

CRÍTICA TEATRAL (IN)CONVENCIONAL

– 10 ANOS DEPOIS – POR RAPHAEL ANDRADE

Volume 2



Organização:

Bene Martins, Ivone Xavier & Raphael Andrade

CRÍTICA TEATRAL (IN)CONVENCIONAL (VOLUME 2)

– 10 ANOS DEPOIS – POR RAPHAEL ANDRADE

Organizadores

BENE MARTINS, IVONE XAVIER & RAPHAEL ANDRADE

Programa de Pós-Graduação em Artes

PPGARTES-UFPA



**Belém
julho/2025**

Copyright © 2025

Autores

ISBN: (e-book) 978-65-88455-90-6

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA)

Gilmar Pereira da Silva (Reitor)

Loiane Prado Verbicaro (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio

(Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Isis de Melo Molinari Antunes (Diretora)

Adriana Valente Azulay (Diretora Adjunta)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Mayrla Andrade Ferreira

(Vice-Coordenadora)

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito

Ana Cláudia do Amaral Leão (Coordenadoras)

Larissa Lima da Silva

(Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO DA EDITORA

Prof^a. Dr^a. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)

Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia do Amaral Leão

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Ana Flávia Mendes Sapucaí

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Giselle Guilhaon Antunes Camargo

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva

(FBA, Universidade do Porto)

Prof^a. Dr^a. Laura Malosetti Costa
(IA, Universidad Nacional San Martin)

Prof^a. Dr^a. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral
(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy
(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Rejane Coutinho
(IA, Universidade Estadual Paulista)

Prof^a. Dr^a. Valzeli Figueira Sampaio
(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Me. Raphael Andrade Rocha
(PPGArtes- UFPA)

Profa. Me. Laudinéia Veras Almeida Lobato
(PROFLETRAS-UNIFESSPA)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:

Projeto Gráfico: Raphael Andrade
Editoração Eletrônica: Raphael Andrade
Capa: Raphael Andrade
Revisão Textual: Simone Santos
Ficha Catalográfica: Larissa Silva

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA

A554c

Andrade, Raphael.

Crítica Teatral (In)Convencional (Volume 2) [recurso eletrônico]:
10 anos depois – Por Raphael Andrade / Raphael Andrade;
Organizadores: Bene Martins, Ivone Xavier e Raphael Andrade. —
Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF, 141 páginas). — Belém: Programa
de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2025.

Modo de Acesso: Internet
<http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

ISBN (E-book) 978-85-63189-75-2

1. Crítica teatral. 2. Teatro brasileiro. 3. Teatro – Belém (PA). I.
Martins, Bene (org.). II. Xavier, Ivone (org.). III. Título.

CDD 23. ed. – 792.015

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585



Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos (Código de Financiamento 001), que viabilizou não apenas minha permanência na pesquisa acadêmica, mas também a produção deste livro dedicado à crítica teatral. A obra nasce do encontro entre a análise estética e a urgência da inclusão, trazendo à luz discussões sobre iconografia cênica, cartazes teatrais e práticas de acessibilidade comunicacional, com foco na descrição.

O apoio da CAPES foi decisivo para que eu pudesse aprofundar investigações sobre o teatro paraense contemporâneo sob uma perspectiva crítica e sensível às demandas da acessibilidade cultural. Mais do que uma coletânea de textos críticos, este livro propõe um olhar expandido sobre o fazer teatral, reconhecendo a potência das imagens não verbais e a necessidade de sua tradução sensível para públicos historicamente invisibilizados — como as pessoas com deficiência visual.

Com este trabalho, reafirmo o compromisso ético e estético com uma crítica teatral que não apenas analisa e documenta, mas também propõe caminhos possíveis para democratizar o acesso à arte. É uma produção que só foi possível graças ao investimento público na pesquisa e à confiança institucional da CAPES em trajetórias que unem arte, educação, inclusão e pensamento crítico.



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
PREFÁCIO- POR LAUDINÉIA VERAS ALMEIDA LOBATO.....	11
CRÍTICAS:	
DEZ ANOS DEPOIS: ENTRE A CRÍTICA, O AFETO E A EXTENSÃO.....	14
1. CADA LÁGRIMA É UMA PARTITURA DE FÉ, CADA GESTO UMA OFERENDA ESTÉTICA: O RITO DA CENA NA PAIXÃO DOS CAPUCHINHOS.....	23
2. JOGA PEDRA NA GENI, GENI!.....	36
3. JAZZ, LUSTRES E NOIR: A CENA DO CRIME É O PALCO DA DANÇA-TEATRAL.....	41
4. ENTRE CACTOS E CORDÉIS: A FORÇA DE UMA FARSA POPULAR.....	51
5. NECROPOLÍTICA – O VÍRUS MAIS LETAL.....	59
6. TEATRO, PERFORMANCE E REPERFORMANCE – SINESTESIAS DE UMA ANIMA HÍBRIDA.....	65
7. ANTROPOFAGIA OSWALDIANA – DO TEXTO À CENA.....	72
8. UM BONDE CHAMADO: DESTRUÇÃO DO DESEJO.....	79
9. “SER OU NÃO SER, EIS A QUESTÃO”.....	87
10. TRAÇOS ESTILÍSTICOS DA LÚGUBRE ALMA.....	93
11. ENTRE FARSAS, PERGUNTAS, POSSÍVEIS RESPOSTAS E SUBVERSÃO.....	100
12. SOBRE PLÁGIO, POSSIBILIDADES ARTÍSTICAS E OPRESSÃO ACADÊMICA.....	106
13. DESTERRITORIALIZAÇÃO.....	115
14. GOTA D’ÁGUA – A VOZ QUE ME RESTA.....	123
15. ÓPERA “COBRA NORATO: TERRAS DO SEM FIM”.....	129
ORGANIZADORES.....	136
CONTRACAPA: BENE MARTINS	

APRESENTAÇÃO:

Em uma cidade como Belém do Pará, onde os tambores ecoam das ruas às ribaltas, onde os corpos em cena traduzem saberes ancestrais e urbanidades contemporâneas, pulsa também um fazer muitas vezes silenciado: a CRÍTICA TEATRAL. Esta segunda coletânea publicada nasce desse pulsar, desta escuta atenta, dessa escrita que deseja não apenas registrar, mas também transformar e provocar.

A crítica teatral é, por essência, um gesto de amor à efemeridade. É um modo de suspender o tempo da cena e reinscrevê-la em palavras, imagens e reflexões. Trata-se de uma prática que vai muito além do juízo de valor: ela é documentação viva, é análise estética e, sobretudo, diálogo com os múltiplos agentes da cena — artistas, espectadores e pesquisadores. Por isso, mesmo que muitas vezes negligenciada, ela resiste, e em Belém do Pará, ela sobre(vive).

Há dez anos, integro o projeto de extensão da Universidade Federal do Pará (UFPA) chamado “Tribuna do Cretino”, coordenado pelo professor Dr. Edson Fernando. Esse projeto me apresentou outra forma de ler e escrever o teatro: uma leitura que não busca obediência a fórmulas ou padrões acadêmicos rígidos, mas que se constrói por poiésis, afetividade, rasura e reinvenção. Escrevemos críticas (in)convencionais que se permitem sentir, experimentar e errar. Críticas que não se acomodam ao conforto da neutralidade, mas mergulham nas subjetividades da cena.

Em 2021, ano em que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA), tive a oportunidade de integrar o projeto de pesquisa “Festas, Brincadeiras, Procissões e Atos Devocionais na Amazônia Paraense”, sob a coordenação da Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida. Vinculado às linhas de investigação Etnocenologia e Artes do Espetáculo e Performatividades e Teatralidades Contemporâneas: Poéticas e Políticas do Corpo e da Cultura, o projeto se revelou fundamental não apenas para meu amadurecimento acadêmico, mas também para a consolidação das minhas reflexões sobre as artes do espetáculo na Amazônia. Foi nesse ambiente de diálogo e pesquisa que germinaram muitas das inquietações e experiências que agora compartilho nesta segunda coletânea. A investigação dos atos devocionais e das expressões populares enquanto formas

performativas de resistência, memória e criação artística moldaram a tessitura crítica e sensível que percorre estas páginas.

Ainda em 2021, passei a colaborar com o projeto de pesquisa “Memórias da Dramaturgia Amazônida: Construção de Acervo Dramatúrgico (2009)”, coordenado pela Profa. Dra. Benedita Afonso Martins (Bene Martins), no âmbito da linha de pesquisa Memórias, Histórias e Educação em Artes, também do PPGARTES/UFGA. Este projeto abriga a Coleção Teatro do Norte Brasileiro, idealizada pela professora Bene Martins em parceria com o escritor Márcio Souza, reunindo documentos, roteiros e registros que constituem um precioso acervo da história dramatúrgica da região.

A coleção comporta três linhas de publicação a saber: **1)** Obra reunida por autor, a exemplo da obra completa dos dramaturgos Nazareno Tourinho, 2014; Ramon Stergmann, v. 1, 2020, v. 2, 2021, v. 3, 2022; Edgar Proença, Todas as peças, 2021; Levi Hall de Moura, 2022; Iconografia Teatral/Performática Amazônida – Por Raphael Andrade, 2023; Peças Teatrais De Ricardo Torres Cenas De Aprendiz, 2023; Coletânea Luzia Miranda Álvares de críticas cinematográficas, 2023; Peças Teatrais de Walter Freitas, 2023; Peças Teatrais de Ramon Stergmann, 2023. **2)** Coletânea com diversos autores, a exemplo da Coletânea Teatro do Pará, v. 1, 2015; Teatro do Maranhão, 2019, v. 2, 2022; Jovens Dramaturgos (as) Amazônidas, v. 1, 2020, v. 2, 2021; v. 3, 2022; v. 4, 2023, v. 5, 2024. **3)** Coletânea Teatro de Roraima, 2021. Nesta coleção, esperamos publicar ao menos uma coletânea de cada estado da região Norte, contando com a colaboração de pesquisadores (as) desses estados, com possibilidade de ampliar para a região Nordeste. A terceira linha de publicação e quarta fase do projeto, é destinada aos estudos da dramaturgia em geral, cujas publicações mantêm o foco nas peças teatrais amazônidas e amplia, ainda mais para outros estudos críticos dos textos do acervo publicados em e-book, pela Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES- UFGA) e, naturalmente, publicará críticas e estudos sobre espetáculos em geral, a começar por esta segunda coletânea com textos de minha autoria.

Neste volume, que celebra uma década de participação no projeto “Tribuna do Cretino”, apresento 15 críticas, alguma delas revisadas, reatualizadas e reimaginadas. Elas foram selecionadas entre 35 textos escritos nesse período. Aqui, cada crítica é um testemunho do instante cênico, mas também uma provocação sensível sobre o presente da arte teatral em Belém. Ao revisitá-las, pude reconhecer falhas, amadurecimentos e transformações que o tempo e a experiência me proporcionaram.

Este ano, o livro se expande e se aprofunda: incorpora, como gesto político, pedagógico e estético, a descrição dos cartazes teatrais apresentados, com o intuito de possibilitar a posterior audiodescrição para pessoas com baixa visão e cegas. Trata-se de um primeiro passo em direção à acessibilidade plena, reconhecendo que a imagem também é linguagem — e, como tal, precisa ser tornada legível por todos os públicos.

Neste momento, foram elaboradas descrições textuais dos cartazes, que servirão de base para a realização da audiodescrição em formato oral, ampliando o acesso e a fruição estética dessas obras visuais. Não são apêndices, mas parte integrante da crítica teatral, pois traduzem o visual em palavra, expandindo a experiência sensível da arte.

Este gesto afirma um compromisso ético com a inclusão, com a diversidade de leitores e com a democratização da cultura. Ao descrever as imagens, reiteramos que todos os corpos, olhares e escutas importam — e que o teatro, para ser completo, deve ser vivido e compreendido por todos os sentidos.

Por fim, ao leitor e à leitora que chega até esta obra, deixo um convite: não leia como te ensinaram a ler. Permita-se sair do eixo cartesiano, do modelo analítico previsível. Leia com os olhos da cena, com o corpo que vibra, com os sentidos que se abrem. Essas críticas são cartas, relatos, análises e desabafos. São tentativas de tocar o intocável.

Boa leitura — e que ela reverbere em cena.

Raphael Andrade

PREFÁCIO:

Quem acompanha a cena teatral sabe: cada espetáculo deixa rastros fugidios: um rumor de vozes partilhadas, vestígios de luz sobre a memória. A crítica, quando bem exercida, recolhe esses rastros sem tentar aprisioná-los; devolve-os ao leitor sob a forma de discurso vivo, aberto à reinvenção. É nessa contramão do veredicto que se inscreve o percurso de Raphael Andrade. Durante dez anos, em crônicas publicadas no projeto Tribuna do Cretino, ele teceu um diálogo contínuo com o teatro amazônida — ora celebrando invenções formais, ora problematizando silêncios históricos, sempre movido por uma escuta atenta ao território.

Reunidas aqui, quinze dessas críticas formam um mosaico que transcende a simples antologia. O autor revê cada texto, amplia notas, reinsere o contexto político que cercou a estreia dos espetáculos e, sobretudo, explicita dilemas — éticos, estéticos, sociais — que atravessam os criadores da Amazônia contemporânea. A crítica-ponte, não a crítica-tribunal: eis a chave de leitura. Andrade aproxima-se de Sábato Magaldi ao recusar hierarquias fáceis entre “alta” e “baixa” cultura; acompanha Anatol Rosenfeld ao lembrar que toda encenação carrega vestígios do tempo em que vive; e convoca, com a liberdade gestual de Pina Bausch, a dança de afetos que costura corpo, espaço e palavra.

Outro mérito salta aos olhos: o compromisso com a acessibilidade. Cada cartaz reproduzido recebe descrição verbal minuciosa; ganchos para audiodescrição já estão previstos; a linguagem evita jargões que afastem leitores não iniciados. Pequenos gestos, grandes consequências: incluem quem historicamente foi afastado do consumo simbólico. O livro, nesse sentido, realiza na prática a pedagogia da inclusão defendida por Paulo Freire — conhecimento partilhado, não sussurrado num círculo fechado.

Atravessam estas páginas espetáculos que desafiam classificações apressadas. Na quadra dos Capuchinhos, o teatro-rito convoca ladainhas e cheiros de incenso; no palco do Cláudio Barradas, um *neo-noir* desconstrói narrativas de masculinidade; à beira-rio, um coro de pescadores atualiza tragédias de vozes submersas. Em cada crônica, Raphael combina descrição minuciosa e reflexão argumentativa, compondo cartografias em que a cena amazônica emerge como palimpsesto: sobrepõem-se o devocional e o profano, a modernidade tecnológica e a ancestralidade indígena, o breu de açáí e as luzes de LED.

Importa destacar, ainda, o gesto político de assumir a escrita “do Norte para o Sul”, invertendo a rota habitual dos fluxos de legitimação cultural. Ao descentralizar o olhar, Raphael desloca fronteiras simbólicas: Belém deixa de ser paisagem exótica e assume-se como epicentro de experimentações estéticas. Esse deslocamento impõe ao leitor um exercício de descolonização perceptiva: ouvir sotaques, ritmos, pelejas que interrogam a noção de periferia não como ausência, mas como lugar potente de produção de conhecimento.

Entretanto, não se trata de um folclorismo romântico. O autor nomeia contradições: políticas de fomento intermitentes, invisibilidade da mão de obra técnica, preconceitos que rondam corpos dissidentes em cena. Longe de lamúrias, a crítica assume a função de espelho — devolve a artistas e gestores a imagem dos desafios que persistem, convocando-os à ação coletiva.

Há, também, espaço para a pedagogia do risco. Andrade relata — com pudor e humor — a insegurança de sua primeira crítica. Ao fazê-lo, humaniza o ofício, desmonta a aura de infalibilidade e convida novos pesquisadores a perder o medo da página em branco. “Escrever é errar publicamente”, parece dizer, ecoando o princípio freireano de que não existe saber acabado: aprende-se no ato, na travessia.

Que caminho se abre, então, para quem folheia este volume? Sugiro dois movimentos complementares. Primeiro, ler com o corpo inteiro, permitindo que imagens, cheiros e vozes descritas despertem memórias de plateias vividas ou sonhadas. Depois, ler com espírito dialógico: sublinhar, contestar, prolongar as questões lançadas. A crítica aqui não oferece ponto-final; oferece vírgulas generosas — pontes para outras leituras, outros palcos, outras histórias.

Que leitura, então, este prefácio propõe? Antes de tudo, uma leitura em disponibilidade: acolher cada texto como experiência estética e epistemológica, sem hierarquizar o espetáculo laico sobre o religioso, o experimental sobre o popular. Em seguida, uma leitura em diálogo: atenta, ampliada, provocadora. A crítica teatral, na concepção de Raphael, não busca a última palavra; oferece matéria para outras vozes.

Se, ao fim da leitura, o público sentir vontade de atravessar a rua e ocupar a próxima poltrona vazia de um teatro — qualquer teatro —, o livro terá cumprido sua vocação. Afinal, toda arte que se pretende pública pede circulação: do palco para a palavra, da palavra para o mundo, do mundo de volta ao palco.

‘Raphael Andrade, ao celebrar dez anos de escrita, recorda-nos que a travessia ainda é longa — mas o caminho, quando partilhado, transforma-se em festa.

Laudinéia Veras Almeida Lobato

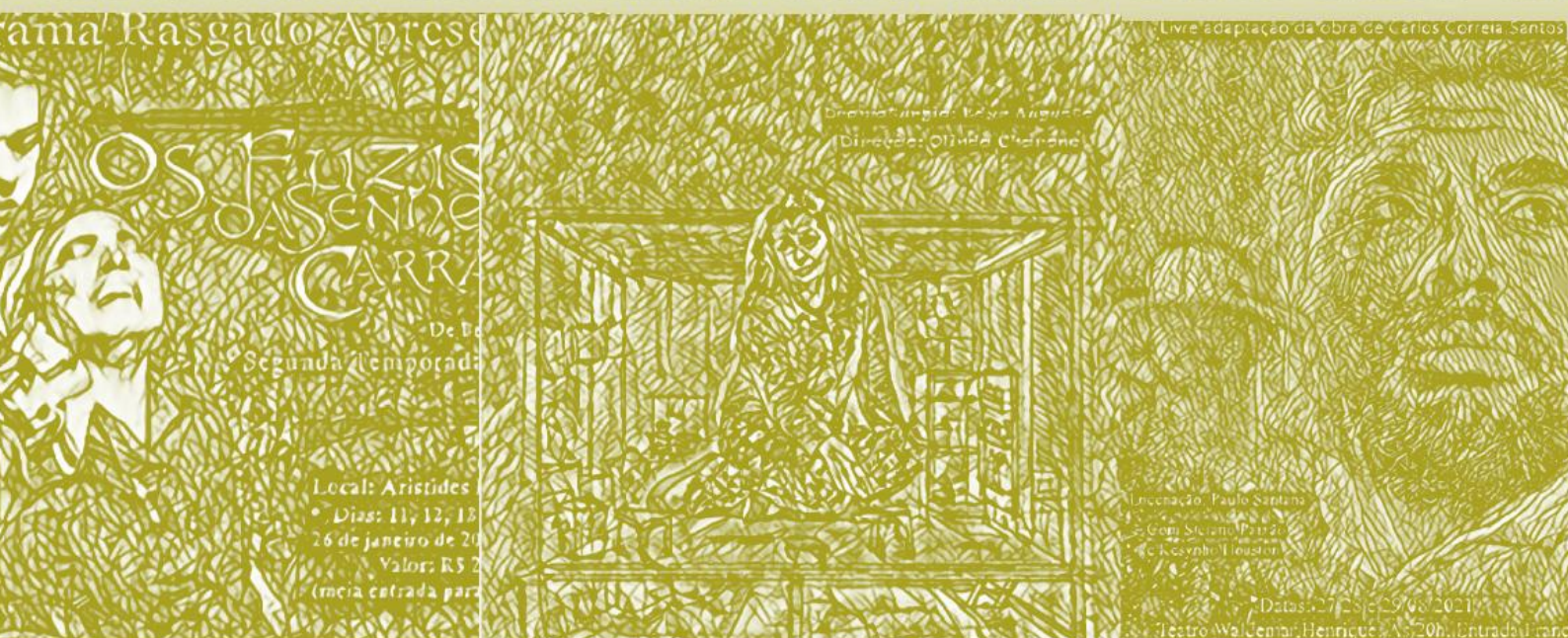




as Críticas Críticas Críticas Críticas Críticas Críticas Críticas Críticas Cr

Críticas

s Críticas Críticas Críticas Críticas Críticas Críticas Críticas Críticas Crít



Local: Aristides Dias: 11, 12, 13 26 de janeiro de 20 Valor: R\$ 2 (meia entrada para

Datas: 27/28/29/08/2021 Teatro Waldemar Henrique, às 20h. Entrada livre

DEZ ANOS DEPOIS: ENTRE A CRÍTICA, O AFETO E A EXTENSÃO

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

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

Mas é importante dizer: por muito tempo, eu tive vergonha daquele texto [\[1\]](#). Reconhecia que ele era frágil, com erros ortográficos, falhas de estrutura e pouca profundidade teórica. Evitava relê-lo, com medo de me deparar com as marcas da inexperiência. No entanto, hoje, entendo que aquela crítica era necessária. Ela foi o primeiro passo, a primeira tentativa. Sem ela, não haveria as outras. Foi escrevendo, errando, sendo lido e relido, que eu pude construir o arcabouço teórico que carrego hoje. Essa crítica, mesmo imperfeita, foi uma semente. E por isso, a reconheço com carinho e respeito.

