



REVISTA ^{DA} ACADEMIA MINEIRA ^{DE} LETRAS

ANO 101 | VOLUME LXXXII | 2022

*Inclui o dossiê “Os 300 anos do teatro em Minas Gerais”,
organizado por Marcos Antônio Alexandre
e Rogério Faria Tavares*



A intensa e rica produção teatral em Minas Gerais, que vem ganhando cada vez mais proeminência nacional e internacional, há muito tempo demanda esforços de abordagens que ofereçam panoramas estendidos e que revelem percursos, movimentos e emergências nos territórios da criação cênica.

Paralelamente à expansão da cena teatral mineira das últimas décadas, vem sendo desenvolvida também uma produção dedicada a tecer suas histórias. Pouco a pouco vem sendo contada a muitas mãos uma história do teatro em Minas. Plural e diversa, recortada no tempo, no espaço e nas formas, ela de fato não é uma, mas muitas, compostas como mosaicos que acabam por fazer ver suas partes e seus todos.

Os 300 anos de Minas Gerais levaram a exercícios de revisão da história regional, promovidos a partir de vários ângulos. No campo das artes, a Academia Mineira de Letras nos traz com esta edição de sua revista uma grande contribuição, reunindo em esforço inédito um extenso dossiê sobre os 300 anos do teatro em Minas Gerais, organizado pelo professor e pesquisador Marcos Antônio Alexandre e pelo acadêmico Rogério Faria Tavares, presidente da AML.

A reunião de artigos, ensaios e entrevistas resulta em uma composição rara das múltiplas vozes e das várias perspectivas que vêm tecendo as paisagens históricas das cenas em Minas. Essas vozes e perspectivas são de um conjunto de pesquisadores e escritores envolvidos nas

universidades e nas escolas de teatro, no exercício da crítica, no memorialismo ou na produção teórica realizada pelos criadores, diretores, dramaturgos e atores, imersos ou não nos coletivos e grupos teatrais.

A possibilidade de uma publicação com essa extensão resulta também dos percursos contemporâneos da cena mineira, uma vez que esse esforço historiográfico é também fruto dos movimentos que há algumas décadas convergem para consolidar o cenário teatral em Minas como importante polo nacional de produção e circulação. Os movimentos são vários, e dentre eles destacamos a potência dos coletivos teatrais, o fortalecimento de um campo formativo técnico e acadêmico, as lutas e as conquistas no campo das políticas públicas para a cultura. Esta publicação, portanto, é também parte desses movimentos. Ela própria, ao se propor polifônica e expandida, se faz parte da história que conta e que move.

FERNANDO MENCARELLI

Professor titular da UFMG com pós-doutoramento em Teatro na Universidade Sorbonne Nouvelle/Paris III. Presidente da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) entre 2006 e 2008.



ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

REVISTA
DA
ACADEMIA
MINEIRA
DE
LETRAS



ANO 101 | VOLUME LXXXII | 2022

ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Fundada em 25 de dezembro de 1909
Rua da Bahia, 1.466 — (31) 3222-5764
Belo Horizonte — MG — 30160-011
www.academiamineiradeletras.org.br
contato@academiamineiradetras.org.br

ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, PRESENTE HOJE E SEMPRE

Presidente: Rogério de Vasconcelos Faria Tavares

Vice-presidente: Caio César Boschi

Secretário-geral: Jacyntho José Lins Brandão

Tesoureiro: Luís Ângelo da Silva Giffoni

Conselho Fiscal

Antenor Pimenta Madeira

Patrus Ananias de Souza

Márcio Sampaio

Conselho Editorial da Revista

Angelo Oswaldo de Araújo Santos

Manoel Hygino dos Santos

Wander Melo Miranda

Conselho de Acervo Bibliográfico e Documental

Caio César Boschi

Amílcar Vianna Martins Filho

Jacyntho José Lins Brandão

R454

Revista da Academia Mineira de Letras – Vol. 1, n. 1 (1922) -

Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 1922-

Anual

ISSN 1982-6680

1. Teatro – Minas Gerais – História. 2. Grupos de teatro –
Minas Gerais. 3. Literatura – Periódicos. I. Academia Mineira de Letras

CDD: 792.0981

Ficha catalográfica elaborada por Soraia Lara – CRB 1275/6.^a Região

ADVERTÊNCIA

Esta edição, de número 82, refere-se ao ano de 2022, vinculando-se, pois, ao 101.º ano de publicação da Revista da Academia Mineira de Letras, iniciada em 1922. Assim, a numeração corrige equívocos cometidos em volumes anteriores.

SUMÁRIO

- 13 **Apresentação**
Rogério Faria Tavares

- 15 **Em cena**
Flávia de Queiroz

SEÇÃO I SOBRE OS ACADÊMICOS

- 19 **Homenagem ao centenário de Abgar Renault**
Caio Mário Renault

- 26 **João Valle Maurício**
Manoel Hygino dos Santos

- 33 **Meu tipo inesquecível [Vivaldi Moreira]**
José Maria Couto Moreira

SEÇÃO II DOSSIÊ “OS 300 ANOS DO TEATRO EM MINAS GERAIS”

- 43 **Apresentação**
Marcos Antônio Alexandre

PERSPECTIVA HISTÓRICA

- 47 **Manifestações teatrais nas Minas setecentistas**
Ana Cristina Magalhães Jardim

- 58 **O teatro em Minas no século XIX**
Ana Cristina Magalhães Jardim

- 65 **Recortes da cena cerradiana em Minas Gerais**
Luiz Humberto Arantes

- 76 **O teatro em Minas Gerais na primeira metade
do século XX**
Elen de Medeiros

- 88 Aspectos do teatro mineiro no século xx: modos de organização, profissionalização e políticas públicas em Belo Horizonte

Geraldo Ângelo Octaviano de Alvarenga

Júnia Cristina Pereira

- 98 Teatro em Minas Gerais no século XXI: breve panorama

Marcos Antônio Alexandre

TEMAS

- 113 Os autores

Assis Benevenuto

- 124 Uma década de crítica teatral em Belo Horizonte: os anos 2010

Luciana Eastwood Romagnolli

- 133 Uma genealogia da cenografia em Belo Horizonte vista através de Décio Noviello e Raul Belém Machado

