos, mas uma engrenagem que tenta, a seu modo, sustentar e amar aquela família.

Eu assisti o espetáculo nas suas duas sessões, na primeira noite foi a que mais me agradou, acredito que pelo fato de eu ter ficado na primeira fileira. No segundo dia, fiquei numa das últimas fileiras, percebi alguns momentos de fraqueza na projeção. No entanto, o espetáculo demonstrou um cenário setorizado, com uma plataforma elevada para o quarto de Lia, a cozinha a frente do seu quarto, a sala ao lado do quarto de Lia e a mesa de refeições próxima ao proscênio, considero que o desenho apresenta bem a geografia do caos doméstico, quando objetos vazão de um setor para o outro da casa.

Ficou evidente que a dramaturgia estava viva, permitindo que o elenco jogasse com o imprevisto, como o hilário momento em que Jorge "quebra o braço" de Rita numa tentativa de cena “caliente” atrás do sofá embalada pela assistente virtual "Janja" – que acabava se configurando como uma personagem praticamente entregando a partir da sonoplastia alguns efeitos cômicos A maleabilidade do texto para o improviso, evidenciada diversas vezes pelas variações entre as sessões, dá um ar de frescor em saber que tudo é imprevisível e ao mesmo tempo absurdo, como no primeiro dia o entregador de pedidos de comida vem de bike e no outro vem de barco.

A maquiagem cumpre um papel poético. Rita e Lia trazem peças de quebra-cabeça desenhadas no rosto; Jorge carrega desenhado no rosto flores de girassol. Longe de serem meros detalhes, os símbolos dialogam com os figurinos e colaboram para a identidade visual dos personagens.

Após vários outros espetáculos da **3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA**, o espetáculo Casa em Curto-circuito veio para encerrar com um respiro consciente e divertido. É leve sem ser fútil, é extremamente sensível sem descambar para o sentimentalismo barato. É perceptível um processo de cura no teatro, que as pessoas atuantes trazem muito de si para a cena, afinal, o elenco é composto por pessoas com neurodivergência, – e a cura aqui é sobre denunciar e tentar superar a falta de compreensão da sociedade.

A mensagem final é urgente: não se trata de encaixar as peças de um quebra-cabeça à força, mas de exercer a alteridade. Entender que o outro é o outro. É um espetáculo que sai do palco direto para o peito do espectador, se esse o permitir ser tocado. O espetáculo precisa rever certos pontos de direção, no sentido de não deixar muitas repetições se tornarem demasiadas – vale o pleonasmo, porque nem toda repetição fica demasiada. Mas aqui eu planto a certeza de que este espetáculo tem potencial para circular por outros espaços cênicos mundo a fora. Quando eu assisti no primeiro dia, eu sentir isso.

Julho de 2026

A Consciente e Divertida Casa em Curto-Circuito

Montagem: Casa em Curto-Circuito
3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Arth Souza Silva Lopes[1]

Eu não sei como começar a falar sobre este espetáculo, talvez eu comece pondo que a gente entende que a comédia de costumes se consolidou quando teve a ousadia de expor as hipocrisias da convivência social, através de temas como ganância, ambição e "desvios morais". Mas na **Casa em Curto-Circuito**, a gente observa uma inversão do gênero quando não o é usado para ridicularizar os vícios das elites, mas para desnudar a hipocrisia da neuronormatividade.

O espetáculo apresenta o cotidiano caótico de uma família: Rita, a mãe centrada e firme; Jorge, o pai provedor e afetuoso; e Lia, a filha adolescente de 15 anos que não é muito bem compreendida. Entre as arrumanças da casa, cansaço do trabalho CLT, e a corrida para ir à escola, a encenação expõe como as "regras de convivência" impostas pela sociedade falham em acolher quem está em outras formas de rotina.

Um dos acertos da direção e da dramaturgia está no uso de um certo tipo de distanciamento. A narrativa do cotidiano doméstico é interrompida em alguns momentos, após algumas tiradas cômicas, o celular esquecido no forno e os absurdos de um liquidificador que pifa expelindo fumaça, as personagens se prontificam diante da plateia, não é o único momento em que há a quebra da quarta parede, mas nesses em específico oferecem ao público depoimentos de uma honestidade tocante.

O depoimento da jovem Lia é um soco no estômago da neurotipicidade. Surge a partir de uma sonoplastia barulhenta de buzinas, ruídos, a TV e o liquidificado ligados esquecido por Jorge, simula o caos da sua mente. Lia expõe a chateação de ter sua hipersensibilidade sensorial tratada como "besteira", qualquer coisa, questiona a plateia se elas também conseguiram ouvir aquela barulheira. O seu discurso não é um pedido de isolamento social,

[1] ARTH é pessoa não-binária, afro-amazônida, multiartista, artivista, pesquisadora e arte-educadora, nascida e criada na periferia entre o bairro Jurunas e Condor, em Belém (PA). Atualmente, está vinculada ao Mestrado Profissional em Artes da Cena - Turma Especial: Laboratório em Artes e Mediação Cultural, pelo Programa de Pós-graduação Profissional em Artes da Cena (PROA) da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). É especialista em Artes (UFPel), possui graduação em Letras Língua Portuguesa (UFPA) e formação técnica em Teatro (ETDUFPA), está em formação superior em Licenciatura Em Teatro (UFPA). Atua transitando entre o palco e a rua nas áreas de Artes, Cultura e Sociedade. Como ator/atriz-criadora, desenvolve dramaturgias pretas e amazônidas a partir de vivências periféricas. Além do palco ocupa a rua ao integrar o movimento Hip-Hop como slammer e slammaster do SLAM COMPARÊNCIA no bairro do Guamá e ser integrante do Coletivo Hip-Hop Pai D'Égua.

mas um grito por empatia e compreensão sem que precise anular sua própria essência, ela alega que apesar de precisar se isolar para se regular, ela não quer que as pessoas se afastem definitivamente e vão embora, ela pede para que elas possam retornar e não deixar ela sozinha.

Para mim, o momento mais denso do espetáculo, é quando Rita narra a trajetória da maternidade, os percalços na escola e o diagnóstico da filha, a frase: "O que foi que eu fiz de errado?", ecoa a dor de milhares de mães típicas. No entanto, o diagnóstico da filha espelhou o seu próprio diagnostico tardio como pessoa com TEA (Transtorno do Espectro Autista) também. Mas o ápice emocional surge quando ela explica que precisa cuidar de todos em sua volta, e questiona de forma demolidora: "Mas quem é que cuida de mim?". A cena do abraço permitido, superando a hipersensibilidade sensorial de Rita em prol do afeto da filha Lia, é de uma beleza ímpar.

O pai da família interrompe o momento pedindo aplausos da plateia pelo momento tocante, mas ele também ganha uma dimensão humanizadora. Jorge expõe a angústia de passar a vida tentando "preencher o silêncio" sendo uma pessoa com TDAH (Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade), mostrando que a hiperatividade e o esquecimento não são meros desleixos, mas uma engrenagem que tenta, a seu modo, sustentar e amar aquela família.

Eu assisti o espetáculo nas suas duas sessões, na primeira noite foi a que mais me agradou, acredito que pelo fato de eu ter ficado na primeira fileira. No segundo dia, fiquei numa das últimas fileiras, percebi alguns momentos de fraqueza na projeção. No entanto, o espetáculo demonstrou um cenário setorizado, com uma plataforma elevada para o quarto de Lia, a cozinha a frente do seu quarto, a sala ao lado do quarto de Lia e a mesa de refeições próxima ao proscênio, considero que o desenho apresenta bem a geografia do caos doméstico, quando objetos vazão de um setor para o outro da casa.

Ficou evidente que a dramaturgia estava viva, permitindo que o elenco jogasse com o imprevisto, como o hilário momento em que Jorge "quebra o braço" de Rita numa tentativa de cena “caliente” atrás do sofá embalada pela assistente virtual "Janja" – que acabava se configurando como uma personagem praticamente entregando a partir da sonoplastia alguns efeitos cômicos A maleabilidade do texto para o improviso, evidenciada diversas vezes pelas variações entre as sessões, dá um ar de frescor em saber que tudo é imprevisível e ao mesmo tempo absurdo, como no primeiro dia o entregador de pedidos de comida vem de bike e no outro vem de barco.

A maquiagem cumpre um papel poético. Rita e Lia trazem peças de quebra-cabeça desenhadas no rosto; Jorge carrega desenhado no rosto flores de girassol. Longe de serem meros detalhes, os símbolos dialogam com os figurinos e colaboram para a identidade visual dos personagens.

Após vários outros espetáculos da **3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA**, o espetáculo Casa em Curto-circuito veio para encerrar com um respiro consciente e divertido. É leve sem ser fútil, é extremamente sensível sem descambar para o sentimentalismo barato. É perceptível um processo de cura no teatro, que as pessoas atuantes trazem muito de si para a cena, afinal, o elenco é composto por pessoas com neurodivergência, – e a cura aqui é sobre denunciar e tentar superar a falta de compreensão da sociedade.

A mensagem final é urgente: não se trata de encaixar as peças de um quebra-cabeça à força, mas de exercer a alteridade. Entender que o outro é o outro. É um espetáculo que sai do palco direto para o peito do espectador, se esse o permitir ser tocado. O espetáculo precisa rever certos pontos de direção, no sentido de não deixar muitas repetições se tornarem demasiadas – vale o pleonasmo, porque nem toda repetição fica demasiada. Mas aqui eu planto a certeza de que este espetáculo tem potencial para circular por outros espaços cênicos mundo a fora. Quando eu assisti no primeiro dia, eu sentir isso.

Julho de 2026

Eu Vi o Processo: Reflexões Coletivas Sobre "Eu Vi o Boto".

Montagem: Eu Vi o Boto
3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Walan Cardoso[1]

Ter um olhar atento sobre um trabalho artístico é reconhecer que o espetáculo continua acontecendo antes e depois de subirmos no palco.

Antes de responder às questões levantadas pelas críticas, gostaria de falar sobre uma dimensão de **Eu Vi o Boto** que talvez não esteja inteiramente visível quando observamos apenas o espetáculo: o processo que o construiu.

Eu Vi o Boto foi escrito e dirigido por uma mulher negra e quilombola, realizado por um elenco formado por pessoas negras e construído por uma equipe técnica majoritariamente negra. Mais do que uma composição racial do elenco e da equipe, isso produziu uma experiência que, para mim, foi também uma experiência de pertencimento e coletividade. Foi a primeira vez que estive em um processo teatral em que a maioria das pessoas ao meu redor era negra. E isso produziu coisas que eu ainda estou aprendendo a experienciar.

Havia cuidado. Havia conversa. Havia brincadeira. Havia preocupação com quem estava com fome, com quem precisava de transporte, com quem estava cansado. Havia espaço para que a equipe técnica pudesse criar, propor e discordar. O trabalho não se restringia à obrigação de entregar. Existia uma preocupação com as pessoas que estavam construindo a obra. Esse aspecto aparece de maneira muito concreta no relato de um dos nossos cenógrafos quando conversei com ele sobre o processo; ele fala sobre a autonomia para pensar a cenografia, sobre a memória afetiva ligada à estética ribeirinha e sobre os dias em que passou pensando como iluminar uma cena de abuso sexual. Sua solução não nasceu de uma ordem, mas de uma pergunta: como mostrar uma violência sem obrigar o espectador a olhar diretamente para ela?

Essa experiência me fez pensar em Abdias do Nascimento e no **Teatro Experimental do Negro**. Não porque **Eu Vi o Boto** seja uma reprodução do projeto do TEN, nem porque pretendeu ocupar o mesmo lugar histórico, mas porque reconheço em nosso processo uma

[1] Ator, Psicólogo e integrante da Cia. de Teatro **Nós Outros** e do Grupo de Estudos em Atuação Cênica Persona.

ressonância de algo fundamental em sua experiência: a compreensão de que o teatro negro não se resume à presença de pessoas negras em cena. O TEN articulava arte, cultura, educação e organização social, buscando afirmar a dignidade, a identidade e a autonomia da população negra. Talvez por isso, para mim, a experiência mais radical de **Eu Vi o Boto** tenha acontecido antes mesmo do público entrar na sala. Ela aconteceu no modo como construímos a obra. Durante muito tempo, aprendi a trabalhar a partir da ideia de que era preciso estar sempre produzindo, entregar o melhor, não perder tempo, não parar para conversar, não brincar. Como se o trabalho artístico fosse uma disputa individual pela excelência. Nesse processo, precisei aprender outra coisa: que eu precisava do coletivo. E que o coletivo também podia ser um lugar de criação. Percebi que conversar não era necessariamente perder tempo. Que brincar também podia ser um ensaio. Que cuidar de alguém não era uma interrupção do trabalho. Que uma equipe não precisava ser apenas um conjunto de pessoas reunidas para executar uma obra, mas uma equipe que caminha na mesma direção, de construir juntos o próprio caminho. É a partir desse lugar que leio também as críticas que recebemos. Elas questionam nossa dramaturgia, nossa relação com o Boto, o uso do humor, a caricatura do Pastor, o distanciamento e a quantidade de respostas que o espetáculo oferece ao público. São questões importantes e que não pretendemos encerrar. É a partir desse lugar, o lugar de quem participou não apenas do resultado, mas do processo, que leio também as críticas que recebemos. Entre elas, há uma questão que me interessa particularmente: a construção do Pastor Josué.

Recebo estas críticas com gratidão. O teatro permanece vivo justamente porque produz encontros, divergências e perguntas. Gostaria, no entanto, de compartilhar uma reflexão sobre a construção do Pastor Josué.

A percepção de uma atuação caricatural foi uma escolha consciente da encenação. Josué não foi criado para ser imediatamente identificado como um abusador, mas como alguém socialmente admirado, acolhedor, engraçado e profundamente reconhecível. Sua voz, seus gestos e sua forma de pregar dialogam com um tipo social presente em inúmeras igrejas espalhadas pelas comunidades brasileiras.

A caricatura, nesse sentido, não busca ridicularizar a fé nem enfraquecer a violência do personagem. Ela evidencia uma máscara social. A violência, muitas vezes, não se apresenta inicialmente com o rosto do monstro. Antes, conquista confiança, produz identificação e ocupa lugares de respeito. O humor, quando surge, faz parte desse mecanismo de sedução. Por isso, não compreendemos o riso como uma ruptura da dramaturgia, mas como parte da própria construção do personagem. O desconforto

provocado por rir de alguém que, pouco depois, revela-se um abusador é justamente um dos efeitos que desejávamos produzir.

Nesse sentido, o Pastor estabelece um diálogo dramatúrgico com a própria figura do Boto. Ambos operam pelo encantamento: um através do mito, outro através da religião. A intenção nunca foi equiparar a encantaria amazônica à violência, mas evidenciar que, dentro da dramaturgia, tanto o Boto quanto o Pastor funcionam como dispositivos de encantamento. Um pertence ao imaginário ancestral; o outro, à construção social da autoridade religiosa. Ambos revelam como a confiança pode ser instrumentalizada para ocultar diferentes formas de violência. Se o público vê primeiro o pastor e só depois o abusador, a atuação talvez esteja reproduzindo o próprio mecanismo da violência, já que ela raramente é praticada por quem se apresenta, desde o início, como um monstro.

Por isso, talvez a pergunta não seja se o Pastor estava caricato, mas se essa caricatura fez o público confiar nele antes de revelar sua violência. Se a resposta for positiva, então ela não representa um desvio do realismo, mas um instrumento dele. O realismo não consiste apenas em representar pessoas "naturais", mas em revelar, com verdade, os mecanismos sociais que sustentam determinadas violências.

Ademais, gostaria de dialogar também com outra questão levantada pelas críticas. O risco de reduzir a figura do Boto a uma função sociológica, apagando sua dimensão cosmológica e espiritual. É uma provocação importante e que certamente seguirá alimentando nossa pesquisa. Reconheço que pode produzir uma leitura problemática quando deslocada da lógica interna da encenação. É justamente por isso que essa relação permanece como uma questão aberta para nossa pesquisa e para futuras apresentações.

Outrossim, a construção do Pastor não se limita à atuação. Ela atravessa toda a encenação. Antes mesmo da violência ser revelada, o público é convidado a ocupar simbolicamente o lugar da congregação. A entrada no espaço, a placa da igreja, os cânticos e o convite para descobrir "o que Deus ainda tem para revelar" fazem com que o espectador participe da construção da autoridade daquela figura. Quando muitos cantam junto ou respondem ao Pastor, não estão apenas assistindo à cena: experimentam, ainda que brevemente, os mecanismos de adesão e confiança que sustentam determinadas lideranças religiosas. A caricatura, portanto, não existe para ridicularizar, mas para tornar visível como o carisma pode produzir reconhecimento e, ao mesmo tempo, ocultar a violência.

Eu Vi o Boto foi resultado de um processo de formação. Em nenhum momento, elenco e equipe perderam de vista que aquele processo era coletivo, mas que possuía uma

direção e uma autoria: o projeto de Babi Simões. Babi pensou sua função para além de dar ordens ou pedir que decorássemos o texto. Esteve implicada nas dimensões estruturais, artísticas e humanas que compõem um espetáculo. Isso me fez pensar em como acreditamos em sua direção e em seu projeto. Fico feliz de não termos sido perfeitos em tudo e de não estarmos totalmente seguros. Arriscamos com aquilo que sabíamos e aprendemos com aquilo que ainda precisa ser aperfeiçoado. Afinal o frio na barriga e a incerteza que vêm toda vez que o terceiro sinal toca é que me faz sentir que o teatro continua vivo.

Mas talvez exista uma pergunta que ainda esteja pairando pela minha mente: o que acontece quando pessoas negras ocupam não apenas o palco, mas também a autoria, a direção, a técnica e as decisões sobre como uma história será contada?

Essa pergunta atravessa **Eu Vi o Boto**.

E talvez seja também por isso que o espetáculo não possa ser separado do processo que o criou.

Agosto de 2026.

Pedrinhas de Aruanda:
Uma experiência de memória e pertencimento

Montagem Teatral: Pedrinhas de Aruanda
Montagem: Resultado da disciplina Técnicas Corporais II, apresentado pelos alunos do Técnico em Teatro da ETDUFPA, turma ingressante em 2025

Arthur Andrade[1]

Assistir a **Pedrinhas de Aruanda**[2] foi, antes de tudo, uma experiência de encontro. Desde os primeiros momentos, o espetáculo me provocou a sensação de estar diante de algo que não se limitava à representação de uma história, mas que se construía a partir de memórias, símbolos e experiências que atravessam a formação cultural de tantos sujeitos amazônicos. Inspirado na obra "Pedrinhas Miudinhas: ensaio sobre ruas, aldeias e terreiros", de Antônio Simas (2013)[3], o espetáculo, dirigido por Carmem Virgolino, percorre caminhos da memória afro-brasileira-amazônica, articulando ancestralidade, religiosidade, natureza, música, dança e corpo. Entretanto, sua potência esteve justamente na maneira como esses elementos deixaram de ser apenas referências e passaram a constituir uma experiência sensível e dialética diante da plateia.