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

Hoje, dez anos depois, já no doutorado em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, olho para trás com gratidão. Tenho consciência de que tudo começou com aquele gesto: um projeto de extensão, um professor que acreditou, uma plataforma que abriu espaço, um grupo de estudantes em cena. Foi esse limiar que me permitiu alçar outros voos.

Agora, passados dez anos também que fiz meu primeiro artigo acadêmico na Disciplina “PRODUCAO TEXTUAL PARA A CENA”, também ministrada pelo Prof. Dr. Edson Fernando, revisito criticamente aquele espetáculo à luz de reflexões teóricas e históricas, preservando as impressões autorais de então, mas com maior clareza e embasamento. O resultado é uma análise sensível e crítica, que busca compreender como a nudez e o desconforto estético operam como rupturas artísticas e políticas na obra de Nelson Rodrigues e no teatro brasileiro.

[1] https://tribunadocretino.blogspot.com/2015/05/joga-pedra-na-geni-geni-por-raphael.html?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR6mCpb6tXNU3whnnqzSEkwY_8JlnO0SXKdHoJiAjh2iNKSmipiX8fix6P5qDpA_aem_4Rm6qpm-vUhm5m1g4KdYMA&m=1

Belém, 03/05/2025.

O legado do “teatro do desagradável”

Nelson Rodrigues (1912-1980) é conhecido por ter lançado um olhar implacável sobre a sociedade brasileira, expondo suas hipocrisias e zonas sombrias. Seu teatro, frequentemente denominado pelo próprio autor como um “teatro desagradável”, desde cedo dividiu opiniões: o público muitas vezes rejeitava, enquanto a crítica aclamava. Após o sucesso inovador de *Vestido de Noiva* (1943), Nelson não teve continuidade imediata de aceitação. Peças de sua fase mítica, como *Álbum de Família* (1946) e *Dorotéia* (1949), chocaram espectadores ao focalizar os instintos mais primordiais do ser humano, com personagens que praticamente ignoravam a moral social vigente. Essas obras míticas – que o autor apelidou de “teatro desagradável” – tiveram recepção fria ou escandalizada na época, revelando personagens dominados por desejos instintivos em vez de virtudes civilizadas.

Ainda nos anos 1940-50, Rodrigues foi acusado de imoralidade e mau gosto. Ele, irônico, chegou a afirmar que uma de suas peças “era imoral, sim, mas de uma imoralidade bem-comportada. Não dava para assustar ninguém”. Era sua forma

provocativa de subverter expectativas: Nelson jamais repudiou o “mau gosto” ou o melodrama popular; ao contrário, usou-os como instrumentos para revelar verdades incômodas. O crítico Sábato Magaldi observa que, como “observador não-convencional da realidade”, Nelson não precisou apelar a discursos políticos diretos para expor “a miséria que corrói moralmente a baixa classe média carioca”, como fez exemplarmente em “Os sete gatinhos”. Essa miséria moral – adultério, violência doméstica, incesto, falsos pudores religiosos – era trazida à luz nos palcos com crueza inédita. Não por acaso, Rodrigues ganhou o epíteto de “Anjo Pornográfico” (título da biografia homônima de Ruy Castro) por despir a sociedade de suas máscaras, mesclando o sagrado e o profano em cenas de forte impacto.

Com o tempo, a genialidade de Nelson Rodrigues foi sendo reconhecida. Sábato Magaldi classificou sua dramaturgia em três ciclos: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. *Toda Nudez Será Castigada*, escrita em 1965, integra o ciclo das tragédias cariocas – peças ambientadas na classe média do Rio de Janeiro, em que Rodrigues expôs o íntimo repulsivo do mundo moderno carioca. Nelas, elementos considerados desprezíveis ou chocantes (egoísmo, luxúria, depravação) são colocados sob os holofotes, despidos de qualquer disfarce. Como resume uma fala emblemática de *Toda Nudez*: “O casto é um obsceno” – ou seja, por trás da fachada de virtude puritana esconde-se uma obscenidade talvez maior. Essa frase, dita pelo personagem Patrício na peça, sintetiza a crítica moral de Rodrigues: os que pregam a pureza carregam desejos inconfessáveis. Em 2015, essa temática se mostrou tragicamente atual, dialogando não só com hipócritas da década de 1960, mas com os moralismos renovados do século XXI.

Nudez, ruptura estética e crítica social

A montagem de 2015 destacou-se pelo uso destemido da nudez em cena como elemento de ruptura estética e política. Lembro-me vividamente do momento em que a personagem Geni – a prostituta redentora da trama – desnudou-se no palco: um silêncio tenso tomou conta da plateia. Não era uma nudez gratuita; ao contrário, carregava o peso simbólico de derrubar barreiras. Se em 1965 a “nudez” do título já era um desafio ao conservadorismo, na encenação de 2015 o corpo exposto tornou-se o próprio campo de batalha entre a arte e a moralidade. A direção do espetáculo soube explorar isso de forma inteligente. Em vez de voyeurismo, a cena desnuda provocava constrangimento e

reflexão: éramos confrontados com nossa própria tendência de julgar e reprimir o corpo e o desejo.

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

Historicamente, a presença de nudez no teatro brasileiro foi marcada por embates ideológicos. Durante os anos de ditadura militar (1964-1985), ousar mostrar o corpo em cena era em si um ato político de resistência, frequentemente censurado pelo regime. *Toda Nudez Será Castigada*, apesar de escrita antes do período mais duro da censura, enfrentou dificuldades e só foi plenamente encenada com sucesso em 1967, já sob olhares atentos da ditadura.

Nos palcos, a nudez literal demorou a acontecer – diferentemente do cinema, onde a adaptação de 1973 exibiu Darlene Glória em cenas ousadas. Foi nas décadas seguintes que grupos de vanguarda levaram “o desagradável” ao paroxismo. O diretor José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, por exemplo, despiu atores e atrizes para provocar o moralismo ainda vigente – e em resposta ao crescimento do conservadorismo político-religioso no país. Em suas montagens transgressoras dos anos 1960-70, Zé Celso fez da nudez e da sexualidade ferramentas de libertação: “A nudez, o sexo e a luxúria eram usados para conectar o texto, os atores e o público ao que Zé Celso mais prezava: a liberdade de seguir impulsos e desejos, sem vergonha, sem culpa, sem medo”.

Essa concepção libertária influenciou gerações posteriores e, de certo modo, ecoou na encenação de *Toda Nudez* em 2015. A direção daquele espetáculo pareceu comungar do mesmo princípio: o corpo humano como fronteira a ser transposta em nome da verdade cênica. A nudez de Geni em cena não foi apenas um choque visual – foi a concretização do confronto entre a sinceridade do desejo e a falsa moral social.

Vale ressaltar que, apesar de todas as liberdades contemporâneas, o público de 2015 não ficou indiferente. Houve quem desviasse o olhar, quem sorrisse nervosamente e quem aplaudisse corajosamente aquelas cenas. O teatro, nessa hora, cumpriu sua função catártica: expurgar nossos pudores e preconceitos ao escancará-los diante de nós. Em 2025, é ainda mais claro que aquela montagem dialogou tanto com seu tempo quanto com a tradição. Estávamos em meio a debates acalorados sobre limites da arte, censura e liberdade de expressão.

Nos anos seguintes, casos de tentativas de censura a performances com nudez em museus e palcos ganharam manchetes, mostrando que a batalha entre o artístico e o moralismo está longe do fim. A encenação de Toda Nudez antecipou, em certa medida, esse choque cultural, posicionando-se contra a corrente conservadora que tentava ganhar força. Provocar desconforto é, em si, um ato político no contexto artístico – especialmente em uma sociedade cíclica em seus avanços e retrocessos morais.

Entre aplausos e vaias: recepção e relevância

Recordo que, em 2015, ao final do espetáculo, os aplausos demoraram um instante a irromper – como se o público precisasse recuperar o fôlego. Alguns espectadores aplaudiam de pé, entusiasmados; outros saíam em silêncio reflexivo. Essa recepção dividida reflete a própria essência do teatro rodriguiano. Fernanda Montenegro, grande dama do teatro brasileiro e amiga próxima de Nelson, certa vez declarou: “Nelson é o dramaturgo que mais encenei. E, alinhada ao que ele preconizava, eu não sou uma unanimidade. Nem quero. Porque toda unanimidade é realmente burra”. Essa frase, citando e endossando a máxima rodriguiana, ilustra como abraçar a controvérsia é quase um dever artístico.

Assim, a recepção mista do público em 2015 – os desconcertados e os arrebatados – é, de certo modo, um troféu fiel à tradição inaugurada por Nelson e apoiada por artistas como Fernanda: a arte que incomoda para despertar. Do ponto de vista social, Toda Nudez Será Castigada permanece contundente. A peça desnuda a hipocrisia da família burguesa brasileira – tema que, infelizmente, não perdeu atualidade. Em 2015, era impossível não traçar paralelos entre o viúvo Herculano, que reprime seus desejos em nome da “decência”, e uma sociedade que publicamente clama por bons costumes enquanto consome, às escondidas, tudo aquilo que reprovava.

A tragédia de Herculano – que ao finalmente ceder ao amor por Geni desencadeia uma sequência de desgraças familiares – soa como uma alegoria da repressão sexual: o moralismo extremo cobra seu preço em forma de infelicidade e violência. Dez anos depois, em 2025, essa leitura só se fortalece. Vivemos em um país de contrastes, onde, por exemplo, lideranças políticas pregam virtudes religiosas enquanto estão envolvidas em escândalos; onde campanhas pela “família tradicional” coexistem com estatísticas alarmantes de abusos e intolerância. O “desagradável” de Nelson Rodrigues nos obriga a olhar para esse espelho sem filtros.

A encenação de 2015, ao realçar esses aspectos, cumpriu não apenas um papel artístico, mas quase jornalístico ou documental: o de denunciar uma estrutura social doente. Ao incluir a plateia nesse pacto de desconforto, o espetáculo nos tornou menos passivos. Lembro que, ao sair do espetáculo, naquela noite, eu me sentia mexido intimamente – como se a peça tivesse despido também a minha alma de espectador. A sensação era agri-doce: incômodo pelo que vi, mas grato por ter visto. Afinal, como disse certa vez o crítico Anatol Rosenfeld, o teatro moderno nos tira do comodismo e nos devolve “toda a realidade” das interações humanas problematizadas no palco. Toda Nudez Será Castigada fez exatamente isso: problematizou a moral, o desejo e a hipocrisia, tornando-os impossíveis de ignorar.

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

Em 2025, o teatro de Nelson Rodrigues permanece vivo e urgente. Novos encenadores e dramaturgos – de grupos de resistência cultural a autores expoentes da contemporaneidade – seguem seus passos ao desafiar censuras e convenções. Seja ideias do saudoso Plínio Marcos expondo as entranhas da marginalidade urbana, seja a do eterno José Celso celebrando a liberdade do corpo contra a opressão, ou mesmo jovens companhias que hoje testam limites temáticos, todos beberam, de alguma forma, da fonte rodriguiana do desagradável. E como ensinou Fernanda Montenegro, não buscar a unanimidade é uma virtude – na arte e na vida.

Assim, aquela crítica teatral escrita em 2015 se renova agora, em estilo ensaístico e com respaldo teórico, mas sem perder a voz pessoal. Toda nudez, toda verdade e toda transgressão vistas naquele palco continuam a ecoar, lembrando-nos de que o teatro, quando fiel à sua vocação humana e social, jamais nos deixa incólumes. Se “toda nudez será castigada”, como profetiza ironicamente o título, talvez o “castigo” do público seja

sair do teatro diferente de como entrou – menos acomodado, mais consciente. E esse, convenhamos, é o melhor resultado que a arte pode almejar.

Referências bibliográficas

MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

RODRIGUES, Nelson. Toda Nudez Será Castigada: obsessão em três atos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

FERNANDES, Vagner. Fernanda Montenegro: “Não sou unanimidade. Nem quero. Toda unanimidade é realmente burra”. O Globo, Rio de Janeiro, 18 ago. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/noticia/2023/08/18/fernanda-montenegro-nao-sou-unanimidade-nem-quero-toda-unanimidade-e-realmente-burra.ghtml>. Acesso em: 09 abr. 2025.

BENÍCIO, Jeff. Zé Celso tirou a roupa de todo mundo para provocar moralistas: “Sou uma cafetina”. Terra, 6 jul. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/ze-celso-tirou-a-roupa-de-todo-mundo-para-provocar-moralistas-sou-uma-cafetina,eacdc141d9a27ae30e97ce7f535d7643ln8xvwgn.html>. Acesso em: 09 abr. 2025.

SALVÁTICO, Carolina Ubal. As mulheres de Nelson Rodrigues: reflexões sobre teatro, sociedade e ensino. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2023. Disponível em: http://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/6226.pdf. Acesso em: 08 abr. 2025.

PAIXÃO DE *Capuchinhos* 2025 CRISTO



Coordenador Geral: Everson Rolim
Direção Artística: Suelen Miguele

Data: 18/04/2025 (sexta-feira Santa)
via-sacra - saída, às 7h, em frente à comunidade Nossa
Senhora das Graças e São José.

Encenação do Espetáculo Teatral, às 19h.
(Quadra paroquial dos capuchinhos)
ingressos: R\$ 15,00 e + 1 kg de alimento não perecível



"Ame a Mãe Natureza como a Ti Mesmo"



Imagem 1: Cartaz do Espetáculo "Paixão de Cristo"
Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DO CARTAZ

Cartaz vertical em tons suaves de bege, dourado e sépia, com visual artístico e simbólico. Ao centro, uma ilustração composta mescla o rosto de Jesus Cristo com coroa de espinhos e a imagem de um cordeiro, simbolizando o “Cordeiro de Deus”. Ambos estão fundidos artisticamente em uma única figura com expressões de dor e entrega.

Acima da imagem principal, em letras grandes douradas e estilizadas, lê-se o título: “PAIXÃO DE CRISTO”, com as palavras “Capuchinhos 2025” escritas em vermelho, de forma manuscrita e sobrepostas ao título.

À direita da composição central, aparecem três cruzeiros no alto de uma colina, com aves voando ao fundo e nuvens suaves ao redor, criando uma atmosfera celestial e de transcendência.

Abaixo da imagem, aparece a frase:

“Ame a Mãe Natureza como a Ti Mesmo” – destacando o tema ecológico da encenação deste ano.

No canto inferior esquerdo, há informações sobre a produção:

Coordenador Geral: Everson Rolim

Direção Artística: Suelen Miguele

Na parte inferior do cartaz, sobre fundo bege escuro, está o texto com os dados do evento:

Data: 18/04/2025 (sexta-feira Santa)

Via-sacra – saída, às 7h, em frente à comunidade Nossa Senhora das Graças e São José.

Encenação do Espetáculo Teatral, às 19h. (Quadra Paroquial dos Capuchinhos)

Ingressos: R\$ 15,00 + 1 kg de alimento não perecível

No rodapé, à esquerda, está o logotipo da Paróquia São Francisco de Assis, com duas mãos segurando uma cruz. No canto direito, está o logotipo do Grupo Teatral Renascer, com uma fênix vermelha e uma fita verde-amarela.

A arte visual é assinada por Raphael Andrade (indicado na lateral direita da imagem).

FIM DA DESCRIÇÃO.

Cada lágrima é uma partitura de fé, cada gesto uma oferenda estética: o rito da cena na Paixão dos Capuchinhos.

Montagem dança-teatral: "Paixão de Cristo dos Capuchinhos

Montagem: Grupo de Teatro Renascer.

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

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

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

Foi a partir do convite de uma mulher de cabelos longos, pele morena, baixa estatura e uma força cênica inacreditável — Suelen Miguele — que a cena se revelou como destino. Ela se apresentou a mim de forma vital. E continua sendo, até hoje, a

diretora do Grupo de Teatro Renascer. Com ela, aprendi a quase tudo o que um corpo iniciante precisava aprender:

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

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

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

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

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

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

Porque o teatro da Paixão não depende de grandes teatros. Ele acontece na rua, na escadaria, no adro da igreja, no olhar de uma Maria que chora, na cruz de um Cristo que

cai. Ele acontece onde houver fé disposta a ser representada, onde houver um corpo disposto a amar com a inteireza da entrega. Esse é o teatro que me formou. Não apenas como artista, mas como ser humano.

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

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

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

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

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

A Cruz se ergue sobre a floresta. E nos convida a cuidar do planeta como cuidamos de nossas próprias feridas. Falar de Paixão é também falar da Amazônia em pé.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

É TEATRO POPULAR.

É CULTURA VIVA.

É MEMÓRIA ENCARNADA.

É ESPIRITUALIDADE ESTÉTICA.

É FÉ PERFORMADA.

A Paixão de Cristo é a peça mais encenada do mundo. Mas aqui, em Belém do Pará, ela pulsa de forma singular. Ela não apenas revive tradições — ela revigora corações, forma artistas, fortalece comunidades, reacende esperanças. Por isso, digo com

toda convicção, com toda emoção e com toda devoção: o teatro da Paixão dos Capuchinhos não apenas revive — ele ressuscita, sobretudo, em nossos corpos. Sobretudo, em nossos corações. Sobretudo, na fé que seguimos encenando.

DIREÇÃO:

Suelen Migueli

COORDENAÇÃO:

Everson Rolim

TÉCNICOS (LUZ, CENOGRAFIA, FIGURINO, VISAGISMO)

Breno Ramos

Bruno Trindade

Crystian Monteiro

Deividson Vieira

Eduardo Brito

Gabriel Souza

Gleydson Malcher

ARTE/COMUNICAÇÃO/DIVULGAÇÃO

Gleydson Malcher

Raphael Andrade

ESTRUTURA/SOM/ILUMINAÇÃO

Equipe Jeffersom

STAFF

Suzi Ramos

Anderson Neves

Giseli Pantoja

Herick Gurjão

Isabela Lima

Jamilly Leray Castro

Luis Borges

Renara Oliveira

Thatiana Borges

ELENCO

Alexandra Souza

Ana Beatriz Melen

Ana Beatriz Souza

Ana Carolina Araújo

Ana Lúcia

André Joabe

Arthur Aleixo

Arthur Azevedo

Arthur Moraes

Arthurzinho

Brenda Mayara

Brendo Ramos

Bruna Silva
Bruno Trindade
Crystian Monteiro
Douglas Mathias
Eliton Albuquerque
Ester Leray
Evandro Albuquerque
Everson Rolim
Fabricio Damasceno
Felipe Almeida
Felipe Bastos
Fernanda Bittencourt
Fernanda Carolina
Glauber
Hugo Souza
Jennifeer Quaresma
Joao Costa
João Pedro
Jorge Henrique
José Maria
Jose Norte
Juliana Neves
Kaylla Queiroz
Klaiver Franco
Leonardo Mota

Letícia Alves
Lohan Vinicius
Lorena Oliveira
Lucas Borges
Luiz Coutinho
Maria Clara Silva
Maria Luana Soeiro
Nailton Silva
Nelson Martins
Osmar filho
Raphael Andrade
Raquel norte
Rita Costa
Saulo Moraes
Sueli de Jesus
Thiago Oliveira
Vânia Gurjão
Wisdyslane Maciel

Livre exercício dramático a partir da obra “Toda Nudez Será Castigada” de
Nelson Rodrigues

Resultado da Turma do **1º ano do curso Técnico em Ator -**
ETDUFPA

FALO DE *Genis*

ENTRADA FRANCA!!

Data: 30/04

Hora: 16h

Local: Sala 5 – Escola de Teatro e Dança da UFPa
(Rua Jerônimo Pimentel esquina com D. Romualdo de Seixas)

Imagem 2: Cartaz do exercício dramático “Falo de Genis”

Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DO CARTAZ

Cartaz de divulgação de espetáculo teatral com fundo inteiramente preto. No canto esquerdo da imagem, parcialmente visível, há um rosto em sombras: destaca-se apenas o brilho de um olho e parte dos lábios avermelhados, sugerindo um clima sombrio, enigmático e tenso.

Ao centro, em letras grandes e brancas, está escrito o título:

FALO DE (em letras brancas) Genis (em letras vermelhas e cursivas).

Acima do título, aparecem em letras pequenas, brancas, as informações:

“Livre exercício dramático a partir da obra “Toda Nudez Será Castigada” de Nelson Rodrigues

“Resultado da Turma do 1º ano do curso Técnico em Ator – ETDUFPA”.

No canto inferior direito, também em letras brancas, está escrito:

“ENTRADA FRANCA!!

Data: 30/04

Hora: 16h”.

Abaixo, ainda em branco, aparecem as informações de local:

“Local: Sala 5 – Escola de Teatro e Dança da UFPA

(Rua Jerônimo Pimentel, esquina com D. Romualdo de Seixas)”.

O visual do cartaz, com predomínio de preto, fontes contrastantes e um rosto semi-oculto, cria uma atmosfera densa e dramática, condizente com o universo sombrio das obras de Nelson Rodrigues.

FIM DA DESCRIÇÃO.

JOGA PEDRA NA GENI, GENI!