Cristiano Cezarino Rodrigues

Eduardo dos Santos Andrade

Tereza Bruzzi de Carvalho

- 146 A luz performada no espetáculo *Outro lado*, do Quatroloscinco — Teatro do Comum

Marina Arthuzzi

- 158 Múltiplas dimensões da interação entre Música e Teatro em Minas Gerais

Ernani Maletta

DIRETORAS E DIRETORES

- 179 Paixão e engajamento: Jota Dangelo, um homem do teatro e de lutas

Luiz Paixão

- 188 Pedro Paulo Cava, *l'enfant terrible*

Andreia Garavello

- 195 **Ronaldo Boschi**
Jordana Luchini
- 206 **Ione de Medeiros: uma artista em constante transformação**
Roberson de Sousa Nunes
- 217 **“Meu sonho é incendiar um teatro”: o real e o absurdo em Eid Ribeiro**
Marcos Coletta
- 231 **Wilson Oliveira**
Adélia Carvalho
- 241 **O teatro negro de Maurício Tizumba**
Júlia Tizumba
- 255 **Rui Moreira: a inconstância do movimento**
Guilherme Diniz
- 265 **Cida Falabella: uma constante busca por uma ética teatral**
Joyce Athiê
- 276 **Ângela Mourão, uma mulher-teatro!**
Narciso Telles
Danielly Oliveira
- 285 **João das Neves e o teatro com e para o povo**
Marcos Fábio de Faria

GRUPOS

- 299 **Teatro Experimental**
Jair Raso
- 314 **A primeira montagem do TU: um marco das artes cênicas**
Jota Dangelo
- 321 **O Grupo e a Casa de Cultura Oswaldo França Júnior**
Jair Raso
- 327 **O Galpão e a história do teatro brasileiro em dois atos, ou “Aos que vieram antes de nós”: A rua da amargura e Um trem chamado desejo**
Henrique Brener Vertchenko

- 341 **Metáforas da mineiridade: teatro de grupo e cultura popular no trabalho de Gabriel Villela e Grupo Galpão**
Éder Rodrigues
- 353 **De Barbacena para o mundo: Grupo Ponto de Partida é estação e movimento**
Clóvis Domingos dos Santos
- 362 **Grupo Giramundo: sementes de meio século de trajetória**
Marina Arthuzzi
Mariliz Schrickte
- 373 **(En)lutar com arte ou a criação de alegorias que espancam doce [grupo espanca!]**
Jéssica Ribas
- 382 **O encontrar dos encontros: Cia. Luna Lunera em percurso**
Diogo Horta
- 393 **Quatroloscinco, um caso de excelência nas Alterosas: desejos cosmopolitas, fim do mundo e implosão decolonial**
Felipe Cordeiro

MOVIMENTOS

- 405 **Teatros negros: teatralidades-aquilombamentos ou poéticas da relacionalidade**
Soraya Martins
- 417 **Cartografias do FIT-BH: memória entrelaçada aos espaços da cidade**
Julia Guimarães
- 429 **Campanha de Popularização do Teatro e da Dança: acertos e contradições**
Sérgio Abritta
- 440 **Teleteatro em Minas: nos tempos da tv Itacolomi**
Sílvio Ribas

ATRIZES E ATORES

- 453 “Quando não estou no palco, eu adoço”
[Wilma Henriques]
Cynthia Paulino
- 464 As lições de um icônico homem de teatro
[Elvécio Guimarães]
Luiz Arthur
- 472 Grace Passô e sua fertilidade indomável: parindo um futuro através do teatro
Jéssica Ribas
- 482 Depois daquele mar, avistei todo o azul de Minas
[Rogério Falabella]
Fabiana Oliveira de Jesus
- 490 Mulheres de teatro: sobre Haydée Bittencourt e sobre nós
Denise Araújo Pedron
Tereza Bruzzi de Carvalho
- 501 Pioneiros da ribalta mineira
Jorge Fernando dos Santos
- 513 SOBRE OS AUTORES
- 539 ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS: CADEIRAS

APRESENTAÇÃO

Rogério Faria Tavares

PRESIDENTE DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Fundada em 1922, quando o presidente da Academia Mineira de Letras era Mário de Lima, a *Revista da AML* venceu o desafio do tempo e as dificuldades sempre impostas no Brasil às realizações culturais. Centenária, ela permanece divulgando o melhor da literatura de Minas, promovendo seus criadores e revelando talentos. Agora também em versão digital, sua coleção completa está integralmente disponível, sem qualquer custo, no sítio eletrônico da Casa de Alphonsus de Guimaraens e de Henriqueta Lisboa, na rede mundial de computadores, garantindo a todos, onde quer que estejam, livre acesso a seus conteúdos. Afinal, de que vale o conhecimento que não é amplamente partilhado?

O volume que os leitores ora têm diante dos olhos se alinha ao mesmo espírito investigativo, rigoroso e abrangente que pautou os dois anteriores, igualmente movidos pela intenção de gerar obra de referência e consulta. O de número 80 trouxe extenso dossiê sobre as mulheres mineiras que se dedicaram à literatura, resgatando-as da invisibilidade a que foram submetidas por décadas. Organizado por Constância Lima Duarte e por mim, lançou de novo as devidas luzes sobre obras tão importantes quanto as de Alexina de Magalhães Pinto, Beatriz Brandão, Carolina Maria de Jesus e Maria Lúcia Alvim. O 81 incluiu valioso estudo sobre as literaturas africanas em língua portuguesa, coordenado por Nazareth Soares Fonseca e por mim, cumprindo a necessária tarefa de torná-las mais conhecidas entre nós. Lá figuram ensaios de alto nível sobre escritores de Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, oferecendo ao público reflexão sofisticada sobre o trabalho de, entre outros, Agostinho Neto, Vera Duarte, Odete Semedo, Paulina Chiziane e Alda Espírito Santo. Outra seção fundamental da mesma publicação

é a dedicada à poesia indígena de Minas Gerais, concebida por Maria Inês de Almeida e pelo acadêmico Ailton Krenak, atual ocupante da cadeira de número 24 de nossa instituição.