A narrativa não se apresenta como uma história linear qualquer, e talvez seja justamente essa uma de suas maiores forças. A obra cênica parece construir uma espécie de mosaico de memórias, no qual diferentes imagens e manifestações culturais se encontram e estabelecem relações entre si. Rios, ancestralidades, capoeira de angola, boi-bumbá, negritudes, cantos populares, encantarias, círio de Nazaré, erê e orixás aparecem como partes de uma mesma travessia. Não há a intenção de apresentar uma Amazônia única ou homogênea, mas de revelar a complexidade de histórias que compõem a região e que, durante muito tempo, foram invisibilizadas ou contadas a partir de perspectivas que não correspondiam às experiências de seus próprios sujeitos, com tamanha brutalidade colonial.

---

[1] Graduando em Psicologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA); ator integrante do Núcleo de Artivismo Mequetrefes.
[2] **Pedrinhas de Aruanda**, espetáculo resultante da disciplina Técnicas Corporais II, apresentado pelos alunos do Técnico em Teatro da ETDUFPA, turma ingressante em 2025, sob orientação da professora Carmem Virgolino, e apresentado em 9 de julho de 2026, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, durante a Noite das Encantarias.
[3] Simas, Luiz Antônio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. MV Serviços e Editora LTDA-Mórula Editorial, 2013.

Foi nesse aspecto que a experiência teatral me atravessou. Em diversos momentos, tive a sensação de que aquilo que estava sendo apresentado no palco não dizia respeito apenas a uma representação da cultura afro-amazônica, mas a uma memória compartilhada por muitas das pessoas presentes no Teatro Universitário Claúdio Barradas. Havia elementos que pareciam pertencer à experiência coletiva e, ao mesmo tempo, despertavam algo muito particular. Era como reconhecer, no corpo de outros, imagens que de alguma maneira também fazem parte da minha própria história e daquilo que compreendo como pertencimento amazônico.

A atuação foi fundamental para que essa experiência acontecesse. Os atuantes demonstraram uma presença cênica muito potente, utilizando o próprio corpo como instrumento de criação e de narrativa. Em diferentes momentos, era possível reconhecer a água, a rede, o urubu-rei, o erê e as encantarias a partir dos movimentos corporais. O que me chamou atenção foi justamente a capacidade de transformar o corpo em linguagem. Não era necessário que cada elemento fosse explicado; muitas vezes, o movimento, a postura, o ritmo e a relação entre os corpos eram suficientes para produzir uma imagem e permitir que o espectador completasse aquilo que estava sendo apresentado.

Essa construção corporal contribuía para que o espetáculo não se tornasse uma simples exposição de símbolos. Os elementos estavam em movimento, eram recriados e ganhavam novos sentidos a cada cena. O corpo dos artistas se tornava espaço de passagem entre diferentes temporalidades e formas de existência. Havia, naquele processo, algo que remetia à própria transmissão dos saberes ancestrais: aquilo que não se conserva apenas em livros ou registros escritos, mas que permanece nos gestos, nos cantos, nos rituais, nas danças, nas histórias e sobretudo, nos modos de viver.

A cenografia teve papel essencial nessa construção. O espaço cênico não funcionava apenas como pano de fundo para aquilo que acontecia diante de nós. Ele contribuiu diretamente para criar a atmosfera do espetáculo e, principalmente, para aproximar o espectador daquele universo. Em determinados momentos, tive a impressão de que a própria separação entre palco e plateia se tornava menos evidente. A cena parecia nos envolver e nos colocar dentro daquela travessia, estávamos para além de meros observadores daqueles acontecimentos, compartilhávamos, ainda que por alguns instantes, daquele território de memórias e encantarias.

O mesmo pode ser percebido na sonoplastia e na direção musical. Os sons e cantos não estavam presentes apenas para acompanhar as ações dos atores; eles ajudavam a produzir sentidos e conduziam emocionalmente a experiência. Havia momentos em que a

música parecia preparar o espaço para aquilo que estava prestes a acontecer, enquanto em outros ela ampliava a força da própria cena. A sonoridade estabelecia uma relação muito forte com os corpos e com os elementos visuais, contribuindo para que a experiência se construísse de maneira integrada.

Ademais, a iluminação merece destaque nesse conjunto. As mudanças de luz, a maneira como os corpos eram destacados ou incorporados ao espaço e a atmosfera criada em diferentes momentos demonstravam um cuidado que ultrapassou a função de simplesmente iluminar a cena. Luz, cenário, música e atuação pareciam estar em diálogo permanente. Essa integração fez com que o espetáculo tivesse uma unidade estética muito forte, na qual cada elemento contribuía para a construção daquele universo.

Outro aspecto que considero fundamental é a presença dos orixás e a maneira como a espiritualidade aparece no espetáculo. **Pedrinhas de Aruanda** não trata a ancestralidade apenas como uma referência histórica ou cultural distante. Ela aparece como algo vivo, que continua atravessando o presente. Ao trazer essas figuras para o palco, a montagem também registra e reafirma uma trajetória afro-brasileira e afro-amazônica marcada por resistência, permanência e reinvenção. Há uma importância política e cultural nesse gesto, porque contar essas histórias também significa reconhecer os sujeitos que as mantiveram vivas apesar dos processos históricos de apagamento e marginalização.

Nesse sentido, o espetáculo me fez pensar sobre o próprio papel da arte enquanto espaço de preservação da memória. O teatro, nesse caso, não aparece somente como entretenimento ou como uma experiência estética. Ele se transforma em lugar de registro, transmissão e atualização de saberes. Ao colocar essas histórias em cena, **Pedrinhas de Aruanda** contribui para que elas continuem circulando, alcançando outras pessoas, além de estabelecer novas relações com quem as assiste. A arte passa a funcionar, portanto, como uma espécie de território onde a memória permanece viva.

Penso que foi justamente essa sensação de travessia que mais me marcou. Aquilo que estava sendo apresentado não parecia distante ou pertencente somente ao passado. Pelo contrário, em vários momentos eu reconhecia elementos que fazem parte da nossa realidade amazônica e que também atravessam a minha história. A experiência de assistir ao espetáculo foi, portanto, uma experiência de reconhecimento. Não apenas reconhecimento de símbolos ou manifestações culturais, mas de uma história que continua produzindo efeitos no presente e constitui aquilo que somos.

Entre todos os momentos do espetáculo, a finalização com Oxum foi uma das imagens marcantes. Depois de acompanhar aqueles corpos contando, cantando, dançando e dando

forma a tantas histórias, ver Oxum se aproximar e acariciar cada um dos contadores de histórias produziu um sentido muito particular para o encerramento. Havia naquele gesto uma delicadeza que contrastava com toda a força apresentada ao longo da montagem. Parecia um gesto de cuidado e reconhecimento. Como se, depois de toda aquela travessia, fosse necessário também lembrar que a memória não se sustenta apenas pela resistência, mas pelo cuidado com aqueles que continuam carregando e transmitindo essas histórias.

Essa cena final permaneceu comigo justamente por sua simplicidade e por tudo aquilo que ela parecia dizer sem precisar explicar. Os que estavam em cena eram, naquele momento, mais do que personagens ou intérpretes: eram também aqueles que receberam uma história e que agora tinham a responsabilidade de fazer chegar até nós. E nós, enquanto espectadores, também passávamos a fazer parte dessa cadeia de transmissão, levando conosco alguma coisa do que havia sido compartilhado naquela noite.

Por isso, não consigo fazer esta resenha a partir de uma tentativa de avaliar o espetáculo apenas por seus aspectos técnicos ou de o classificar como bom ou ruim. O que consigo registrar é a experiência que ele produziu de forma singular e as reflexões que permaneceram depois que a apresentação terminou. **Pedrinhas de Aruanda** me deixou uma sensação profunda de contemplação. Fiquei pensando na força contracolonial que existe em contar essas histórias, em colocar esses corpos em cena e em reafirmar que tudo isso (saberes, memórias e encantarias) continuam e seguirão vivos.

Agosto de 2026

Nasceu mais um menino preto e o futuro dele é belo: Pedrinhas de Aruanda e o corpo-potência dos atuantes em cena

Montagem Teatral: Pedrinhas de Aruanda
Montagem: Resultado da disciplina Técnicas Corporais II, apresentado pelos alunos do Técnico em Teatro da ETDUFPA, turma ingressante em 2025

Yas Laranjas[1]

Corpos muitos entram em cena guiados por uma figura soberana: uma atriz-rainha acompanhada por atores-súditos-ancestrais em organismo vivo. Uma profusão de sonoridades e corporeidades invadem o espaço prenunciando a brincadeira que virá. Viver a própria ancestralidade é como *brincar de amarelinha*: jogamos a pedra no solo sagrado e traçamos um caminho até àquilo que sempre nos pertenceu. A ida, na verdade, é um *retorno*. Retorno que nos lembra do corpo enquanto *morada narrativa*. Isto é, casa de histórias anteriores à nossa existência, mas que acompanham a carne vivente do dia a dia. Esse corpo-potência desdobra-se em múltiplas temporalidades, atualizando o passado no presente e fazendo emergir futuros que já se anunciam. São tempos que não se sucedem de forma linear, mas coexistem em movimento espiralar, circular.

O espetáculo **Pedrinhas de Aruanda** traz para a cena esses corpos-potências dos alunos do Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA. A montagem possui dramaturgia e direção cênica de Carmem Virgolino, direção visual de Juliano Bentes, direção musical de Diego Vattos e direção vocal de Mainumy. Ela foi inspirada na obra **Pedrinhas Miudinhas**, de Antonio Simas, e é o resultado da disciplina Técnicas Corporais II, cujo objetivo é trabalhar o corpo mediante a investigação da memória, da ancestralidade e da relação com o ambiente daqueles que vivem cotidianamente as múltiplas realidades afro-amazônidas. A poética resulta em uma confluência de manifestações populares, encantarias e saberes tradicionais que atravessam as vivências negras, indígenas e caboclas da Amazônia. Sob essa ótica, as danças negras, a capoeira angola, o boi bumbá, as mulheres ancestrais e as canções populares são alguns dos elementos que constituem uma dramaturgia coletiva tão rica.

Em cena, essas expressões ganham corporificação e movimento. Os corpos-atuantes, em estado extracotidiano, revelam ao espectador a poética e a beleza do cotidiano e do ordinário daqueles que ocupam e vivem essa Amazônia multiforme. Um

[1] Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) – Universidade Federal do Pará (UFPA) – Atriz e Professora;

corpo-ator é motor de barco: e eu *ouço* o rugido cantando na pele. Um corpo-atuante é água, é onda: e eu *sinto* o rio. Um corpo-atuante é puxado por uma hélice: e eu *tenho medo* dela me arrastar. Um corpo-atuante brinca na rede: e eu me *empolgo* com o seu embalar. Um corpo-atuante é urubu: e eu o *vejo* voar. Tais momentos, assim como diversos outros no decorrer do espetáculo, coloca-nos de frente com elementos tão estimados e instalados no imaginário popular amazônico que é impossível não se sentir tocado, afetado. A magia do corpo em cena está na corporificação do invisível: daquilo que, de olhos já tão fatigados e acostumados, tornou-se imperceptível, comum, mas que carrega raízes ancestrais.

De forma semelhante, as sonoridades produzidas pelos músicos, fusionadas com os corpos em cena, transfiguram-se em *matéria palpável* e *familiar*. O som vira um personagem-entidade que intensifica organismos já potentes. Somado a isso, canto e voz se tornam substância-corpo capaz de trazer à cena a magia da palavra. A oralidade, herança das culturas africanas e indígenas, juntamente com a performance corporal, faz-se presente na forma de produzir conhecimento e fixar saberes ancestrais. A palavra é tecnologia ancestral. Transmissão de conhecimento vivo que atravessa gerações. É nessa perspectiva que Leda Maria Martins, dramaturga e ensaísta brasileira, lembra-nos, em **Performances do Tempo Espiralar: Poéticas do Corpo Tela**, que a palavra oraliturizada se inscreve no corpo, produzindo experiências de temporalidade e de expansão dos conhecimentos tradicionais.

É nesse entrelaçamento entre voz e gesto que a cena se constrói. Os corpos-atuantes em cena narram histórias de mães, de avós, de rios: a palavra *vira poema*. A mãe ribeirinha, a mãe negra e a mãe indígena ficam prenhes de verbo. Após as contrações e o parto, corre pelo mundo que nasceu mais um menino preto, nasceu mais uma menina indígena e o futuro deles é belo, é triunfal. As ancestralidades são vividas como uma celebração, uma rememoração: “a minha avó me contou”, “a minha mãe me contou”, “eu ouvi do rio”, “eu ouvi dos ribeirinhos”. Toda a nossa cultura é permeada por essas narrativas-corpo, por essas vocalidades-corporais: no fim, a atriz-rainha retorna, como esse tempo ancestral espiralado em que as temporalidades se encontram. Junto a ela, vemos a grande mãe-corpo-palavra acalentando e abraçando seus filhos-corpos-ouvidos como se dissesse: “vocês serão cuidados, protegidos, ninados; saberão dos seus ancestrais, da sua cultura; e terão um futuro: um futuro bonito e glorioso”.

Agosto de 2026

Entre a leveza e o reencontro:
Uma leitura de “Clube de Final de Verão” a partir de Patrice Pavis

Montagem Teatral: Clube de Final de Verão

Montagem: Teatro Casa Produções Teatrais e Grupo Teatro de Apartamento

Karine Jansen[1]

Em **Clube de Final de Verão**, escrito e dirigido por Saulo Sisnando, a comédia aparece não apenas como gênero, mas como modo de observar as relações contemporâneas. O espetáculo parte de uma situação aparentemente simples: três amigas, afastadas pela velocidade e pelas exigências do cotidiano, mantêm um clube de leitura como compromisso para que o encontro ainda seja possível. Por trás da leveza, instala-se uma questão muito atual: como preservar o afeto, a amizade e a escuta quando a vida parece permanentemente ocupada?

Pensar o espetáculo a partir de Patrice Pavis e de suas reflexões sobre a encenação contemporânea permite compreender que o sentido da obra não está exclusivamente no texto dramático. Para Pavis, a encenação constitui uma organização de signos: atuação, espaço, objetos, luz, música, ritmo e deslocamentos constroem conjuntamente a experiência do espectador. O palco não funciona simplesmente como ilustração da dramaturgia; ele produz uma leitura própria do texto.

É justamente nessa relação entre dramaturgia e cena que **Clube de Final de Verão** encontra uma de suas maiores qualidades. Saulo Sisnando imprime à encenação um ritmo ágil, apoiado sobretudo na dinâmica das atrizes e na precisão dos diálogos. Há acidez, ironia e humor, mas esses elementos não afastam a humanidade das personagens. Ao contrário: o riso frequentemente nasce do reconhecimento. Rimos porque conhecemos aquelas ausências, aquelas pequenas crueldades entre amigos, as interrupções, as diferenças, os afetos mal expressos e a dificuldade de encontrar tempo para o outro.

Na perspectiva de Pavis, a atuação contemporânea também pode ser observada pela maneira como o ator articula presença, corporeidade, ritmo e relação com os demais elementos da cena. As intérpretes encontram no diálogo rápido uma musicalidade própria. Não se trata somente de dizer bem o texto, mas de construir uma partitura de escutas, pausas, ataques e reações. É nesse território que a comédia se sustenta.

[1] Atriz, Performer e Professora de Teatro da UFPA;

Pauli Banhos demonstra uma presença particularmente segura. Sua atuação revela maturidade e domínio da cena, equilibrando comicidade e verdade sem transformar a personagem em caricatura. Há uma consciência do tempo da comédia, fundamental para que a palavra encontre sua potência, mas também uma disponibilidade para que pequenas mudanças de gesto, olhar e entonação revelem outras camadas da personagem.

Outro ponto de destaque é a personagem interpretada por Leoci Medeiros. Hilária, mas profundamente humana, ela funciona como uma espécie de costura dramatúrgica e cênica do espetáculo. Sua comicidade não surge como elemento exterior à narrativa. Ao contrário, sua presença reorganiza tensões, produz deslocamentos e estabelece uma comunicação imediata com o público. É justamente essa combinação entre exagero e reconhecimento que impede que o personagem se reduza ao efeito cômico.

Pavis nos lembra ainda que o espaço cênico participa diretamente da produção de sentido. A visualidade concebida por Flavio aposta em um cenário de matriz realista. Entretanto, esse realismo não aprisiona a encenação. As soluções encontradas para transformar e deslocar o lugar da ação permitem que o espaço mantenha mobilidade e participe do ritmo geral da montagem. O cenário estabelece inicialmente um território reconhecível, cotidiano, quase doméstico, para depois deixar-se reorganizar pelas necessidades da cena.

Essa escolha é particularmente interessante porque existe uma afinidade entre o espaço e o próprio tema do espetáculo. Se as personagens tentam encontrar brechas no cotidiano para permanecer juntas, a cenografia também encontra brechas dentro de uma estrutura aparentemente estável para produzir outros lugares. Assim, aquilo que poderia ser apenas decoração converte-se em mecanismo dramatúrgico.

A sonoplastia de César participa da mesma lógica. Em vez de funcionar como simples acompanhamento, estabelece passagens, sustenta a leveza e contribui para a agilidade da montagem. Na concepção pavisiana da encenação, o som constitui uma camada significante capaz de alterar a percepção do tempo e da atmosfera. Aqui, ele acompanha uma cena que não deseja pesar sobre suas questões, mesmo quando toca em temas como afastamento, solidão e dificuldade de comunicação.

Talvez esteja justamente aí uma das forças de **Clube de Final de Verão**: falar de algo melancólico sem abandonar a alegria. Há uma certa tristeza na premissa de três amigas precisarem criar um compromisso formal para conseguirem se encontrar. O clube de leitura é, ao mesmo tempo, celebração da amizade e sintoma de uma sociedade em que o encontro espontâneo parece cada vez mais difícil.

Sob esse aspecto, a comédia ganha uma dimensão política discreta. Não porque o espetáculo apresente um discurso político explícito, mas porque reivindica o direito ao encontro. Em meio à produtividade, às agendas, às obrigações e às inúmeras formas contemporâneas de dispersão, sentar-se diante do outro, conversar, discordar, rir e permanecer junto transforma-se quase em ato de resistência.

Patrice Pavis considera a encenação uma operação que coloca diferentes materiais em relação e oferece ao espectador uma determinada leitura do mundo. Em **Clube de Final de Verão**, esses materiais convergem para uma encenação que aposta na clareza, no ritmo e na comunicação. Texto, atuação, espaço e sonoridade parecem trabalhar na mesma direção: produzir proximidade.

O espetáculo traz, assim, um frescor importante para a cena da cidade. Não porque a comédia seja necessariamente leve ou descompromissada, mas porque nos lembra de que o riso também é uma forma de pensamento. Saímos acompanhados por uma questão aparentemente pequena, mas profundamente contemporânea: quanto esforço ainda estamos dispostos a fazer para não perder aqueles que amamos para a correria da vida?

Talvez o verdadeiro clube de Clube de Final de Verão não seja o da leitura. Seja o clube daqueles que, apesar de tudo, continuam inventando motivos para estar juntos.