Montagem teatral: Falo de Genis

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

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

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

No caso de “*Toda Nudez Será Castigada*”, escrita em 1965, a crítica ao moralismo religioso se manifesta no confronto entre Herculano, um viúvo austero, e Geni, a prostituta que o desafia a revisitar seus próprios limites. Como aponta Sábato Magaldi, Nelson mergulha em “uma religiosidade distorcida, onde o castigo é o único caminho de purificação, e o prazer, um mal a ser exorcizado”. É importante lembrar que, à época, a peça foi um escândalo. A nudez em cena — tanto literal quanto simbólica — retirava os véus de uma sociedade hipócrita, gerando uma crise de recepção que hoje ainda ressoa. A peça, portanto, não é apenas um drama passionai: é uma fábula moral invertida, onde o pecado se humaniza e a virtude se torna patética. Geni, nesse contexto, não é apenas

uma prostituta: é um arquétipo de expiação, o Cristo às avessas crucificado pela libido coletiva.

E é nesse imbróglio de mostrar “A vida como ela é” quando ninguém está vendo, que irei explanar sobre o que presenciei na encenação.

Ao adentrar na sala em que seria apresentada a encenação, fui arrebatado pela penúria e pelos “espectros” das/dos atuantes situados ao redor. A cena detinha uma arena em forma de quadrado que nos remetia a um quarto. Um clima de suspense pairava sobre os espectadores – rompido abruptamente no primeiro acorde de “Geni e o Zepelin”, de Chico Buarque de Holanda. Gritos, sussurros audaciosos... davam ao público uma “palinha” do que estava por vir. Eram Genis tristes, putas, sexualizadas, vingativas, marginalizadas pelas pedras dos tabus lançadas por mãos que se escondem. A minoria das interpretações foi mal executada – mas isso é apenas um detalhe perante tamanha ousadia e este trabalho era o primeiro exercício dos atores e, certamente, o nervosismo é inerente.

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

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

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

O texto, dito na íntegra, só somou à força da encenação, que bebeu dessa teatralidade rodriguiana, trágico-mitológica, visceral e contraditória. Ao reescrever a presente crítica, em pleno ano de 2025, ou seja, 10 anos depois da primeira crítica, afirmo

que, no Brasil, as barreiras morais ainda se mostram enraizadas por um “Deus onipresente na Pátria, família e bons costumes”. Como se o povo brasileiro, conservador em sua essência, insistisse em manter acesa a fogueira que queima a Geni de ontem, de hoje, de sempre.

Quem presenciou Falo de Genis saiu da sala com um exemplo de libertação — literária, teatral e, sobretudo, da vida como ela é.

Belém, 03.05.2015

FICHA TÉCNICA:

Elenco:

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

Direção: Edson Fernando e Marton Maués

Realização: Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA



Imagem 3: Cartaz do Espetáculo “Quem matou Jack?”

Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DO CARTAZ:

Cartaz vertical em tons de vermelho, preto e dourado, com elementos que remetem ao mistério e ao teatro. À esquerda da imagem, vê-se a silhueta em vermelho escuro de um homem de costas, com as mãos nos bolsos, iluminado por um fecho de luz triangular, simulando um refletor de palco. No canto superior esquerdo, pendem três luminárias de estilo vintage.

Do lado direito, sobre fundo preto e com manchas de sangue estilizadas em vermelho vivo, está o texto em destaque:

“ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA APRESENTA:”

“QUEM MATOU Jack?” – sendo “QUEM MATOU” em letras grandes e vermelhas, e “Jack?” em fonte cursiva dourada, dando destaque ao nome.

Logo abaixo, em letras brancas:

“3 A 6 DE ABRIL | 19H | TEATRO UNIVERSITÁRIO CLÁUDIO BARRADAS”

Em dourado:

“TEXTO ORIGINAL”

“DIREÇÃO: LARISSA CHAVES E MAYRLA ANDRADE”

Na parte inferior, sobre fundo escuro, estão os logotipos dos realizadores:

- Escola de Teatro e Dança da UFPA
- Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA)
- TUCB (Teatro Universitário Cláudio Barradas)
- Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (Fadesp)

O visual do cartaz evoca um clima de suspense e investigação, reforçado pelo uso de cores dramáticas, manchas de sangue e a sombra misteriosa do personagem, sugerindo a temática de um crime ou enigma.

FIM DA DESCRIÇÃO.

JAZZ, LUSTRES E NOIR: A CENA DO CRIME É O PALCO DA DANÇA-TEATRAL

Montagem dança-teatral: “Quem Matou Jack?”

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

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

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

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

Claro que essa mistura não é novidade — vide Pina Bausch (*Tanztheater*), Martha Graham, Isadora Duncan. Maurice Béjart (1971) dizia [2]: “a dança é parte do teatro”; e Rudolf Laban (2001) [3] compreendia o movimento como “manifestação exterior de um sentimento interior”. O espetáculo evoca esses ecos, mas os ressignifica a partir de um contexto acadêmico, coletivo e criativo.

A experimentação teatral se acentua no desenho coreográfico e na força visual da cenografia, sob a Orientação precisa do professor Beto Benone. O Teatro Cláudio Barradas é completamente transfigurado: assume ares de um bar de jazz dos anos 1940, com ares de cassino luxuoso, onde o tempo parece suspenso. Destaque para os dois lustres elegantíssimos em estilo Tiffany e para as luminárias de parede, de design minimalista inspirado na estética nórdica — que, diga-se de passagem, bem poderiam compor permanentemente o mobiliário do teatro, tamanha a harmonia que instauram no espaço. A disposição das mesas entre a plateia cria uma ambientação imersiva, em que o espectador é convidado a estar dentro da cena. Aqui, a luz não apenas ilumina: ela dramaturgiza, desenha atmosferas, pulsa como elemento narrativo e sensorial.

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

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

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

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

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

A direção cênica, assinada pela dupla Mayra Andrade e Larissa Chaves, é conduzida com segurança, sensibilidade e inventividade. Larissa, representante da nova geração da cena paraense, demonstra maturidade criativa ao transitar com desenvoltura entre a linguagem da dança e os códigos teatrais. Mayra Andrade, por sua vez, traz o respaldo de mais de duas décadas de atuação no cenário artístico, especialmente à frente da consagrada Companhia Ribalta de Dança, referência em experimentações coreográficas na região Norte. Essa articulação entre juventude e experiência confere à direção um equilíbrio singular, em que o frescor das proposições se alicerça na solidez de uma trajetória estética bem construída.

Do ponto de vista teórico, a proposta diretiva alinha-se às concepções de uma pedagogia da criação interdisciplinar, como pensada por autores como Hans-Thies Lehmann (2007) [5], que defende um teatro pós-dramático centrado na performatividade e na polissemia dos signos cênicos. A encenação foge de hierarquias formais e privilegia

um processo colaborativo, em que os intérpretes-criadores são parte ativa da dramaturgia. Assim, a cena se organiza como um campo de experimentação sensível, onde corpo, espaço e imagem dialogam de maneira rizomática, conforme propõe Deleuze e Guattari (apesar de eu não gostar da escrita desses dois pensadores).

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

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

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

Trata-se, assim, de um teatro coreográfico em ebulição, que explora a fisicalidade como discurso, o gesto como signo, e a cena como campo expandido de investigação. A investigação dramatúrgica em torno do assassinato de Jack serve como metáfora para uma busca mais profunda: o assassinato de certezas, de fronteiras, de categorias fixas. O espetáculo propõe que o mistério maior talvez não esteja em descobrir “quem matou”, mas em revelar como dançar e atuar, ao mesmo tempo, com o corpo em estado de ARTE.

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

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

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

[4] SILVA, José de Anchieta da. **Figurino: uma linguagem da cena**. São Paulo: Senac, 2007.

Obs.: A citação original no contexto do livro é: “O traje cênico é uma pele intermediária entre o corpo do ator e o olhar do espectador.” (SILVA, 2007, p. 34)

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

FICHA TÉCNICA

Intérpretes-Criadores:

Joyce Leonardo

Aline Guimarães

Mille Melo

Marceli Katharine.

Lene Nascimento

Holliver Haddid

Wes Maciel

Kisuki Ghidihi

Neuza Nascimento

Letícia Watson

João Roosevelt

Jonh Monteiro

FIGURINISTAS:

Elcio Lima

Hugo Corrêa

ASSISTENTES DE FIGURINO:

Igor Quadros

Thalyson Moraes

Rafaela Cruz

Rosário Oliveira

ASSISTENTES DE MAQUIAGEM:

Sara Letícia

Carla (Lic. Em Teatro)

Fabício Sousa

Enzo Gabriel

PREPARAÇÃO VOCAL E TEATRAL:

Carla (Lic. Em Teatro)

ORIENTAÇÃO DE FIGURINO:

Cláudia Palheta

CENÓGRAFOS:

Adriana Jordana

Felipe Campos

Ingrid Bubuiar

Ronald Almeida

ASSISTENTES DE CENOGRAFIA:

Celia Guimarães

Marcia Gonçalves

Vitorine Carrera

ORIENTAÇÃO DE CENOGRAFIA:

Beto Benone

ILUMINAÇÃO CÊNICA:

Felipe Campos

Ronald Almeida

ORIENTAÇÃO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA:

Iara Souza

Social Midia e Designer:

Brunno Euler

Bueno Santos

Joyce Leonardo

FOTOGRAFIA E FILMAGEM:

Danielle Cascaes

Valério Silveira

DIREÇÃO GERAL E ARTÍSTICA:

Larissa Chaves e Mayrla Andrade

**esse espetáculo agradece a colaboração das seguintes pessoas para a sua
realização:**

Prof. Tarik Coelho, Diretor da Escola de Teatro e Dança da UFPA;

Profª. Grazi Ribeiro, Vice-Diretora da Escola de Teatro e Dança da UFPA

Profª. Adriana Santos, Coordenadora Geral dos cursos técnicos da Escola de Teatro e

Dança da UFPA;
Profª. Gaby Albuquerque, coordenadora do Curso Técnico em Intérprete-Criador em
Dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA;
Profª. Valéria Andrade, Diretora do Teatro Universitário Cláudio Barradas.
Instagram: @etdufpa e @quemmatoujack.

REALIZAÇÃO:

Escola de Teatro e Dança da UFPA
Curso Técnico em Dança – Habilitação em Intérprete-Criador
Curso Técnico em Cenografia
Curso Técnico em Figurino Cênico



Imagem 4: Cartaz do Espetáculo “A Farsa da boa Preguiça”

Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DO CARTAZ

Cartaz em formato vertical, com fundo azul claro e bordas pretas decoradas por bolinhas brancas, remetendo à estética do cordel nordestino. No topo, lê-se:

“Mostra Cênica ETDUFPA apresenta A Farsa da Boa Preguiça”

O título está em letras grandes e amarelas com contorno preto, destacando-se no centro. Logo abaixo, há os créditos:

Texto: Ariano Suassuna

Direção: Karine Jansen e Larissa Latif

Abaixo do texto principal, em letras pretas menores:

20 a 23 — 27 a 30 de março de 2025

Às 17:30 e 20:00 no Estacionamento da ETDUFPA

Tv. Dom Romualdo de Seixas, 820

R\$ 20 (Inteira) / R\$ 10 (Meia)

No centro do cartaz, há um sol estilizado em preto e amarelo, com um espiral no meio e raios pontiagudos, evocando o estilo de xilogravuras populares.

No canto inferior esquerdo, uma casinha amarela com telhado vermelho e janelas vermelhas — típica da arquitetura nordestina. Ao lado dela, um banco verde de praça. No canto inferior direito, um personagem com vestes pretas e auréola branca, em estilo de xilogravura religiosa — provavelmente representando um santo ou beato. Ao redor, cactos, estrelas e dois passarinhos vermelhos no canto superior direito.

Na parte inferior do cartaz estão os logotipos da Escola de Teatro e Dança da UFPA, do Instituto de Ciências da Arte (ICA) e da Fadesp.

O cartaz evoca fortemente a estética do teatro popular nordestino e celebra a cultura brasileira com referências visuais à literatura de cordel, à religiosidade popular e ao cenário típico do sertão.

FIM DA DESCRIÇÃO.

ENTRE CACTOS E CORDÉIS: A FORÇA DE UMA FARSA POPULAR

Montagem teatral: “A Farsa da Boa Preguiça”

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

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

Faz tempo que não escrevo para o “Tribuna do Cretino”. Parece até que desaprendi a começar uma crítica — mesmo após ter participado de tantas oficinas do projeto homônimo, coordenado pelo professor Edson Fernando. Já escrevi sobre mais de vinte montagens, publiquei um livro de críticas teatrais ressignificadas, e, ainda assim, a sensação de recomeço é inevitável. Cada espetáculo é único. Cada escrita, também. Acreditem, dá um trabalho escrever sobre as produções de outras pessoas, mormente, as que nós temos laços afetivos. Porém, fui impulsionado a escrever após ler outras análises

críticas, especialmente a de Cláudia Floresta, intitulada “O teatro e a revolução” [2]. Fiquei refletindo sobre como a crítica teatral é sempre subjetiva, e como cada noite, cada público, cada olhar, transforma a obra em algo novo.

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

A escolha da farsa como gênero foi acertada: permite uma crítica à preguiça — e, por extensão, a tantos hábitos e vícios sociais — com leveza e humor. A atuação dos alunos do primeiro ano trouxe frescor, espontaneidade e verdade. Há, claro, limitações naturais de formação, mas elas foram compensadas pela entrega e pela vibração em cena.

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

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

Infelizmente, a falta de recursos é uma constante na Escola de Teatro e Dança da UFPA. É essencial que o poder público compreenda o valor dessa instituição e a apoie de forma contínua. Ainda assim, mesmo diante das adversidades, a cenografia de A Farsa da Boa Preguiça foi elaborada, simbólica, e inteiramente coerente com a proposta armorial [2].

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

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

A maquiagem dos atuentes foi outro ponto favorável na composição da visualidade. Os traços marcados e expressivos me remeteram imediatamente a marionetes, o que conferiu um ar lúdico e ao mesmo tempo crítico à encenação. Essa escolha não apenas dialoga com a estética da farsa, como também colabora para criar uma linguagem corporal amplificada, coerente com o tom do espetáculo. Se Grotowski valorizava um “teatro pobre”, eu, pessoalmente, prefiro seguir a filosofia de Joãozinho Trinta — um verdadeiro “encantador de alegorias”: **“quem gosta de pobreza é intelectual, o povo gosta de luxo”**.

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

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

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

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

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

Evoé!

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

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

Ficha Técnica
"A Farsa da Boa Preguiça"

Elenco:

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

Direção do espetáculo:

Karine Jansen
Larissa Latif

Direção de cenografia:

Iara Souza

Direção de Figurino:

Ezia Neves

Cenografia:

David Galvão
João Caique
Milene Batista

Assistente de Cenografia:

Mateus Barata
Regis Cardoso

Figurinista:

Enzo Gabriel
Exodo Gabriel
Rosario Oliveira
Uarlason Lima

Design e edição e roteiro de vídeo:

Adrinny Oliveira

Ilustrações e edição de vídeo:

Gustavo Sanato

Fotografia e filmagem cênica:

Danielle Cascaes

Fotografia e mobile:

Camila Martins

Elaboração de texto e edição de vídeo:

Evelyn Sarmento

Elaboração de texto:

Alberto Aguiar

Amarildo Pastana

Sonoplastia:

Gutto Ferreira

Lennon Bendelak

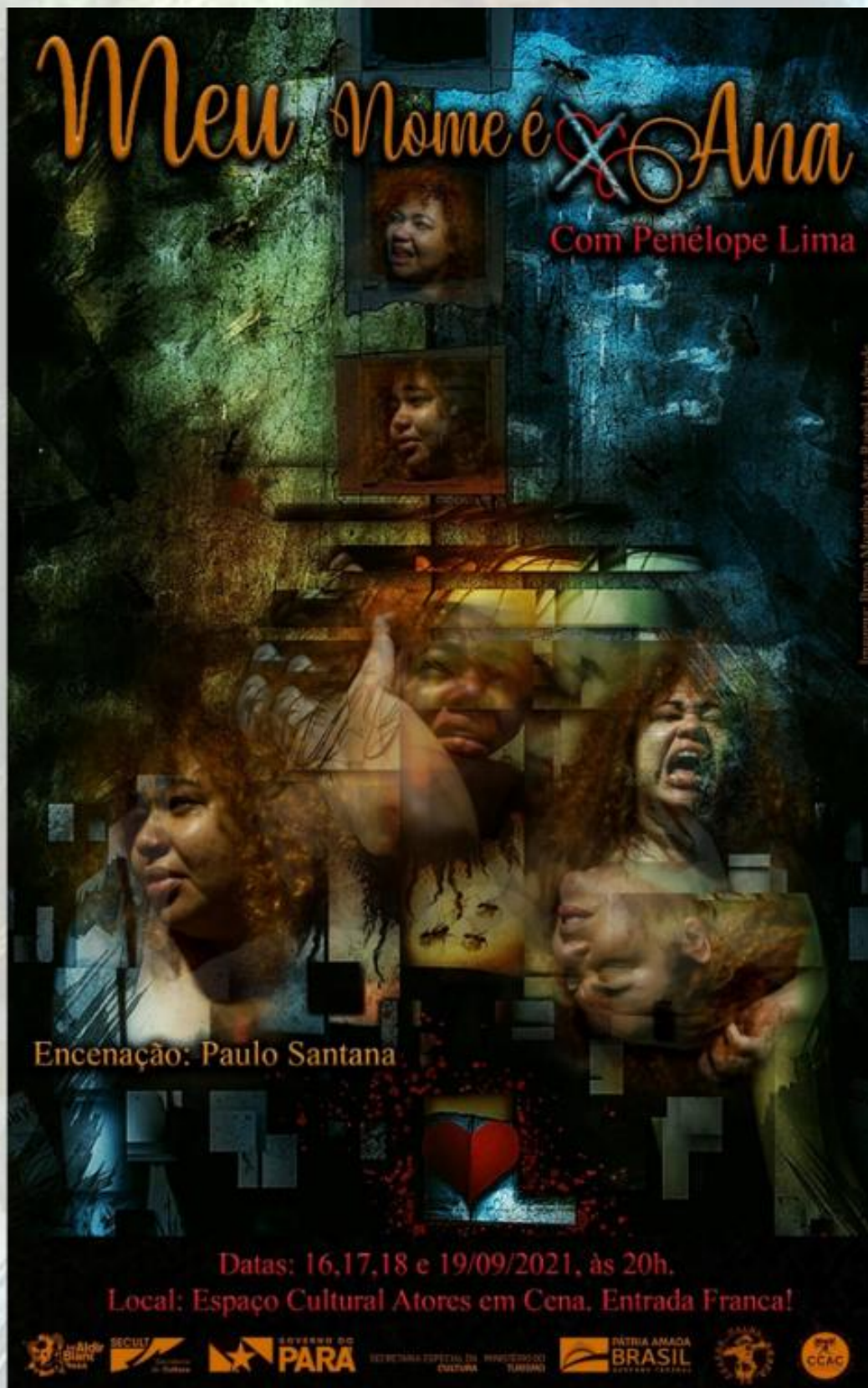


Imagem 5: cartaz do Espetáculo “Meu nome é Ana”
Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DO CARTAZ

O cartaz tem formato vertical e aparência sombria e dramática, com tons predominantes de verde escuro, azul e preto, criando uma textura que remete a uma parede úmida, suja e rachada. No topo, lê-se em letras grandes e cursivas, em tom laranja: “Meu Nome é Ana”, com um “X” vermelho riscando o nome “Ana”, como se fosse uma correção ou negação do nome. Abaixo, em letras menores e brancas, está escrito: “Com Penélope Lima”.

A imagem central é uma colagem artística de diversas expressões faciais da atriz Penélope Lima, com destaque para emoções intensas como dor, angústia, grito, resistência e vulnerabilidade. As imagens sobrepostas criam um efeito fragmentado, com partes do rosto e do corpo da atriz se misturando, como se a personagem estivesse dilacerada ou desintegrando-se emocionalmente. Pequenos quadros com insetos (como formigas) e um coração partido reforçam a ideia de sofrimento e opressão.

No rodapé, em letras vermelhas, estão as informações do espetáculo:

“Encenação: Paulo Santana

Datas: 16, 17, 18 e 19/09/2021, às 20h.

Local: Espaço Cultural Atores em Cena. Entrada franca!”

Logotipos de instituições de apoio aparecem na parte inferior: Aldir Blanc, SECULT, Governo do Pará, Ministério do Turismo, Pátria Amada Brasil, Grupo Palha e CCAC.

O cartaz comunica visualmente dor, violência simbólica e uma profunda carga emocional, sugerindo um espetáculo de denúncia, memória e resistência.

FIM DA DESCRIÇÃO.

NECROPOLÍTICA – O VÍRUS MAIS LETAL

Crítica à montagem “Meu nome é Ana”, do Grupo **Palha**

18 de setembro de 2021

Eu me chamo Raphael! E essas sete letras, todas juntas, formam a primeira palavra que aprendi a escrever. E ao falar em escrita, soa até estranho tocar novamente em uma caneta. Contudo, há cerca de um mês, por conta da pós-graduação, voltei a usá-la. A letra — quase um hieróglifo — foi tantas vezes substituída pelo *modus operandi* dedo-teclado-tela, que se tornou quase indissociável da experiência contemporânea. Vivemos num mundo que exige rapidez simbiótica entre sociedade, estudo e trabalho, onde escrever à mão parece uma perda de tempo.