O número 82 rende o esperado tributo ao teatro produzido em Minas Gerais, desde o século XVIII, contribuindo para fortalecer a fortuna crítica a respeito do tema. Terra de autores, diretores, grupos, movimentos, atores, atrizes e técnicos respeitados e admirados em todo o país, nosso estado precisava de um empreendimento editorial que desse conta do denso e significativo patrimônio artístico que fomos capazes de erguer no campo das artes cênicas. Organizado pelo professor Marcos Alexandre e por mim, aqui agora ele está, para ser útil a estudantes, professores e pesquisadores. Ou a todo aquele que ama a arte de representar.

Com a imagem de capa do excelente Conrado Almada e texto de orelha do professor Fernando Mencarelli, o volume 82 ainda conta com o belo poema de abertura de Flávia de Queiroz e com a preparação de originais, a revisão e o *design* gráfico do irrepreensível Leonardo Mordente. Em gesto de apreço pela história da Academia, do presente número igualmente fazem parte artigos sobre três dos membros mais notáveis que passaram pelas suas cadeiras — Abgar Renault, João Valle Maurício e Vivaldi Moreira —, de cujos legados jamais será possível esquecer. Como é de praxe, no final do tomo se relacionam as 40 cadeiras de que é composta a AML, mencionando seus patronos e fundadores, além dos antigos e atuais ocupantes — como forma de honrar a sua memória. O que seria de nós se não fosse o trabalho das gerações que nos precederam? É dessa herança potente que vem o nosso vigor para continuar, na reafirmação das crenças que nos animam.

Minas e o Brasil apreciam e querem instituições culturais sólidas, longevas, que resistam aos ventos e às tempestades, sempre na defesa dos valores definidores da Civilização Humana: a Educação, a Cultura, a Ciência, a Democracia, as Letras e as Artes. Seguiremos em frente.

EM CENA

Flávia de Queiroz

O que aflora e descortina
cada vez que se ilumina
esse espaço da ribalta?
Que artifício se consuma
quando um cenário confunde
e oferece o que faz falta?

O que inquieta a plateia
se descobre o próprio rosto
na face do personagem?
Se a trilha sonora escorre
do sentimento encolhido
uma emoção que se evade?...

O tempo escapa ao relógio,
atravessando os ponteiros
e se prolonga no enredo.
A mentira que convence
se desprende das palavras
— vem decifrando o desejo.

No corpo e gesto do artista
tudo se despe... e a vida
se abotoa ao figurino.
Na sombra dos bastidores
a máscara se descola...
nada encena seu destino.

(Todo tiro, só festim,
todo sangue, tinta pura,
mas a lágrima derrama
uma secreta amargura...)

Se a cena semeia a dúvida,
açula a pergunta lúcida
que atira, joga ao acaso...
enreda, inverte o roteiro
atinge incerto desfecho
e arrebatada intenso o aplauso.

22/12/2021

- I -

**SOBRE OS
ACADÊMICOS**

HOMENAGEM AO CENTENÁRIO DE ABGAR RENAULT¹

Caio Mário Renault

Ao ver tantas pessoas aqui esta noite, não posso deixar de pensar que meu avô só teria vindo a contragosto. Ele não gostava de “ajuntamentos”. Afirmava: “em qualquer reunião, os grandes grupos me aterrorizam”. Dizia que grupos de mais de 12 pessoas eram multidão. Ao longo dos anos, esse número baixou para dez e, depois, para oito. Mas contando com ele, minha avó, os filhos, as noras, os netos e a bisneta, nós éramos 11. Felizmente ele nunca percebeu, pois isso teria dificultado muito as nossas ceias de Natal.

Era um homem discreto, introspectivo, um pouco pessimista. Vez por outra, no entanto, manifestava um otimismo acanhado:

Almocei, tomei dois copos de Cheval Blanc, li um jornal, acordei após uma hora de sono, retomei a leitura da vida do Dr. Johnson escrita por Boswell; lá fora o dia é plácido e azul; os automóveis passam de longe em longe, sem tocar as suas buzinas... Desconfio, timidamente, de que a vida é boa...

¹ Disurso proferido na Academia Mineira de Letras em 19 de abril de 2001.

Preocupado sempre com a ideia da morte, às vezes tentava disfarçar de forma bem-humorada: “É conveniente não irmos a enterros para evitar a presença da Morte e impedir que ela nos veja e nos anote [...]”.

Magro. Calvo. De chapéu. Sempre de terno e gravata. Por quê? “Por que não sou moleque”, respondia ele, aborrecido.

Conservador, revoltava-se contra os excessos da modernização — da literatura e do mundo —, a ponto de afirmar em um de seus poemas:

não amo novidades, nem mudanças,
e prefiro saudades a esperanças.

Outra curiosidade era sua aversão a publicar suas obras. A glória literária, principal incentivo dos escritores — talentosos ou não —, nunca teve apelo forte para ele. Dizia não compreender a glória atual, muito menos a glória póstuma. Segundo ele, “publicar é desejo de ser julgado favoravelmente. [...]. E sempre convém a gente conservar uns restos de ilusão, de tardinha, após o jantar...”.

Seus rumos na vida pública e na vida literária foram profundamente marcados pelos grupos a que pertenceu quando jovem em Belo Horizonte. Foram eles, respectivamente, a notável turma de 1924 da Faculdade de Direito — que tinha também Gustavo Capanema, Gabriel Passos, Francisco Negrão de Lima, Mário Casasanta — e o Grupo do Estrela, o núcleo modernista de Minas, do qual participavam Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, João Alphonsus, entre outros.

Teve a incentivá-lo, desde sua juventude e ao longo dos anos, a “pressão” bondosa, porém decidida, de seus amigos mais queridos, principalmente Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade. Enquanto Capanema cobrava dele o uso de sua capacidade intelectual nos objetivos práticos da vida política, Carlos pedia-lhe que dedicasse seu talento à criação poética.

É interessante observar os estranhos rumos que haviam tomado as vidas de Abgar e Carlos em meados da década de 20. Em carta datada de 1926, Abgar dizia:

Querido Carlos,

[...] Ando ocupadíssimo: já comecei as aulas (francês e inglês), tenho uma advocacia medíocre e burocratizo-me na Oeste [Estrada de Ferro Oeste de Minas], 1 ou 2 horas por dia. Mas não é só. Atualmente, ando envolvido no crime imperdoável de bombear inocentes no Ginásio... Que Deus me perdoe! Que fazer? Preciso de casar-me.