Agosto de 2026

Passarelas Azuis como comunicação holística da Vila da Barca

Montagem Teatral: Passarelas Azuis

Montagem: Curso de Iniciação Teatral da UNIPOP/2026

Luane Freitas Mendonça[1]

A apresentação **Passarelas Azuis** é o resultado do Curso de 2026 de iniciação teatral da UNIPOP, com dramaturgia de Hudson Andrade, inspirada no enfrentamento e lutas contra o racismo ambiental, direito socioterritorial periférico.

Quando falamos de racismo ambiental nos remetemos à floresta. No entanto falar de racismo ambiental que acontece bem aqui no centro da cidade traz à tona várias pautas, como: O que é racismo ambiental? Será que não sofremos racismo ambiental?

A cidade de Belém é predominantemente periférica, porém o que vemos é a elite tomando conta dos subúrbios, tirando seu povo de forma amigável ou não do seu território para fazer um centro de luxo para suas minorias escassas. Logo se vê o racismo ambiental socioterritorial escancarado na problemática do remanejamento dos moradores da Vila da Barca. Sim, Atualmente o governo quer remanejar os moradores da Vila dando um auxílio para à compra de outra casa, o chamado “compra assistida”, porém o valor dado às famílias é irrisório para comprarem uma casa confortável no Telégrafo, que por vezes, suas famílias são grandes e não gostariam de sair do centro da cidade. A partir daí o dramaturgo e professor Hudson Andrade escreveu o texto da nossa peça, que foi dirigido por Bonely Pgnatario e Wanessa Grigolleto.

O acontecimento do processo se deu por irmos até à Vila da Barca, no Curro Velho, prestigiar trabalhos culturais e que contribuiram para nossas aulas de teatro, para termos mais contato com o local. Também assistimos uma reunião sobre a situação atual dos moradores da Vila.

Esse é o tipo de arte que me chama atenção pela sua dramaticidade dada a uma situação de opressão ao povo, onde vemos que a Arte, o Teatro, não só tem o poder de entreter como causar uma inquietação para informar, questionar e criticar situações de opressão, dando voz e protagonismo ao povo. Ainda mais se tratando de um assunto tão

[1] Atriz, professora e bailarina; cursando Pedagogia na Universidade Paulista - UNIP, sou atriz, professora e bailarina.

delicado que muitos desconhecem. Portanto, essa peça foi um grande canal de comunicação para as pessoas.

Passarelas Azuis fala mais que racismo ambiental, dá voz à um povo esquecido pelo resto da cidade, fala de união e da vida de cada um dos seus moradores, por pautar as dificuldades sociais que os afligem e como a pressão para sairem de suas casas deixa tudo pior.

Falar de racismo ambiental, além de ser um tema atual, e que por se tratar de algo que acontece aqui no nosso território, foi de extrema sensibilidade, pois trazer este tema à tona, que poucos conhecem a realidade dos moradores da Vila é no mínimo construtivo. Falar de temas sociais e políticos é sempre muito desafiador e exige muita coragem, e eu fico feliz de ter feito parte de tudo isso.

Ao longo do curso e da peça tive muitos aprendizados pessoais e uma grande evolução como atriz, fiz amigos que jamais esquecerei e me diverti muito.

Para a construção da peça fizemos experimentações com o texto. Acredito que durante essas aulas os diretores estavam avaliando para ver quem ficaria com cada papel.

Confesso que achei pouco tempo para toda a demanda, pois fizemos poucos exercícios de farsa e muitos deles já foram com o texto. Mas entendo que por questões de logística não teria como o curso ser mais longo.

Para mim decorar texto é sempre um desafio, pois não é meu forte. Quando eu soube que teria uma coreografia na peça, desde o começo eu pedi para fazer parte do ballet. Foi instintivo e muito rápido, depois fiquei me questionando se foi a melhor decisão pois a dança é algo que faz parte do meu trabalho e queria experimentar coisas novas, me desafiar e aprender. Mas fiquei feliz com o resultado.

A peça se passava em Humaitá onde o prefeito, pressionado por uma empreiteira, queria fazer do bairro um condomínio e estava pressionando os moradores a saírem de lá e até mesmo começou a obra sem a mudança e autorização de todos os moradores e isso estava causando vários transtornos para a comunidade. As cenas foram construídas entre moradores em conflito com as pessoas que estavam a favor da construção, como o funcionário e a célula do pastor Gabriel.

Eu fui uma das servas do pastor que estava ensaiando para o culto quando a Inaiê chega para resgatar seu filho de uma confusão com o pastor.

Fazer a serva traz uma visão holística sobre a peça pela sua multiplicidade em falar de vários assuntos, mostrou a faceta das igrejas por trás, para conseguir votos, dinheiro e interesses pessoais. Ao final da peça o pastor Gabriel tinha um abaixo assinado, assim

como acontece por aí, a maior parte do povo estava com ele, como dizia Nelson Rodrigues: “Os idiotas vão dominar o mundo; não pela capacidade, mas pela quantidade”. Fico feliz em escrachar esse tipo de hipocrisia, essa peça fez justiça em meu ser.

E no final das contas tudo terminou como sempre, sem muitas mudanças e os moradores seguindo suas vidas como podem, não é atoa que Oscar Wilde disse que “a arte imita à vida”, pois a muito tempo os moradores da Vila da Barca vem sofrendo racismo ambiental e pouca coisa muda. Se não fosse por sua resistência, viveriam pior. Acontece que não queremos viver de qualquer jeito, queremos dignidade, saúde, educação e respeito.

Agosto de 2026

Do ventre à cabeça: O corpo como memória e dramaturgia

Montagem Teatral: Do ventre à cabeça

Montagem: Coletivo Filhos de Iracema

Karine Jansen[1]

Do ventre à cabeça, com Luiza Braga, constrói sua força a partir de uma matéria profundamente íntima: as histórias de sua avó Raimunda, mulher ribeirinha de Cametá, atravessadas pelas narrativas da cabocla encantada Mariana. Desenvolvido junto ao Coletivo Filhos de Iracema, de Belém, o espetáculo transforma memória familiar, ancestralidade e imaginário amazônico em matéria cênica.

É possível aproximar a montagem das reflexões de Patrice Pavis em **O teatro do gesto e a dramaturgia do ator**, quando o autor desloca a atenção do texto dramático para a capacidade do ator de produzir dramaturgia por meio do corpo. Em **Do ventre à cabeça**, Luiza Braga não está apenas a serviço de uma narrativa anteriormente construída: é o seu corpo que organiza, seleciona, apresenta e transforma as histórias diante do espectador.

A figura do ator rapsodo parece constituir um dos eixos fundamentais da dramaturgia. Luiza conta, mostra e demonstra. Ela não desaparece completamente dentro das personagens, tampouco se limita a representá-las psicologicamente. Circula entre a narradora, a neta, a avó, as mulheres de sua família e as presenças encantadas que povoam aquele universo. O espetáculo assume, assim, uma dramaturgia fragmentária e rapsódica, na qual narrar e representar convivem continuamente.

Essa condição permite perceber com clareza aquilo que Pavis identifica como uma dramaturgia produzida pelo ator. O gesto deixa de ser simplesmente uma ilustração da palavra e passa a possuir autonomia. Quando Luiza trança uma rede, embala o corpo, macera ervas ou se deita sobre a esteira para cumprimentar Dona Mariana, não estamos diante de ações decorativas. Cada uma delas produz memória, espaço, tempo e pertencimento.

O corpo torna-se arquivo.

É nele que se inscrevem os modos de viver das mulheres amazônicas e ribeirinhas evocadas pela montagem. Gestos cotidianos, aparentemente simples, carregam uma

[1] Atriz, performer e diretora teatral.

densidade cultural que ultrapassa sua função prática. Trançar, macerar, deitar, embalar-se: essas ações trazem consigo saberes, relações com o território, formas de cuidado e experiências transmitidas entre gerações.

Nesse aspecto, o espetáculo realiza algo fundamental no teatro gestual discutido por Pavis: o gesto não representa apenas uma ideia previamente estabelecida; ele próprio produz pensamento. O sentido nasce da maneira como o corpo executa a ação, de sua duração, de seu ritmo, da intensidade e da relação estabelecida com os objetos e com o espaço.

O corpo de Luiza Braga desenha, sucessivamente, diferentes mulheres e diferentes tempos. Há um corpo que envelhece, um corpo que recorda, um corpo que trabalha, outro que repousa, outro que se relaciona com o encantado. Não se trata, portanto, de uma caracterização convencional. São pequenas modificações corporais que fazem emergir distintas presenças.

Pavis chama atenção justamente para essa capacidade do ator contemporâneo de permanecer visível enquanto intérprete ao mesmo tempo em que produz figuras, situações e personagens. Luiza não precisa desaparecer para que Raimunda apareça. Ao contrário: é justamente a presença da atriz, atravessada pela memória de sua avó, que torna possível a aparição.

A direção de Victor Mendes compreende essa qualidade e não tenta precipitar a narrativa. Há um tempo dilatado que permite ao espectador observar o nascimento do gesto e acompanhar suas transformações. A encenação não parece interessada em produzir uma sucessão acelerada de acontecimentos, mas em permitir que cada ação adquira espessura.

Essa escolha é especialmente importante porque a dramaturgia corporal necessita de tempo para ser percebida. O gesto precisa existir antes de ser interpretado. É nesse intervalo que o espectador começa a reconhecer uma memória que talvez não seja sua, mas que lhe chega por meio da presença física da atriz.

Também chama atenção o uso da tecnologia. A presença do corpo pode ser ampliada, fragmentada ou reenquadrada tecnologicamente sem que isso elimine sua materialidade. Ao contrário, a mediação parece tornar ainda mais evidente que existe ali um corpo presente, respirando, trabalhando e produzindo imagens diante do público.

A sonoridade integra essa mesma lógica dramatúrgica. O som não aparece apenas como acompanhamento externo. Ele nasce do próprio acontecimento cênico: do manuseio dos objetos, das ações da atriz e da presença visível da sonoplasta com seus instrumentos.

Essa exposição da produção sonora retira qualquer ilusão de invisibilidade técnica. Assim como vemos a atriz produzir personagens e narrativas, vemos também o som sendo produzido. O espetáculo revela seus próprios procedimentos.

Essa escolha aproxima ainda mais a montagem de determinadas práticas contemporâneas analisadas por Pavis, nas quais os elementos da encenação não estão necessariamente subordinados à construção de uma ilusão teatral homogênea. Corpo, som, objeto e tecnologia preservam certa autonomia e, justamente por isso, estabelecem relações mais complexas entre si.

Em **Do ventre à cabeça**, portanto, a ancestralidade não surge como tema exterior ao corpo. Ela acontece corporalmente.

Raimunda não retorna apenas porque sua história é contada. Ela retorna porque determinados gestos são refeitos. O gesto funciona como uma forma de transmissão.

Há algo profundamente político nisso.

Ao colocar no centro da cena os modos de existência de mulheres amazônicas e ribeirinhas, o espetáculo transforma ações domésticas e saberes tradicionalmente invisibilizados em acontecimentos teatrais. Aquilo que poderia permanecer restrito à casa, à família ou à transmissão oral ganha o espaço público da cena.

É justamente nesse encontro entre memória pessoal e memória coletiva que **Do ventre à cabeça** encontra sua potência. Luiza Braga não apresenta apenas a história de sua avó. Ao construir uma dramaturgia por meio do próprio corpo, faz aparecer uma constelação de mulheres, territórios, saberes e encantarias.

Se, para Pavis, o ator contemporâneo pode tornar-se dramaturgo de sua própria presença, Luiza Braga radicaliza essa ideia: seu corpo escreve aquilo que talvez não pudesse ser inteiramente escrito pela palavra.

Entre Belém e Cametá, entre Raimunda e Mariana, entre a memória familiar e o encantado, o espetáculo parece nos lembrar que algumas histórias não chegam até nós apenas pela fala.

Elas chegam pelo corpo.

E, às vezes, é justamente o corpo que melhor sabe lembrá-la.

Agosto de 2026

O sonho enquanto resistência.

Montagem Teatral: O Eterno Combatente

Montagem: Solo Teatral de Yasmin Ramos

Maria Luísa Rodrigues[1]

"O que é liberdade para você? Hein?!", interroga Levi. A criatura-criadora renasceu, tendo sua história contada por uma atuante da cena teatral paraense. **O Eterno Combatente**, enquanto solo, foi como um portal, que conduzia o espectador para os tempos vividos por Levi Hall de Moura.

A intensa pesquisa e dedicação dos envolvidos no projeto se refletia em cada pequeno detalhe. Nos objetos cênicos, na sonoplastia, na maneira em que a dramaturgia se desdobrou... resultado de noites e dias de trabalho. Todos os caminhos percorridos levaram a um espetáculo sensível, tocante e urgente, especialmente no período atual.

Levi Hall de Moura precisou sobreviver para poder se encontrar. O terror instaurado pela ditadura militar assombrou nossa população, ceifando milhares de vidas e atormentando outras, que tinham medo de deixar a vida e os laços que construíram. E Levi, que sonhava com liberdade, se viu amedrontado.

Não havia nada que lhe encantasse mais que as palavras. Teceu críticas teatrais e literárias, contou histórias e criou universos. No entanto, o que pode surgir de você se tudo o que seu olho vê é a repressão que te persegue? Que palavras ele poderia escrever, se o sistema o queria mudo?

A subversão se tornou, então, sua maior arma. Apesar do caos e da violência presentes no período do golpe, Levi continuou escrevendo. Continuou criando, sem nunca esquecer que **a vida é um punhado de terra sobre um sonho**.

"**É preciso se organizar e lutar**", Yasmin, a atuante e dramaturga do solo repetia. Durante o espetáculo, foi capaz de intercalar entre a voz do oprimido e a do opressor. Corporeidades diferentes, sensações diferentes para quem assistia.

Por instantes, ao vê-la interpretando a figura bruta e rígida do militar, pude sentir um frio na barriga. Os olhos pairavam sob os espectadores e eu, que estava lá, não pude ter

[1] Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro- UFPA;

outra resposta a não ser o choque e as rápidas desviadas de olhar. Era diferente da presença que ela tinha enquanto Levi.

Foi então que refleti que o teatro é sobre entrega. Sobre se doar para (re)viver histórias. No caso de **O Eterno Combatente**, acredito que o termo “reviver” não descreve o suficiente do que pode ter acontecido no processo da montagem. Reviver, remontar, buscar os pedaços que faltam. Sobretudo, **jamais esquecer**.

Com isso, retomo ao ponto que citei ao iniciar a crítica: a urgência de haver um espetáculo como esse em uma época como a nossa. Mais do que nunca, devemos perceber que os valores defendidos pela extrema-direita estão voltando a circular por nosso país. O absurdo vêm se tornando cada vez mais normal e, de pouco a pouco, estamos regredindo.

Não precisamos perder nossa liberdade de novo, e é exatamente essa a reflexão trazida pelo espetáculo. A dramaturgia escrita por Yasmin reitera que os tempos mudaram (e ainda podem melhorar), mas que, para isso, precisamos resistir.

Setembro de 2026

Quando o boto deixa de ser o culpado

Montagem Teatral: Eu vi o Boto

Montagem: 3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Maria Luísa Rodrigues[1]

Quando penso em **Eu Vi o Boto**, o que mais lembro é do desconforto que a peça me causou. Eu já conhecia a lenda do boto, mas nunca tinha pensado muito no que poderia estar por trás dela. Antes, eu enxergava a lenda principalmente como uma história usada para esconder uma infidelidade. Depois de assistir à peça, passei a enxergar de outra forma: como uma maneira de acobertar abusadores.

A história acompanha Verônica, uma menina de 14 anos que é mandada pela mãe para morar com a avó, Dona Graça, no interior, porque era considerada "rebelde". Lá, ela conhece Josué, um pastor que começa a se aproximar dela. Desde o começo, Verônica não gosta dele e tenta falar o mínimo possível. Mesmo assim, ele insiste para que ela vá ao culto, até que Dona Graça acaba obrigando a neta a ir.

No culto, Josué começa a fazer perguntas para Verônica e demonstra ainda mais interesse quando descobre que ela tem apenas 14 anos. Ele diz que ela já é uma moça e que logo estará na idade de casar. Isso já me causou desconforto, porque ele sabe que está falando com uma menina de 14 anos e, mesmo assim, continua insistindo nela.

A cena que mais me marcou foi a do estupro. Mesmo com as luzes apagadas, dava para ouvir Verônica gritando e pedindo para Josué parar. Foi uma cena que me causou muita agonia e desconforto. Além de ser uma situação difícil de assistir, ela mexe comigo também por eu já ter passado por uma situação parecida. Ouvir os gritos dela pedindo para ele parar tornou a cena ainda mais difícil para mim.

Antes disso, Verônica já tinha tentado se afastar dele. Quando Josué a agarra e tenta beijá-la à força, ela consegue fugir e vai contar para a avó o que aconteceu. Só que Dona Graça não acredita nela e diz que ela está inventando. Isso também me chamou atenção, porque Verônica procura justamente alguém que deveria protegê-la, mas não é ouvida.

[1] Graduanda do Curso de Produção Cênica – UFPA; Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística – PIBIPA 2026 pelo Projeto Tribuna do Cretino;

Depois, Josué continua se aproximando dela até estuprá-la. E, depois da violência, ainda diz que ela deveria pensar melhor sobre não querer se casar com ele, porque ninguém iria querer uma mulher que não fosse mais virgem. Essa fala mostra como ele tenta colocar sobre ela uma culpa que não é dela. Foi ele quem fez aquilo, mas é Verônica quem passa a ser tratada como se tivesse perdido o próprio valor.

Depois de tudo, Verônica insiste que quem fez aquilo foi o boto. E foi aí que a lenda começou a fazer muito mais sentido para mim dentro da peça. Se o culpado é o boto, ninguém precisa perguntar quem realmente fez aquilo. Não é preciso olhar para o homem que está perto da menina. A culpa pode ser colocada em uma criatura que nem existe.

Essa foi a principal coisa que ficou na minha cabeça depois da peça. Eu deixei de pensar na lenda do boto apenas como uma história para esconder uma infidelidade e passei a enxergá-la como uma forma de acobertar estupradores e abusadores. A peça me fez pensar em como pode ser mais fácil acreditar em uma história sobre o boto do que acreditar na menina que está dizendo que foi violentada.

Outro momento que me causou choque foram as pausas em que apareciam dados reais sobre feminicídio, violência sexual, mulheres que tiveram medo de denunciar e casos de intolerância religiosa, principalmente contra religiões de matriz africana. Esses momentos me fizeram perceber que a história de Verônica não estava tão distante da realidade. O que estava acontecendo com ela também fazia parte de problemas que continuam acontecendo fora da peça.

No final, Verônica vai até a igreja e mata Josué. Foi um momento em que senti alívio. Depois de tudo que aconteceu, ver ela reagindo contra ele me trouxe essa sensação, mesmo sabendo que a morte dele não apaga o que aconteceu com ela.

No fim, o que ficou para mim de Eu Vi o Boto foi justamente essa mudança na forma de enxergar a lenda. O boto, que antes eu via como uma história ligada à infidelidade, passou a representar também uma maneira de esconder quem realmente comete a violência. E acho que foi isso que mais me marcou na peça: perceber que, por trás de uma história sobre uma criatura fantástica, pode existir uma realidade muito mais próxima e muito mais difícil de aceitar.

Setembo de 2026.