Mas acredite, caro leitor: tocar uma caneta e riscá-la com tinta em um papel ainda tem potência. A escrita flui melhor, mesmo que, vez ou outra, eu precise corrigir a perninha do “a” que parece um “o”. E entre zigzagues de letras, coloco-me na tentativa de construir um pensamento crítico sobre “Meu nome é Ana”, dramaturgia escrita e performada por Penélope, que se debruça sobre a ferida exposta da contemporaneidade.

Há três poderes na escrita: o PODER de escrever, o PODER de ser lido e o PODER de afetar. Seja com caneta ou teclado, escrever é um gesto de ocupação simbólica e política. A leitura, por sua vez, permite ao outro compactuar — ou não — com o que foi dito. Ao rabiscar “Meu nome é Ana”, Penélope atravessa não só palavras, mas vivências, memórias, dores, política e a própria cena do cotidiano. Afinal, como nos lembra a etimologia da palavra teatro, trata-se do “lugar onde se vê”.

E Penélope nos faz ver. Em plena pandemia da COVID-19, já então em refluxo em Belém, com UTIs vazias em 18 de setembro de 2021, a artista finca sua denúncia. Não apenas sobre o vírus biológico, mas sobre o outro vírus, mais letal e persistente: a necropolítica (MBEMBE, 2018). Conceito fundamental para compreender a política de morte que atua seletivamente sobre os corpos — pobres, racializados, feminilizados — a necropolítica é mais que um contexto: é uma estrutura de poder que ceifa vidas e normaliza o extermínio.

Penélope entrega tudo desde a primeira tosse em cena. Há pressa, urgência, ab-reação. Termo que remete à catarse emocional freudiana (FREUD, 2011), uma descarga

psíquica que se manifesta no corpo. A solidão materna, a violência contra o feminino e a anomia social (DURKHEIM, 2000) são tensionadas por uma entrega cênica que beira o burlesco e o trágico.

A personagem Ana é composta por camadas de interseccionalidade: mulher, prostituta e gorda (CRENSHAW, 1991). Corpos que carregam sistemas sobrepostos de exclusão e vulnerabilidade, como também afirma Sueli Carneiro ao refletir sobre o feminismo negro (CARNEIRO, 2003). Ana é sitiada por todos os lados, sob a luz crua e o olhar lancinante de Paulo Santana. A opressão atravessa o corpo, mas também se encarna na linguagem.

Se há densidade na performance, talvez falte peripécia na estrutura textual. A linearidade da narrativa poderia ser tensionada por uma virada dramatúrgica, uma não-linearidade que, desde Aristóteles, é pensada como motor do imprevisível. Mas Penélope finca sua obra na coesão da denúncia, na clareza do recado. E ponto.

No fundo, não se trata de oferecer catarse, mas de provocar pensamento. “Meu nome é Ana” é a denúncia viva de um tempo em que o isolamento escancarou vulnerabilidades e aprofundou iniquidades. É a voz de quem resistiu ao vírus — biológico e político — e de quem ainda resiste. É memória em cena, corpo em rasgo, arte em urgência.

Porque há um vírus sem variante mais letal: a desumanização que torna o outro descartável (BUTLER, 2015). A política que risca nomes como Ana, Maria, Penélope ou Izabel de seus papéis e prontuários como quem deleta arquivos. Mas o teatro resiste.

E ao escrever sobre ele — com caneta ou teclado — fazemos memória. E memória, como afirma Diana Taylor, é sempre um ato performativo, um arquivamento do trauma vivido no corpo (TAYLOR, 2013). E arquivar, neste país, é também resistir ao esquecimento.

Referências

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

BUTLER, Judith. **Vida precária**: o poder do luto e da violência. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CRENSHAW, Kimberlé. **Mapping the margins**: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, v. 43, n. 6, p. 1241–1299, 1991.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 2003.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: um estudo de sociologia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

SCHECHNER, Richard. **Performance**: teoria e prática. São Paulo: Edições Sesc, 2012.

Ficha Técnica **"Meu nome é Ana"**

Dramaturgia:
Penélope Lima.

Com **Penélope Lima** interpretando a personagem "Ana".

Direção e Encenação:
Paulo Santana

Arranjo Musical:
Geraldo Sena

Músicas:
"A Estrela"

Gilberto Ichihara, baseado no poema de Manuel Bandeira

"Sob o estado de emergência"
Gilberto Ichihara

Criação e Execução de Visualidade e Sonoplastia:
Nelson Borges

Criação e Execução de Designe de Luz:
Malú Rabelo

Assessoria de Imprensa:
Leandro Oliveira

Arte Gráfica:
Raphael Andrade

Fotografia:
Bruno Moutinho

Produção:
Tânia Santana

Parceria:
Grupo de Teatro Palha

Apoio:
Centro Cultural Atores em Cena

Patrocínio:
Lei Aldir Blanc. Secult / Governo do Pará. Secretaria Especial da Cultura.
Ministério do Turismo. Pátria Amada Brasil / Governo Federal.



Dramaturgia Coletiva
Dirigido por: Andréa Flores e Marluce Oliveira

ARAUANDÊ

Os Rios de Minha'alma

De 11 a 14 e 18 a 21
de Dezembro, às 17h45 e
sábado às 11h45

Porto Shalom
R. Siqueira Mendes, 158/160
Cidade Velha

realização:

ESCOLA
TEATRO
DANÇA
UFFPA



apoio: **AMAZON**
VIBE

Imagem 6: Cartaz do Espetáculo “Arauandê- os rios de Minha’alma”
Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DA IMAGEM:

Cartaz artístico e expressivo de um espetáculo teatral. O fundo é predominantemente preto, preenchido por uma arte em estilo gráfico com traços brancos, que lembram xilogravura ou desenho à mão livre. A imagem central traz formas humanas e aquáticas entrelaçadas, criando um ambiente simbólico que remete a rios, corpos, espiritualidade e ancestralidade. Ao centro, uma figura deitada com cabelos longos parece flutuar na água. Próximo a ela, lê-se: “O que fui sou se serei”.

Na parte superior, em letras grandes e coloridas, está o título do espetáculo:

“ARAUANDÊ”

Logo abaixo, em letras brancas cursivas:

“Os Rios de Minh'alma”

O cartaz informa também:

Dramaturgia Coletiva

Dirigido por: Andréa Flores e Marluce Oliveira

Em letras menores, ao fundo:

De 11 a 14 e 18 a 21 de dezembro, às 17h45 e sábado às 11h45

Local: Porto Shalom – R. Siqueira Mendes, 158/160, Cidade Velha.

Na base do cartaz, há os logotipos da Escola de Teatro e Dança da UFPA, UFPA e do apoiador Amazon Vibe. O conjunto visual expressa uma atmosfera sensível, fluida e poética, remetendo ao universo das águas e da memória, com forte carga simbólica amazônica.

FIM DA DESCRIÇÃO.

TEATRO, PERFORMANCE E REPERFORMANCE – SINESTESIAS DE UMA ANIMA HÍBRIDA

Por Raphael Andrade Rocha

Montagem: Arauandê – Os Rios de Minh'alma

ETDUFPA – Cursos Técnicos em Ator, Cenografia e Figurino Cênico – 18/12/2019

Shalom,

“TEATRO... PERFORMANCE...” — essa disjunção estilística nos convites virtuais à obra Arauandê – Os Rios de Minh'alma já indicava algo além de uma simples classificação de gênero artístico. A formulação anunciava o conflito ou a fusão entre linguagens — talvez um convite à fratura e à fluidez da cena. A obra, então, se revelou como um campo de confluência simbólica, um território expandido onde os limites entre o teatral e o performático tornam-se porosos, instáveis, e é justamente nesse hibridismo que reside sua potência estética.

No campo teórico, o debate sobre performance atravessa diversas disciplinas. Para Marvin Carlson (2010), a performance é um termo guarda-chuva que abarca múltiplas formas de exibição pública, culturalmente codificadas. Essa amplitude conceitual fez com que os Estudos da Performance, enquanto campo, emergissem como espaço interdisciplinar, acolhendo contribuições da antropologia, sociologia, filosofia, teatro e estudos culturais.

Richard Schechner, um dos fundadores do “*Performance Studies*”, aponta que a performance pode ser entendida como “comportamento restaurado” — um conjunto de ações não espontâneas, mas reapresentadas em diferentes contextos, com intenção e impacto (SCHECHNER, 2002). Assim, a performance não se limita ao palco: ela está nos rituais religiosos, nas práticas sociais, nas manifestações políticas. É uma dramaturgia do cotidiano, um gesto que significa, encena e reatualiza a cultura.

Zeca Ligiéro (2012), ao introduzir esses conceitos no Brasil, destaca que a performance carrega elementos de rito, festa, rito de passagem, transe e liturgia. Nesse sentido, ela se aproxima das epistemologias de matriz afro-ameríndia e ameríndia, nas quais corpo e espiritualidade não se separam da arte.

A performance também é, por essência, corpo presente. Para Diana Taylor (2013), o corpo é arquivo e repertório: ele guarda saberes, gestos e memórias que não são apenas escritos, mas vividos, transmitidos por meio da oralidade e da presença encarnada. Nesse ponto, a performance se diferencia da obra de arte como objeto e se aproxima da experiência, da presença, do agora.

Contudo, Peggy Phelan (1997) alerta: performance é ontologicamente efêmera. Sua existência se dá no ato e desaparece com ele. A tentativa de reprodutibilidade, segundo a autora, esvaziaria sua força crítica, tornando-a assimilável pelas lógicas do mercado e da representação.

Mas essa ideia tem sido desafiada. Marina Abramovic (2011), por exemplo, propõe a REperformance como forma legítima de reencenar ações performáticas sem esvaziá-las, mas reinscrevê-las em novos contextos, abrindo espaço para sua documentação e continuidade. Essa concepção se aproxima da lógica do teatro — arte da repetição com variação — e permite pensar a performance para além da efemeridade.

Pensadores como Hans-Thies Lehmann (2007), em sua teoria do pós-dramático, ampliam esse debate ao afirmar que o teatro contemporâneo se distancia do texto dramático e se aproxima da performance, incorporando fragmentação, simultaneidade, presença e visualidade como elementos estruturantes. Assim, os limites entre gêneros artísticos se desfazem em favor de uma estética da contaminação e da abertura.

É nesse terreno de porosidades que se inscreve *Arauandê – Os Rios de Minh'alma*.

A obra não busca representar, mas evocar. Corpo, espaço e sonoridades se entrelaçam em uma dramaturgia sinestésica que mobiliza ancestralidade, memória, mito, denúncia e delírio. Os corpos-atuantes são seres híbridos, entre humanos e animais, entre sagrado e profano, entre arte e rito. O espetáculo dramatiza o retorno à terra, ao rio, ao feminino-mítico — ao “submerso” que resiste à racionalidade colonial.

A cenografia se constrói na visualidade do lixo reciclado, nos fragmentos que remetem à arte rupestre, no barco corroído fora do palco — símbolo do exílio, da margem, da espera. O figurino é excêntrico, totêmico, ritualístico. A sonoplastia e a iluminação não acompanham a ação; elas são ação.

Trata-se de uma encenação que problematiza os limites da representação teatral. Não há fábula linear, mas dramaturgia do gesto, da respiração, da pausa e da repetição. Os corpos encenam afetos primitivos, acessam camadas do inconsciente coletivo, transitam entre o *homo sapiens*, o *homo demens* e o *quod animalis* (LEHMANN, 2007).

A montagem atua também como crítica político-poética. O feminino aparece como força tectônica — a mãe cobra submersa, guardiã de um tempo outro, contra o avanço da racionalidade patriarcal e capitalista. Nesse ponto, a obra se alinha a autoras como Silvia Federici (2017), para quem o corpo feminino foi expropriado historicamente como parte do processo de constituição do capitalismo moderno.

Ao apresentar-se às margens da Baía do Guajará, a obra torna-se metalinguagem da própria condição de periferia — estética, social, epistêmica. Ali, tudo se torna encruzilhada: arte e vida, cena e ritual, teatro e performance. E talvez seja isso: uma encruzilhada onde pulsa a alma híbrida da Amazônia, dos corpos dissidentes, dos afetos em desobediência.

Evoé, porque há regiões da alma que só a arte — e sua potência de presença — pode tocar.

Referências

ABRAMOVIC, Marina. **Documentário**. YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HtDPHVuMS8c>. Acesso em: 16 dez. 2019.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

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

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance: representação sem produção**. Trad. André Lepecki. In: Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, n. 24, 1997, p. 171-191.

ROCHA, Raphael. **Flores para Pietá**: análise do processo transcultural de um corpo sagrado/subversivo e reflexões sobre performance e reperformance. Monografia (Licenciatura em Teatro) – ICA/UFPA, 2019.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New York: Routledge, 2002.

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

FICHA TÉCNICA

ELENCO:

Anna Clara Andrade

Arthur Perdigão

Augusto Neves

Brenda Britto

Carla Jardim

Danilo Rocha

Gabriel Di Preto

Gilson Santos

João Santa Brígida

José Neto

Julis Albuquerque

Laís Bezerra

Letícia Moreira

Lucas Del Corrêa

Marina Di Gusmão

Marina Moreira

Matheus Amorim

Matheus Magno

Melissa Souza

Pedro Henrique Dias

Ramon Dekken

René Coelho

Sarah Prazeres

Tarcísio Gabriel

Tertuliana Lopes
Vanessa Duarte
Wanessa Guimarães
Wesley Santos

ENCENAÇÃO:
Andréa Flores e Marluce Oliveira

DRAMATURGIA:
Colaborativa

DRAMATURGISTAS:
Glaude Rocha, Penélope Lima e Vanessa Farias

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:
Andrey jandson, Ingrid Gomes e Victória Souza

DIREÇÃO MUSICAL:
Andrey jandson, Gabriel Di Preto e Victória Souza

MUSICISTAS:
Duda Souza e Katarina Chaves

FIGURINO:
Bárbara Jubin, João Paulo Faísca e Leeandra Lee Vasconcelos

ASSISTENTES DE FIGURINO:
Hugo Corrêa, Luciano Cantanhede e Theus Iconic

CENOGRAFIA:
Farid Zahalan, Hanna C. Blue, Juh Silva e Nine Ribeiro

ASSISTENTES DE CENOGRAFIA:
Caê Jestas - CSJ, Felipe Neves, Kildren Pantoja, Lee, Oiran e Rúbia Abati

COORDENAÇÃO DE VISUALIDADE:
Juliana Bentes e Paulo de Tarso

ASSESSORIA DE IMPRENSA:
Lucas Del Corrêa

IDENTIDADE VISUAL:
Tarcísio Gabriel e Sarah Prazeres

FOTOGRAFIAS:
Danielle Cascaes e Tarcísio Gabriel

DESCRIÇÃO DA IMAGEM:

Cartaz surrealista e vibrante do espetáculo teatral “O Homem e o Cavalo”, de Oswald de Andrade, apresentado pelas turmas dos cursos técnicos em Teatro, Cenografia e Figurino da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

A composição visual do cartaz remete diretamente à estética de Salvador Dalí, com figuras alongadas e distorcidas em um cenário desértico onírico. Ao centro, destaca-se um cavalo branco com patas finíssimas e muito longas, flutuando no ar. No dorso do cavalo, há uma pequena figura feminina nua em posição clássica, sobre uma taça dourada. Outras figuras igualmente surrealistas — como uma garça, um camelo com torre de petróleo nas costas, uma máquina industrial, uma criatura rosada — também aparecem suspensas no ar, todas com pernas longas e finas.

À esquerda, um homem nu, de pele marrom, está ajoelhado e preso a cordas, segurando uma cruz. Há um balão de ar quente e elementos como nuvens, fumaça e objetos simbólicos que parecem levitar.

O título do espetáculo aparece em letras grandes no céu ao fundo, em diferentes tonalidades:

“O Homem e o Cavalo” de Oswald de Andrade

Na parte inferior, informações do evento:

- De 24 a 28 de janeiro, às 18h30 e 20h30
- Teatro Cláudio Barradas
- Ingressos: R\$ 10,00 (meia entrada para estudantes)

Direção de Marluce Oliveira e Paulo Santana.

Realização: ICA / Escola de Teatro e Dança da UFPA

Apoio: TUCB, ETDUFPA

No canto inferior direito, estão os logotipos institucionais e a assinatura “Arte: Raphael Andrade”, confirmando o caráter autoral e estético do cartaz.

A imagem evoca o absurdo, o delírio e o experimentalismo modernista, criando uma ponte entre o teatro de vanguarda e o imaginário visual surrealista.

FIM DA DESCRIÇÃO.

ANTROPOFAGIA OSWALDIANA – DO TEXTO À CENA

Por Raphael Andrade Rocha

Montagem: O Homem e o Cavalo

ETDUFPA – Montagem de Conclusão dos Cursos Técnicos em Ator, Cenografia e Figurino

Os cursos técnicos de formação em Ator, Cenografia e Figurino da ETDUFPA escolheram, como base para a montagem interdisciplinar de conclusão, o texto indutor O Homem e o Cavalo (1934), do escritor modernista Oswald de Andrade. Como estagiário do processo, acompanhei essa experiência cênica marcada por hibridizações, radicalidade estética e um mergulho crítico nos paradoxos da civilização ocidental. Nesta crítica, proponho um olhar analítico do texto à cena, percorrendo os atravessamentos teóricos e práticos dessa montagem.

A peça, composta por nove quadros, realiza um balanço crítico da história da humanidade, reunindo figuras históricas, mitológicas, divinas, animais e populares em uma narrativa cênica que é simultaneamente alegoria, sátira e manifesto. Nela, o humano se hibridiza com o animal; o sagrado colide com o profano; o real encontra o delírio. A estrutura fragmentada da peça remete aos pressupostos do teatro épico brechtiano, com uso do estranhamento, da quebra da quarta parede e da interrogação do espectador (BRECHT, 2005).

Como aponta Carlos Gardin (1995), a peça de Oswald transforma o espectador em juiz da história: ele julga e é julgado, num espelhamento ético que mobiliza

consciência crítica. O didatismo oswaldiano, portanto, não é panfletário, mas provocador. O texto funciona como uma máquina de guerra simbólica contra os sistemas totalitários — fascismo, nazismo, capitalismo — e contra as instituições que perpetuam desigualdades, como a Igreja e o Estado moderno.

Esse gesto crítico inscreve-se na lógica da antropofagia cultural, conceito central do modernismo brasileiro formulado por Oswald em seu Manifesto Antropofágico (1928). A proposta de “devorar o estrangeiro” para ressignificá-lo e gerar uma arte brasileira autônoma não é xenofóbica, mas estratégica: digerir o outro para produzir o novo (ANDRADE, 1970). A cena, aqui, opera como ritual de transfiguração — política, estética e simbólica.

A encenação dirigida pelos professores Marluce Oliveira e Paulo Santana se construiu sobre o corpo do ator como epicentro da teatralidade. A proposta performativa bebe das fontes do teatro popular europeu — *commedia dell’arte*, circo, farsa, cinema mudo — mas também dialoga com a estética ritual afro-brasileira e ameríndia, tensionando códigos e criando zonas de contaminação.

O corpo extra-cotidiano é aqui laboratório de expressão crítica. A influência de Dario Fo (1990), com sua linguagem burlesca, sua sátira ao poder e seu uso do *grammelot* — linguagem inventada baseada em gestos e sons — encontra ressonância na fisicalidade dos atuentes. A crítica ao sistema dominante é feita com riso, grotesco e exagero, tensionando o discurso racional com gestos instintivos, uma estratégia que se insere na lógica do riso como subversão (BAKHTIN, 1987).

A coreografia corporal foi apoiada nos estudos de Rudolf Laban (1978), sobretudo em sua análise dos oito movimentos básicos e dos planos de espaço (alto, baixo, médio), contribuindo para uma cena cinética, rítmica e performativa. Essa fisicalidade aliada à visualidade do figurino e da cenografia (feitas com materiais recicláveis e referências a culturas de resistência) reafirma a lógica antropofágica: a cena devora o discurso ocidental dominante e o regurgita em forma de poesia cênica.

No prólogo, a cena inicia com os atuentes em malhas cor de pele e máscaras brancas, manejando cestos de vime que remetem à lenda da “Cobra Grande” — um elemento mítico da cosmogonia amazônica. Tal visualidade se inscreve em uma estética decolonial (QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2007), evocando saberes originários e propondo uma ruptura com o eurocentrismo da cena tradicional.

A barca de São Pedro, encenada a partir do corpo dos próprios atores, representa um exemplo claro da conversão semiótica (LOUREIRO, 2001), em que o signo é resignificado pela ação performativa. O corpo do ator não representa uma barca: ele é barca, pelo jogo simbólico e imagético. A cena não busca mimetismo, mas sugestão.

A trilha sonora é marcada pela heterogeneidade de gêneros — ópera, funk, música sacra, sons mecânicos — compondo um universo sonoro caótico e carnavalesco, alinhado ao espírito da obra. A dimensão sonora potencializa o discurso, aciona afetos, propõe crítica. É uma “cacofonia dramatúrgica” — conceito que se aproxima das ideias de Hans-Thies Lehmann (2007) sobre o teatro pós-dramático, onde a narrativa dá lugar à performatividade e ao fluxo polifônico de estímulos sensoriais.