Carlos Drummond, que morava então em Itabira, respondeu:

Imagina, querido Abgar, sou um homem ocupado! Ensino (?) Geografia no colégio local e tenho aulas diárias. Isso me obriga a um certo esforço [...] para tolerar essa bagaceira de paralelos e meridianos que eu tenho a obrigação de transmitir aos meus [...] alunos. Além disso, ando espiando a fazenda.

Já estou ficando meio burro. Se v. me perguntar poesia, sou capaz de responder capim.

“Meu querido Carlos”, escreveu Abgar,

[...] Lastimo sinceramente as tuas disposições professorais. Agora mais do que nunca, porque estou com três aulas diárias [...]. No meu caso, a infâmia se justifica: quero casar-me. No teu, porém, não: já estás casado... Se aceitas um conselho, aí vai ele: muda de matéria. Geografia é uma causa vil demais. [...]

Na mesma época, Capanema tinha já consciência clara do papel reservado aos melhores de sua geração na construção do futuro do Brasil. Em agosto de 1926, escrevia a Abgar, de Pitangui:

[...] meu bom Abgar, não percas um minuto. Trabalha, trabalha sôfregamente. A tua alta e nobre vocação intelectual há de levar-te às culminâncias. Espero de ti grandes causas. Não malbarates a tua inteligência e aumenta a tua cultura. Cometerias um pecado mortal se não desses os frutos que de ti esperamos.

Estuda seriamente a matéria brasileira. Procura compreender o nosso momento. Habitua o teu espírito à disciplina filosófica. Adquire um grande senso da vida social, por um estudo seriíssimo de sociologia. E olha depois, mas olha cientificamente, para o Brasil. [...] E entra em ação. Entremos em ação.

Tendo sido um homem que se dedicou ao cultivo das formas de expressão, é curioso que Abgar achasse a escrita algo difícil. Afirmou ele, certa vez: “Nunca escrevi a coisa mais simples, mais leve, menos importante [...], que, sendo obrigado a refazer por qualquer circunstância, não alterasse, a fim de tornar a redação menos ruim. Daí concluo que escrever é o mais difícil dos ofícios”.

Esse sentimento sempre o acompanhou. Em carta a Carlos Drummond, afirmou: “[...] o ato de escrever me é penoso e sempre me desconforta pelo fato de considerar sempre besta o que saiu da pena ou, pelo menos, abaixo daquilo que sonhara ou pretendia significar”.

Essa constante busca foi expressa no poema “Poética”:

A misteriosa concisão do raio,
uma harmonia de água, vento e prata,
justos quais corpos que só de ar se enludem.
É com os olhos em ti que sonho e esvaio
o nulo sonho da palavra exata,
ó inexatidão de ausente nuvem.

Não se tratava de falta de talento ou conhecimento; era antes um sinal do respeito que sempre dedicou ao uso da língua portuguesa. Em vista de todo esse rigor consigo próprio, era mais que natural que ele se revoltasse contra a esbórnica linguística patrocinada pelos meios de comunicação. Uma vez ele ligou para a TV Globo e pediu que um repórter parasse de pronunciar *gratuíto*, em lugar de *gratuito*.

Para início de conversa, ele odiava a ortografia moderna, que só usava em papéis oficiais. Achava que ela “desfigura as palavras, leva à perda dos indícios etimológicos, tem acentos em demasia”. E

protestava irritado: “O Brasil é o único país do mundo que faz reformas ortográficas por decreto!”

Sempre foi um defensor apaixonado da pureza do português. Repudiava, entre outras coisas, o mau uso das palavras, os vícios de linguagem, a contaminação do idioma nacional. Tinha especial antipatia pelo uso errado da palavra “inclusive”. E dizia:

Esse horrível cacoete frui tal prestígio, que estou muito suspeito de estar prosperando por aí um clube — o Grêmio dos Inclusivistas, dedicado ao cultivo, encorajamento e difusão do uso errado desse pobre vocábulo, até os limites mais remotos da tolerância...

Algumas de suas observações a respeito de desatinos linguísticos e gramaticais eram bastante pitorescas, assim como suas propostas de ação corretiva:

“Getúlio Vargas estava deposto e perdido, sem remédio, a partir do instante em que usou, na carta testamento, o verbo obstaculizar.”

“Alguns títulos, extraídos de notícias de jornais, são indicativos de pressa excessiva e falta de critério e de hospício para os seus autores, com a terapia de convulsão: metrazol ou choque elétrico.”

“As pessoas (escritores, jornalistas, oradores, locutores, radialistas, ou que nome tenham) contra quem se prove que usaram mais de uma vez qualquer das palavras abaixo enumeradas deveriam ser sumariamente passadas pelas armas, em praça pública, para escarmento geral: interiorano, professores concursados, face a, frente a, tão logo, posicionamento, operacionalização, alocação de recursos, listagem de nomes, dados confiáveis, confiabilidade.”

E por fim:

“Depois de encontrar num jornal os verbos parabenizar e anfitrionar, fico indeciso entre deixar de escrever e deixar de ler.”

Como ministro da Educação no governo Nereu Ramos, como representante do Brasil na Unesco, ou no longo período em que chefiou o Departamento Nacional de Educação do MEC na gestão de Gustavo Capanema, e também nas vezes em que foi secretário da Educação em Minas Gerais, ficou clara a influência do intelectual e professor sobre o homem público: devolvia cartas e ofícios mal-escritos, riscando-os de vermelho. Um desses episódios foi lembrado em seu livro *Reflexões efêmeras*:

Um inspetor de ensino do extremo Norte enviou-me um telegrama assim redigido: “Peço autorização avionar essa capital”. Respondi: “Obséquio informar que significa avionar”. Não respondeu e não veio. (Fique claro que o meu telegrama não foi pago pelos cofres públicos.)

Após sua morte, seguindo suas instruções, nossa família doou sua biblioteca à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e sua correspondência ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Trata-se da correspondência recebida por ele entre as décadas de 20 e 90 e de suas minutas de cartas. Lá se encontra também a correspondência recebida por Carlos Drummond de Andrade, o que torna possível pesquisar, ainda, as cartas escritas por Abgar.