REVISTA TRIBUNA DO CRETINO VOL.02-Nº03-2026 / ISSN 3086-1179

ENSAIOS CRÍTICOS

Hamlet, 24 anos depois:
A dramaturgia pessoal do ator como prática de si

Kauan Amora[1]

Na noite de 09 de agosto de 2002, o palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique apresentava ao mundo uma adaptação de Hamlet, a tragédia clássica de Shakespeare, em um dos corações da Amazônia. A capital paraense receberia o ator e diretor Cacá Carvalho na sua ousada montagem que transformava Belém do Pará em um Dinamarca assombrada por fantasmas e arruinada pela traição, pela mentira e pelo luto.

O processo criativo de **Hamlet – um extrato de nós**, montagem promovida pelo **Grupo Cuíra**, marcaria a cena teatral paraense pelo procedimento de trabalho com atores, adotado por seu diretor, perante seu grupo de 10 atores. Mais tarde, este procedimento de trabalho seria chamado pela pesquisadora Wlad Lima, em sua dissertação de mestrado, como Dramaturgia pessoal do ator.

Neste sentido, este pequeno ensaio tem como objetivo investigar este conceito situando-o no âmbito da tradição da Pedagogia Teatral como prática de si. Antes disso, primeiramente, investigarei a definição deste conceito sistematizado por Wlad Lima, bem como seus princípios e métodos. Em seguida, considerando o uso de histórias de vida como elemento fundamental e constitutivo desta matéria prima cênica, pretende-se analisar o uso deste elemento como procedimento criativo no trabalho do ator Alberto Silva, na encenação de Cacá Carvalho. Até o fim do texto, espero responder estas questões centrais: o que é a dramaturgia pessoal do ator? Qual o papel das histórias de vida na sua construção? De que modo a dramaturgia pessoal do ator pode ser compreendida como um exercício de pedagogia teatral enquanto prática de si?”

***

Em sua dissertação de mestrado intitulada **Dramaturgia pessoal do ator**, posteriormente publicada como livro pelo grupo Cuíra, a pesquisadora Wlad Lima utiliza a etnometodologia para analisar a produção de conhecimento sobre o fazer teatral do diretor Cacá Carvalho e do elenco do espetáculo *Hamlet – um extrato de nós*, produzido pelo grupo Cuíra, em 2002.

[1] Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral. Autor das peças teatrais “Deus, meu Deus”, “Pau a pau” e “Joana de Deus”.

Segundo a etnometodologia, a realidade de uma sociedade é construída pelos sujeitos que agem nela por meio de atividades contínuas, geralmente consideradas muito comuns, que funcionam como um método para dar sentido ao mundo. Portanto, a etnometodologia estuda os métodos interativos e dinâmicos pelos quais membros de uma sociedade agem nela. Para Lima (2004), os sujeitos de sua pesquisa são criadores poéticos que possuem vasta experiência nas artes cênicas e que, portanto, seus pensamentos sobre seu fazer artístico são como teorias do teatro porque possuem alto grau de reflexibilidade e ajudam a construir uma realidade inventada.

Desta forma, considerando as concepções de teatro e de atuação cênica do diretor teatral Cacá Carvalho como um etnométodo, ela investiga a construção da dramaturgia pessoal do ator no processo de encenação do espetáculo **Hamlet – um extrato de nós**, realizado pelo grupo Cuíra, em Belém do Pará, no ano de 2002. Sua hipótese é de que as histórias de vida não só funcionam como um elemento fundamental na criação da dramaturgia pessoal do ator como elas influenciam todos os outros elementos.

Mas, afinal, o que é a Dramaturgia pessoal do ator? O conceito se refere a uma escrita cênica de um atuante composta por um repertório de ações físicas codificadas a partir de suas histórias de vida e de outras fontes pessoais de naturezas diversas, tendo como indução uma série de tarefas individuais chamada de “Manual da Cavalaria”, proposto aos 10 atores e atrizes do elenco de **Hamlet** por Cacá Carvalho.

Segundo Alberto Silva, em sua tese de doutorado intitulada **O malocorpo do ator** (2020), estas tarefas que compunham o “Manual da Cavalaria” consistiam em fazer observações de rua, contar histórias pessoais de vida, uso de objetos pessoais, composição de músicas e de desenhos sobre o trabalho de pesquisa etc. Para ele, as observações de rua e o uso de histórias pessoais foram as tarefas fundamentais para a elaboração das ações físicas que faziam parte do seu repertório individual. Este repertório tinha como objetivo neutralizar uma abordagem psicológica dos personagens de Shakespeare por parte do elenco, optando pela ideia de atuação como representação, como defende Luís Otávio Burnier em **A arte de ator: da técnica à representação** (2001). Dessa forma, o ator não busca por um personagem já existente, mas constrói um equivalente. Assim, o ator não deixa de ser si mesmo para se transformar no outro.

***

Após a investigação do conceito de dramaturgia pessoal do ator, agora jogo o foco sobre a sua operacionalização como procedimento criativo na atuação de Alberto Silva no espetáculo **Hamlet – um extrato de nós**. Nele, Silva atuou como o personagem Laertes,

filho de Polônio, o conselheiro do rei, e irmão de Ofélia, a noiva de Hamlet, atuado por Cláudio Barros.

Em sua dissertação de mestrado intitulada **Memórias de um ator em construção: reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado** (2012), o ator Alberto Silva, agora como pesquisador, reflete sobre a importância das observações de rua no processo de **Hamlet** ao fazê-lo confrontar-se com os "vícios da cena" construídos por ele ao longo de sua carreira, criticando a ideia equivocada de que a cena é lugar de movimentação exacerbada e defendendo a economia de gestos como um caminho para atingir qualidades de energia e de presença mais sutis e vitais. Para ele, parte importante do processo é a capacidade do ator de traçar conexões entre as suas observações de rua e a busca pela transformação de si mesmo.

Segundo o ator e pesquisador, fragmentos de suas histórias de vida foram utilizados na construção do repertório de ações físicas de Laertes, como, por exemplo, uma corrida por um campo de futebol na adolescência que serviu como base para as corridas leves de brincadeiras entre crianças nas cenas entre Laertes e sua irmã Ofélia.

Para Cacá Carvalho, segundo Alberto Silva, a dramaturgia pessoal do ator não se restringe a reprodução de um sentimento vivido ou de ações de um fato ocorrido na vida ordinária, mas na construção de algo equivalente ou análogo a ponto de permitir associações. Foi o que aconteceu no processo de **Hamlet** quando uma simples brincadeira doméstica com seus cães se transformou na ação enfurecida de Laertes ao perseguir o Rei Cláudio. O ator fez uma associação desta história pessoal com a memória do fantasma de seu avô aparecendo numa janela. Portanto, era isso que ele imaginava quando Laertes se confrontava com a figura ameaçadora do rei. Seu espanto pessoal era equivalente ao pavor de Laertes.

O ator ainda relata que uma experiência decisiva ocorreu durante a cena do enterro de Ofélia, quando percebeu que Laertes deveria estar em um estado de intenso desespero emocional. No entanto, esse momento ocorria depois de um longo tempo fora do palco, após a saída desesperada de Laertes que, depois de descobrir a morte do pai, acaba descobrindo a morte da irmã por afogamento.

Para alcançar esse efeito, o ator passou a manter, nos bastidores, o mesmo impulso físico da cena anterior, marcada por tragédias familiares, transformando-o gradualmente, por meio da respiração alterada, em um estado de choro compulsivo. O esforço, segundo o ator, "resultava quase sempre numa emoção verdadeira, mas que havia sido estimulada de maneira consciente pela via das sensações físicas concretas" (Silva, 2012, p.56).

Esta reflexão é muito interessante, sobretudo no campo da Pedagogia teatral (que discutiremos a seguir). Alberto Silva nos revela uma concepção de atuação cênica que desloca o centro do trabalho do ator da interioridade psicológica e emocional do personagem para a concretude física da ação. Sendo assim, em vez de identificar-se e sentir para agir, o ator age fisicamente para criar condições concretas para que as emoções possam emergir.

Neste caso, o choro não nasce de uma tentativa de identificação subjetiva e psicológica com o sofrimento de Laertes, isto é, ele não busca emocionar-se imaginando a morte de sua irmã ou de qualquer outra pessoa querida, tampouco busca lembrar-se de sofrimentos pessoais que possam ajudá-lo a entender os sofrimentos do seu personagem, ele busca a emoção, de forma consciente, por meio do desbloqueio de determinados impulsos corporais, como respiração alterada e a manutenção do estado físico da cena anterior. Neste panorama, a emoção não causa a ação, mas é efeito dela.

Esta experiência permitiu ao ator compreender que emoções verdadeiras podem ser produzidas em cena a partir de estímulos físicos conscientes, ainda que inseridas em uma situação ficcional. Quando questionou seu mestre Cacá Carvalho sobre essa relação, ouviu que o ator não deve nunca depender da emoção verdadeira. “E se ela vier?”, o ator perguntou. “É um presente para o ator”.

Este procedimento de criação marcou a sua carreira e a sua vida: “esse contato com o repertório pessoal de ações físicas em **Hamlet** foi (e tem sido) um aprendizado fundamental para mim, inclusive largamente utilizado em processos de criação posteriores, nos quais dirigi outros atores” (Silva, 2012, p. 56).

***

É o sutil e importante deslocamento do trabalho do ator de uma lógica apenas técnica ou representacional para uma lógica ética e subjetivamente implicada que nos permite aproximar a construção da dramaturgia pessoal do ator de um campo do saber chamado Pedagogia teatral, relacionando-a com a ideia de cuidado de si, haja vista que, sob essa lógica, o ator não apenas executa ou aprimora uma técnica, ele a elabora e, ao fazer isso, ele também se constitui e se transforma como ator e como sujeito.

O pesquisador Gilberto Icle, em **Pedagogia teatral como cuidado de si** (2010), diz que um conjunto de práticas, de pensamento e experiências teatrais que visam educar o sujeito a fim de torná-lo melhor podem ser chamadas de Pedagogia teatral. Segundo ele, o marco inicial repousa sobre a investigação cênica de Stanislavski sobre o trabalho do ator, no início do século XX, sobretudo quando o encenador russo realiza a distinção entre teatro

e espetáculo. Foi a partir desta cisão que, segundo ele, o teatro deixou de se limitar aos círculos artísticos e profissionais para se tornar uma prática de trabalho sobre si mesmo, em que o ator busca constituir-se ética e esteticamente.

Para o pesquisador, no artigo **Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski** (2007), o ator desempenha um papel fundamental na pedagogia teatral de Stanislavski, que, ao contrário da tradições anteriores, centraliza no seu trabalho a condição criativa do teatro. Essa condição diz respeito à uma postura ética de exercício constante sobre si mesmo. Esse si mesmo, para Icle, não é o eu do personagem, tampouco o eu narcisista do ator, mas o próprio ser humano revelando-se para além do trabalho do ator e da sua profissão.

Para além das encenações estudadas neste texto, a dramaturgia pessoal do ator, essa matéria prima pessoal e intransferível, é um ensinamento que continua sendo utilizado ao longo destes anos como procedimento de criação em diversos outros espetáculos de Alberto Silva, mostrando consistência e versatilidade ao se adaptar a diferentes contextos de criação. Dentre estes espetáculos, podemos citar **Tambor d'água** (2004), que possui um repertório codificado de 77 ações cotidianas capturadas a partir de observações de rua feitas em espaços urbanos da cidade de Belém, a fim de representar um corpo caboclo. Em **Parésqui**, de 2006, a técnica da *mímesis* corpórea foi utilizada para narrar as histórias de vida de uma família de ribeirinhos da Ilha do Combu.

Tudo isso nos mostra que o método de trabalhar com o ator, proposto por Cacá Carvalho em **Hamlet – um extrato de nós** é um ensinamento que vem sendo apropriado e reinventado por diversos artistas da cidade de Belém, consolidando-se como um campo fértil sobre a pesquisa do trabalho do ator e sobretudo para a produção de conhecimento sobre artes cênicas na Amazônia. Dentre estes artistas que vem se apropriando da dramaturgia pessoal do ator, Alberto Silva destaca-se por sua investigação cênica que resultou nos dois espetáculos citados acima.

Por fim, a dramaturgia pessoal do ator vem contribuindo, enquanto prática pedagógica e artística, para a transformação do papel do ator no teatro contemporâneo paraense ao possibilitar a articulação entre histórias pessoais de vida, experimentação estética e práticas de si. Dessa forma, o ator deixa de ser um mero intérprete do texto, sempre preocupado com a palavra, e passa a ser autor da sua própria dramaturgia ao se concentrar na concretude da sua própria experiência e na revelação de algo que transcende a natureza do seu próprio trabalho. Nesse sentido, a dramaturgia pessoal do ator não se

reduz ao uso de material biográfico como o uso de histórias de vida para a criação da cena, mas como prática pedagógica de constituição ética e estética do sujeito.

Maio de 2026

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURNIER, Luís Otávio. *Arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski*. In: 30ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação, 2007, Caxambu-MG. Anais da 30ª Reunião Anual da ANPED. Rio de Janeiro: ANPED, 2007. v. 01. p. 01-20.

ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si*. 1. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010. 97p.

LIMA, Wlad. *Dramaturgia Pessoal do Ator*. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

SILVA NETO, Alberto da Cunha. *Memórias de um ator em construção: reinvenção de processos criativos como forma de aprendizado*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

SILVA NETO, Alberto da Cunha. *O malocorpo do ator: diálogos entre processos de atuação e saberes de povos ameríndios*. 2020. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

A encenação teatral como tecnologia de gênero: uma leitura de Maravilhosa Orlando (1999)

Trilha sonora ao vivo de Maravilhosa Orlando (1999), executada pelos músicos Denis Chaves, Moisés Levy, Márcio Macedo e Diogo Marques. Fotografia do acervo de Wlad Lima. Autor não identificado.

Kauan Amoral[1]

Em 04 de março de 1999, às 21hs, estreava no Teatro Escola Cláudio Barradas [ainda localizado na Rua Magalhães Barata, nº 611], o espetáculo **Maravilhosa Orlando**. Naquele ano, o espetáculo foi a única prática de montagem da Escola de Teatro e Dança da UFPA que reuniu quatro alunos do terceiro ano da Escola, em parceria com a turma do segundo ano. O motivo, segundo Marton Maués, é que em 1998 não houve turma regular de primeiro ano, pois este foi o período em que o currículo e a estrutura do curso de formação de atores da Escola de Teatro passaram por uma reformulação (MAUÉS, 1999).

Com direção de Wlad Lima e Karine Jansen, **Maravilhosa Orlando** marca a primeira parceria das duas encenadoras paraenses que, posteriormente, dirigiram juntas importantes espetáculos para a cena teatral paraense como **Paixão Barata e Madalenas**, **Amor-Te-Mor**, **Tayo to Ame – Sol e Chuva**, **Quando a sorte te solta um Cisne na noite** e outros.

---

[1] Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral. Autor das peças teatrais "Deus, meu Deus", "Pau a pau" e "Joana de Deus".

> O nome verdadeiro do texto chama Hermes Afrodite. Contava a história de uma "criatura" que nasceu hermafrodita, com os dois sexos, com pinto e com vagina, e toda a vida dele, a relação com a escola. [...] Quer dizer, o Antar encontrou um jeito de discutir sobre sexualidade construindo o Hermes Afrodite. Então, você via o Hermes desde o nascimento: os pais loucos, "é menino/menina?", a escola, a adolescência, a fase adulta. Se tornou um artista ligado à moda, às relações amorosas, ora com homem, ora com mulher, até o envelhecimento e a morte. (LIMA, 2012).

Refletindo sobre temas controversos como sexualidade, identidade, gênero e normatividade, a encenação se distanciou de uma abordagem dramática e estigmatizante, optando pelo humor escrachado e pela experimentação cênica para contar a história de Orando Maria Hermes Afrodite, uma pessoa hermafrodita[2], desde seu nascimento até a sua morte. Dessa forma, a encenação aproveitou para discutir, com muito bom humor, sobre as convenções culturais e as instituições sociais de poder que produzem as categorias masculino e feminino que regulam e hierarquizam sujeitos, corpos e desejos, privilegiando aqueles que se submetem às normas sociais em detrimento daqueles que as desafiam.

O sociólogo brasileiro Jorge Leite Júnior, em seu livro resultado de sua tese de doutorado intitulado **Nossos Corpos também mudam: Sexo, Gênero e a Invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico** (2011), estuda a transformação que a imagem da pessoa intersexo sofreu durante a história desde o período medieval até os tempos modernos, onde se constrói as categorias de travesti e transexual. Para Leite Jr. (2011, p. 15), os hermafroditas desde a antiguidade grega até o século XVIII exerciam papéis de monstros, eram criaturas cobertas de mistérios e misticismos, eram frutos da vontade dos deuses. Com o nascimento da modernidade, todo o avanço tecnológico e a consolidação do pensamento racionalista e científico essa figura mágica e fantástica foi se dissipando no tempo até ser associada a uma "simples" "anomalia fisiológica", um "erro biológico".

Ovídio, em seu livro **Metamorfoses**, narra o mito de Hermafrodito (ou Hermafrodite). Diz a lenda que Hermafrodito, filho de Hermes, mensageiro dos deuses, com Afrodite, deusa da beleza e do amor, teria herdado a força viril de seu pai e a graça e ternura de sua mãe. Conhecido por sua beleza admirável, um dia foi banhar-se em um lago, quando a ninfa Salmacis o viu e se apaixonou de imediato. Com a vontade de tê-lo somente para si,

---

[2] Embora o termo "hermafrodita" apareça no texto dramático e nas fontes históricas analisadas neste artigo, atualmente a terminologia mais utilizada para se referir às pessoas com variações nas características sexuais é "intersexo". Neste trabalho, preserva-se o vocábulo "hermafrodita" apenas quando empregado nas fontes originais ou em referência à personagem da obra, respeitando seu contexto histórico.

ela rogou aos deuses e o abraçou tão forte que nunca mais se separaram. Daí, originou-se uma criatura com dois sexos que possuía tanto características femininas quanto características masculinas.

Toda essa aura misteriosa ou biológica foi deixada de lado pela encenação que apostou na comicidade das situações cotidianas e no bom humor. Segundo Maués (1999), a vontade de montar um “besteirol” veio das oficinas de leitura dramática, voz e dicção e técnicas de interpretação que os atores experimentaram ao longo do ano.

> Foi durante uma leitura dramática do texto **O rico avarento**, de Ariano Suassuna, que a ideia de montar algo com humor e com a possibilidade de que os atores se curingassem variando de papeis surgiu. O texto de Rohit chegou por meio da Wlad, que há algum tempo já conhecia o trabalho e desejava montá-lo (MAUÉS, 1999).

Em sua crítica sobre o espetáculo, publicada e veiculada pelo Jornal O Liberal, Ailson Braga afirma que a intenção dos atores e da encenação era realizar um besteirol inspirado no teatro brasileiro da década de 1980, baseado no *nonsense*, com situações inusitadas e personagens absurdos, sem o compromisso de contar uma história formal e cronológica. Para ele, o humor escrachado da encenação era a sua “*piéce de resistance*”[3].