O elenco, embora vibrante e entregue, por vezes tropeça no uso de estereótipos. A personagem da garça com gagueira, por exemplo, provoca riso fácil, mas nos leva a refletir sobre o limite ético da representação. Como propõe Silviano Santiago (2000), é preciso pensar a arte como lugar de resistência, mas também de escuta — sobretudo dos corpos que historicamente foram ridicularizados.

Do ponto de vista vocal, alguns atuentes apresentaram dificuldades de dicção, o que comprometeu a compreensão textual. Também houve momentos de agressividade física em cena que poderiam ter sido repensados, considerando o princípio da ética do cuidado entre corpos — algo essencial nos processos formativos (BOAL, 1995).

Ainda assim, O Homem e o Cavalo foi um espetáculo poderoso, visualmente inventivo, criticamente posicionado e coerente com a proposta de formação técnica e artística da ETDUFPA. Foi uma obra que, mesmo com recursos limitados, conseguiu devorar a tradição para cuspir cena, sentido e crítica. Uma verdadeira celebração do teatro como espaço de ruptura, carnavalização e pensamento.

Evoé!

28/01/2018

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropofágico**. In: Obras completas. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BRECHT, Bertolt. **Pequeno organon para o teatro**. São Paulo: Ática, 2005.

DARIO FO. **O teatro de Dario Fo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

GARDIN, Carlos. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Annablume, 1995.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

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

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A estética do encantamento**: ensaios sobre arte amazônica. Belém: Secult/PA, 2001.

MIGNOLO, Walter. **A ideia de América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: Estudos Avançados, n. 21, v. 58, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

Ficha Técnica:

Montagem:

O Homem e o Cavalo

Direção de Atores e Encenação:

Paulo Santana e Marluce Oliveira

Direção de Visualidade:

Iara Regina

Criação de Sonoplastia e Cartaz:

Raphael Andrade

Operação e Criação de Sonoplastia:

Juliana Bentes.

Projeto de iluminação:

Bolyvar, Manu, Leo, Humberto e Luan

Operação de mesa de luz:

Bolyvar

Criação de Figurino:

Iara Mendonça, Isabella Vallentina, Rosiete Santos, Thais Sales.

Assistentes de Figurino:

Sônia Decolores, Juliana Bendes, Bruno Sacramento, Flávia Flor.

Criação de Cenografia:

Boliyvar Moreira, Léo Andrade, Luan Artpay e Manuela Dela. Humberto Malaquias.

Assistentes de cenografia:

Madu Santos, Paulo Bico, Winnie Rodrigues, Manuela Dela.

Elenco:

Aj Takashi, Jeff Moraes, Ysamy Charchar, Yuri Granha, Marvin Muniz, Loba Rodrigues, Igor Moura, Joed Caldas, Bonelly Pignatário, Felipe Almeida, Romana Mello, Luana Oliveira, Tarsila Amaral, Sandra Wellem, Hudson dos Passos, Ruber Sarmiento, Enoque Paulino, Marina Lamarão, Renato Ferber, Helaine Sena, Marina Gusmão, Simon bayssat, Cinara Moraes, Enzo Burlos, Lucas Serejo, Valéria Lima, Leandra Lee.

Estagiários do Curso de Licenciatura em Teatro:

Isabella Valentina, Thiago Batista, Gabriel Luz,
Tais Sawaki, Raphael Andrade e Joyse Carvalho



Imagem 8: Cartaz do Espetáculo “Um Bonde Chamado Desejo”
Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DA IMAGEM:

Cartaz de divulgação do espetáculo teatral “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams, montado pelo 1º ano do curso técnico em teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

A imagem de fundo é uma fotografia antiga, em preto e branco, que mostra bondes circulando por uma avenida movimentada. A via está repleta de pessoas andando nas calçadas e cruzando a rua, sugerindo um cenário urbano de época. Um bonde aparece em primeiro plano, vindo em direção ao observador; no letreiro frontal lê-se “CIRCULAR”.

Na parte superior, em letras brancas:

“O 1º ano do curso técnico em teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA apresenta:”

Logo abaixo, em destaque:

“Um Bonde Chamado Desejo”

(título centralizado e em letras vermelhas, com sombra preta para dar ênfase dramática)

Texto complementar:

De Tennessee Williams

Direção por: Karine Jansen e Cláudio Didimano

Datas das apresentações:

25, 26, 27 e 28 de janeiro

1, 2, 3 e 4 de fevereiro

Local:

Instituto de Ciências e Artes – ICA

Avenida Presidente Vargas, S/N – Praça da República

No canto inferior direito:

Horário: 19h

Ingresso: R\$ 10,00

Na parte inferior, aparecem os logotipos dos realizadores: Escola de Teatro e Dança da UFPA e o Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA). No canto inferior direito da imagem, lê-se: “Arte: Diana Lima”.

O cartaz remete à atmosfera melancólica e urbana da peça original, combinando elementos visuais históricos e tipografia expressiva para evocar a dramaticidade do clássico do teatro moderno.

FIM DA DESCRIÇÃO.

UM BONDE CHAMADO: DESTRUÇÃO DO DESEJO

Montagem: Um Bonde Chamado Desejo

ETDUFPA – Cursos Técnicos em Cenografia, Figurino e Ator – 12/03/2018

Procrastinei para escrever sobre Um Bonde Chamado Desejo (1947), montagem interdisciplinar das turmas do 1º ano da ETDUFPA. O adiamento não foi desinteresse, mas reverência. Trata-se de uma obra que estimo profundamente, e quis fazer dela não apenas crítica, mas reflexão poética.

A dramaturgia de Tennessee Williams (1911–1983) sempre me provocou com ambivalência — entre o simbólico e o real, o trágico e o grotesco. A peça carrega um núcleo de tensão que resiste a classificações: seria ela um drama psicológico? Uma tragédia moderna? Uma tragicomédia com laivos de humor ácido? Ou, quem sabe, um tratado filosófico sobre decadência, sexualidade e repressão social?

Williams constrói Um Bonde Chamado Desejo como uma engrenagem de choques culturais, pulsões e memórias — onde Blanche DuBois encarna uma espécie de

sensibilidade deslocada, à beira do colapso. Seu mundo é feito de artifícios: perfumes, velas, palavras doces, que tentam mascarar os horrores do passado. Sua neurose (em chave freudiana) parece uma defesa psíquica diante da crueza de uma sociedade pós-guerra, cada vez mais dominada por brutalidade, patriarcado e desejo animal reprimido (FREUD, 2010).

No texto, Blanche representa o *id* em conflito com um superego moralista e opressor — um conflito que se manifesta por meio de lapsos, delírios e ruínas. Ao mesmo tempo, Stanley Kowalski pode ser lido como o arquétipo darwiniano da sobrevivência do mais forte: o homem bruto, adaptado à selva urbana, que impõe sua força como linguagem (DARWIN, 2000). Entre os dois, Stella é o ponto de desequilíbrio. Ela escolhe Stanley, não porque o ama plenamente, mas porque precisa sobreviver.

O conflito central da peça reside menos na paixão entre os dois protagonistas e mais na destruição das fantasias de Blanche — e, por extensão, na destruição do próprio desejo. É irônico, pois o bonde que dá título à peça carrega o nome de um impulso que, ao longo da narrativa, é sistematicamente destruído. O desejo, em *Um Bonde Chamado Desejo*, não é celebrado: ele é exposto, confrontado, despido e, por fim, punido (BUTLER, 2003).

Além disso, a dramaturgia tensiona as noções de sanidade e loucura, verdade e ilusão, gênero e dominação — abrindo espaço para uma leitura interseccional e crítica da violência contra o feminino, da repressão à homossexualidade e da marginalização de corpos dissidentes (BUTLER, 2003; FOUCAULT, 2002). O suicídio do marido de Blanche, motivado por sua sexualidade e o escárnio social, revela uma anomia afetiva, como descrita por Émile Durkheim (DURKHEIM, 1996), onde a ausência de laços sólidos leva à fragmentação do eu.

Ao adentrar o espaço cênico da montagem apresentada no Instituto de Ciências da Arte, sou imediatamente transportado a Nova Orleans: cenário dividido em compartimentos (quarto, sala, cozinha), com ambientação *art nouveau* e uma forte carga de naturalismo visual. Os móveis antigos e o visagismo característico ecoam a estética sulista decadente que permeia a obra.

Destaco aqui o trabalho da atriz Mariane Malato como Blanche. Sua interpretação evoca não apenas um corpo fragilizado, mas múltiplas camadas de representação: o gestual vacilante, a voz quebradiça, a densidade das alucinações performadas com precisão emocional e técnica. Blanche, ali, é um palimpsesto: verdade e ilusão se

sobrepõem (LEHMANN, 2007). Malato resgata a vertigem da personagem sem cair em caricatura.

Filipe Marques, como Stanley, imprime brutalidade e fisicalidade ao personagem, com energia cênica intensa. Sua performance dialoga com o método stanislavskiano no uso da ação concreta, mas também com os corpos grotescos de Antonin Artaud — pulsando em raiva, desejo e domínio. A única quebra de verossimilhança — o cigarro não aceso — parece descolar da proposta realista-naturalista, e compromete o jogo da cena (a não ser que tenha sido intencional, o que deveria ser mais claro).

Ana Corrêa, como Stella, é coesa: dos gestos mínimos aos impulsos vocais, sua composição é contida, mas intensa. A fisicalidade da dor, do embate entre razão e afeto, torna-se visível em seus silêncios. As cenas entre Blanche e Stella são auroras emocionais da peça.

A iluminação, contudo, peca por ausência de contrastes dramáticos. Não há uso expressivo de sombras, nem do azul — cor recorrente na peça como metáfora da melancolia (*blue* em inglês também significa tristeza). Em um texto onde o subtexto é tudo, a ausência de recursos simbólicos na luz empobrece a dimensão poética da encenação. A luz branca e geral em quase toda a peça não colabora com os estados interiores das personagens nem com o jogo espacial. Uma maior exploração da paleta cromática (como o uso do azul nas crises de Blanche) teria potencializado os efeitos dramaturgicos (TAYLOR, 2013).

Em contraste, a sonoplastia foi um acerto: ao utilizar a canção “*Blue Moon*”, o espetáculo reverbera o passado de Blanche, o Sul que ela perdeu, e o espectro da memória racial que assombra os EUA. O blues, gênero afro-americano nascido da dor e da diáspora, surge como trilha simbólica da falência do sonho sulista — e da tragédia de uma mulher que não encontrou seu lugar no tempo (ELLISON, 1952).

A montagem, mesmo com limitações técnicas, traz à cena a potência crítica e sensível de um texto denso, delicado e violento. Em tempos de necropolítica, patriarcado e banalização da dor, *Um Bonde Chamado Desejo* permanece atual. Não como panfleto, mas como espelho. A peça nos interpela, sem gritar. O desejo está ali — mas já despido, ferido, deslocado. O bonde passa. E só embarca quem reconhece que, às vezes, a ilusão é tudo que nos resta.

Evoé. E que venha o bonde.

Referências Bibliográficas

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: um estudo de sociologia. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELLISON, Ralph. **Homem Invisível**. São Paulo: Companhia das Letras, 1952 (trad. 2003).

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id**. São Paulo: Imago, 2010.

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

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

WILLIAMS, Tennessee. **Um Bonde Chamado Desejo**. São Paulo: L&PM Pocket, 2008.

Montagem teatral:

Um bonde chamado desejo
Dramaturgia de Tennessee Williams

Direção:
Claudio Didimano e Karine Jansen

Encenação:
Karine Jansen.

Elenco:
Blanche Dubois - Lays Portela e Mariane Malato
Stella Dubois - Ana Corrêa, Damise Vanessah e Mariana Mothy
Stanley Kowalski - Diego Leal e Filipe Marques
Mitch - Andrew Monteiro, Angelo Garcia e Athos Brenno
Eunice - Assucena Pereira e Penélope Lima
Steve - Ronald Lima e Igor Juan

Pablo - Augusto Neves e Jordan Navegantes
Mulher negra - Kárita Almeida e Lila Moura
Médico - Caio Cezar Dias
Enfermeira- Diana Lins e Vanessa Farias
Jovem cobrador - Hugo Corrêa
Mulher mexicana - Eduarda Mebarak e Rosilene Alves

Preparação Corporal:

Cláudio Didimano

Artes do espetáculo:

Diana Lins e Lays Portela

Arte gráfica:

Diana Lins e gráfica Lima

Divulgação:

Ana Corrêa, Assucena Pereira, Athos Brenno, Caio Cezar Dias, Diana Lins, Eduarda Mebarak e Penélope Lima.

Produção de teaser:

Diego Leal, Jordan Navegantes, Kárita Almeida e Lays Portela.

Fotografia:

Jordan Navegantes, Kárita Almeida, Lays Portela e Rhero Lopes.

Assessoria de imprensa:

Assucena Pereira, Jordan Navegantes e Mariane Malato.

Produção:

Turma do 1º ano do curso técnico em teatro.

Coordenação de figurino e cenografia:

Ézia Neves.

Figurino:

Daniel Gomes, Diogo Richier e Ivana Rezende.

Assistentes de figurino:

Claudete Lobato, Daniella Pinheiro, Nanan Falcão e Roseli Feitosa.

Cenografia:

Ruan Ribeiro, Sabrina Pena e Waldir Lisboa.

Assistentes de cenografia:

Breno Paixão e Camila Sousa.

Sonoplastia:

Demi Araújo e Renan Coelho.

Iluminação:

Camila Soares de Sousa e Waldir Lisboa.

Realização:

Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA).

Nômade

APRESENTAÇÕES | 2018

Espectáculo baseado no Tratado da
Nomadologia dos filósofos
Gilles Deleuze e Felix Guattari.

30.JAN
pré-estreia para convidados

31.JAN
1,2,3 e 4.FEV
público em geral

PAULO PAIXÃO
Direção-geral



Loca: Teatro Universitário
Cláudio Barradas
Hora: 20 h
Ingressos: R\$ 10,00 inteira
R\$ 05,00 meia

Realização:



ICA

INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA



Apoio:



designer gráfico | ana luciana | ETDUPPA

Imagem 9: Cartaz do Espectáculo “Nômade”

Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DA IMAGEM:

Cartaz do espetáculo “Nômada”, apresentado em 2018, com direção geral de Paulo Paixão, baseado no Tratado da Nomadologia dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari.

A parte superior do cartaz traz o título “Nômada” em letras grandes, texturizadas com aparência de areia e terra seca, evocando desertos, travessias e paisagens áridas. Ao fundo, um céu alaranjado com o sol se pondo sobre dunas, criando uma atmosfera de fim de tarde.

Abaixo do título, constam as datas das apresentações:

- 30 de janeiro – pré-estreia para convidados
- 31 de janeiro, 1, 2, 3 e 4 de fevereiro – público em geral

Em destaque, a imagem central mostra um grupo de intérpretes, todos vestidos de preto, em uma composição corporal marcante. No centro, uma figura feminina está em pé, com expressão concentrada, enquanto diversas mãos se estendem ao seu redor, tocando sua cabeça, ombros, braços e tronco, compondo uma imagem de intensa carga simbólica sobre corpo coletivo, território e identidade em trânsito.

Na parte inferior, as informações práticas:

- Local: Teatro Universitário Cláudio Barradas
- Hora: 20h
- Ingressos: R\$ 10,00 (inteira) | R\$ 5,00 (meia)

Na base do cartaz estão os logotipos dos realizadores e apoiadores: Escola de Teatro e Dança da UFPA, ICA – Instituto de Ciências da Arte da UFPA e TUCB – Teatro Universitário Cláudio Barradas. O cartaz visualmente expressa a temática do nomadismo com forte carga estética e simbólica, utilizando corpo e luz para transmitir a fluidez, multiplicidade e descentramento propostos pela filosofia de Deleuze e Guattari.

FIM DA DESCRIÇÃO.

“SER OU NÃO SER, EIS A QUESTÃO”

Crítica ao espetáculo “Nômada” – ETDUFPA – 12/02/2018

Montagem de conclusão dos cursos técnicos em Cenografia, Intérpretes-Criadores em Dança e Figurino

“Ser ou não ser...” — a frase icônica do monólogo de Hamlet, escrita por Shakespeare no século XVII, extrapolou a cena e se tornou um questionamento ontológico universal. A meu ver, ela sintetiza o fazer artístico contemporâneo — ou melhor, o pós-dramático — ou melhor ainda: a complexidade da criação cênica no século XXI, que se movimenta para além de categorias fixas. Essa citação se instala aqui como provocação inicial para um pensamento que atravessa as fronteiras entre teatro, dança, música e performance. O que é arte? O que é cena? O que é linguagem?

Começo com a inquietação: O que é arte? Respondo, provisoriamente: é linguagem — expressão sensível e simbólica de ideias, afetos e corporeidades (DANTO, 2006). E o teatro? Do grego “*théatron*”, o “lugar onde se vê”. Mas o que se vê? Corpos em presença, em fricção, em tensão entre representação e acontecimento (SCHECHNER, 2002). E a dança? E a música? São autônomas? São interdependentes?

Parto do princípio de que, sem encontro com o outro, não há arte. Se uma obra permanece privada, jamais compartilhada, talvez ainda não seja obra — ainda não é arte, pois falta-lhe o testemunho, o entre, o espectador. Como bem propõe Hans Ulrich Gumbrecht (2004), há uma “presença” que se exige na experiência estética. É por isso que arte é também relação.

Se o teatro precisa de espectador, o mesmo vale para música e dança. Mas em que momento deixamos de considerar essas linguagens como fenômenos híbridos? A cena contemporânea desfaz fronteiras: teatro musical, teatro dança, performance, *happening*, *body art*... tudo converge. O corpo que atua também dança; o corpo que dança também performa; e a voz — como extensão do corpo — também é gesto.

Portanto, as artes cênicas não se limitam à imitação (mimesis), mas à transgressão da representação, instaurando modos de presença. Como afirma Hans-Thies Lehmann (2007), o teatro pós-dramático se distancia do texto como centro e aproxima-se da imagem, do som, da fisicalidade e da fragmentação. Em cena, há uma dramaturgia de corpos.

Remonto, agora, à Grécia Antiga, não por nostalgia, mas para lembrar que o nascedouro do teatro ocidental foi ritual: canto, dança e representação unidos em honra a Dionísio. Quando Téspis se descola do coro e assume a fala de Dionísio, instaura o primeiro ator. Mas, hoje, não podemos mais pensar esse ator como aquele que representa. O teatro, tal como a arte, se move — e mover-se é essencial ao nomadismo que nos atravessa.

Chegamos, assim, ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), que formulam a “nomadologia” como modo de existência que escapa à fixação territorial e rompe com a lógica arborescente da identidade. Ser nômade, portanto, é não ser fixo — é estar em devir. O espetáculo *Nômada*, da ETDUFPA, inscreve-se nesse pensamento: seus intérpretes-criadores encarnam o devir-corpo, devir-movimento, devir-sombra.

O espetáculo: dramaturgia da ausência e do gesto

Ao adentrar o Teatro Universitário Cláudio Barradas, somos recebidos por um espaço vazio: paredes negras, ausência de cenário, quase um útero escuro à espera da vida. Não se trata de ausência como vazio, mas de um silêncio grávido — à maneira do teatro pobre de Jerzy Grotowski (1970), que aposta na essência do corpo como vetor de transcendência.

Os intérpretes surgem aos poucos. Não há personagens, apenas corpos que significam pela intensidade de seus gestos. A movimentação coletiva sugere um front de batalha: conflitos simbólicos, resistência, e fragmentação de sujeitos. A fisicalidade lembra o expressionismo alemão e o teatro de sombras. Há mais do que dança: há gesto que quer dizer sem precisar nomear (PAVIS, 2008).

O figurino, em tons ocres, “enlameia” os corpos e aciona o imaginário do território — corpos-terra, corpos-areia, corpos-nômades que não se fixam. A imagem do nomadismo aqui ganha forma simbólica: os intérpretes são errantes entre territórios estéticos. Destaco a cena em que dois intérpretes performam *Construção*, de Chico Buarque. O corpo aqui fala sem voz: há fisicalidade dramática, teatralidade expandida, potência na quietude e no desequilíbrio. Como afirma Diana Taylor (2013), o corpo é arquivo e repertório: ele guarda saberes que não cabem na palavra.

É preciso, no entanto, pensar em dois lugares fundamentais: o do artista e o do espectador. O artista nomeia seu fazer: dançarino, ator, performer, intérprete-criador... Mas o espectador também nomeia sua experiência. Se quem está em cena chama aquilo

de dança, eu — como espectador — posso ver teatro. E tudo bem. A arte está justamente nesse entre, nessa ambivalência do que se mostra e do que se vê (RANCIÈRE, 2009). “Nômada”, a meu ver, é dança e é teatro. É multilinguagem. É lugar de encontro. É acontecimento.

A cena contemporânea é, cada vez mais, um território movente. E Nômada escancara essa geografia instável: corpos que habitam o vazio, que desenham o invisível, que performam o indizível. Não há como separar técnica de presença, estética de ética, cena de política.

E nesse deslocamento, volto à frase inaugural: “Ser ou não ser”. Talvez a resposta não seja uma, mas muitas. Talvez Dionísio e Pina Bausch estejam rindo juntos na encruzilhada. E tudo bem.

Evoé.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 1. São Paulo: Editora 34, 1997.