O arquivo de correspondência de Abgar Renault na Casa de Rui Barbosa é enorme. Dele fazem parte nomes como Gustavo Capanema, Carlos Drummond de Andrade, Milton Campos, Emílio Moura, Francisco Campos, Pedro Aleixo, José Maria Alkmin, Cyro dos Anjos, Mário Casasanta, Afonso Arinos de Mello Franco, Otto Lara Resende, entre dezenas de outros, a aguçar a curiosidade e o desespero de quem quer que se interesse por literatura e história neste país. Desespero porque, quando lá estive em 1998, a única proteção contra incêndio de todo o acervo do museu era bater três vezes na madeira e mudar de assunto.

Foi um homem que se empenhou pela educação durante toda a vida. Esse projeto fez, até mesmo, com que vencesse seu temperamento discreto e ingressasse na política. Seus princípios morais

eram, no entanto, incompatíveis com os vícios da política. Em razão disso, foi forçado a interromper por duas vezes seu trabalho como secretário da Educação em Minas Gerais. Apesar de inacabada, sua obra à frente da secretaria fez avançar o ensino no Estado e marcou a trajetória educacional mineira nos anos que se seguiram.

Seu gosto pela língua e pela literatura inglesa influenciaram sua criação poética em português, e, por seu turno, seu domínio da poesia emprestou a suas traduções o valor artístico que muitas vezes se perde na transposição entre as línguas.

Abgar Renault foi, portanto, poeta, educador, político, tradutor, intelectual, homem público; essas atividades encontravam união e plenitude em seu amor quase reverencial pela linguagem.

Escreveu certa vez: “Tudo é milagre e mistério, e nada mais milagre e mistério do que a criação da palavra”. E em seu livro de pensamentos afirmou: “A palavra é a ordenadora do caos, a construtora do mundo, a criadora do homem”.

JOÃO VALLE MAURÍCIO

Manoel Hygino dos Santos

Poucos escritores em Minas Gerais terão, ou têm, bibliografia tão rica como João Valle Maurício. No próximo ano,² ele registraria 100 anos de nascimento, em Montes Claros, berço de dois autores que se alçaram à glória da Academia Brasileira de Letras — Cyro do Anjos e Darcy Ribeiro —, contemporâneos na Casa de Machado. Há algum outro município de interior na mesma situação?

Maurício começou em 1962, ao lançar *Grotão*, aos 40 anos, já formado em Medicina pela faculdade da UFMG, em Belo Horizonte, em turma de profissionais que também conquistaram elevado conceito, inclusive na cátedra.

Em Montes Claros, foi presidente e reitor da Fundação Norte-Mineira de Ensino Superior, de 1964 a 1980, ainda exercendo a presidência da Regional da Associação Médica de Minas Gerais e atuando como cardiologista e diretor do Prontocor, de que foi um dos fundadores.

Em 1974, aparece com *Taipoca*, coletânea de contos e crônicas que, como a anterior, conseguiu sucesso da crítica e aplauso dos leitores,

² A redação deste texto data do ano de 2021. (N. do R.)

que sustentaram o prestígio iniciado com a estreia. À época, Edison Moreira observou que, em contato profissional com pessoas de todos os segmentos sociais, revelou-se crescentemente como o fixador de tipos, o psicólogo, o paisagista, o narrador agradável e leve, além do poeta que se identifica com todos eles, tudo enfim que constitui o *abstractum* de uma região em seus vários aspectos.

Jamais parou de escrever. Assim vieram *Beco da vaca*, *Janela do sobrado*, *Pássaro na tempestade*, *Rua do Vai Quem Quer*, *Estórias que me contaram*, preenchendo meia prateleira com outros títulos de que muito se orgulhava, assim como das distinções de que foi alvo ao longo da existência.

Exerceu os seguintes cargos: médico do Centro de Saúde de Montes Claros, presidente da Regional da Associação Médica de Minas Gerais, presidente do Partido Republicano, presidente da Câmara Municipal de Montes Claros, médico credenciado do IAPI e do IAPC, magnífico reitor da Fundação Universitária Norte-Mineira, secretário de Saúde do Estado de Minas Gerais (1981-1983) no governo Francelino Pereira, professor da Faculdade de Medicina de Montes Claros, especializado em cardiologia, com conferências e participação em congressos de medicina em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte. Foi colaborador da *Revista Brasileira de Medicina* e também dos jornais de Montes Claros. Contista, cronista e poeta, pertenceu à Academia Mineira de Letras, à Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais, à Sociedade Brasileira de Cardiologia, à Associação Médica de Minas Gerais, à Associação Médica Brasileira, ao Clube Montes Claros, à Academia Mineira de Medicina, à Sociedade Brasileira de Escritores Médicos.

Recebeu muitas homenagens: Medalha Carlos Chagas, do Governo de Minas Gerais; Medalha de Honra ao Mérito (Câmara Municipal de Montes Claros); Diploma de Honra ao Mérito (Legião Brasileira de Assistência); Diploma de Honra ao Mérito (Faculdade de Medicina do Norte de Minas); Cidadão Honorário de Porteirinha, Piraúba e Coração de Jesus; Diploma de Honra ao Mérito (Fundação Projeto Rondon); Medalha de Honra e Grande Medalha da Inconfidência (1977); Medalha de Honra Tiradentes (Polícia

Militar do Estado de Minas Gerais, 1981); Medalha Santos Dumont (1982); Doutor *Honoris Causa* pela Faculdade de Administração da Fundação Norte-Mineira de Ensino Superior; Professor *Honoris Causa* da Faculdade de Administração e Finanças do Norte de Minas (1981); Diploma de Benemérito da Faculdade de Direito do Norte de Minas (1981); Cidadão da Cultura Popular pela Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel (Bahia); Diploma de Benemérito da Associação dos Enfermeiros do Estado de Minas Gerais; Diploma de Honra ao Mérito pelo Acervo Cultural de Montes Claros (1982); Medalha Comemorativa do Sesquicentenário da Instalação da Vila de Diamantina (1982); Medalha Comemorativa do Dia do Estado de Minas (Mariana, 1982); Placa de Prata, como benfeitor de Diamantina, Barbacena, Ponte Nova, Piraúba, Patos de Minas, Uberlândia, Teófilo Otoni, Varginha e Três Corações.