Outra questão importante de se destacar é a concepção visual do espetáculo. Inspirada na estética e no imaginário retrô dos anos 70 e na *pop arte*, **Maravilhosa Orlando** deixava à mostra todos os seus elementos cenotécnicos, como os praticáveis e os *spots* de iluminação, concebida pela iluminadora e professora Iara Regina e o grupo Lampiões Elétricos (MAUÉS, 1999). A banda sonora do espetáculo, composta por quatro músicos, ficava no palco e tocava ao vivo. Isto reforça o caráter experimental da encenação que, ao integrar cena e música, fez com que a sonoplastia deixasse de ser um mero acompanhamento musical para se tornar uma forma de orientação criativa da dramaturgia, reforçando sua espontaneidade e vivacidade.

Toda a trilha sonora foi composta por músicas do cantor Roberto Carlos, com uma banda que tocava ao vivo. De acordo com Wlad Lima o fato de o espetáculo ter músicas românticas do “rei” dentro de um espetáculo cujo personagem principal é uma pessoa que desafiava as normas de gênero e de sexualidade não incomodou a plateia que, segundo a encenadora, assistiu “embalada de um romantismo”. Para ela, “não importa se tu estavas

[3] Expressão francesa que significa, literalmente, "peça de resistência". Originalmente empregada na gastronomia para designar o prato principal, passou a ser utilizada nas artes para indicar o ponto alto, o elemento de maior destaque ou aquele que produz o efeito mais marcante de uma obra ou espetáculo.

com tua namorada ou teu namorado. Não importa. Importa que era uma relação de amor. A plateia gostava muito disso.” (LIMA, 2012).

Em **Problemas de gênero** (2003), a filósofa estadunidense Judith Butler propôs uma leitura radical sobre o gênero que exerceu uma profunda influência sobre os estudos *queer*, a partir da década de 1990. Para a autora, tanto o sexo quanto o gênero não são dados naturais, meramente biológicos, mas uma construção social empreendida por práticas, discursos e relações sociais, de modo que a suposta anterioridade do sexo em relação ao gênero, bem como sua relação de causalidade, é colocada em questão. Além disso, ela acredita que sexo, gênero e desejo não têm obrigatoriamente uma correspondência necessária, como quer a expectativa heteronormativa da sociedade.

Em uma sociedade hetero-cis-normativa como a nossa, cujas expectativas concentram-se na coerência entre sexo, gênero e desejo, se espera que um bebê dito biologicamente macho, cresça com traços e comportamentos ditos masculinos e, mais tarde, passe a se relacionar sexual e afetivamente com mulheres. Dessa maneira, por meio de uma sequência de atos que um indivíduo repete durante a vida (o modo de se vestir, de falar, de agir, de pensar e até seu tom de voz) dá a ele uma inteligibilidade de gênero. A isso Butler chamou de “performatividade”.

Essa performatividade se torna subversiva quando ocorre o rompimento da performatividade heterossexual na sociedade, ou seja, “quando há a citação da norma, mas com algumas modificações que a subvertem.” (HIOKA, 2008, p. 98). Em seu artigo **A subversão da heteronormatividade** no filme **O Segredo de Brokeback Mountain** (2008), Luciana Hioka cita alguns exemplos de performatividade subversiva:

> Exemplo de performatividade subversiva são os indivíduos transgêneros: eles subvertem a norma quando rompem com o sistema sexo / gênero, mas ao mesmo tempo se parecem, agem, e muitas vezes são confundidos com mulheres ou homens legítimos[4]. Eles usufruem o imperativo da estética feminina ou masculina para a subversão. Mais um exemplo, cuja discussão é um tanto atual não só no Brasil, mas como no mundo, é o casamento gay. O casamento tradicional é institucionalizado e considerado um ícone da heteronormatividade, em que o casal é reconhecido como legítimo pela sociedade e pela lei judicial. Já quando o casamento se dá entre parceiros do mesmo sexo, há ao mesmo tempo a performatividade da norma, mas de maneira subversiva. (HIOKA, 2008, p. 99)

[4] A expressão "homens legítimos" e "mulheres legítimas" pertence ao texto original de Hioka, de 2008. Sua manutenção nesta citação se deve a questões metodológicas no que diz respeito a análise bibliográfica e não representa minha adesão à ideia de que existam identidades de gênero mais ou menos legítimas.

Dito isto, defendo que a escolha estética por parte da encenação de compor uma trilha sonora somente com músicas do cantor Roberto Carlos opera uma subversão da performatividade heterossexual, haja vista que as músicas cantadas e compostas por Roberto Carlos prestam serviço a sociedade heteronormativa, ou seja, suas músicas são românticas e associadas, geralmente, à vida e ao amor de casais heterossexuais, como na música **Mulher de 40**: “Não quero saber/Da sua vida, sua história/Nem do seu passado/Mulher de Quarenta/Eu só quero ser/O seu namorado”. Servindo de trilha sonora em um espetáculo cujo personagem principal questiona as fronteiras entre o universo masculino e o feminino e que ama tanto homens quanto mulheres, essas músicas fazem acontecer a citação e a subversão da norma, respectivamente.

> A música é feita ao vivo no palco, por músicos afinados e competentes, e é composta de *hits* de Roberto e Erasmo Carlos. Isso foi um achado porque são músicas que estão, por assim dizer, no inconsciente coletivo do brasileiro. Um detalhe: os músicos não “brigam” com os atores nem “roubam” a cena. Estão ali fazendo a parte deles e o fazem muito bem (BRAGA, 1999).

O espetáculo possui outra característica singular: a plateia era separada de acordo com o gênero das pessoas. Logo, havia a plateia feminina e a plateia masculina.

> A gente queria criar logo um estranhamento da plateia logo de início, sabe? Essa coisa do dia a dia que a gente separa homens e mulheres. Eu me lembrei de uma coisa que existia no [Grupo] **Experiência**. Quando a gente viajava no **Experiência**, um bando de doidas, toda vez que a gente viajava, que o **Experiência** pedia hospedagem em colégio de freiras, colégio público ou quartel militar. E aí, as pessoas sempre diziam o seguinte: “Tá bom! A gente concorda, desde que o grupo concorde que homens durmam em um lugar e mulheres durmam em outro”, e o grupo adorava isso, que era só lésbica e gay [risos]. Todo mundo dormia com seu amor [risos]. Não tinha problema nenhum. Aí eu resolvi sacanear isso. Por quê? Porque os casais hetero seriam separados, mas os casais homossexuais não seriam separados. Aí eles comemoravam, assistiam o espetáculo abraçadinhos e os heteros do lado: “Porra! A Wlad sacaneia comigo”. [Wlad respondia] “A vida inteira foi essa sacanagem e agora não?” [risos] (LIMA, 2012).

Durante toda a nossa existência social somos constantemente separados pelo sexo anatômico, como por exemplo, nos banheiros públicos, onde os homens são reconhecidos por placas que contém palavras como “cavalheiros” ou um pictograma com “chapéus masculinos”, enquanto, mulheres são conhecidas como “damas” ou com um pictograma de um “vestido feminino”. Por trás dessas representações existe um poder, que nos antecede e que vai nos suceder, ele age em nome da segregação e da exclusão.

Para Teresa de Lauretis, em seu texto **Tecnologias de gênero**, publicado originalmente em 1994, a forma como a teoria feminista das décadas de 1960 e de 1970 discutia o gênero como uma diferença sexual acabou a limitando, por dois motivos. O primeiro deles seria a de tornar a mulher uma oposição universal do homem, onde sua diferença seria vista apenas como um desvio essencialista ou metafísico do homem, apagando as diferenças existentes entre as mulheres, como aquelas que usam máscaras, véus ou mesmo as que se fantasiam. O segundo motivo, segundo a autora, é que ele tende a conformar o potencial radical e emancipatório do pensamento feminista ao poder do patriarcado.

A proposta de Lauretis para um sujeito com gênero é:

> Um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito "engendrado" não só na experiência de relações de sexo, mas também na de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, p. 208).

É a partir daí que Lauretis introduz a sua perspectiva sobre gênero e que pode dialogar com esta cena específica: o gênero como tecnologia. Aproximando-se de Foucault, Lauretis aponta que, assim como para o autor francês a sexualidade é inscrita nos corpos a partir de uma série de tecnologias sociais, o gênero também o é. No entanto, isso não impede a autora de lançar uma crítica ao autor de **História da Sexualidade** por não ter enxergado "os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre o gênero (LAURETIS, 1994, p. 208-209).

O gênero assim seria o resultado de uma série de tecnologias, discursos, práticas institucionais e cotidianas que inscreve sua inteligibilidade nos corpos de seus sujeitos em todo momento e em todo lugar, desde as academias, passando pelo cinema e até mesmo os banheiros que nós usamos. Todas as vezes que vamos a um banheiro público, independente se vamos mijar ou cagar, ou mesmo lavar as mãos, o rosto ou pentear o cabelo, somos convidados a tomar uma decisão sobre quem somos. De um simples ato de necessidade estética ou fisiológica, a experiência de ir ao banheiro público se torna uma manifestação pública e biográfica que nos coloca em diferentes posições sociais e representações culturais.

Compreendo na fala da diretora Wlad Lima, que essa tentativa de segregar homens e mulheres, consequentemente separando os casais heterossexuais que vão ao teatro para se divertir e beneficiando os casais homossexuais que assistem o espetáculo “abraçadinhos”, como sendo também uma ação política, crítica e subversiva. Desta vez, a segregação, arma heterossexual utilizada por anos para manter os homossexuais afastados, é utilizada, com muito bom humor, de forma a brincar com a separação e “castigar” a heterossexualidade, mostrando que amar pessoas do mesmo sexo também tem seus privilégios.

Dessa maneira, a plateia deixa de ser o lugar de onde se assiste o espetáculo para transformar o espaço cênico em uma tecnologia social de gênero que produz, distribui e reorganiza os corpos dos espectadores. Se, por um lado, a norma hetero-cis-patriarcal utiliza esta segregação e categorização de corpos e desejos para afirmar, verificar e legitimar as diferenças sexuais, a encenação de **Maravilhosa Orlando** subverte esta lógica invertendo os efeitos desta tecnologia e revelando sua arbitrariedade. Isto é, **Maravilhosa Orlando** mostra que as classificações de gênero não são naturais e nem biológicas ou metafísicas, mas dispositivos socioculturais que podem ser deslocados e contestados também pela linguagem da encenação teatral.

Julho de 2026

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Aílson. Peça tem altos e baixos. O Liberal, Belém, p. 4, 28 mar. 1999.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HIOKA, Luciana. A subversão da heteronormatividade no filme O Segredo de Brokeback Mountain. Revista Ártemis, vol 8, n. 95, p. 109, 2008.

LAURETIS, Teresa. De. A tecnologia do gênero. In: Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Nossos corpos também mudam – sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2011. 238p.

MAUÉS, Marton. Etdufpa estreia peça hoje. O Liberal, Belém, 4 mar. 1999.

Zélia Amador de Deus: uma mulher de teatro

Kauan Amora[1]

Zélia Amador foi pioneira em diversas áreas durante a sua carreira como professora universitária, gestora, intelectual, militante do movimento negro e artista de teatro. Em 1980, ela foi cofundadora do Centro de Estudos e de Defesa do Negro no Pará (CEDENPA), durante o movimento de redemocratização e se tornou uma das vozes mais reconhecidas na luta antirracista do Brasil, tendo ajudado a ampliar o debate público sobre políticas afirmativas, dentro e fora da Universidade, voltadas à população negra.

Ela também participou da criação do Grupo de Estudos Afro-Amazônicos (GEAM), que ajudou a consolidar a discussão de pautas étnico-raciais na Universidade. Além disso, contribuiu para a consolidação do espaço das artes e da cultura no ambiente acadêmico quando participou ativamente da criação do Núcleo das Artes da UFPA, que deu origem ao atual Instituto de Ciências das Artes. Atuou ainda como diretora do Centro de Letras e Artes e, na década de 1990, foi vice-reitora da Universidade. Em 2020, se tornou a primeira mulher negra a receber o título de Professora Emérita da Universidade Federal do Pará.

Por ocasião de sua morte, no dia 8 de setembro de 2026, a imprensa noticiou seu falecimento e enumerou suas conquistas, que ajudaram a tornar a Universidade e a própria sociedade brasileira mais justas e diversificadas. No entanto, pouco espaço foi reservado a sua atuação pioneira e inconfundível na cena teatral contemporânea paraense.

Zélia Amador de Deus, bem como sua obra teatral, não apenas testemunhou a transformação do seu tempo, da sociedade brasileira e da linguagem teatral como também participou ativamente como uma personagem fundamental desta transformação. Sendo assim, para compreender a importância de uma artista de teatro da estatura de Zélia, precisamos primeiramente compreender como esta artista aparece no panorama histórico da cena teatral contemporânea paraense, ora dialogando com as práticas teatrais e dramatúrgicas do seu tempo ora subvertendo-as radicalmente. Desse modo, Zélia Amador de Deus se torna uma das figuras centrais na consolidação do que chamamos de encenador teatral no Pará.

---

[1] Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral. Autor das peças teatrais "Deus, meu Deus", "Pau a pau" e "Joana de Deus".

***

Em 2015, eu pleiteava uma vaga no Doutorado do Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia (UFPA). Então, no dia 15 de agosto daquele ano entrevistei a professora e encenadora Wlad Lima[2], na sua casa, a fim de coletar informações sobre a criação e a atuação artística e política do grupo Cena Aberta, nas décadas de 1970 e 1980, com o objetivo de escrever o meu projeto de pesquisa.

Ao questioná-la sobre a primazia de questões ligadas ao corpo nas encenações teatrais desse período e, consequentemente, o aparecimento de espetáculos que discutiam, por meio do teatro, temas como desejo, repressão, gênero e sexualidade, ela me deu uma breve aula de história do teatro paraense da qual jamais esqueci. Segundo Wlad, a ruptura democrática provocada pelo golpe militar de 1964 alterou os ânimos da arte e da cultura e fez surgir, entre as décadas de 1950 e 1980, duas práticas teatrais e dramatúrgicas radicalmente diferentes umas das outras.

O ambiente cultural efervescente e estimulante iniciado no final da década de 1950 e que seguiria até a primeira metade da década de 1960 foi impulsionado por uma maior articulação entre artistas, intelectuais e estudantes de esquerda em movimentos políticos e culturais, como o Centro Popular de Cultura – CPC, criado em 1962, no Rio de Janeiro, ligado a União Nacional dos Estudantes. Além disso, houve nessa época a criação de importantes grupos de teatro que vieram a marcar a cena em âmbito nacional, como a companhia de Teatro de Arena, criada em 1953, e o grupo Teatro Oficina Uzyna Uzona, criado em 1958, ambos em São Paulo. Além disso, o Festival de Teatro dos Estudantes do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno[3], foi responsável pela circulação de inúmeros jovens artistas em diversos Estados brasileiros, apresentando seus espetáculos teatrais.

Impulsionado pela criação do Norte Teatro Escola do Pará, pelos festivais estudantis e pelo apoio institucional da Universidade, esse ambiente cultural prolongou-se pelos primeiros anos da década seguinte, favorecendo a formação de artistas, a circulação nacional dos espetáculos e o contato com as dramaturgias brasileira, europeia e estadunidense. Com o golpe militar que rompeu com a democracia, entretanto, esse período resplandecente deu lugar à perda progressiva de recursos, de direitos, de espaços, de incentivos e de liberdade de expressão artística.

---

[2] Atriz, encenadora, professora titular aposentada [UFPA], escritora e desenhista. Criadora da Clínica do sensível, onde atua como analista realizando acompanhamentos psicopoéticos de artistas, pesquisadores e público em geral.

[3] Diplomata brasileiro e grande incentivador das artes cênicas no Brasil. Fundou o TEB – Teatro do Estudante do Brasil, em 1938.

Seguindo esta linha de raciocínio, analisarei as contribuições que a obra teatral e política de Zélia Amador de Deus capitaneou na década de 1970/80, a partir de uma contextualização histórica do teatro paraense que começa na década de 1950 com a criação do Norte Teatro Escola do Pará. Em seguida, discutirei sobre os tempos difíceis da ditadura militar, em especial sobre a censura federal, a aprovação da "lei da censura" – a Lei nº 5.536/68 – e a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), em 1972. Por fim, apresentarei o Cena Aberta, fundado por Zélia Amador de Deus, ao lado de Luís Otávio Barata, Margaret Refkalefsky e Walter Bandeira. Em seguida, exponho a sua visão e seu modo de ver e de fazer teatro, além de seus principais espetáculos, como **Quarto de empregada** (1976) e **Theastai Theatron** (1983) *e* **Trontea Staithea** (1984).

***

Para o teatro paraense, o ano de 1957 ficou marcado pela criação do grupo Norte Teatro Escola do Pará [NTEP], liderado pelo casal Benedito Nunes e Maria Sylvia Nunes. No ano seguinte, a encenação realizada pelo grupo a partir do poema dramático **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto, foi tida como o ponto zero da modernização das artes cênicas no Pará (BEZERRA, 2013). A partir de então, os jovens intelectuais apaixonados pelo teatro circularam pelo Pará e pelo Brasil, com incentivo de Paschoal Carlos Magno, em quatro edições do Festival de Teatro de Estudantes do Brasil.

Em 1958, ano seguinte à sua criação, o NTEP apresentou sua inovadora adaptação de **Morte e Vida Severina**, auto natalino de João Cabral de Melo Neto, no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes do Brasil, em Recife. Pela excelência da montagem, segundo Bezerra (2016), o grupo ganhou o prêmio de Melhor Espetáculo de Autor Nacional. Em 1959, os artistas retornaram para a segunda edição do Festival, em São Paulo, com a adaptação da tragédia grega **Édipo-Rei**, de Sófocles. Dessa vez, ganharam os prêmios de Melhor Ator, para Carlos Miranda, intérprete de Édipo, e Melhor Direção, dado à Maria Sylvia Nunes. Em 1960, levaram para Brasília, na terceira edição do Festival, a adaptação de **Pic-nic no front**, do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal. Em 1962, na quarta e última participação no festival organizado por Paschoal Carlos Magno, o NTEP levou para o Rio Grande do Sul a primeira adaptação brasileira de uma obra do dramaturgo suíço Max Frisch, **Biederman e os incendiários**.

Bezerra (2016) destaca diversos aspectos importantes sobre a participação bem-sucedida do NTEP em quatro edições do Festival de Teatro de Estudantes do Brasil, a saber: a projeção da cena local no teatro brasileiro, que conferiu ao teatro paraense o

prestígio e a visibilidade que levaram a criação de um curso livre de teatro ligado à Universidade Federal do Pará; a formação intelectual destes jovens criadores e sua intensa relação com a literatura, que influenciou seu gosto para a escolha dos textos; a relação íntima entre esta tradição teatral e a dramaturgia, que colocava no centro da criação cênica as palavras do poeta.

O grupo saiu premiado e ovacionado com sua visão sensível da história dramática sobre Severino, migrante nordestino que abandona o sertão árido em busca de melhores condições de vida. Com isso, os jovens retornaram a Belém e, em diálogo com a reitoria da Universidade, então representada por José da Silveira Neto, iniciaram o processo de criação do Serviço de Teatro Universitário (STU), ligado à Universidade Federal do Pará. Mais tarde, o serviço se tornaria a Escola de Teatro e Dança da UFPA, a ETDUFPA.