DANTO, Arthur C. **O que é a arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Boitempo, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance: teoria e prática**. São Paulo: Edições Sesc, 2002.

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

Ficha Técnica:

Espetáculo:
Nômada

Direção Geral:
Paulo Paixão

Assistente de Direção:
Bento Sousa

Coordenadora de Cenografia e Figurino:
Ezia Neves

Figurinistas:
Juh Silva e Karla Santos

Assistentes de Figurino:
Mari Pinheiro e Adriana Trindade

Assistente de Cenografia:
Leonardo Pontes, Luiz Castro e Carlos Costa

Intérpretes-Criadores:
Alexia Lohany, Camila Abreu, Fernanda Santos,
Gérson Frank, Jeff Neves, João Rocha,
Joelly Pantoja, Jonatas Pardos, JohnyAviz,
Luiz Vilena, Nathalia Tavares, Robson Gomes,
Rodrigo de Barros, Romário Mendes e Victor R.Lacerda.

Iluminação:
Carolyna Ferreira

Desenho Gráfico:
Davi Almeida

Foto:
Juan Silva Foto

Divulgação:
Ana Castro

LÚGUBRE

DIREÇÃO: BRENO MONTEIRO

5 de maio às 20h

6 e 7 de maio

às 18h e 20h

INGRESSOS ANTECIPADOS:

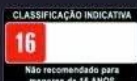
LOJA NA FIGUEREDO

(ESTAÇÃO DAS DOCAS) - R\$15

NA BILHETERIA DO TEATRO R\$30

(COM MEIA ENTRADA A R\$15)

**Teatro Universitário
Cláudio Barradas**



APOIO:



**IMAGEM 10: CARTAZ DO ESPETÁCULO “LÚGUBRE”
FONTE: DIVULGAÇÃO**

DESCRIÇÃO DA IMAGEM:

Cartaz do espetáculo teatral “LÚGUBRE”, com direção de Breno Monteiro, em exibição no Teatro Universitário Cláudio Barradas.

O fundo do cartaz é escuro e envolvente, com tonalidades predominantemente pretas, sombreadas por luzes púrpuras e avermelhadas. A imagem mostra rostos e corpos pressionando um tecido elástico, como se tentassem emergir ou escapar de uma superfície. As expressões são dramáticas, angustiadas e quase fantasmagóricas, evocando sensações de claustrofobia, opressão e tensão existencial — em consonância com o título “LÚGUBRE”, que remete ao sombrio, fúnebre e melancólico.

O título está no topo, com letras grandes e estilizadas, em tom acinzentado e com traçado irregular, reforçando o caráter perturbador da peça. Logo abaixo, em letras menores:

Direção: Breno Monteiro

Datas das apresentações:

- 5 de maio, às 20h
- 6 e 7 de maio, às 18h e 20h

Ingressos antecipados:

- Loja Na Figueredo (Estação das Docas): R\$ 15
- Na bilheteria do teatro: R\$ 30 (com meia entrada a R\$ 15)

Na parte inferior central está o nome do teatro:

Teatro Universitário Cláudio Barradas

Classificação indicativa: 16 anos (não recomendado para menores de 16 anos).

Logotipos de apoio e realização aparecem na base do cartaz, incluindo o da Cia. Paraense de Potoqueiros, da loja Na Figueredo, TUCB, LB Produções e o símbolo da Câmara Municipal de Belém.

A estética geral do cartaz comunica um espetáculo intenso e simbólico, voltado para experiências sensoriais e psicológicas profundas.

FIM DA DESCRIÇÃO.

TRAÇOS ESTILÍSTICOS DA LÚGUBRE ALMA

Crítica da montagem “Lúgubre” – Cia. Paraense de Potoqueiros – 07 de maio de 2017

Platão, em sua República, propôs uma classificação tripartida das formas poéticas: a imitação pura (trágica e cômica), o discurso do poeta (lírica) e a combinação de ambas (épica) (PLATÃO, 2000). Aristóteles, seu discípulo dissidente, na Poética, propôs uma estética baseada na mimese como ação e emoção, resultando na catarse do espectador (ARISTÓTELES, 2008). Ambas as visões, embora milenares, ainda reverberam em nossas leituras e críticas de espetáculos. Contudo, o teatro contemporâneo — especialmente o pós-dramático — já não se submete a essas categorias puras, mas as transgride e as mistura (LEHMANN, 2007).

É nessa tensão entre forma e desforme, entre conceito e sensação, que se inscreve a montagem Lúgubre, da Cia. Paraense de Potoqueiros. Inspirada na obra monumental A Divina Comédia, de Dante Alighieri, a encenação se organiza como descida — física e simbólica — aos círculos do inferno, convocando o espectador para um ritual de esgarçamento da linguagem, da forma, do corpo e da alma.

Receita de um teatro infernal

Para compreender a tessitura dramaturgica da obra, proponho — ironicamente — uma receita metafórica: leite (lírico), leite condensado (épico), Nescau (dramático), amido de milho (pós-dramático). Bata tudo no liquidificador de Brecht, leve ao fogo da cena e espere engrossar. Eis o teatro híbrido! Um caldo denso e instável, que pode transbordar.

Como diria Antonin Artaud (2006), “o teatro deve nos atingir como a peste”, dissolver certezas e arranhar a pele. E é isso que faz Lúgubre: conduz-nos ao limbo de

nossas próprias ruínas. O prólogo nos joga no centro do inferno, onde corpos se contorcem em expressividade limítrofe — não há palavra, só gesto. Estamos em um ritual dionisíaco, onde a pulsão precede o sentido (SCHECHNER, 2002).

A cena mistura traços líricos — como a “voz central” que atravessa a plateia —, épicos — nas narrativas distanciadas e juízos morais —, e dramáticos — nos confrontos entre figuras alegóricas. Porém, a fragmentação e o jogo meta-reflexivo desestabilizam qualquer tentativa de catalogação. Estamos diante de um teatro que não quer representar, mas acontecer (PAVIS, 2008).

Mesmo Aristóteles, que exigia unidade de tempo, espaço e ação, afirmava que a peça é um organismo, um todo cujas partes se inter-relacionam dinamicamente. Lúgubre, nesse sentido, quebra essa organicidade aristotélica — e isso não é um erro, mas uma escolha estética. Estamos no terreno do pós-dramático, onde o texto não é mais centro, mas um entre os elementos da cena (LEHMANN, 2007).

A encenação rompe com a quarta parede, integra o público à cena, transforma o palco em tribunal, em purgatório, em teatro de operações simbólicas. O espectador deixa de ser apenas receptor e passa a ser cúmplice (RANCIÈRE, 2012). O teatro só existe na presença do outro — e aqui o outro é interpelado, instigado, provocado.

Mas há riscos: a dramaturgia, por vezes, se perde na densidade de suas metáforas. A multiplicação de signos, discursos e linguagens pode tornar-se estéril, especialmente quando apela para sentimentalismos óbvios. É preciso cuidado para não diluir a força simbólica na redundância imagética.

A cenografia — feita de estruturas negras, cordas e vazios — configura um espaço rizomático (DELEUZE; GUATTARI, 1995), onde o movimento é errante e o sentido escapa. A iluminação, por sua vez, é um espetáculo à parte: há dramaturgia da luz. As sombras compõem a narrativa. A luz desvela e oculta, criando atmosferas e níveis de percepção.

A sonoplastia é coesa, precisa, ritualística. O som opera como elemento dramático autônomo, ecoando o inferno dantesco. Os figurinos — disformes, orgânicos, de aparência terrosa — colaboram com a imagem de corpos em transmutação: híbridos entre humano, bestial e espectral.

O elenco, jovem e entregue, atua com vigor físico e presença cênica. Há momentos de grande potência: o pastor com seu brado ritual, a “matemática” em delírio lógico, Cleópatra em sua cena de entrega ao desejo e à danação. Mas há excessos. O “*overacting*” é, por vezes, exagerado. Contudo, neste inferno, tudo é permitido — até o excesso.

Ao evocar os círculos de Dante — limbo, luxúria, avareza, violência, heresia, traição — a peça constrói uma cartografia simbólica do mal. Mas o demônio não assusta: ele diverte. Judas está ali — entre as cordas, nos silêncios, nas ausências. Ele nos lembra que a culpa não é só dele. Somos todos cúmplices.

No fim, resta a corda. Ela está por todo lado: no chão, no teto, nos corpos. Ela liga, enforca, conecta, sustenta. Como diria Foucault (1987), o corpo é o lugar onde o poder se inscreve — e essas cordas são também inscrições simbólicas das violências do mundo. Amarre sua dramaturgia à corda da consciência.

Lúgubre não é apenas um adjetivo. É verbo, substantivo, interjeição. É teatro como travessia, como queda, como desejo de redenção. Pegue a corda. Salve-se quem puder — ou quem quiser.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DANTE ALIGHIERI. **A Divina Comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Nova Cultural, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** – Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Boitempo, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance: teoria e prática**. São Paulo: Edições Sesc, 2002.

FICHA TÉCNICA:

Montagem Teatral: Lúgubre

Cia Paraense de Potoqueiros

Elenco:

Alice Bandeira, Allyster Fagundes, Charles Roosevelt, Giscele Damasceno, Jadyson de Araújo, Juan Silva, Leoci Medeiros, Nilton César e Valéria Lima.

Dramaturgia:

Breno Monteiro e Lauro Sousa

Direção de Visualidade:

Lauro Sousa

Figurino:

Lauro Sousa e Lucas Belo

Cenografia:

Breno Monteiro, Lauro Sousa e Lucas Belo

Iluminação:

Breno Monteiro

Maquiagem:

Nilton César

Trilha Sonora:

Lauro Sousa

Operação de Sonoplastia:

Erllon Viegas

Direção Coreográfica:

Juan Silva

Preparação Corporal:

Leoci Medeiros

Mídias Sociais:

Nilton César

Assessoria de Imprensa:

Allyster Fagundes e Nilton César

Fotografia:

Allyster Fagundes

Direção:

Breno Monteiro

Apoio:

Casarão Viramundo, LB Assessoria e Cerimonial, Teatro Universitário Cláudio
Barradas e Ná Figueredo.



Imagem 11: Cartaz do Espetáculo “Nadim Nadinha Contra o rei de Fuleirô”
Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DA IMAGEM:

Cartaz colorido e vibrante do espetáculo teatral “Nadim Nadinha Contra o Rei de Fuleiró”, encenado pelos alunos do segundo ano dos cursos técnicos em Teatro, Cenografia e Figurino da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

A composição remete ao universo cômico e popular, com estética circense e elementos carnavalescos. O fundo é vermelho, com faixas amarelas e laranjas. No topo, sobre uma faixa dourada em forma de pergaminho, está o nome do espetáculo em letras estilizadas:

“Nadim Nadinha Contra o Rei de Fuleiró”

No centro do cartaz, uma fotografia colorida mostra o elenco do espetáculo (12 atuentes) posando em meio a uma faixa de pedestres. Os atores estão vestidos com figurinos extravagantes, coloridos e caricatos — há perucas, roupas bufantes, adereços brilhantes, instrumentos musicais e maquiagem teatral. A cena remete a uma parada teatral urbana, divertida e irreverente, evocando o espírito do teatro de rua e da comédia popular.

Informações centrais:

- De 5 a 9 de abril
- Sessões às 18h30 e 20h
- Teatro Cláudio Barradas – Jerônimo Pimentel, 546

Na base do cartaz:

- Direção/Encenação: Marluce Oliveira e Paulo Santana
- Ingressos: R\$ 10,00 (meia) | R\$ 20,00 (inteira)

Logos de apoio: TUCB e Escola de Teatro e Dança da UFPA

O cartaz comunica alegria, crítica e irreverência com forte apelo visual, anunciando um espetáculo de caráter popular, festivo e engajado, em sintonia com a tradição do teatro brasileiro de farsa e sátira.

FIM DA DESCRIÇÃO.

ENTRE FARSAS, PERGUNTAS, POSSÍVEIS RESPOSTAS E SUBVERSÃO – POR RAPHAEL ANDRADE

Montagem Teatral: Nadim Nadinha Contra o Rei de Fuleiró.

Montagem: Alunos dos Cursos Técnicos de Cenografia Figurino e Ator da ETDUFPA

Licença, dona bibliotecária. Vim tirar uma dúvida sobre minha pesquisa. Tu conheces um país chamado Brezil? Ops, Brazuela... ou seria BraCUba? Como se chama mesmo?

— Não entendi. Seja específico.

— É uma nação onde a corrupção é herança colonial, cultivada por um estado burocrático, centralizado, clientelista.

— Ah, sim. Chama-se Fuleiró. Cognominado carinhosamente de “país da farsa”. Mas fala baixo. Sou fuleirense, sabias?

Começo esta crítica assim, com perguntas disfarçadas de piadas, pois a montagem Nadim Nadinha Contra o Rei de Fuleiró revela essa mesma estratégia dramatúrgica: a crítica feita em tom de deboche, através da linguagem farsesca, em uma performance que tensiona arte e política (BAKHTIN, 1981).

A estrutura textual da crítica mimetiza o próprio espetáculo: uma conversa atravessada de interrupções, silêncios e farsas — como se o texto fosse um personagem, ou melhor, uma máscara. Afinal, a farsa é essa arte ancestral da zombaria que, como lembra Zeca Ligiéro (2012), se nutre da ambiguidade entre o riso e a resistência.

Fuleiró é uma república caricata, onde os “três poderes” são um pastiche institucional, dominado por elites e manipulado por interesses escusos — um país em que a democracia existe apenas no nome (BOBBIO, 2000). A peça desnuda essa estrutura farsesca, onde o Legislativo, Executivo e Judiciário são personagens em um grande teatro de horrores.

Essa leitura dramatúrgica não é nova: desde a *commedia dell’arte* e seus zanni, o teatro já sabia que rir é resistir (PAVIS, 2008). Mas aqui, a sátira se mistura com o

grotesco, a escatologia política, o escracho. Como diria Richard Schechner (2002), trata-se de uma “performance restaurada”: o riso antigo serve ao protesto atual.

O povo de Fuleiró é descrito como cúmplice de sua desgraça. Ri de si mesmo, acredita no “jeitinho” e na providência divina para resolver os impasses que ele próprio alimenta. É o riso cínico que impede a ação (ŽIŽEK, 2006). A peça escancara esse lugar — o riso do “não dá pra mudar”, o “vamos esperar por um milagre”.

Mas a montagem transforma esse cinismo em denúncia. Os personagens farsescos não apenas zombam, mas desmontam o pacto silencioso entre povo e poder. Estamos no território do “carnaval inverso” de Bakhtin (1981), em que o oprimido ri do opressor — e às vezes de si mesmo — para sobreviver, mas também para subverter.

A crítica ao uso político da cultura é afiada: orçamentos inflados, editais maquiados, “auxílios” suspeitos e políticas públicas que servem mais à propaganda do que à transformação real. O espetáculo constrói uma alegoria da política cultural brasileira, onde o luxo encena a miséria, e a miséria serve de espetáculo.

Essa contradição é exposta com inteligência cênica: a cenografia remete à riqueza dos castelos, mas é feita de materiais simples; os figurinos de soldados ostentam medalhas de bisqui, e a capa real é feita de entulho. A estética da pobreza dialoga com a crítica do “teatro pobre” de Grotowski (1970), mas reatualiza sua dimensão política em contexto tropical e pós-colonial.

Inspirada em Mário Brasini e nas tradições do teatro popular, a montagem atualiza o bufão como agente crítico — aquele que transgride o sistema pela ironia. Nadim Nadinha é um trickster (CAMPBELL, 2007), uma figura liminar que desafia a ordem e questiona o poder com astúcia e riso. A encenação brinca com o tempo e a tradição: é cômica, mas política; debochada, mas profunda. O teatro-dentro-do-teatro (ou “metateatro”) cria camadas de sentido, onde os atores denunciam a própria cena — e, com ela, o sistema que ela reflete (LEHMANN, 2007).

A cenografia, com referências poéticas à vida ribeirinha e a ruínas de impérios decadentes, atua como extensão do discurso crítico. O figurino é um espetáculo à parte: matelassês volumosos, símbolos do excesso do poder que já não sustenta sua própria pompa. Tudo é farsa — até mesmo a estética da farsa.

As atuações são equilibradas, com destaque para o Rei Gordo (Rafaella Cândido) e o Ministro Inquiridor, que transforma a figura estereotipada do gay afeminado em potência de inteligência cênica, fugindo do humor barato e entregando camadas de ironia (BUTLER, 2003). É humor queer com astúcia política.

Ao fim da peça, temos a sensação de que rimos... mas não deveríamos. Ou talvez sim: o riso aqui é arma. Rimos daquilo que nos governa, zombamos das estruturas que nos violentam. Mas rimos, sobretudo, porque ainda resistimos.

“Nadim Nadinha Contra o Rei de Fuleiró” é mais do que uma comédia política. É uma denúncia travestida de piada. É a subversão do teatro que, mesmo precarizado, continua sendo feito por artistas que não desistem. Que não têm carteira assinada, nem segurança de vida, mas seguem encenando o riso que fere. Porque rir, aqui, é resistir. É expor a lama com purpurina.

E sim — talvez ainda possamos acordar o *TRICKSTER* que vive em nós.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1981.

BOBBIO, Norberto. **O futuro da democracia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – Vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

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

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHECHNER, Richard. **Performance: teoria e prática**. São Paulo: Edições Sesc, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2006.

FICHA TÉCNICA:

Montagem Teatral:

Nadim Nadinha Contra o Rei do Fuleiró

Cenógrafos:

Kellen Melo, Laís França, Márcio Perez.

Assistentes de Cenografia:

Tita Padilha, Sabrina Pena, Ruan Ribeiro, Sando AGP, Manuela Ferraz.

Figurinistas:

Ivete Moraes, Jean Negrão, Raquel Almeida.

Assistentes de Figurino:

Inezildo Oliveira, Lourdes Amaral, Lucas Belo, Márcia Almeida, Paulo Lino, Renato Gouveia, Thais Sales, Thalita Barros.

Atuação:

Alana Lima, Bárbara Monteiro, Bruno Silva Ferreira, Dayci Oliveira, Eliane Flexa, Felipe Almeida, João Melo, Lennon Bendelak, Noah de Moraes, Paulo César Jr., Paulo Jaime, Rafella Cândido, Rhéro Lopes, Siane Moraes.

Coordenação de Figurino e Cenografia:

Iara Souza.

Coordenação de iluminação:

Juliana Bentes

Músico:

José Maria

Arte gráfica e Teaser:

Rafaella Cândido.

Direção/Encenação:

Marluce Oliveira e Paulo Santana

de Arthur Miller

Dias 28, 29
e 30 de
novembro
e 1, 5, 6,
7 e 8
de Dezembro

Instituto de
Ciências da Arte
(ICA)
Av. Pres. Vargas,
Praça da República

ingressos:
R\$10,00
R\$ 5,00 (estudante)

Sessões:
18h e 20h



A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE

Direção: Karine Jansen
e Cláudio Didimano

realização



Imagem 12: Cartaz do Espetáculo “A Morte do Caixeiro Viajante”
Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DA IMAGEM:

Cartaz do espetáculo teatral “A Morte do Caixeiro Viajante”, do dramaturgo Arthur Miller, com direção de Karine Jansen e Cláudio Didimano.

O fundo do cartaz é de cor amarelo vivo, contrastando com a ilustração central que ocupa a maior parte da composição. A ilustração é em estilo de desenho manual, em preto, branco e amarelo. Mostra a figura de um homem de expressão triste, vestindo terno preto, camisa branca e gravata amarela, com um chapéu preto, símbolo clássico do “homem de negócios”. Ao fundo, pequenos ícones de malas e sacolas sugerem o universo itinerante do personagem-título. O traço gráfico é propositalmente simples e expressivo, remetendo ao tom crítico e existencial da obra.

Abaixo da imagem, o título aparece em letras grandes e pretas, com tipografia artesanal:

“A Morte do Caixeiro Viajante”

Acima das palavras, uma faixa de pequenos prédios vermelhos remete ao cenário urbano da peça.

Informações à esquerda:

- Dias 28, 29 e 30 de novembro
- 1, 5, 6, 7 e 8 de dezembro
- Local: Instituto de Ciências da Arte (ICA)

Av. Presidente Vargas, Praça da República

Informações à direita:

- Ingressos: R\$10,00 / R\$5,00 (estudante)
- Sessões: 18h e 20h

Na parte inferior estão os logotipos das instituições realizadoras: Escola de Teatro e Dança da UFPA, ICA – Instituto de Ciências da Arte e a UFPA.

A estética geral do cartaz expressa, de forma simbólica e direta, a melancolia e a crítica social presentes na obra, com visual que comunica o esgotamento e a fragilidade do protagonista diante das exigências do mundo moderno.

FIM DA DESCRIÇÃO.

SOBRE PLÁGIO, POSSIBILIDADES ARTÍSTICAS E OPRESSÃO ACADÊMICA

Belém, 30 de novembro de 2019

Montagem: “A Morte do Caixeiro Viajante” – Cursos Técnicos da ETDUFPA

O cartaz de um espetáculo é, muitas vezes, sua primeira dramaturgia. Antes que a luz se acenda e os corpos entrem em cena, a imagem — projetada nas redes, murais ou capas de evento — já começa a operar sua narrativa visual. Ainda assim, raramente se reconhece o cartaz como parte da engrenagem artística da cena (CAUQUELIN, 2007). Ele é, no melhor dos casos, um “anúncio”; no pior, uma peça descartável.