Mauricinho, como era conhecido pelos amigos, foi singular na sociedade norte-mineira, também por suas raízes profundas na história local. O sobrado mais antigo de sua cidade, construído em 1812, na Rua Coronel Celestino, 99, pertenceu ao capitão Pedro José Versiani, tem 27 portas e 32 janelas de madeira de lei e teve como sétimo herdeiro na linha de sucessão o médico-escritor.

Sobre o histórico casarão, escreveu Maurício:

Velho sobradão da Rua de Baixo
Rua toda feita de saudade,
Onde ficou a minha infância
e também a minha mocidade.

Sobradão dos meus avós,
Dos pais dos meus avós,
Onde meu pai nasceu e foi menino,
Menino vermelho,
Menino malino.

Sobradão de janelas enormes,
Muitas janelas, enfeitadas de gaiolas,

E as gaiolas enfeitadas de sabiás.

.....
Velho sobradão,
Sólido e querido,
Sério e destemido,
Varando o tempo,
Guardando tradições,
Plantado junto à Matriz
Onde nasceu a nossa cidade
Na fé, no trabalho, na devoção.
.....

Sobradão de tanto bem-querer,
De tanto querer bem
Dos velhos guardados escondidos,
Dos quartos escuros,
Das canastras enormes
De chaves perdidas.
.....

Tudo é você, velho Sobradão,
É o nosso carinho,
É a nossa emoção mais pura
É você, você eternamente
Vivendo nossa cidade
Sendo marco e tradição
Tudo é você
Velho e muito amado
Sobradão.

João Valle Maurício também recebeu outros bens, de herança local e regional. Amou a dádiva de seus antepassados, e não só as materiais, como se depreende de sua obra. Com toda razão, seu colega de profissão e nas letras, Fernando Megre Veloso, comenta que, com maestria de que só os verdadeiros talentos são impregnados, ele dá ao folclore

e à lenda, ao narrá-los, interpretação e características pessoais, que só virtuosos imprimem a partituras que lhes são confiadas...

Seu vocabulário preciosamente colorido por brasileirismos regionais, recolhidos e empregados com extrema precisão, por seu arguto espírito de observador da nossa gente e de nossas coisas, a entonação de voz adequada, da expressão fisionômica versátil, sempre permitiram, a seus ouvintes, visualizarem cenas e seus personagens.

Tudo transferido a seus textos nos muitos livros que receberam essas características.

O escritor achava que “jornal, rádio e televisão não possuíam a pureza da vida. O mundo acabava nos limites da cidade. A comunicação acontecia na boca do povo, no cochicho, no fuxico, no mexerico”.

Meteu-se na política municipal e estadual, foi secretário de Saúde de Minas Gerais, período durante o qual manteve seu jeito alegre e comunicativo de atuar. Mauricinho gostava de ser o que era e de fazer o que fazia, ao lado da esposa, Milene, escritora como ele, filha de ex-prefeito. Um par genial.

Em um de seus livros, João Valle Maurício incluiu crônicas sobre política e políticos. Assim começou um dos capítulos: “Mineiro gosta muito de política. Gosta também de emprego público, de requeijão, de molho pardo, tutu com torresmo, de pitar bem devagar, de tomar cafezinho adoçado com rapadura, ainda fumagando, bem de madrugadinha, na beira do fogão”. A isso acrescentou:

E tem outras preferências: gosta de contar histórias da família, de fazer visita a gente doente, de devoção, de usar patuá, de queixar doença, de fazer de conta que não quer, mesmo quando quer demais. De tudo isso e mais um tanto de coisa, mineiro gosta, porém eu acho que gosta mais é de politicar. Esse querer bem já vem de muito longe.

A mineiridade tem fama de mineirice, isto é, matreirice e esperteza. Mineiro de tradição não aprecia espiar e brincar, vislumbrando as

altaneiras montanhas e os vales verdejantes. Assim goza o bom bucolismo, espalhado e teimoso, nas queridas cidades pequenas, perdidas nas Gerais.

No dedilhar de canoras violas, nas suaves cantigas de Reis, nas chorosas serenatas de puro amor, nossa gente se apaixonou, perdidamente, pela boa política. A relação dos aqui nascidos e que a praticaram é uma galeria com estupendos valores. Gente da melhor qualidade e capacidade, todos bem acordados para as fabulações políticas, coisa bem difícil. O avô do escritor-secretário de Estado ensinava: “Política é que nem carta de baralho, tem que ser pensada e misturada, mesmo assim, às vezes, engana a gente”.

Outras recomendações: “Pé ligeiro e boca fechada. O fuxico, o mexerico e o cochicho ao pé do ouvido são armas poderosas. Acho que mestre Maquiavel teria muito a aprender com o nosso sertanejo de chapéu de couro, com suas artimanhas eleitorais, mas sem traições e roubalheiras”.

Em resumo:

Politicar é um jogo. É uma doença que pega e não larga. As cidades, quase sempre, mesmo as muito pequeninas, eram divididas entre dois partidos. Os grupos entravam e permaneciam em estado de beligerância sem tréguas. Eram adversários irreconciliáveis, a grande maioria nem mesmo sabia o motivo de tão radical posicionamento.

A seu respeito, escreveu Vivaldi Moreira, na noite de posse de Maurício na Academia Mineira de Letras:

Médico de profissão, apaixonado das letras, boêmio pela graça de Deus, boêmio, digo e redigo, daquela santa boêmia que vara as noites na conversa mole, na pachorra da anedota cheia de sabedoria e no modular das cantigas que arrancaram ais de nosso peito e trazem em sua entonação a poesia das Gerais. Como médico, o Acadêmico João Valle Maurício é uma espécie de São Cristóvão dos Sertões do Norte de Minas, com sua legenda humanitária. Como contador de casos,

fixador de estado de alma e fatos pitorescos de sua região, é ele um autêntico escritor cuja obra lenta, pausada e rica, tingida de matizes vários o panorama da literatura mineira.