Por sua vez, o curso de teatro da Universidade, bem como o Norte Teatro Escola do Pará, se tornaram conhecidos por suas encenações sofisticadas que trouxeram ao Pará mais do cânone literário europeu e estadunidense. Apesar de ter iniciado sua história com um auto natalino escrito em versos e que retrata a difícil vida de um povo no sertão brasileiro, o grupo posteriormente se enveredou pelas histórias criadas por autores clássicos europeus e americanos, como Tennessee Williams, Fernando Arrabal, Max Frisch e até pelas tragédias gregas, traduzidas do francês pelo casal Maria Sylvia e Benedito Nunes.

Segundo Bezerra, no livro **Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará** (2013), o Serviço de Teatro Universitário, com seu curso livre de Iniciação Teatral, encenou obras de Bertolt Brecht, Gil Vicente, Anton Tchekhov, Edward Albee etc. Assim, marcou-se um período de fortes estímulos culturais e de um profundo interesse pelo cânone literário europeu, em pleno coração da região amazônica.

Dessa forma, as práticas dramatúrgicas e teatrais do Norte Teatro Escola do Pará ofereceram contribuições fundamentais à modernização do teatro paraense, processo marcado por três características principais: a) constituiu-se inicialmente como um projeto amador, conduzido por jovens sem formação teatral convencional, e adquiriu posteriormente um caráter institucional ao vincular-se à Universidade, com a criação do Serviço de Teatro Universitário; b) articulou referências locais e universais, partindo da encenação de um auto natalino regionalista, escrito em versos, e alcançando prestígio e projeção nacional com obras do cânone europeu; e c) formou um repertório vinculado às tradições clássica e moderna do teatro ocidental, no qual predominaram adaptações e

traduções realizadas pelo próprio grupo, em detrimento da criação de dramaturgias autorais.

***

Em contraste com o período anterior, a segunda configuração deste capítulo das práticas dramatúrgicas paraenses é marcada por uma escassez cultural e econômica, dentro e fora da Universidade. Além das repressões do regime militar, o que se viu foi a falta de recursos, de verbas e de políticas públicas de fomento à cultura e de acessibilidade à região amazônica. Desse modo, os artistas se viram entrincheirados e imprimiram nas suas produções artísticas um pensamento crítico a respeito dos tempos em que viviam, seja de forma alegórica ou explícita. Assim, se consolidou uma prática dramatúrgica marcada pela rebeldia e pela denúncia da realidade social e política vivida pela sociedade brasileira daquela época.

Em novembro de 1968, algumas semanas antes da decretação do AI - 5[4], foi aprovada aquela que ficou conhecida popularmente como a “lei da censura”. A Lei nº 5.536/68 regulamentou a censura prévia de obras teatrais e cinematográficas, além de criar o Conselho Superior de Censura, subordinado ao Ministério da Justiça, cuja competência incluía “rever, em grau de recurso, as discussões censórias proferidas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF)”.

O artigo 1º da lei regulamentava que a censura seria classificatória, ou seja, o censor examinaria o espetáculo tendo em vista a idade do público-alvo, seu gênero e, por fim, a linguagem do texto. Em seguida, o artigo 2º previa que a censura deixaria de ser classificatória quando a peça fosse considerada capaz de atentar contra segurança nacional, ofender coletividades ou religiões, incentivar preconceitos de raça ou luta de classes e prejudicar a cordialidade das relações com outros povos. Por sua vez, o art. 11 regulamentava que, uma vez aprovadas, as peças teatrais não poderiam ser modificadas ou acrescidas, inclusive na representação, pois a violação do disposto acarretaria uma suspensão do espetáculo que poderia durar entre três e vinte dias.

Foi só em 1972, por meio do decreto n. 70.665, que foi criada a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão administrativo responsável por colocar em prática as normas jurídicas criadas pela “lei da censura”. Assim como a lei, a Divisão também

[4] O Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968 durante o governo do general Artur da Costa e Silva, marcou o período de maior recrudescimento autoritário da ditadura militar brasileira. Entre outras medidas, permitiu o fechamento do Congresso Nacional, a suspensão de direitos políticos e garantias constitucionais, inclusive o habeas corpus em determinados crimes, e fortaleceu os mecanismos de repressão e censura. Permaneceu em vigor até 31 de dezembro de 1978.

continuou funcionando após o fim da ditadura militar. O próprio Arquivo Nacional registra documentação produzida pela DCDP até 1988, como processos de liberação de peças teatrais. Por fim, tanto a Lei nº 5.536/68 quando a DCDP foram extintas oficialmente em 5 de outubro de 1988, com a promulgação da nova Constituição Federal.

***

Neste contexto, em 1976, foi criado o grupo de teatro Cena Aberta, formado por Luís Otávio Barata, Walter Bandeira, Margaret Refkalefsky e Zélia Amador de Deus. O encenador Luís Otávio Barata lembra, em entrevista gravada em vídeo, de 1998, que o Cena Aberta foi sua segunda tentativa de formar um grupo de teatro. Antes disso, em 1972, ele havia tentado formar um grupo chamado GrupAção, também ao lado de Zélia Amador, Margareth Refkalesfsky e vários outros artistas. Ensaiando na SAI – Sociedade Artística Internacional, sua primeira montagem seria a peça documental **O interrogatório**, do alemão Peter Weiss, sobre o Julgamento de Frankfurt que julgou ex-funcionários nazistas do campo de concentração de Auschwitz. Contudo, Barata atribui à tentativa de "criação coletiva" o fracasso do grupo.

> Seria uma cooperativa. E, naquela época, tinha muito aquela coisa da direção coletiva, então o texto que nós escolhemos como sendo a primeira montagem do grupo ia ser o "Interrogatório", do Peter Weiss, que é um texto dificílimo, é sacal, é um texto que são uma série de interrogatórios, que tematiza a questão nazista, aquele negócio todo da responsabilidade de guerra, e, na verdade, nós não conseguimos passar do primeiro mês de ensaio. Porque tudo era tão coletivo, tão, tão, tão, que se transformou em um grande problema, eu acho. Porque não tinha voz de controle. E tinha, também, o problema da grana: se estipulou que, toda semana, a gente teria que dar um dinheiro para uma caixinha comum que iria bancar a produção. E essas duas coisas emperraram o trabalho. O GrupAção não passou de ação nenhuma, não saiu da primeira ideia (BARATA, 1998).

Alguns anos depois, em 1976, com menos pessoas e de forma mais organizada surgiu o Cena Aberta. O grupo criou um "caderno de teatro" que continha uma tradução inédita, realizada por Barata, de um texto de Roland Barthes e **O que é teatro épico?,** de Walter Benjamin. Diversas pessoas colaboraram financeiramente com o grupo e todo dinheiro arrecadado foi destinado à sua primeira montagem.

A dramaturgia escolhida para inaugurar o repertório do grupo foi **Quarto de empregada**, de Roberto Freire. Apresentado no histórico Teatro da Paz, o espetáculo foi dirigido por Luís Otávio Barata e protagonizado por Margaret Refkalefsky, como Rosa, e

Zélia Amador de Deus, como Suely. O espetáculo ainda contava com a colaboração de Walter Bandeira como orientador do trabalho de voz das atrizes.

> O clássico drama de Roberto Freire foi escrito em 1958 para ser encenado pelos alunos da Escola de Arte Dramática [EAD] de São Paulo, mas a obra "foi proibida pela censura, que achou o texto imoral. Apesar disso, a obra foi encenada veladamente, no teatrinho da EAD, contando apenas com a presença de professores, alunos, crítica e classe teatral" (OLIVEIRA, 2012, p. 1).

A peça, que discute temas como conflitos de classes e expectativas de gênero, conta a história de Suely, jovem branca e apaixonada que está grávida de Argemiro, seu namorado, que diz ser militar de carreira e que promete vir buscá-la para viverem juntos. Rosa, mulher negra e mais velha, tenta abrir os olhos da jovem e fazê-la enxergar que a história não passa de uma mentira e que seu namorado não virá. A história se passa durante uma noite na residência onde elas trabalham e dormem, especificamente no quarto conhecido como o "quarto de empregada", um cubículo que, segundo a rubrica (OLIVEIRA, 2012), possui uma cama beliche um armário velho e cheio de roupa.

A escolha do Teatro da Paz para a estreia de **O quarto de empregada** também produz um significativo deslocamento dramatúrgico. Com o intuito de reduzir o elevado custo de locação do Teatro da Paz, a encenação optou por colocar o público no palco junto aos atores. Assim, em vez de acessar o edifício pela entrada principal e deparar-se imediatamente com a monumentalidade da arquitetura neoclássica do teatro, o público entrava pela porta dos fundos. A encenação criava, deste modo, uma fina e elegante ironia: o público tinha acesso ao teatro por uma porta improvisada nos fundos, como se utilizasse uma espécie de "elevador de serviço", símbolo arquitetônico do racismo estrutural e das desigualdades sociais no Brasil, destinado, em muitos edifícios, à circulação de empregadas domésticas e de prestadores de serviços.

Depois de pagar um valor apenas simbólico em uma bilheteria também improvisada, o público entrava no Teatro da Paz e se deparava com a maquinaria e carpintaria do teatro e não com sua beleza monumental, como era de costume. Assim, ele se dirigia ao lugar onde iria assistir a encenação: o palco. A plateia tradicional e luxuosa do Teatro da Paz permanecia vazia e às escuras, enquanto o centro do campo visual do espectador era ocupado por um quarto de empregada improvisado e humilde.

Essa ousada e inovadora experimentação da arquitetura e do espaço cênico instaurava uma tensão entre tradição e vanguarda: de um lado, a monumentalidade de um

dos principais símbolos da cultura burguesa da Amazônia; de outro, a precariedade material que caracteriza o universo das classes populares. Ao deslocar o público para o palco e relegar a plateia histórica à escuridão, a encenação refletiu sobre a história do Brasil, marcada pela luta pela sobrevivência das classes mais populares assombradas pelo passado nostálgico das elites, representado pela beleza monumental do Teatro da Paz, um dos maiores monumentos arquitetônicos do Brasil.

Mesmo sabendo que o texto havia sido censurado, o grupo o escolheu como sua primeira montagem. Desde este momento, já dava sinais de sua arte política e engajada. Depois disso, o Teatro da Paz entrou em uma longa reforma, por tempo indeterminado, obrigando o grupo a ocupar o anfiteatro da Praça da República para protestar por um espaço teatral novo na cidade que atendesse as necessidades políticas e estéticas dos grupos em atividade.

A primeira montagem do Cena Aberta ocupando o anfiteatro da praça foi uma encenação de Zélia Amador de Deus da história infantil **Angélica**, de Lygia Bojunga, sobre uma pequena cegonha que se revolta com sua família e deixa seu país por se recusar a continuar repetindo a mentira de que os bebês são trazidos ao mundo por aves da sua espécie. Mesmo em uma narrativa infantojuvenil, Zélia demonstra, na escolha deste texto, que estava interessada em histórias rebeldes e insubordinadas para o seu teatro politicamente engajado.

Em **Torturas de um coração**, de 1977, Zélia Amador encenou a comédia popular amorosa e curta de Ariano Suassuna, escrita em 1951 e adaptada por Luís Otávio Barata. A comédia trata das artimanhas tramadas por Benedito, um rapaz pobre, negro e esperto, para conquistar Marieta. Esta, por sua vez, já é disputada por dois valentões da pequena cidade de Taperoá, o cabo Setenta e o bigodudo Vicentão.

Encenada ainda em 1977, **O novo Otelo**, marca mais uma incursão de Zélia na encenação teatral. Desta vez, a história, escrita em um ato, por Joaquim Manuel de Macedo, em 1863, gira em torno de Calisto, negociante de armarinho e ator amador. Prestes a interpretar o herói trágico de Shakespeare, o jovem começa a misturar realidade com ficção quando suspeita que está sendo traído por sua amada e passa a experimentar um ciúme doentio e avassalador.

A lenda do vale da lua, texto de João das Neves montado em 1978, recria a tradição popular do Bumba meu boi, a partir de uma brincadeira familiar entre os irmãos Carlos e Lúcia. Nesta montagem, Zélia assumiu o papel de assistente de direção. Em **A vingança do carapanã atômico**, também de 1978, a história começa com a invasão estrangeira na

Amazônia para derrubar a mata e construir uma estrada de ferro por onde passará o chamado “trem azul”. Então, os habitantes, seres mitológicos e protetores da floresta, como Macunaíma, Curupira e o próprio carapanã atômico se mobilizam para se defender e impedir a exploração estrangeira dos nossos recursos naturais e a devastação da floresta amazônica.

A escolha destes textos nos mostra que, mesmo quando encenava espetáculos infantis ou farsas aparentemente inofensivas, Zélia já experimentava um teatro engajado e crítico, que dava o protagonismo para personagens marginalizados e populares com narrativas rebeldes que contestavam autoridades, como **Angélica**, ou com fábulas cômicas que se concentravam sobre a mobilização popular frente aos avanços do capitalismo, da burguesia e do colonialismo, como em **A vingança do carapanã atômico**. Nesta trajetória, o espetáculo **Theastai Theatron** surge como uma radicalização das práticas teatrais presentes em seu percurso artístico desde a década de 1970.

Segundo Zélia Amador de Deus (2017), o espetáculo **Theastai Theatron** foi realizado para provocar o *status quo* e questionar o poder estabelecido das instituições como o casamento, a Igreja e a imprensa. Além disso, a encenação pioneira de Zélia fez a própria linguagem do teatro rever suas fundações dramáticas, como a unidade aristotélica de ação.

> As pessoas tinham uma porção de ideias que basicamente queriam questionar a linguagem formal do teatro e alguns esquemas estruturados. Sentiu-se a necessidade para tanto de romper com a própria estrutura do teatro de tempo e ação. Foi-se experimentando várias propostas, nem se sabia como arrumá-las, o que também era uma proposta: a não unidade de ação. De início, utilizamos a palavra, porém, esta, por si só, já é um símbolo forte, o que diluía muito a expressão. Quando se tirou a palavra, sentimos que o processo vinha com mais força. Do ponto de vista da estrutura, se quis criar quadros intercalados por cortes (DEUS, [s.d.], não paginado).

Ao renunciar uma dramaturgia linear e concatenada em favor de uma cena fragmentada, Zélia fez uma escolha com finalidade tanto estética quanto política: estética, porque se inscrevia na cena experimental de sua época que buscava repensar as origens e a estrutura do teatro e, desse modo, abrir para novas possibilidades de ver e fazer teatro; política porque, segundo a própria Zélia (2017), foi uma estratégia para lidar com a censura que intervia em qualquer conteúdo considerado imoral ou subversivo. Desse modo, caso uma cena fosse censurada, a sua exclusão ou alteração não comprometeria a encenação, tampouco a compreensão do todo.

Por conter cenas de nudez utilizando histórias com temáticas bíblicas, o espetáculo foi proibido pelo Órgão da Censura Federal, representado pela doutora Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes. Logo após a proibição, o grupo teve de apresentar o espetáculo com tapa-sexos; ainda assim, antes do início de cada apresentação, um representante do grupo, lia uma carta de repúdio ao episódio de censura. Nas apresentações seguintes, o grupo resolveu retirar os tapa-sexos, manter a leitura da carta de repúdio e pedir ao público que assinasse um abaixo-assinado se responsabilizando pelo que iria assistir. Contudo, diante da pressão exercida pela censura sobre a diretora do Teatro Experimental Waldemar Henrique, o grupo encontrou como saída temporária apresentar o espetáculo no formato de “ensaios abertos”, sem cobrar ingressos. 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 diretora do teatro, Guilhermina Nasser, mandasse fechá-lo impedindo novamente as suas apresentações.

Houve uma grande mobilização por parte de artistas e da imprensa para tentar reverter a situação, mas não obtiveram sucesso. Quando participou, na íntegra, da **V Mostra de Teatro de Teatro Amador no Pará** o espetáculo não teve maiores problemas com a censura. Luís Otávio Barata ficou empolgado com o resultado e resolveu realizar uma nova temporada no ano seguinte, em 1984. Uma pequena alteração, porém, causou a proibição na íntegra da obra cênica: dessa vez, Jesus Cristo seria interpretado por uma mulher nua.

Considerado uma ofensa a religião cristã, o espetáculo ficou proibido de ir a público. Como saída, Luís Otávio Barata, um dos fundadores do grupo, reformulou em uma semana o espetáculo, dessa vez, tomando como tema central a censura onde uma das personagens principais era a própria censora Myrtes Nabuco. 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): “a ideia de fazer **Trontea** foi a de se montar um anagrama de **Theastai** assimilando a questão da censura denunciando suas contundências” (DEUS, [s.d.], não paginado).

Por fim, podemos defender que, além de ter sido pioneira em diversas áreas, Zélia Amador de Deus também foi pioneira no teatro paraense. Uma de suas mais importantes contribuições foi a consolidação do encenador como um mediador político da arte, aquela figura importante que está entre o público e o censor com o difícil papel de defender a integridade da obra artística contra os desmandos do regime militar. Outra grande contribuição de Zélia Amador de Deus como encenadora foi a indissociabilidade entre forma

e conteúdo, a qual mostra que o discurso político no teatro precisa articular-se a uma forma igualmente política, capaz de forçar a linguagem a se rever como obra de arte.

Se a encenação de **Morte e Vida Severina**, por Maria Sylvia Nunes, foi a responsável pela modernização do teatro paraense na década de 1950, a investigação radical das possibilidades estéticas e políticas do teatro, conduzida por Zélia Amador de Deus na década de 1980, abriu as portas do teatro contemporâneo e pós-dramático.

Fontes e Referências bibliográficas

ARQUIVO NACIONAL. NS – Divisão de Censura de Diversões Públicas e TN – Serviço de Censura de Diversões Públicas. Memórias Reveladas, 2 out. 2024. 2026. Disponível em: Memórias reveladas - Divisão de Censura de Diversões Públicas. Acesso em: 30 ago. 2026.

BARATA, Luís Otávio. Luís Otávio Barata. Entrevista concedida a Karine Jansen e Edielson Goiano. Belém, 1998.

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

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). 2016. 582 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 22 nov. 1968. Art. 1º e 2º. Disponível em: Câmara dos Deputados. Acesso em: 30 ago. 2026.

DEUS, Zélia Amador de. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 18/08/2017.

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

OLIVEIRA, Marina. 'Quarto de empregada', de Roberto Freire: o espaço como propulsor do conflito de classes. In: VII Congresso ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012, Porto Alegre. Memória Abrace Digital. Porto Alegre: ABRACE, 2012. v. 1. p. 1-5.