Meu intuito com o cartaz criado para a montagem A Morte do Caixeiro Viajante (Arthur Miller, 1949), do curso técnico da ETDUFPA, era justamente propor outro lugar de crítica: não apenas falar da cena, mas a partir da imagem que a precede. E, como artista gráfico e ator, entendo que a estética visual não apenas traduz a peça — ela a interpreta. E o faz com signos próprios, por vezes mais potentes que a linguagem verbal (SANTAELLA, 2005).

A proposta crítica do projeto Tribuna do Cretino é, por si só, uma ousadia: autoriza que o texto crítico adote diferentes formas — poética, dramatúrgica, visual. Ao sair do modelo clássico de resenha técnica, permite que cada artista-crítico encontre seu ponto de partida — ou de fratura. Nesse contexto, pensei: por que não escrever a crítica a partir do cartaz? (BAKHTIN, 1981).

A arte gráfica tem sido tradicionalmente subestimada nos processos cênicos, quando, na verdade, ela constitui uma narrativa simbólica. No cartaz da montagem, utilizei três temperaturas cromáticas (vermelho, amarelo e preto), dialogando com os símbolos de morte, sofrimento e opressão psíquica do protagonista Willy Loman. Recorri

a ícones do progresso industrial (arranha-céus), à corda (sinal de suicídio e servidão) e à mala (metáfora do trabalho-mercadoria). Uma construção baseada em síntese visual, pesquisa prévia e sensibilidade artística (vide imagem abaixo).

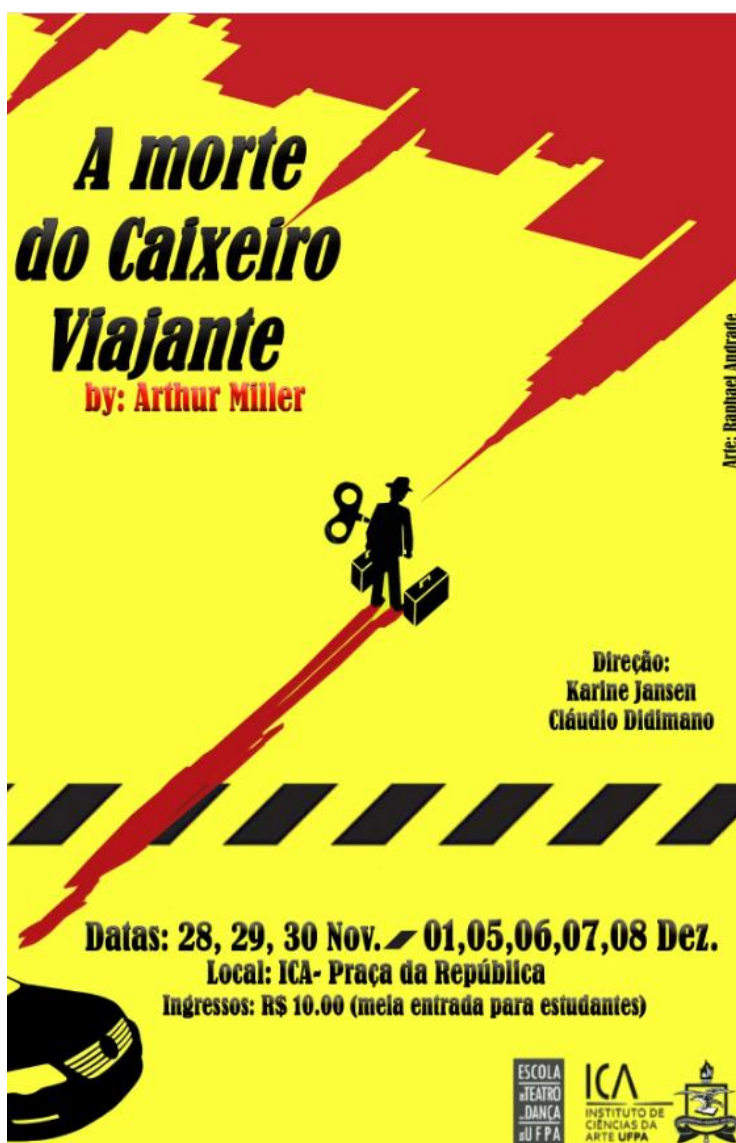


Imagem 13: Cartaz feito para o espetáculo a Morte do Caixeiro Viajante

Fonte: Raphael Andrade (2018) [1]

O conceito de originalidade nas artes visuais e performáticas é, há muito, relativizado. A criação contemporânea é marcada pela citação, hibridização e diálogo com o repertório imagético existente (DELEUZE; GUATTARI, 1995). No design gráfico, como na arte, há um campo fértil de reinterpretação simbólica — e desde que atribuídas as fontes (como foi feito), o gesto criador é legítimo (BAUDRILLARD, 1990).

A acusação de plágio que recebi, após semanas de uso do cartaz por parte da equipe da montagem, não foi apenas injusta: foi violenta. Fui acusado sem direito de

defesa. Não fui chamado ao diálogo. Não pude apresentar meu processo criativo — que já estava registrado e enviado previamente à plataforma crítica. O que se instaurou ali foi uma opressão institucional mascarada de zelo ético.

Arte e direito: o que se ignora e o que se silencia

Vamos aos fatos:

— As imagens utilizadas pertencem ao domínio público.

— A peça foi produzida em contexto acadêmico, sem fins lucrativos.

— A crítica e a criação, nesse caso, estavam articuladas como processo pedagógico e artístico.

Recorro, então, ao conceito de uso justo (*fair use*), que ampara práticas como colagem, apropriação, remix e releitura visual em contextos artísticos (LESSIG, 2008). Além disso, não houve, em momento algum, tentativa de ocultar fontes — pelo contrário, o cartaz nasceu do desejo de dialogar visualmente com outras referências para construir sentido.

O que mais me preocupa não é a rejeição estética — ela faz parte do risco da arte. O problema é a covardia institucional: a decisão de apagar o cartaz sem ouvir o artista. A falsa moralidade que acusa de plágio sem escutar o processo criador. A *hashtag* inclusiva usada para mascarar uma exclusão violenta (FREIRE, 1996). E o silêncio cúmplice de quem deveria formar artistas livres e críticos.

A retirada do cartaz foi, na prática, um ato de apagamento simbólico. E não apenas do cartaz, mas do artista. Pior: um ato de pedagogia autoritária, que ensina aos alunos que o medo vale mais que a escuta. Que o poder pode calar o gesto criador. Que a estética se curva ao desejo coletivo mesmo quando injusto.

Escrevo este texto não para expor mágoas, mas para abrir espaço a uma discussão urgente: o que é plágio na arte? O que é influência? O que é liberdade de criação? O que é ética institucional? E, sobretudo: qual o papel do artista gráfico no processo cênico?

Proponho, então, que o cartaz seja entendido como uma dramaturgia visual legítima. Que o designer gráfico tenha sua voz incluída na ficha técnica, no processo de criação e na crítica teatral. E que, antes de se calar alguém, se ouça.

Termino com o mesmo espírito com que comecei: com desejo de diálogo. Mas com a firmeza de quem não se deixa apagar.

“Nada como um dia após o outro... e a virtude de saber esperar.”

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LESSIG, Lawrence. **Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy**. London: Penguin Press, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Estéticas da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2005.

DESCRIÇÃO “A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE”, DE RAPHAEL ANDRADE, VETADO PELA TURMA

Descrição visual geral:

O cartaz tem fundo amarelo vibrante, com grandes rasgos diagonais em vermelho escuro que atravessam a imagem de cima para baixo, sugerindo violência, ruptura ou colisão. Esses elementos visuais evocam tensão e urgência, em consonância com o caráter trágico da obra de Arthur Miller.

Texto e tipografia:

No canto superior esquerdo, o título aparece em letras grandes e negras: “A morte do Caixeiro Viajante”. Abaixo, em letras menores, em vermelho com sombra preta: “by: Arthur Miller”.

No canto inferior direito, em tom preto e com chanfro e entalhe, lê-se:

“Direção: Karine Jansen

Cláudio Didimano”

Abaixo, centralizado próximo à base do cartaz:

“Datas: 28, 29, 30 nov. / 01, 05, 06, 07, 08 Dez.

Local: ICA – Praça da República

Ingressos: R\$ 10,00 (meia entrada para estudantes)”

Elementos visuais e simbólicos:

Ao centro, uma silhueta preta de um homem com chapéu, carregando duas malas, caminha sobre uma das faixas vermelhas que o corta diagonalmente. Preso às costas do homem há uma enorme chave de corda (como de brinquedos mecânicos), sugerindo que ele é uma espécie de autômato, repetitivo, preso a uma lógica de funcionamento mecânico — uma poderosa metáfora visual para a crítica social que a peça propõe sobre o trabalho, a alienação e o esgotamento humano.

A referida silhueta parece caminhar na direção de um carro, cuja frente em preto aparece no canto inferior esquerdo, parcialmente visível, talvez aludindo à morte trágica do protagonista da peça.

Na lateral direita, em vertical, aparece a inscrição: “Arte: Raphael Andrade”.

No rodapé do cartaz estão três logomarcas: da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), do ICA – Instituto de Ciências da Arte e da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Análise crítica acessível:

O cartaz sintetiza com clareza visual e simbólica a atmosfera densa da peça. As cores fortes (amarelo, vermelho, preto) criam um contraste de alerta, quase como sinalização de trânsito ou aviso de perigo iminente. A imagem do homem com a chave mecânica reforça o conceito de esgotamento físico e psíquico, e a iminência do automóvel remete diretamente ao desfecho da peça — a morte de Willy Loman, o vendedor. A composição gráfica comunica bem tanto o drama pessoal quanto a crítica estrutural que Arthur Miller propõe. A inclusão das datas, preços e locais em fontes legíveis reforça a função prática do cartaz sem perder seu apelo visual.

FIM DA DESCRIÇÃO.

ANÁLISE ANTROPOLÓGICA DO CARTAZ DO REFERIDO CARTAZ VETADO.

O cartaz do espetáculo *A Morte do Caixeiro Viajante*, baseado na obra clássica de Arthur Miller, funciona como documento visual que condensa, em imagem, signos de uma crítica profunda ao ethos moderno do trabalho. Através de símbolos gráficos e cromáticos, o material publicitário se revela um artefato antropológico que comunica valores, tensões e imaginários de uma sociedade capitalista centrada no ideal de produtividade.

A figura central do cartaz — um homem-sombra com uma chave mecânica acoplada às costas — evoca imediatamente a metáfora do corpo transformado em engrenagem. Trata-se da personificação do trabalhador como autômato, figura explorada por Miller em *Willy Loman*, mas que reverbera em sujeitos anônimos das metrópoles contemporâneas. Esse corpo que anda, mas não age por vontade própria, é síntese da alienação marxiana: uma existência moldada não pela realização de um ofício, mas pelo desgaste contínuo em nome de promessas de sucesso que nunca se concretizam.

A silhueta masculina, vestida com chapéu e carregando malas, remete a um modelo de masculinidade vinculado à figura do provedor, ainda presente em muitos discursos familiares e sociais. Entretanto, a imagem não celebra esse ideal: pelo contrário,

sugere o peso — físico e simbólico — que essa construção impõe. O trajeto desse homem solitário, prestes a ser atingido (literal ou metaforicamente) por um automóvel, denuncia o colapso do modelo tradicional de sucesso masculino. O carro no canto inferior esquerdo, parcialmente visível, funciona como alegoria da morte por obsolescência — a colisão final entre o homem e a máquina do sistema.

As cores utilizadas — amarelo, vermelho e preto — operam como códigos de alerta. São tonalidades comumente associadas a sinalização de risco, evocando urgência e violência. Esse recurso visual amplia a crítica à lógica do desempenho e do burnout: o mundo moderno, como lembra Byung-Chul Han, não mais oprime com proibições, mas com excessos de positividade e autoexploração. O cartaz, nesse sentido, estetiza o colapso para visibilizar o esgotamento subjetivo como questão coletiva.

A presença da chave mecânica sugere não apenas automatismo, mas também repetição — um ciclo sem fim. O personagem parece enredado em um destino pré-programado, o que remete ao conceito de ritual no campo antropológico: práticas reiteradas, cujas origens se perdem na memória social, mas que moldam condutas cotidianas. O caixeiro-viajante torna-se, então, um arquétipo de homens comuns tragados pela máquina do progresso. Sua morte não é apenas física; é também o desaparecimento de um modo de viver que já não encontra lugar no presente.

Por fim, ao ser exibido em contexto universitário (ETDUFPA e ICA/UFPA), o cartaz adquire valor pedagógico e político. É mais do que convite para um espetáculo: é um dispositivo crítico que inscreve, no espaço público, uma reflexão sobre os efeitos do neoliberalismo nas subjetividades. Atua como gesto performativo de resistência: desnaturaliza o sucesso, interroga a meritocracia, convida à empatia com corpos à margem.

O cartaz, em sua economia gráfica e simbólica, ultrapassa a função de divulgação. Ele se oferece à análise como artefato que comunica uma cosmologia do trabalho e da morte na modernidade. A figura do caixeiro-viajante reaparece, assim, como ícone trágico da sociedade do cansaço — não apenas um personagem, mas um espelho coletivo.

morte e vida severina



Local: Teatro Universitário Cláudio Barradas
22 a 25/08 - 20h
26/08 - 19h
ENTRADA FRANCA

Imagem 14: Cartaz do Espetáculo “Morte e Vida Severina”
Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DO CARTAZ:

Cartaz em tons vibrantes de amarelo e vermelho, promovendo o espetáculo “Morte e Vida Severina”. No centro da imagem, há a ilustração de três figuras humanas, representando retirantes nordestinos, desenhadas com traços simples (mas não simplórios) e cores chapadas.

O primeiro personagem, à esquerda, tem a pele clara e veste roupas em tons amarelados; o segundo, no centro, também tem pele clara e veste roupas claras; o terceiro, à direita, tem a pele escura e usa roupas mais escuras, próximas ao marrom. Todos usam chapéu de cangaceiro estilizado e carregam bolsas atravessadas no peito, sugerindo a jornada de migração.

Ao fundo, atrás das figuras, há um círculo grande em tom vermelho alaranjado, com traços geométricos que remetem ao sol forte do sertão. No canto inferior esquerdo, há um desenho estilizado de uma planta ou arbusto em vermelho.

Abaixo da imagem, em uma faixa vermelha, estão escritas as informações sobre o evento em letras pretas:

- Local: Teatro Universitário Cláudio Barradas
- 22 a 25/08 – 20h
- 26/08 – 19h
- ENTRADA FRANCA

O título “morte e vida severina” aparece no topo do cartaz, em letras minúsculas e cor vermelha.

FIM DA DESCRIÇÃO

DESTERRITORIALIZAÇÃO

26/08/2018

Montagem teatral: Morte e Vida Severina

Escola de Teatro e Dança da UFPA | 60 anos da primeira montagem (1958) pelo Norte Teatro Escola do Pará

Há 518 anos, começou a grande desterritorialização.

À procura das Índias, encontraram, porventura, esta terra sem nome, onde, diziam, Deus teria, em desleixo ou fúria, cagado no Atlântico.

Encontraram homens de penas vermelhas.

Mulheres que não cobriam suas vergonhas.

Corpos nus. Territórios expostos.

Descritos, ornamentados pelas mãos caucasianas de Pero Vaz, que, por sorte ou azar, sabia ler. E ensinar a devastação.

Vieram os gentis, bem vestidos, exalando o cheiro do enxofre da península Ibérica.

Trouxeram paus e ícones em forma de cruz.

Implantaram o Crucificado.

Ajoelharam-se, rezaram.

Ora pro nobis, senhores do destino e da cobiça alheia.

Dos sete pecados? Todos.

Todos.

Pedindo perdão, prometendo.

Perdoai-nos, ou cravaremos o Pau-brasil.

Vieram para desterritorializar.

Para saquear.

Para eternizar seus feitos torpes nos anais diacronizados.

Analogia hodierna?

Sim.

Anal(l)ogia.

(E o estudo da penetração continua vigente.)

Os pardos e risonhos, impostos a aculturações sutis, foram catequizados sob a luz dourada do lucro.

Introduzir o Pau-brasil para lucrar, pensou Vossa Alteza, aquele que fugira de Napoleão, trocando botas alheias por terras virgens.

Cabral, ao vislumbrar os verdes campos, chiou em tom camoniano.

Terra à vista.

Mas a terra perdeu seu caule Tupi e aprendeu o bê-á-bá da colonização lusitana.

Fez-se chão sem honra.

Surgiram também os imigrantes de livre vontade, segundo a retórica ignóbil de um certo político asno. Arrancados da mãe África, cruzaram o mar para, com mãos negras, colherem o algodão branco.

Branco.

Branco.

Branco.

Fonte de violência, cravada no ventre da história escravocrata.

Há 130 anos, a Lei Áurea veio libertar.

Ou escarnecer.

Liberdade sem chão é miragem.

Severinos brotaram das margens, buscando terras que nunca lhes pertenceriam.

O branco, por uma suposta virtude superior, deslocou, moldou, comprimiu as travessias
e os barcos.

Sempre navegando pelas margens.

E o BreZil olhou para fora, nunca para dentro.

Mestiço era o outro.

Nunca o irmão.

Entre arvoredos, litorâneas, terras secas de chão pisado, nasciam, e ainda
nascem, Severinos de carne, osso e desalento.

Mas como as palmeiras que embalam sabiás, o destino dos Severinos varia,
guiado pela miséria e pelo devir galhofa(dor) de um desterritório inventado em cima de
um pau-de-arara invisível.

Na literatura, João Cabral de Melo Neto, não o Cabral da cruz, mas o da poesia,
oferece a ode da sobrevivência.

E revela, em uma só cajadada.

A única certeza na vida severina é o deslocamento final.

Quem não morre de morte morrida, falece por apedrejamento.

E no cortejo de mais um irmão de alma, de pele escamada e mãos calejadas,
rogamos ao cosmos.

Tenha pena da nossa pobre alma.

E, por piedade, que não nos permita, na próxima encarnação, nascer
venezuelanos, cruzando Roraima em busca de migalhas.

Porque aqui, os imigrantes não têm sorte.

Não têm alma.

E não valem nem um tostão para serem enterrados com dignidade.

Morte e Vida Severina – Montagem da Escola de Teatro e Dança da UFPA (2018)

Em 2018, a Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) encenou Morte e Vida Severina como parte da comemoração dos 60 anos da primeira montagem do poema dramático de João Cabral de Melo Neto no Pará, realizada em 1958 pelo grupo Norte Teatro Escola do Pará.

Essa remontagem dialogou com a tradição e, ao mesmo tempo, com a necessidade contemporânea de trazer à tona o debate sobre desigualdades sociais, migrações forçadas e as persistentes mortes simbólicas e materiais que atravessam o Brasil profundo. Sob uma perspectiva estética que respeitava a simplicidade e a força do texto original, a montagem se destacou pelo seu minimalismo expressivo: poucos elementos cenográficos, foco nos corpos dos atores e no uso ritualístico da palavra.

A cenografia era essencialmente simbólica — o chão de terra, tecidos rústicos, elementos que evocavam a aridez do sertão e a precariedade das condições de vida dos retirantes. O cenário não “ilustrava” o sertão de maneira literal, mas o sugeria, permitindo que o público preenchesse os vazios com sua própria imaginação.

A iluminação foi pensada para criar atmosferas dramáticas que alternavam entre a penumbra da morte iminente e o brilho tímido da esperança, sobretudo no nascimento

da criança ao final da peça. Os jogos de luz e sombra enfatizavam o contraste entre a vida severina e a morte naturalizada.

A voz e o corpo dos intérpretes eram o principal instrumento de comunicação, trabalhados com ênfase no ritmo, na cadência da fala poética e no coro como expressão de resistência e memória.

Essa montagem, além de homenagear o legado cultural da obra, reafirmou o compromisso da ETDUFPA com a formação crítica e estética dos seus estudantes, articulando arte, memória e denúncia social num espetáculo que, mesmo 60 anos depois da primeira apresentação, permanecia tristemente atual.

Ficha Técnica:

Montagem Teatral: "Morte e Vida Severina"

Poema: João Cabral de Melo Neto.

Elenco:

Adilson Pimenta, Alexandre Luz, Filipe Marques, Keila Sodrach, Nilson Chucre,
Ricardo Calderaro, Rosilene Cordeiro, Sergio Sales e Sol de Sousa.

Figurino e Cenografia:

Ézia Neves

Assistente de Figurino:

Cássia Farias

Costureira:

Laura Cardoso

Objetos Cenográficos:

Leno do Miriti

Maquiagem:

Cláudio Didimano

Iluminação:

Sônia Lopes

Assistente de Iluminação:

Jon Rente

Concepção Audiovisual:

Mateus Moura

Operação de Som:

Amanda Modesto

Projeto Gráfico:

Cássio Tavernard

Encenação e Direção Geral:

Karine Jansen e Denis Bezerra



Imagem 15: Cartaz do Espetáculo “Gota D’água”
Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DO CARTAZ:

Cartaz de fundo predominantemente cinza e preto, com detalhes em vermelho, promovendo o espetáculo teatral “Gota D’Água – A voz que me resta”, inspirado na peça escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes.