Mauricinho se foi, mas deixou uma dívida: a publicação de *Caraíbas*, uma saga da história de sua e minha cidade. Não podemos dispensar o que está pronto. Porque contém certamente histórias e seus personagens, já que é quem mais sabe coisas do sertão e preza serestas, na expressão de Darcy Ribeiro.

Elas não desejam ofender e nem criticar. Não aceitem as carapuças... Não pretendem, eu sei, conduzir mérito literário, pelo contrário, até pedem desculpas por se apresentarem tão malvestidas de qualidades. Elas nos dizem que estão acanhadas com o desbocamento que alguns dos seus personagens resolveram usar. Acredito, porém, que elas, as histórias, desconfiam que alguns leitores, bem lá no escondido, até que apreciam a sem-vergonhice ao malfeito. Elas não são minhas, eu é que a elas pertenço, da mesma maneira que elas se apoderaram de tantos amigos meus. É a eles, aos meus bons companheiros, que ofereço este amarrado de nossas histórias, para que elas não desapareçam nos caminhos do tempo.

João Valle Maurício faleceu em sua cidade natal, em 23 de março de 2000, aos 78 anos. Filho de João Alves Maurício Neto e Nair Alves Maurício. Sobrevivem-lhe a viúva, Milene Antonieta Coutinho Maurício, escritora premiada, pedagoga, pesquisadora, e duas filhas, Maria Vitória e Liliane.

MEU TIPO INESQUECÍVEL [VIVALDI MOREIRA]

José Maria Couto Moreira

Recebi o convite muito honroso de Rogério de Faria Tavares para tecer algum comentário sobre meu pai, Vivaldi Moreira (1912-2001), a propósito dos 20 anos de sua transferência para a imortalidade.³

Estas linhas, as componho com imensa saudade e gratidão. Meu pai é meu tipo inesquecível porque ele me ensinou tudo, o que aprendi e o que deixei de assimilar de suas lições diárias de cidadão, de pai, de patriota e de homem intensamente dedicado às letras e à cultura. Foi assim que Vivaldi cursou sua viagem terrena, entre a terra que o criou e a cidade grande, onde exerceu seu mandato ininterrupto de intelectual e escritor, sempre com a pena e o papel à sua frente. Meu pai sabia ser doce quando o tema lhe aprazia, mas sabia muito ser rebelde, quando o episódio ou seu autor sacrilejava sobre valores inquebrantáveis, e suas reclamações, ele as narrava em seus cadernos, cujo hábito há muito adquirido mereceu do eminente Victor Nunes Leal, em seu discurso de posse na AML, o comentário de que “o diário de Vivaldi, com páginas tão doces ou tão ácidas, era mais que um memorial do céu e do inferno”, tais os conceitos e

³ A redação deste texto data do ano de 2021. (N. do R.)

protestos que insubordinadamente imprecava a terceiros em suas notas íntimas. Meu pai era de espírito desarmado, continuamente relaxado em relação a novos amigos, o que por algumas vezes lhe fez sobra-rem aborrecimentos.

Dedicação exclusiva ele a prestou, primeiramente, à família (e como era terno com filhos e netos!) e, a seguir, à sedutora Academia Mineira de Letras, sua paixão onímoda, onde pontificava, quando pouco, por oito horas ao dia, manejando volumes e mais volumes, a classificá-los e dar-lhes o melhor destino nas prateleiras da biblioteca, ou quando estava recebendo visitas (frequentes) em seu gabinete, ou mesmo presidindo as sessões da Casa, ou ainda em viagens esporádicas, principalmente a Brasília, sede das soluções em face dos apertos e desafios do calendário de despesas perturbadoras. Essas se anunciavam, primeiramente, para acudir às obras de recuperação do Solar Borges da Costa e, outras vezes, para viabilizar o desenlace dos recursos dirigidos à edificação do anexo ao palacete, que desafiava suas reservas já havia algum tempo; uma empreitada exaustiva, e ela só não o consumiu porque era homem da Mata mineira, como se alegrava em apregoar, isto é, sujeito a enfrentar e vencer trovoadas e tempestades. Todavia, o presidente Itamar Franco, sensível ao apelo da cultura de Minas, um tanto encarnada naquela figura de monge, garantiu-lhe a tranquilidade na realização de seu grande sonho, pelo qual sempre invocava a proteção e amparo de Nossa Senhora da Conceição, dita sua madrinha. E a Virgem confirmou sua fé e seu reiterado rogo.

Para um moleque nascido nas fraldas do Planalto Atlântico, crescido na pobreza, sem expectativas mínimas de algum êxito, Vivaldi proclamava a final sua existência feliz. Rebelou-se em sua mocidade na roça, onde residia, para viver na metrópole, onde o esperava um curso universitário, afinal completado na emblemática turma de 37 da Faculdade Nacional de Direito. Quando mudou-se para Belo Horizonte, aqui já o aguardava uma atividade febril como secretário da Associação Comercial, onde contribuiu para uma nova ordem daquela entidade prestigiosa, razão pela qual o dinâmico Dr. Magalhães Pinto, então seu presidente, o cooptou para a chefia de seu gabinete quando secretário das Finanças. O doutor José de

Magalhães Pinto consiste no primeiro pilar da carreira de Vivaldi em Belo Horizonte, e será sempre assinalável o nome do grande mineiro toda vez que for lembrada a instalação e desenvolvimento de meu pai na capital, visto ainda que foi o amigo que, mais tarde governador (1963), o nomeou para o alto cargo de ministro (nomenclatura da época) do Tribunal de Contas do Estado. Rendendo este preito de gratidão e saudade àquele empresário e político de referência constante, a família de nosso homenageado não deixa de mencionar, pela mesma razão, o nome ilustre e inapagável da vida pública brasileira do governador Milton Campos como o segundo pilar da vida de Vivaldi, pois saiu de seu coração, espontaneamente, o nome de meu pai para exercer o cargo de auditor daquele mesmo tribunal (1948), quando eram muitos os pretendentes.