DOSSIÊ TEMÁTICO

Teatro de Pássaros: uma poética tipicamente amazônida

Kauan Amora[1]

Neste ensaio quero investigar o Teatro de Pássaros como uma poética que, enquanto manifestação cultural genuinamente paraense, desempenha papel fundamental na construção de uma identidade amazônida em resistência ao olhar colonial que, desde a invasão portuguesa, tem transformado a Amazônia em espaço de disputa de interesses internacionais. Para começar, quero compreender como os relatos de viajantes europeus e narrativas de intérpretes brasileiros ajudaram a construir uma representação da Amazônia como um espaço exótico e selvagem, habitado por sujeitos perigosos e incivilizados. Em seguida, quero mostrar como o teatro popular paraense, em especial o Teatro de Pássaros, ao incorporar seus mitos e lendas urbanas, seus saberes e figuras da encantaria popular e dinâmicas de morte e renascimento, acabou por reinventar a si mesmo e seu próprio território como um espaço rico, simbólico e diversificado, contrapondo-se ao olhar colonial. A problemática que busco responder é: como esta poética teatral amazônida consegue subverter e reinventar a narrativa colonial sobre seu território, ao mesmo tempo em que preserva, transmite e recria saberes, símbolos e identidades coletivas de seus habitantes?

***

Em seu verbete intitulado “Amazonialismo”, no livro **Uwa Kürü – Dicionário analítico** (2016), o historiador amazonense Gerson Rodrigues de Albuquerque monta, peça por peça, o mosaico das forças que construíram o que chamamos hoje de região amazônica, construindo uma genealogia do aparecimento do conceito de Amazônia. Os documentos de análise do historiador são os relatos de viagens produzidos no século XVIII por homens europeus, como os cientistas Charles-Marie de La Condamine e Henry Walter Bates que estavam consonantes com o sentimento de progresso, desenvolvimento, expansão colonial e modernidade e que aqui chegavam e produziam suas representações sobre o território. Estes relatos mostram que o território que chamamos de Amazônia hoje nem sempre foi chamado dessa maneira, no entanto, independente da forma como o nomeamos, a produção de saber sobre ele foi, incessantemente, capitaneada pelo homem europeu e explorador.

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

No trecho do seu relatório de 1745, intitulado **Breve relatório de uma viagem pelo interior da América Meridional, desde a costa do mar do Sul até as costas do Brasil e da Guiana, descendo o rio das Amazonas**, La Condamine descreve a sua rota pelo rio Amazonas, que até então era ignorada pelos exploradores. Segundo o cientista, o primeiro a conhecer o rio foi Francisco de Orellana que, ao chegar se confrontou com um grupo de mulheres armadas a quem chamou de Amazonas em referência às guerreiras da mitologia grega. No entanto, alguns chamavam o rio de Orellana em sua homenagem. Porém, antes disso o rio também já foi chamado de Marañon, em homenagem a um capitão espanhol. Sendo assim, o território que chamamos de Amazônia até hoje, em parte, esteve submetido por muito tempo à tutela de uma narrativa imperialista que nos chamou de selvagens, indolentes e atrasados. Assim, com o estabelecimento das margens do que seria a região amazônica, se construía também uma representação sobre ela, uma narrativa que seria reiterada diversas vezes na literatura tanto científica quanto ficcional.

> Dentre tais expressões/conceitos é possível destacar: vazio, deserto, silêncio, distante, selvagem, sertão, bárbaro, inculto, indolente, sensual, violento, isolado, intrafegável, chuvoso, incivilizado, atrasado, lento, parado, monótono, irreal, fantástico, insalubre, infernal, entre outros, instituídos de modo aparentemente paradoxal aos seus “opostos”: paraíso, maravilhoso, belo, salubre, eldorado, pulmão do mundo, celeiro do Brasil, sustentável (Albuquerque, 2016, p. 81).

Albuquerque afirma que o foco do seu argumento não é o que os exploradores europeus disseram de nós, tampouco de como éramos antes que chegassem, mas o que disseram os primeiros intérpretes brasileiros sobre a Amazônia, como Euclides da Cunha, no início do século XX em narrativas que tornaram pessoas, culturas e lugares múltiplos e diversos em um todo homogêneo e contínuo associado à ideia de integração territorial ligada ao sentimento de identidade nacional inspirado por um ânimo de modernização com o amparo do capital nacional e estrangeiro que mercantiliza a natureza. Ou seja, a história do conceito de Amazônia está dentro de uma produção de saberes científicos tutelados pelo explorador europeu, com permissão do brasileiro, que torna o território homogêneo e contínuo para servir aos seus interesses mercadológicos.

Os relatos de viagem destes exploradores europeus não apenas descreveram a Amazônia e seus contornos geográficos, mas inauguraram, por meio de uma investida europeia, uma narrativa colonizadora e oficial sobre este território que, embora valorizasse sua riqueza natural, acabou o transformando num lugar exótico e perigoso. Séculos depois, entre o final do XIX e início do XX, durante a Belle Époque em Belém do Pará, uma nova

investida europeia se impôs. Dessa vez, não apenas com interesses econômicos e políticos, mas também culturais, com a importação de modelos artísticos e costumes morais da Europa.

No entanto, é nesse mesmo contexto que emerge uma improvável resposta: o Teatro Popular Paraense, em especial o **Teatro de Pássaros**. Mais do que uma manifestação popular, ele se configura como uma poética genuinamente amazônida, produzida pelo povo e para o povo, que subverte o imaginário imposto pelo olhar colonial. Ao incorporar seus mitos e lendas, figuras da encantaria popular e dinâmicas de morte e renascimento, essa forma teatral continua reinventando a si mesma e seu próprio território como um espaço simbólico rico, múltiplo e vivo, contrapondo-se ao olhar colonial da Amazônia como um espaço homogêneo, inculto e selvagem.

O teatro popular, em especial no Pará, caracteriza-se pela produção teatral que, a partir do século XIX, promoveu a cultura e os saberes populares do cidadão do Pará sendo apresentado em espaços onde estes sujeitos têm maior acesso, como ruas, praças, circos, igrejas etc. Realizado por e para as camadas mais pobres, como os trabalhadores formais e informais, o teatro popular faz parte da cultura popular que o historiador Vicente Salles chamou de “refúgio dos oprimidos”, em seu prefácio a obra **O teatro que o povo cria** (1997), de Carlos Eugênio Marcondes de Moura.

***

Por sua vez, um capítulo tão importante quanto controverso da história do Pará foi o período da “Belle Époque”. Marcado pela exploração de recursos naturais da Amazônia, entre eles a extração do látex das seringueiras e a comercialização da borracha, este período incentivou uma nova onda de investimentos estrangeiros, imigração de turistas e de trabalhadores, urbanização e modernização cultural. No entanto, esse período também é marcado pela expansão da colonização, nas cidades de Belém, no Pará, e de Manaus, no Amazonas. Foi nesse período que surgiu, no Pará, com influência das óperas europeias, o Teatro de Pássaros ou Ópera Cabocla, como também é conhecido.

O Teatro de Pássaros surgiu no final do século XIX e acontece no período festivo dos santos populares como Santo Antônio, São João, São Maçal e São Pedro, isto é, ao longo do mês de junho. Resultado de uma fauna exótica e exuberante e de um imaginário poderoso e criativo, o Pássaro Junino é um tipo de teatro popular orgulhosamente paraense e que acontece misturando as linguagens artísticas do teatro, da dança, da literatura e da música.

Durante a Belle Époque, as óperas europeias apresentadas no Teatro da Paz consolidavam um modelo cultural elitizado, pouco acessível às camadas populares. Sendo assim, mesmo com acesso limitado a estes espaços, os elementos dessa linguagem, como o melodrama, o canto e a forma espetacular, foram apropriados e reelaborados de forma criativa e poética por parte destes grupos populares. Foi assim que o Teatro de Pássaros, também conhecido como Ópera Cabocla, emergiu não como uma simples imitação das óperas da elite, mas como uma reinvenção cultural que articula tanto referências europeias quanto símbolos do imaginário cultural da Amazônia, como os mitos e lendas, figuras da encantaria e a luta do bem contra o mal.

A Revoada de Pássaros é o nome que se dá para este movimento do bando de Pássaros que surgem no período junino, como o Pássaro Tucano, Arara, Tangará e Bem-te-vi, até mesmo o Cordão de Pássaros. Nesse sentido, cabe realizar uma distinção entre Cordão de Pássaros e o Pássaro Junino.

Em seu texto **O Teatro de Pássaros como uma forma de espetáculo pós-moderno** (2009), Olinda Charone discute esta distinção entre o Cordão de Pássaros e o Pássaro Junino. Enquanto o primeiro tem um caráter mais rural, se apresenta em espaços abertos e mantém uma estrutura semicircular onde seus “brincantes” estão sempre em cena, o Pássaro Junino – também chamado de Pássaro Melodrama fantasia – tem uma identidade mais urbana e absorveu elementos das óperas e operetas apresentadas no Teatro da Paz no período da borracha, como o uso das cortinas, da iluminação, da existência de bastidores, da cena frontal proporcionada pelo palco italiano.

No que diz respeito a dramaturgia, de um modo geral, a narrativa tem estilo linear e sempre se polariza na luta do bem contra o mal, isto é, das tradições da natureza contra a ambição dos homens brancos. Embora sua história remonte ao final do século XIX, segundo Charone (2009), a sua dramaturgia é sempre atualizada com a inclusão de cenas que discutam o presente e o cotidiano do morador da cidade e do Brasil.

Marcando a história do teatro popular e profundamente influenciado pelo imaginário amazônico, com seus povos e suas lendas, o Pássaro Junino conta a história da caça, da morte do renascimento de um determinado pássaro, muito embora em algumas peças o pássaro não morra, como em **Pássaro da Terra**, publicado em 1999, pelo poeta João de Jesus Paes Loureiro.

As histórias são habitadas por personagens como Duques, princesas, caçadores e figuras regionais, como pajés, botos, feiticeiras etc. Estas dramaturgias são divididas em quatro núcleos: o núcleo da nobreza (a aristocracia descendente dos colonizadores

europeus), o núcleo da maioca (guerreiros, indígenas, pajés etc.), o núcleo misto (personagens fixos, como caçador, feiticeira; e personagens lendários, sejam europeus ou amazônicos, como as fadas, o boto, o curupira etc.), por fim, o núcleo cômico fica nas mãos da matutagem que são sempre personagens de origem paraense ou cearense. Os matutos discutem de forma maliciosa e, por vezes, obscena temas como adultério, impotência sexual masculina, a relação entre uma mulher mais velha e um homem mais novo etc.

Em artigo publicado sobre a linguagem do Teatro de Pássaros intitulado **Pássaros juninos do Pará: a matutagem e suas relações com o cômico popular medieval e renascentista** (2010), o professor e encenador Marton Maués realiza uma análise das relações entre a matutagem, o núcleo cômico do Pássaro Junino, com as tradições populares e o riso característico dos períodos medieval e renascentista. Segundo Maués, os matutos apresentam características semelhantes à de personagens cômicos de outras épocas, como os mimos, os bufões, os bobos da corte e os palhaços. Marcondes de Moura (1997) os aproxima das máscaras da *Commedia Dell'Arte* por seu comportamento exagerado, bufonesco e astucioso.

Neste núcleo cômico, sempre de forma jocosa, segundo Charone (2009), há a imitação do dialeto do caboclo paraense onde algumas letras são foneticamente alteradas, onde a palavra "sonho" se pronuncia "sunho" ou a palavra "culpada" se pronuncia "curpada". Além disso, há a reprodução de um ritmo veloz do sotaque do caboclo paraense que, por sua paródia, também provoca o riso e o reconhecimento.

Para participar do Teatro de Pássaros não é necessária uma formação artística convencional, isto é, passar por um espaço formal de educação, como uma escola de teatro, haja vista que uma das características deste teatro genuinamente popular é que sua composição é formada por "brincantes", agente culturais que participam dessa brincadeira voluntariamente e que geralmente pertencem a uma mesma comunidade de um bairro periférico da cidade de Belém. Por sua vez, os "guardiões" são sempre aqueles responsáveis pelo ensaio do espetáculo e a organização do grupo. Em Belém, se destaca o pioneiro trabalho de Dona Iracema Oliveira, mestra da cultura popular e guardiã do Pássaro junino Tucano. Dona Iracema iniciou suas atividades teatrais com as pastorinhas, fez radionovela, programa de rádio e já foi homenageada pela escola de samba paraense "Cacareco".

Além do trabalho da mestra Dona Iracema Oliveira, vale ressaltar o importante e monumental estudo, já citado neste texto, que Carlos Eugênio Marcondes de Moura realizou sobre o Teatro de Pássaros, publicado como livro em 1997 e intitulado **O teatro**

que o povo cria, onde o autor destaca a riqueza e a autenticidade do teatro popular com um detalhado estudo sobre a dramaturgia, a encenação e os grupos de Pássaros, do Estado do Pará. Nesse sentido, o livro se torna um importante documento que registra a forma como estas manifestações populares ajudam a construir uma identidade cultural genuinamente paraense.

Em seu depoimento para Marcondes de Moura, o dramaturgo, encenador e "brincante" Laércio Gomes aponta que, no início da década de 1930, eram mais de 40 grupos de Pássaros existentes. No entanto, em 2009, segundo Charone, existiam cerca de 20 grupos de pássaros em território paraense. Todos os anos, este número fica sujeito à drásticas mudanças, haja vista que as políticas culturais de defesa e promoção desta manifestação popular são limitadas e restritas, prejudicando a manutenção destes grupos, a valorização e a subsistência de seus artistas e a apresentação de seus espetáculos. Muito embora, o Teatro de Pássaros tenha sido instituído como patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Pará, pela Lei Estadual nº 7.352/2009, ele permanece atacado, ameaçado e desconhecido por parte da grande maioria da população paraense.

Por fim, o conceito de Amazonialismo se refere a um conjunto de narrativas que inventam, descrevem e classificam de forma supostamente objetiva e cientifica a Amazônia, produzindo-a como lugar de interesse para a expansão do imperialismo europeu. Nesse sentido, o Teatro de Pássaros, junto com outras manifestações do teatro popular paraense, como Pastorinhas, Teatro de Revista, Cordões de Bichos e as Paixões de Cristo, apropriou-se de influências europeias e do imaginário mítico regional e criou uma poética teatral que se reinventa até hoje como uma forma de resistência contra o olhar colonialista do homem branco. A atuação de artistas como Dona Iracema Oliveira e Laércio Gomes e de grupos como o Tucano nos mostra a relevância comunitária e cultural desses espetáculos e reforça a importância de registros acadêmicos e teóricos, como os de Marcondes de Moura, Olinda Charone, Karine Jansen e João de Jesus Paes Loureiro, para compreender a riqueza, a diversidade e a perseverança dessas poéticas amazônidas.

Maio de 2026

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues De; PACHECO, Agenor Sarraf. Uwa kürü: dicionário analítico. Rio Branco: Nepan Editora, 2016.

CHARONE, Olinda. O teatro dos pássaros como uma forma de espetáculo pós-moderno. Revista Ensaio Geral. Belém: UFPA, v. 1, n. 1, p. 1–9, jan./jun. 2009.

MAUÉS, Marton Santos Monteiro. Pássaros juninos do Pará: a matutagem e suas relações com o cômico popular medieval e renascentista. Repertório: Teatro & Dança, Salvador, v. 14, p. 37–41, 2010.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará: da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997. 404 p.

FICHA TÉCNICA DAS MONTAGENS

A Comédia da esposa calada que falava mais que papagaio na chuva

Palhaços Trovadores

Elenco:

Alessandra Nogueira (Neguinha Baobá)

Cleice Maciel (Pipita)

Marcelo Villela (Tchelo)

Marton Maués (Tilinho)

Ricardo Torres (Chico)

Rosana Coral (Bromélia)

Sônia Alão (Pirulita)

Direção Geral:

Marton Maués

Assistente de Direção:

Alessandra Nogueira

Dramaturgia:

Colaborativa

Redação Final:

Mario Zumba

Ricardo Torres

Marton Maués

Preparação Corporal:

Alessandra Nogueira

Preparação vocal:

Marton Maués

Cenografia:

Claudio Bastos

Figurino:

Marton Maués

Antônia e a Encomendação das Almas

Grupo Experiência

Elenco:

Luciana Porto, Paulo Fonseca, Natal Silva

Nilton Cezar, Dário Jaime, Klaus Costa

Bruno Sousa, André Reis, Gisele Gorayeb

Yeyé Porto

Adaptação da tragédia "Antígone", de Sófocles:

Adriano Barroso

Cenografia, Figurinos, Desing Gráfico:

Nando Lima

Assistente de Direção:

Luciana Porto

Direção Musical:

Jonatas Pereira

Produção Executiva:

Yeyé Porto

Fotos:

Jean Franco – Sapo de Vidro Produções

Elogio da Loucura

Solo Teatral de Claudia Maués

Direção:

- Elcio Lima

Dramaturgia:

Claudia Maués

Figurino:

Claudia Maués

Elcio Lima

Trilha Sonora:

A deusa da Loucura, de Oswaldo Montenegro

Sonoplastia:

Elcio Lima

Produção:

Claudia Maués e Elcio Lima

Apoio:

Thiago Ramos

Médico à força

Grupo Cena Aberta

Elenco:

Rafaela Takemura - Geronte

Joseph Cruz - Lucas

Ste Ribeiro - Sganarelo

Paula Basttos - Martinha

Isabel Lopes - Roberta

Eduardo de Moraes - Valério e Leandro

Mauricio Panzera - Menestrel

Amanda Marthins - Jackeline

Tatiana Marques - Lucinda

Direção:

Margaret Refkalefsky

Dramaturgia:

Adaptado de Molière

Figurino:

Rafaela Takemura

Composição Musical:

Maurício Panzera

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

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 Euller

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 Urquisa

Amarildo Natanael Pastana

Edgar Castro

Solange Seixas

Rafaela Paulo

Isabela Paulo

Manoela Paulo

Monielly Cristine

Clarice, Para sempre

Elenco:

Larissa Latif

Direção e Dramaturgia:

Karine Jansen

Dramaturgismo:

Lennon Bendelak

Cenografia:

Anna Kelly Amorim

Figurino:

Bonelly Pignatario

Iluminação:

Marckson de Morares

Maquiagem:

Thaís Sales

Cartaz e fotografias:

Danielle Cascaes

Nas noites de São João

Elenco:

Safira Clausberg

Matuxa Latina

Amélia Wintour

Celeste Volúpia

Aphrodite

Monique Lafon

Agatha Latina

Direção:

Enzo Gabriel

Produção:

Jam Sancas, Gabriel Souza, Luiza Miranda

Dramaturgia:

Enzo Gabriel

Iluminação:

Nathan Lavareda

Som:

Mac Silva

Figurino:

Ozias Xavier

Composição musical:

Saul Gusmão, Sofia Alvarez, Cakau, Verena Brito

Bonito, Não?