Ao fundo da imagem, em tons acinzentados, há uma fotografia de uma comunidade periférica com casas simples, postes e fios elétricos, representando o cenário urbano popular onde a trama se passa. Em segundo plano, quase apagadas pela opacidade da imagem, aparecem as palavras “UMA TRAGÉDIA” e “ASSIM”.

No centro do cartaz, o título “GOTA D’ÁGUA” está escrito em letras grandes, pretas e desgastadas. A letra “A” da palavra “GOTA” é substituída por uma gota vermelha, sugerindo sangue ou emoção intensa. Logo abaixo, em letras brancas menores, está o subtítulo: “- A voz que me resta -”.

No lado esquerdo da imagem, há uma caixa vermelha com a palavra “Dias” em branco e, abaixo, as datas e horários das apresentações:

- 19/12 a 23/12
- 18h30 e 20h30

Na parte inferior do cartaz, uma linha irregular vermelha atravessa toda a largura, como se fosse sangue ou tinta escorrendo. Abaixo dessa linha, aparecem os logos das instituições envolvidas na realização e apoio: a Escola de Teatro e Dança da UFPA, o Instituto de Ciências da Arte da UFPA (ICA), o Teatro Universitário Cláudio Barradas (TUCB) e o Movimento de Emaús.

FIM DA DESCRIÇÃO

Gota D'Água – A Voz que Me Resta

Montagem Teatral: Gota D'Água – A Voz que Me Resta

Autores: Chico Buarque e Paulo Pontes

Cursos Técnicos da ETDUFPA: Ator, Cenografia e Figurino.

“Assim, a meus olhos, o malvado, o hábil no falar, merece o mais severo castigo. Como, com efeito, ele tem confiança na habilidade de sua linguagem em esconder sob belas palavras suas más intenções, não receia praticar o mal” (EURÍPIDES, 1980, p. 182).

[1]

Essa epígrafe de Eurípides, na tragédia Medéia (431 a.C.), antecipa o tom da peça: o estudo das agitações da alma humana, especialmente da alma feminina ultrajada. Medéia, fundada na narrativa mítico-poética do ódio e da vingança, ecoa aqui em novas camadas.

No Brasil, a adaptação do mito grego foi reformulada para a teledramaturgia por Oduvaldo Vianna Filho (Caso Especial Medéia), o que deu origem à obra teatral Gota d'Água (1975), escrita a quatro mãos por Chico Buarque e Paulo Pontes. A peça trasladou a tragédia para o contexto suburbano carioca: Jasão, aqui, é um sambista boêmio; Joana, a mulher traída, representa o grito sufocado da periferia.

A trama desvenda a alma do povo brasileiro e reflete sobre as camadas subalternas, as estruturas de poder e a corrupção cotidiana. Buarque e Pontes trabalham com metáforas densas, disfarçadas para burlar a censura da ditadura militar, e entregam uma denúncia social vibrante: um país “acima de tudo”, mas com “poderosos acima de todos”.

No palco, o personagem Creonte simboliza o governo e a burguesia — a velha promessa de crescimento e progresso que apenas reforça a exploração. O diálogo entre Jasão e o sogro sobre a “cátedra-trono” sintetiza o desejo de ascensão social às custas da dignidade, apontando também para o poder corruptor da manipulação.

Em Gota d'Água, a literatura dramática se compromete com a sociedade: denuncia, resiste, locuciona dissidências e cria insurgências. Nada mais pertinente que remontar esta peça no século XXI. Se mudaram as gravatas e os sobrenomes, persistem as velhas estruturas e os mesmos cifrões escondidos nos bolsos alvos.

Assistir à montagem Gota d'Água – A Voz que Me Resta, apresentada no Teatro Universitário Cláudio Barradas pelos cursos técnicos da ETDUFPA, foi presenciar a potência renovada da obra.

Ao adentrarmos o teatro, a excelente *mise-en-scène* surpreende: o público, envolvido pelo espaço cênico, quase crê que participará da trama. Mas logo se percebe que somos apenas observadores — cúmplices passivos da tragédia.

Uma pequena quebra inicial ocorre: a dificuldade de encontrar assentos após a música de abertura dispersa a tensão criada. No entanto, após vinte minutos, o espetáculo encontra seu compasso. As ações se reconstroem em “*sketches*” vigorosas, pontuadas por um incisivo *score* musical tríplice, e a progressão dramática acende.

O cenário estava funcional. A iluminação modesta, embora também expressiva. A indumentária que remete aos anos 70 — ainda que com deslizes visuais como bigodes desenhados toscamente — criam uma ambientação crível da vila suburbana.

A grande fragilidade da montagem reside no som: a dicção prejudicada de alguns atuentes e a sobreposição da música aos diálogos comprometem a compreensão em vários momentos. Aqui, o subtítulo “A voz que me resta” parece ecoar ironicamente — restando-nos fragmentos sonoros abafados pela engrenagem sonora.

Apesar disso, muitos brilham.

O vigor da atriz que interpreta “Cacetão”, a autenticidade viva da “Estela”, a potente fisicalidade de “Jasão” e a entrega emocional progressiva de “Joana” elevam a cena a um patamar digno das grandes montagens. É notório: a ETDUFPA forma atuentes com visceralidade, atravessados por uma musicalidade corporal que pulsa além do texto.

E aqui, faço uma pausa reflexiva: será que estamos preparados para a responsabilidade ética que a profissão exige? Ser ator, cenógrafo ou figurinista é muito mais que decorar falas ou confeccionar adereços. É comprometer-se com a voz, com o corpo, com o coletivo. É ter disciplina no estudo, rigor no processo, respeito à arte que se pretende exercer. Que este juramento silencioso nos acompanhe ao longo da jornada artística.

No clímax da peça, Joana, humilhada e traída, executa sua vingança: mata os filhos e a si mesma. No gesto brutal, lemos a metáfora da resistência desesperada contra um sistema que corrompe, explora e devora. Ao final, Joana permanece inerte no palco.

Não é apenas sua tragédia pessoal que ali repousa, mas a tragédia coletiva dos marginalizados, silenciados pela engrenagem social. O espetáculo reafirma a importância do teatro como trincheira de denúncia e de esperança.

Adverte-nos que a mesma chuva que pode florir os jardins da mente também pode ser extirpada pela corrupção desenfreada. Se não houver resistência, se a esperança for apagada, nem uma gota d'água restará. Só o som abafado de uma voz sufocada pela ressaca.

22 de dezembro de 2018.

Referência

EURÍPIDES. **Medéia** in "ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. Prometeu acorrentado; Édipo Rei; Medéia". São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FICHA TÉCNICA

Elenco

Joana: Penélope Lima, DamiseVanessah e Mariane Malato

Jasão: Athos Brenno, Enoque Marinho e Igor Juan

Creonte: Caio Cezar Dias e Filipe Marques

Egeu: Mariana Morhy e Jordan Navegantes

Alma: Karla Almeida e Duh Mebarak

Corina: Lays Portela

Cacetão: Jam Bil e Andrew Monteiro

taNenê: Kárita Almeida e Vanessa Farias

Estela: Assucena Pereira e DuhMebarak

Zaira: Mariane Malato e Diana Lins

Maria: Damise Vanessah e Filipe Marques

Boca Pequena: Penélope Lima e Enoque Marinho

Amorim: Athos Brenno e Hugo Corrêa

Xulé: Igor Juan e Jordan Navegantes

Galego: Andrew Monteiro e Hugo Corrêa

CORO

Penélope Lima, DamiseVanessah, Mariane Malato, Diana Lins, Caio Cezar Dias, Filipe Marques, Mariana Morhy, Jordan Navegantes, AthosBrenno, Enoque Marinho, Igor Juan, Karla Almeida, DuhMebarak, Lays Portela, Jam Bil, Andrew Monteiro, Kárita Almeida, Vanessa Farias, Assucena Pereira, Hugo Côrrea.

Preparação de Atores, Direção e Encenação:

Marluce Oliveira e Paulo Santana

Assistentes de Direção:

Claudio Raposo, Joyse Carvalho e Marta Teixeira

Concepção e Direção Coreográfica:

Carol Gama

Concepção Musical/Direção:

José Maria Bezerra

Músicos:

Pedro Miranda Júnior (violão, guitarra)

Orientadores de Visualidade:

Beto Benone e Micheline Penaforte

Cenografia:

Winne Rodrigues Freitas, Leonardo Pontes e Paulo Rocha.

Assistentes de Cenografia:

Marcus Cesar, Ysamy Chachar, Manoel A. Costa da Silva, Farid Zahalan, Lucas Belo, Josué Rente e Max Alexandre dos Santos.

Figurino:

Nanan Falcão, Paula Rocha, Sônia Santos e Tatla Mokdei.

Assistentes de Figurino:

Bonelly Pignatário, Dani Franco, Elisangela Teixeira e João Paulo Pereira.

Fotografia:

Danielle Cascaes



Imagem 16: Cartaz da ópera “Cobra Norato- terras do sem fim”

Fonte: Divulgação

DESCRIÇÃO DO CARTAZ DA ÓPERA

O cartaz tem fundo escuro, com tons majoritariamente pretos e verdes escuros, criando uma atmosfera misteriosa e tropical. Dominando o centro da imagem, há a ilustração de uma cobra, cujo corpo se estende horizontalmente, atravessando quase toda a largura do cartaz. A cabeça da cobra está voltada levemente para a esquerda do espectador, com o olhar direcionado para a frente.

A pele da cobra é desenhada com uma colagem de formas geométricas — como escamas de mosaico — nas cores preto, verde, branco e tons de bege. O olho da cobra é um destaque: brilhante, vermelho intenso, quase hipnótico, com a pupila vertical, evocando força, mistério e poder mítico.

Ao fundo, atrás da cobra, há elementos visuais estilizados da floresta amazônica: folhas tropicais, cipós e troncos, em cores terrosas, verdes e douradas. O cenário transmite a sensação de um ambiente denso e mágico, como uma selva viva.

Acima da imagem da cobra, em letras grandes e brancas, está escrito:

“Ópera COBRA NORATO”, com “COBRA” em letras finas e “NORATO” em negrito, criando contraste visual. Logo abaixo, em letras menores e acinzentadas, lê-se:

“terras do sem fim” — o subtítulo da obra.

No canto superior do cartaz, aparecem os nomes dos realizadores em letras pequenas, na cor branca:

“Ministério da Cultura, Governo do Pará, Instituto Cultural Vale e Gávea Filmes apresentam:”

Na parte inferior do cartaz, está a informação sobre as datas e horário da apresentação, em branco:

“26, 27, 29 e 30 abril, 2025 às 20h”

Logo ao lado direito, há o selo do Festival de Ópera com a ilustração do Theatro da Paz.

Abaixo, em pequenos logotipos brancos, aparecem os apoiadores e realizadores:

- Lei Rouanet

- Instituto Cultural Vale
- OSTP
- Theatro da Paz
- Secretaria de Cultura do Pará
- Gávea Filmes
- Governo do Pará
- Ministério da Cultura
- Governo Federal – Brasil: União e Reconstrução

FIM DA DESCRIÇÃO.

COBRA NORATO — ESTREIA DE UM DELÍRIO SENSORIAL E MITOLÓGICO NO CORAÇÃO DA FLORESTA

Montagem operística: Ópera Cobra Norato, Terras do Sem Fim.

Montagem: Festival de Ópera do Theatro da Paz.

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

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

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

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

Visualmente, o espetáculo impressiona: Os figurinos fluem como águas de igarapé, ondulam em cena com texturas que evocam folhas, escamas, penas e limo. Cada traje parece ter brotado da terra molhada, como se tivesse sido costurado pela própria floresta: há tecidos que lembram cascas de árvores, bordados que imitam trilhas de formiga, vestimentas que se movem como cipós ao vento. Nada está ali por acaso. As cores falam — verdes densos, amarelos queimados de sol, vermelhos de sangue e barro. As formas vestem o corpo como uma segunda pele, ora celebrando sua animalidade, ora revelando sua fragilidade. Os personagens não apenas usam roupas; habitam verdadeiras armaduras simbólicas, que os transformam em criaturas míticas: o caboclo, o tatu, a joaninha e a entidade.

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

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

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

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

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

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

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

01/05/2025

FICHA TÉCNICA

Autor do Poema Original

Raul Bopp

Idealização do projeto e Libreto

Bernardo Vilhena

Direção Artística

Carla Camurati

Música

André Abujamra

Direção Musical e Regência

Maestro Silvio Viegas

Direção de Arte

Batman Zavareze

Figurinos

Ronaldo Fraga

Desenho de Luz

Wagner Pinto

Coreografia

Ana Unger

Visagismo

Omar Júnior

Direção de Produção

Bianca De Felippes

Produção Executiva

Nandressa Nunes

Solistas

Jean William

Marly Montoni

Anderson Barbosa

Idaías Souto

Lys Nardoto

Ytanaã Figueiredo

Elizabeth Moura

Ione Carvalho

Doppiones

Tiago Costa

Tassiane Gazé
Ytanaã Figueiredo

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

Regente Titular e Diretor Musical Adjunto

Miguel Campos Neto

Regente Assistente

Laura Mathias Gentile

Coro do Festival de Ópera do Theatro da Paz

Maestro do Coro

Vanildo Monteiro

Dramaturgia

Ligiana Costa

Assistente de Direção

Emanoel Freitas

Assistentes de Produção

Gabriela Newlands

Calu Tornaghi

Assessoria de Imprensa e Redes Sociais

Cléo Soares

Jeferson Höenisch

Pianista Correpetidora

Ana Maria Adade

Legendas

Gilda Maia

Diretor de Palco

Claudio Bastos

Contrarregra

Laura Conceição

Camareira

Paula Magalhães

Operador de Som

Anderson Sandim

Operador de Vídeo – Ensaios

Walmir Queiroz

Maquinistas

Ribamar Dinis

Nonato Rodrigues

Assistente de Iluminação

Carol Sarquis

Estagiária de Iluminação

Patrícia Gondim

Assessoria Jurídica

Roberto Silva

Making of

Pietra Baraldi

Programação Visual

Berna Magalhães

Criador de Conteúdo Visual

Índio San

Animador de Vídeo Cenário

Duda Souza

Editor de Vídeo Cenário

João Oliveira

Assistente de Direção de Arte

Gabriel Silveira

Assistente de Arte

Teresa Ribeiro

Produção Audiovisual

Miriam Peruch

Assistente de Figurino Belém

Cláudio Rego

Acessórios

Mariane Sampaio

Assistente de Figurino

Rodrigo Januário

Modelagem

Rosângela Moura

Sapatos

Virgínia Barros

Acabamentos Figurinos Belém

COOSTAFE - Cooperativa Social de Trabalho Arte Feminina Empreendedora

Co-realização

Secretaria de Cultura do Governo do Pará

Patrocínio

Instituto Cultural Vale

Realização

Gávea Filmes



Organizadores



BENE MARTINS



Professora Titular pela Universidade Federal do Pará (2025), graduação em Pedagogia Universidade Federal do Pará (1987), mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). Pós-doutorado em Estudos de Teatro, 2016, Universidade de Lisboa-PT. É professora associada da Faculdade de Dança; do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES), da Universidade Federal do Pará. Atua principalmente nos seguintes temas: memória, aspectos culturais da Amazônia, identidades, imaginário, alteridade, estereótipos, trocas interculturais, produção textual para cena, leituras dramatizadas, dramaturgia,

avaliadora de peças/roteiros de minisséries televisivas. Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memórias da dramaturgia amazônica: construção do acervo dramático. Organizadora da obra completa: Peças Teatrais de Nazareno Tourinho, 2014; da coletânea Teatro do Pará, 2015, entre outros. Estágio pós-doutoral em Lisboa, realizado com apoio CAPES. E outras publicações oriundas do acervo do projeto. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA (dezembro/2016 a maio/2017). Coordenadora do projeto de pesquisa: Dramaturgias da dança e estudos do corpo, 2022, e do projeto de extensão: Acervo de críticas cinematográficas. In: Coleção Memórias da cinefilia amazônica.

IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA



Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2010) e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (1998). É bacharel em Ciências Sociais, com ênfase em Sociologia e Antropologia, pelas Faculdades Integradas Colégio Moderno - FICOM (1984). É professora Adjunta da Universidade federal do Pará (UFPA), lotada no Instituto de Ciências e Artes (ICA), vinculada à Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA). Compõe o quadro de professores do Programa de Pós-graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado e Doutorado) PPGARTES-UFPA, vinculada a linha 2 - Teorias e interfaces epistêmicas em artes. Integra o grupo de pesquisa TAMBOR- Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia, coordenado pelo Prof. Dr. Miguel Santa Brígida e o PETECA- Teatralidades, Performatividades e Cultura, coordenado pela Profa. Dra. Larissa Latif Plácido Soré. Desenvolve Pesquisa sobre Festas, Brincadeiras, Procissões e Atos Devocionais na Amazônia Paraense. Tem experiência na área da Antropologia do Imaginário, Antropologia do Corpo, Sociologia do Cotidiano e Sociologia do Teatro. É orientadora de Trabalho de Conclusão de Curso - TCC no curso de Licenciatura em Teatro - ETDUFPA/UFPA. É orientadora PIBEX, PIBIC e PIBIPA no curso de Licenciatura em Teatro. É Orientadora do PROFARTES, do Mestrado e Doutorado no PPGARTES-UFPA. Foi coordenadora do curso de Licenciatura em Teatro -UFPA nos períodos 2017/2018 e 2019/2020. Exerceu a função de Vice-Diretora da Escola de Teatro e Dança da UFPA-ETDUFPA, no período de 2021-2022.

RAPHAEL ANDRADE ROCHA



Artista-professor-pesquisador paraense, doutorando e mestre em Artes- ICA/UFPA (com bolsa CAPES), especialista em Arte e Educação (UNIASSELVI, 2020); graduado em Licenciatura em Teatro (ICA/UFPA, 2019). Formado no Curso Técnico em Ator no Eixo Tecnológico Produção Cultural e Design (ETDUFPA, 2017). Fundador do Grupo de Teatro "Renascer Âmbar". Em projetos de Extensão da UFPA, participa como crítico teatral na "Tribuna do Cretino", no Auto do Círio e no projeto "Carga Viva" coopera como pesquisador. Integra o grupo de pesquisa Festas, Brincadeiras, Procissões e Atos Devocionais na Amazônia Paraense, coordenado pela Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida e Memória da dramaturgia amazônica:

construção do acervo dramático, coordenado pela Profa. Dra. Bene Martins. Tem experiência nos seguintes tópicos: Artes visuais, Teatro, Re- performance e Intervenção Urbana. Possui multifários trabalhos como artista visual, além de ter sido curador/expositor das exposições: "O Sagrado Cognoscível" (2021) e "100 Anos de Memória e Evangelização" (2022). Desde 2016, desenvolve a pesquisa-solo performática intitulada: Flores para Pietá, que fora apresentada na ETDUFPA, em Belém-PA, em São Paulo e nos países do Oeste Europeu, como a Université Paris 8 (França) e nas intervenções urbanas realizadas em Portugal, Itália e Vaticano. A pesquisa em tela, concerne em hibridizar interdisciplinarmente os estudos teóricos da arte performática e demais interfaces epistêmicas.



Author

Author

Author

A coleção Teatro do Norte Brasileiro, criada por Márcio Souza e Bene Martins tem a finalidade de divulgar peças teatrais que constituem o acervo oriundo do Projeto de Pesquisa Memórias da Dramaturgia Amazônida: Construção do Acervo dramático, 2009. A Coleção comporta três linhas de publicação, a saber: **1)** Obra reunida por autor, a exemplo da obra completa dos dramaturgos Nazareno Tourinho, 2014; Ramon Stergmann, v.1, 2020, v. 2, 2021, v. 3, 2022; Edgar Proença, todas as peças, 2021; Levi Hall de Moura, 2022; Peças Teatrais De Ricardo Torres Cenas De Aprendiz, 2023; Coletânea Luzia Miranda Álvares de críticas cinematográficas, 2023; Peças Teatrais de Walter Freitas, 2023; Peças Teatrais de Ramon Stergmann, 2023. **2)** Coletânea com diversos autores, a exemplo da Coletânea Teatro do Pará, v. 1, 2015; Teatro do Maranhão, 2019, v. 2, 2022; Jovens Dramaturgos (as) Amazônidas, v. 1, 2020, v. 2, 2021; v. 3, 2022; v. 4, 2023, v. 5, 2024. **3)** Coletânea com diversos autores, a exemplo da Coletânea Teatro do Pará, v.1, 2015; Teatro do Maranhão, 2019, v.2, 2022; Jovens Dramaturgos (as) Amazônidas, v.1, 2020, v.2 2021; v.3, 2022; **3)** Coletânea Teatro de Roraima, 2021. Nesta Coleção, esperamos publicar ao menos uma coletânea em cada estado da região Nordeste. A terceira linha de publicação e quarta fase do projeto, a partir da ampliação da pesquisa, é destinada aos estudos da dramaturgia em geral. Por ora, temos a alegria de trazer a público a coletânea Crítica teatral (in)convencional, v. 2, 2025 – 10 anos depois- que iniciou no ano de 2023 com a primeira coletânea da Crítica teatral (in)convencional, ambas autorias de Raphael Andrade, colaborador do projeto e doutorando em Artes Pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes-UFPA).

Bene Martins

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

ICA

INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA



Direcione seu celular
para o QR Code ao lado,
e conheça os livros da
Editora PPGArtes.