Atuação:

Aníbal Pacha

Construção do Suporte e Traquinas:

Aníbal Pacha

Argumento e Encenação:

Aníbal Pacha

Edição de Trilha Sonora:

Solar dos Silva

Realização:

Coletivo de Animadores de Caixa

Apoio Cultural:

Ateliê 705 – Casa de Bonecaria

Pistoia

Os Mequetrefes

Elenco:

Lucas Bereco – Ulisses

Direção:

Priscilla Rosa

Dramaturgia:

Lucas Bereco

Cenografia:

Manu Castro

Diretor de Sonoplastia:

Tonho Lobato

Assistente de Produção e Filmmaker:

Yas Laranjas

ReTratos

Atuação:

Edson Fernando

Construção do Suporte e Traquinas:

Edson Fernando

Argumento e Encenação:

Edson Fernando

Edição de Trilha Sonora:

Solar dos Silva

Realização:

Coletivo de Animadores de Caixa

Apoio Cultural:

Ateliê 705 – Casa de Bonecaria

Marginal

Elenco:

Anastacia Marshelly

Bianca Alencar Machado

JP Meirelles

Robert Trindade

Produção Executiva:

Jéssica Jardim Cruz e Mateus Monteiro Piedade

Dramaturgia e Direção Geral:

Jéssica Jardim Cruz

Direção sonora e conceito artístico:

Mateus Monteiro Piedade

Cenografia:

Manuela Castro

Desenho de iluminação e operação de luz:

Nathan Lavareda

Assistente de iluminação:

Ster Ribeiro

Figurino:

Márcia Cristina

Apoio:

Laysa Gabrielle, Jam Sancas e Júlia Rosa dos Anjos

Operador de som:

Mac Silva

Mídia:

Luana Valadares e Bianca

Orientadores:

Adriano Furtado e Carmem Virgolino

Fotografia:

Victoria Rodrigues

Ajuda e apoio:

Gil, Bea Eleres, Priscila Alves de Alencar.

Saudade do Sonho

Atuação:

Mariléa Aguiar

Construção do Suporte e Traquinas:

Mariléa Aguiar

Argumento e Encenação:

Mariléa Aguiar

Realização:

Coletivo de Animadores de Caixa

Apoio Cultural:

Ateliê 705 – Casa de Bonecaria

La Serva Padrona: Uma Releitura Paraense

Elenco:

Serpina: Kézia Andrade (Soprano)

Uberto: Idaías Souto (Barítono)

Vespone: Vandiléia Foro (Atriz)

Direção Cênica e Dramaturgismo:

Ester Sá

Regência e Direção Musical:

Cibele Donza

Composição Original:

Cibele Donza (nova abertura e final)

Libreto:

Gennaro Maria Federico

Iluminação:

Felipe Tchaça

Preparação Corporal:

Jaoa de Mello

Preparador Corporal de Dança de Coco:

Aruam Galileu

Direção de Arte / Cenografia:

San Rodrigues, Victor Paula, Marina Janaina Avanzo,

Joana Ivy Szot, Antônio Marcus Loureiro e José Guilherme Gimenes

Música:

Orquestra: Orquestra FILMA - Mulheres

(Orquestra Filarmônica MultiArte da Amazônia) e musicistas da OSTP

Piano:

Marina Figueira

Os Heróis

Elenco:

ALESSANDRA: Thainá Souza

MAX VON DANKA: Hélenes Lopes

D. FOLCO: Daniel Germano

ATTENDOLO: Andrew Lima

DON GALLEAZZO: Idaias Souto

RIARIO: Sidney Pio

NASCIMBENE: Marcio André Carvalho

AGNESE: Carolina Faria

FIGLIA DEL PRIGIONIERO: Lys Nardoto

SPAZZACAMMINO: Gabriel Frota

3 SERVI: Gabriel Frota, Nik Dumas e Alexandro Brito

CAPITANO: Nik Dumas

VECCHIO UFFICIALE: Raimundo Mira

AGATA: Tassiane Gazé

Maestro:

Miguel Campos Neto

Maestra Assistente:

Laura Mathias Gentile

Maestro interno:

Agostinho Jr.

Direção de cena:

Flavio Leite

Cenografia:

Carlos Dalarmelino Jr.

Iluminação:

Rubens Almeida

Figurinos:

Fernando Leite

Visagismo:

Omar Jr.

Regente do coro:

Vanildo Monteiro

Legenda:

Gilda Maia

Diretor de palco:

Claudio Bastos

Pianista correpetidora:

Ana Maria Adade

Contrarregra:

Laura da Conceição

Assistente do festival de ópera:

Erika Keuffer

Figurantes:

Carol Sarquis

Claudio Bastos

Jean Luglimi

Jonas Bastos

Mike Nascimento

Crianças:

Artur Bastos

Ester Nardoto

João Franco

Ruth Nardoto

Agradecimento:

À Cooperativa Social de Trabalho Arte Feminina Empreendedora (COOSTAFE-SEAP/PA) pelo apoio nos serviços de costura.

Regente Titular:

Miguel Campos Neto

Regente Assistente:

Laura Mathias Gentile

Primeiros Violinos:

Fabio Santos, Luiza Aires, Roberta França, Luis Carlos Gomes, Hélio Saveney, Ludmila Higino, Hans Magno, Vitória Bella, Gustavo Sucupira, Giovan Lucas

Segundos Violinos:

Allan Peter, Arielson Soares, Joyce Batista, Pedro Teixeira

Feliphe Bruno, Luidi Tavares, Felipe Viana, Zion Silva, Maitê Colares

Violas:

Haroldo Fonseca, Gabriel Moreira, Thiago Rodrigues

Rosildo Monteiro, Jennifer Oliveira, Alexsandro Castro e Gabriel Silva

Violoncelos:

Gustavo Saraiva, Tiago Imbiriba, Ingridy Santos

Lucas Amaro, Nelzimar Goes, Maynara Malcher, Laís Tavares

Alípio Vilena

Contrabaixos:

Jhonathan Torquato, Joel Saraiva, Paulo André Nascimento

Deyvid Ruan, Alessandra Cardoso, Erison Cardoso*

Flauta:

Clara Nascimento, Fabrício Aleixo, Piccolo e Victor Barral

Oboé:

Jods Saraiva, Pedro Paulo Magno

Corne Inglês:

Ana Maria Adade

Clarinete:

Afonso Bittencourt, Henrlane Souza, João Marcos Palheta e Joabe Oliveira

Clarone:

Matheus Lacerda

Fagote:

Samuel Rosa, Sérgio Galisa

Contrafagote

Jadiel Silva

Trompa:

Fabrício Santos e Leonete Navegantes

Trompete:

Flávio Teixeira, Ricardo Sigari, Pedro Lins, Jaderson Soares e Lucas Dias

Trombone:

Benedito Jr., Kelson Pinheiro, Manassés Malcher

Tuba:

Wendel Brandão

Tímpanos:

Fabrício Aleixo, Wendel Brandão

Percussão:

Ruth Saldanha e Gustavo Gomes

Convidados

Equipe Técnica

Produtor:

Moisés Silvestre

Assistente:

Tassiane Gazé

Arquivista:

Nayara Araújo

Inspetor:

Márcio Santos

Montadores:

Helden Sávio, André Renato, Wendell Palheta, Yves Silva

CORO LÍRICO DA ÓPERA OS HERÓIS

Regente:

Vanildo monteiro

Regente Assistente:

Cristina Viana

Primeiros Sopranos

Ana Natividade, Brenda Ingrid, Ione Carvalho, Josi Martins

Juliana Brabo, Manu Russo, Regiane Freire e Tassiane Gazé

Segundos Sopranos:

Aline Matos, Andréa Borges, Cristina Viana, Elizabeth Moura

Lene Miranda, Lila Moraes, Lusiana Sena, Rejane Siqueira, Symone Serruya

Tenores:

Alexsandro Brito, André Vinícius Borges, Claudemir Santos

Daniell Dias, Gabriel Frota, Josué Costa, Levi Lobo

Marcos Carvalho, Marcos Vigério, Raifran Borges

Vinícius Silva, Wallace Sousa, Yuri Dimitri

Baixos:

Ailson Ventura, Aquiles Sayd, Davi Marques, Eliabe Faro, Ítalo Dutra

Marcos Uchoa, Nik Dumas, Raimundo Mira, Ramatis Bayma

QUARTETO PAZ

EQUIPE TÉCNICA

Corpo Administrativo do Theatro da Paz:

Celina Lima, Guiomar Moreira, Magda Abdul-Khalek

Produção dos Corpos Artísticos

Moisés Silvestre — Produtor da OSTP

Tassiane Gazé — Assistente da OSTP

Anderson Sandim — Produtor da AJB

Victor Vale — Assistente da AJB

Academia Paraense de Música:

Crislene Moraes, Gloria Lopes, Ingrid Bittencourt, Nathanaely Costa

Odir Rodrigues

Designer Gráfico:

Mario Kenard

Fotógrafo:

Valério Silveira

Equipe de Figurinos:

Ana Paula Araújo — Assistente de Figurinos

Joana Glória — Chefe de Costura

Marllon Rodrigues — Aderecista

Fabio Purificação — Costura e Adereços

Equipe de Iluminação do Theatro da Paz:

Rubens Almeida e Jorge Pantaleão

Sonorização do Theatro da Paz:

Márcio Reis

Equipe de Cenotécnica do Theatro da Paz:

Ribamar Diniz, Nonato Rodrigues, Rafael Duarte

Bilheteria do Theatro da Paz

Daniele Oliveira (Gerente), Camila Cardoso, Mara Araújo

Rita Lima, Camareira, Paula Magalhães

Portaria:

Antônio Reimão, Daniel Santos, Eduardo Santos, John Christian Brito

Copa:

Helisane Lima e Sídia Silva

Marco do Atravessamento

3ª MEF – Mostra de Espetáculos de Formação – Curso de Produção Cênica/UFPA

Elenco:

Cau Martins, Joao Davi, Tonho Lobato

Priscilla Rosa, Daniel Mozart, Isabel Lopes

Leonardo Portal, Kallin Brito, Maria Luz

Bianca Ribeiro, Joseph Cruz, Tati Mira

Direção:

Victoria Rodrigues

Assistência de Direção:

Priscilla Rosa

Estagiário e Assistente de Direção:

Lucas M A Serejo

Preparação de Elenco:

Daniel Mozart

Preparação de Voz:

Priscilla Rosa

Dramaturgia:

Victoria Rodrigues

Assistência de Dramaturgia:

Tonho Lobato

Concepção Cenográfica:

Manuela Castro

Assistência de Cenografia:

Elian Magno

Concepção de Figurino:

Tonho Lobato

Direção Musical:

Mika Nascimento

Músico de Cena:

João Souza

Assistência de Produção:

Adrielle Santana

Comunicação:

Beatriz Eleres

Fotografia:

Vinicius Camecran

Ilustração:

Otoniel Oliveira

Barrela

Atuação Cênica 2026.1 – Turma Stanislavski – Cia Nós Outros

Da obra teatral de Plínio Marcos (1958)

Elenco:

Anna Mathis, Marco Araújo, Rafael Lima,

Taymari Leão, Walan Cardoso

Adaptação, Montagem e Encenação:

Hudson Andrade

Iluminação:

Isabela Bravim

Figurino:

Josiane Lima e Hudson Andrade

O tempo que a chuva não levou

Inspirado na obra “Tio Vânia” de Anton Tchékhov

Elenco:

Luiz Carlos Girrard, Luis Girrard, Elias Hage,

Iracy Vaz, Mariana Da Paz, Safira Clausberg

Direção e Encenação:

Paulo Santana

Adaptação:

Adriano Barroso

Produção:

Zê Charone

Coprodução:

Grupo Cuíra do Pará

Coordenação de projeto:

Olinda Charone

Criação de Cenografia e Figurino:

Jef Cecim

Criação de sonoplastia e Luz:

Isabella Bravim

Operação de Sonoplastia:

Jon Rent

Costura e Customização de Figurinos:

Telma Lima

Maquiagem:

Safira Clausberg

Social Media:

Brunno Euller

Olhares Estranhos

Elenco:

Davi Henrique e Lasereiosa

Agatha Sou e Osga Mc

Direção:

Bobeli Arts (Leandro Sena)

Direção, Dramaturgismo e Produção (Montagens anteriores):

Jonata Navegantes

Orientação de Disciplina:

Paulo Santana

Assistência de Direção e Mídias:

Yasmin Ramos

Alquimia: Os sete portões do corpo

Elenco:

Taymari Leão, Luiz Santos e Karlos Eduardo

Direção e Cenografia:

Breno Monteiro

Cenografia e Iluminação:

Lauro Sousa

Eu vi o Boto

Elenco:

Anne Satierf, Madu Sousa, Lariih Paes,

Wanderson Moraes, Walan Cardoso, Rafael Lima

Direção e Dramaturgia:

Babi Simões

Cenografia:

Ronald Almeida, Érica Góes e Diogo Lira

Maquiagem:

Laiza Bonifacio e Cibele Maciel

Figurinista:

Josiane Lima

Iluminação:

Diogo Lira

Músicos de Cena:

Priscila Cobra, João de Souza, Mateus Piedade,

Babi Simões, Cibele Maciel

Sonoplastia:

Maria Luz e Adriana Azevedo

Casa em curto-circuito

Elenco:

Beatrice, Lolita, Mac

Direção:

Nivea Cruz, Cau Oliveira, Ester Ribeiro

Texto e Dramaturgia:

Nivea Cruz

Cenografia:

Diogo Lira, Érica Góes e Ronald Almeida

Iluminação:

Érica Góes

Sonoplastia:

Jam Sancas

Pedrinhas de Aruanda

Atuantes:

Mayara Souza, Gabriel Anjos, Luis Carlos
Priscilla Rosa, Maya Rodrigues, Kamilla Pavão, Kadu Chaves,
Jairo Farias, Pedro Araujo, Caroline Vitória, Leonardo Sousa,
Samantha Pacheco, Inngryday Cristiny, Nazaré Figueiredo, Diego Pimentel,
Carolina Moref e Jonata Navegantes

Direção e dramaturgismo:

Carmem Virgolino

Direção Visual:

Juliano Bentes

Cenografia:

Érica Luana Carneiro Goes, Geane Leite Ferreira, Gisele Vieira da Silva,
Izabella Leão Silva, José Diogo Lira Costa, Marília Garcia Praia
Milena Santa Rosa Alves e Pedro Radhe Shyam Mendes Silva

Iluminação:

José Diogo Lira Costa, Érica Luana Carneiro Goes e Leonardo Sousa

Direção Musical:

Diego Vattos

Músicos de Cena:

Diego Vattos, Mainumy, Carmem Virgolino e Sam Rodrigues

Direção Vocal:

Mainumy

Assistência de preparação de elenco:

Júlia Hassegawa Moura

Produção:

Carmem Virgolino, Juliano Bentes e Mayara Souza

Assistente de Produção:

Wanderson Moraes e Agatha Souza

Identidade Visual:

Dylan

Maquiagem:

Carolina Moref

Fotografia:

Mayara Souza e Lorenzo Paixão

Comunicação:

Mayara Souza, Gabriel Anjos e Priscila Rosa

Fotos:

Elisa Beatriz

Mobile:

Lorenzo Paixão

Intérprete de libras:

Vinicius Oliveira

Clube de Final de Verão

Elenco:

Fernanda Coiado, Leoci Medeiros (participação especial),

Mony Gester e Pauly Banhos

Texto e Direção:

Saulo Sisnando

Cenografia:

Flávio Ramos Moreira

Iluminação:

Matheus Caê

Sonoplastia:

Cesar Rocha

Coreografias:

Luiza Monteiro

Consultoria de figurinos:

Leonardo Pamplona

Comunicação Digital:

Gabriel Nunes

Produção executiva:

Saulo Sisnando e Flávio Ramos Moreira

Realização:

Teatro Casa Produções Teatrais

Grupo Teatro de Apartamento

Passarelas Azuis

Elenco:

Adiel Lopes, Amarildo Pastana, Andy Silva Anna Luz, Biana Azevedo,
Dora Alves, Fernanda Bella, Maria Helo, Higor Tarveira
Bel Lopes, Ismael Souza, Jcalp, Jorge Moraes, Joseph Cruz, Leila Souza,
Luh Mend's, Lufferr Costa, Negga Black, Nicolly Sena, Alex Gray, Paola Almeida,
Tatiana Mira, Raio de Luar, Vini Serrão, SóWill Oliveira

Cenografia:

Walter D'Carmo

Auxiliar de Cenografia:

Andrei Souza, Lufferr Costa e SóWill Oliveira

Iluminação:

Wander Simões

Sonoplastia:

Roseane Pantoja

Figurino e Maquiagem:

Bonelly Pignatário

Assistência de Figurino:

Fernando Gomes e Nete Pamplona

Auxiliar de figurinista:

Vini Serrão

Coreografia:

Luh Mend's

Arte do Cartaz:

Alessandro Rocha e Danniele Gomes

Produção:

Alexandre Luz, Bonelly Pignatário e Wanessa Grigoletto

Assistência de Produção:

Fernando Gomes e Nete Pamplona

Dramaturgia:

Hudson Andrade

Direção:

Wanessa Grigoletto e Bonelly Pignatário

Do ventre à cabeça

Atuação e Dramaturgia:

Luiza Braga

Idealização:

Coletivo Filhos de Iracema

Curadoria de Processo:

Andréa Flores

Direção:

Victor Mendes

Assistência de Direção:

Giovanna Barros

Direção de fotografia e disponíveis audiovisuais:

Caio Oviedo

Música em cena:

Gisah preta e Lucas Irain

Figurino:

Vinny Araújo

Adereços de Cena:

Coletivo Filhos de Iracema e Rubens do Miriti

Instrumentos musicais:

Waldiney Machado

O Eterno Combatente

Direção geral, Dramaturgia, Produção e Atuação:

Yasmin Ramos

Direção Artística e Sonoplastia:

Rapha B. Rodrigues

Iluminação e Cenografia:

Júlia Favacho

Preparação Corporal:

Paula Bastos

Preparação Vocal e Figurino:

Evs Cris

Videomaker e Social Media:

Oséas Daniel

Artes, Design, Fotografia e Social Media:

Paulo Hugo

Apoio Técnico:

Rafa Takemura

CHAMADA DE TRABALHOS

O Vol. 03 - N° 04 - 2026 da TRIBUNA DO CRETINO abre **Chamada de Trabalhos** para publicação, em fluxo contínuo, nas seguintes modalidades: Crítica Teatral; Ensaio Crítico; Dossiê "Processo Criativo das Práticas de Montagem (2026) da ETDUFPA".

❖ CRÍTICA TEATRAL:

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

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

- **Diretrizes para Autores de Críticas Teatrais:**

✓ O texto deve apresentar:

✓ Título da Crítica Teatral

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

✓ Ficha técnica completa do espetáculo;

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

✓ O texto deve ter no mínimo três laudas;

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

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

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

DOSSIÊ "PROCESSO CRIATIVO DAS PRÁTICAS DE MONTAGEM (2025) DA ETDUFPA"

Textos que apresentem relato de pesquisa, diários de bordo, caderno de diretor, estudo de caso e/ou qualquer outro procedimento metodológico que tenha por objeto de pesquisa o processo criativo de uma das Práticas de Montagens da ETDUFPA realizadas no ano de 2026.

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

Diretrizes para autores do Dossiê "Processo Criativo das Práticas de Montagens (2026) da ETDUFPA"

✓ Título do texto;

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

✓ Apresentar referencial bibliográfico completo;

✓ O texto deve ser digitado em Word, fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento entre linhas 1,5 e parágrafos adentrados em 1,0 cm; páginas configuradas no formato A4, margens 2,0 cm, sem numeração; Citações e notas de roda pé (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. 03 – N° 04 – 2026 recebe textos, em todas as modalidades, impreterivelmente até o dia 31 de Março de 2027.