Na esteira dos nomes que honraram a família de Vivaldi com solidariedade e afeto, surge o terceiro pilar da existência de meu pai, o insigne e saudoso senador José Augusto Ferreira Filho, homem que, espontaneamente, mais uma vez, viabilizou o nome de meu pai para a cadeira de ministro quando seu ocupante vinculou sua aposentadoria à condição inalterável da nomeação de meu pai para a alta curul. Esse pranteado e notável caratinguense, por iniciativa própria, sem a audiência de meu pai em um primeiro momento, interpretando o sonho de Vivaldi, e invariavelmente a ele solidário, tomou a liberdade de adentrar no mais íntimo da Casa de Alphonsus para promover a perpetuidade do amigo na presidência da AML, ao visitar primeiramente o ilustríssimo cientista mais que acadêmico doutor Hilton Rocha, que acolheu as razões e o objetivo do querido senador, levando a questão ao corpo deliberativo da Casa, que consagrou a iniciativa.

A condução de meu pai à Academia Mineira de Letras não foi simplesmente obra do acaso nem de seu voluntarismo. Resultou de um assentimento claro, espontâneo e unânime dos intelectuais mineiros. Entre as incumbências que recebeu quando amanuense foi a chefia do gabinete do desembargador Cândido Martins de Oliveira Júnior, então presidente da AML. Verdadeiro varão de Plutarco, o erudito Martins de Oliveira fora convocado pelo governador Bias Fortes para a pasta do Interior e Justiça. Aquele homem austero,

como convinha à República, para repetir o jurista e filósofo Milton Campos, era escritor apurado e revelou-se no Tribunal de Minas o mais judicioso magistrado, distante de interesses que não os do direito aplicado quando diáfano e virtuoso. O venerável Martins de Oliveira desejava Vivaldi na Academia e o propôs ao exame de seus pares, apesar da resistência de meu pai, que acreditava haver nomes à sua frente, o mesmo motivo dado quando, presidente perpétuo, dissuadia pretendentes para que aguardassem a sua hora. Martins era um abnegado por vocação. Dedicou à AML todo o tempo e saúde que sua vida lhe permitiu. É, para as efemérides acadêmicas, um valor imediatamente após Alphonsus, a quem Vivaldi procurou imitar, o que levou o acadêmico e jurista Oscar Dias Corrêa a aclamar a Casa de Alphonsus como também a de Vivaldi.

Aos filhos ensinou e incutiu o nobre dever da gratidão. Repetia constantemente para nós a atitude e o compromisso irrenunciável da manifestação da gratidão, não casualmente, mas como encargo permanente, lembrando sempre a lição do iluminado Santo Ambrósio de Milão, que pregava a incumbência eterna da demonstração efetiva do reconhecimento como penhor de bondades que os homens por vezes se concedem. Se a humanidade também assim agisse, certamente teríamos um mundo melhor.

Entre as obras e intervenções de Vivaldi na AML, é destacável a idealização e fundação da Universidade Livre, um braço amigo da entidade, que ministrava a um público também livre uma aula por semana ocupando assunto cultural ou dele diverso, daí o nome, que emprestava liberdade ao palestrante para abordar matéria atual ou histórica, tudo sob a maestria de um coordenador. Seus inesquecíveis maestros, como, entre outros, o respeitável acadêmico José Crux Rodrigues Vieira, reconhecido nacionalmente como o grande especialista em Tiradentes, depois secundado pelo médico Dario de Faria Tavares, orador primoroso, proporcionaram dias de imenso enriquecimento cultural e científico às sessões do curso.

Fixados assim os três pilares da existência de meu pai, para efeito de estudo de sua atuação literária e administrativa, entende-se melhor sua trajetória de servidor público e de homem de cultura quando se

assinala que produziu, em sua extensão, serviços de extraordinária repercussão para o desenvolvimento do Estado. No seu itinerário no Tribunal de Contas avulta, entre suas decisões quando presidente do colegiado, vencendo enormes resistências — ou mesmo oposição articulada ao então governador Rondon Pacheco —, a de subscrever parecer prévio autorizativo, assim emitido pela corte, absolutamente exigível para a concretização da operação favorável à histórica e ambicionada instalação da Fiat Automóveis em Betim. Esse documento foi o responsável pela instauração da abertura do período industrial em Minas, hoje um respeitável parque de tecnologia onde se abastecem tecnicamente mercados afins. Os resultados comerciais, tributários e de promoção de desenvolvimento da produção de automóveis em nossa terra são incontestavelmente assombrosos com a inauguração da era Fiat.

No campo literário, as preferências de leitura de meu pai foram variadas, desde os autores de sua mocidade, onde bebeu as primeiras taças de seu estoque de saber e informação, até seus últimos dias, em que muitos foram objeto de releituras, sempre contando com os serviços prontos e dedicados de sua assistente Marília de Moura Guilherme. Predileção por determinados autores marcou seu universo literário e seu gosto pelo estudo sociológico. Mantiveram-se como de sua leitura constante o imenso Azorín, o venerável Unamuno e o sapientíssimo Ortega y Gasset, cujas lições lhe proporcionaram a confecção de sua tese, *Sociologia da crise: conceitos sociológicos da obra de José Ortega y Gasset*, elaborada em 1951. Autores europeus povoaram seus momentos intensos de leitura, especialmente os franceses, ingleses, portugueses e italianos, e a cada um rendia seu apreço em notas deixadas no próprio volume e em artigos na imprensa mineira e na carioca, os quais concebeu aos milhares.

O mundo jornalístico em que o intelecto de Vivaldi foi introduzido, à frente a figura de escol de Cândido de Campos, manteve o iniciado por toda a vida. No Rio, junto com os estudos da faculdade, provou, com vigor e prazer, seu pendor jornalístico, entre alvoroços fumegantes e alaridos da época, só o deixando, funcionalmente, quando transferiu-se para Belo Horizonte. Tempos depois, quando

suas tarefas formais o permitiram e a receita familiar o exigiu, fundou o mensário *Minas em Foco*, uma tira comprida de papel que envolvia 14 páginas dobradas, com títulos especializados em cada uma delas, em cujas seções sintetizava seu trabalho (sua “sanfoninha”, como o cognominou Carlos Drummond de Andrade) com informações prestadas em “Um máximo de objetividade num mínimo de espaço”, leitura confessada de Juscelino quando a bordo de seus deslocamentos aéreos. Ditosa época em que a comunicação e os acontecimentos podiam aguardar um mês para chegarem como novidade ao conhecimento de todos!

Vivaldi era um intelectual inquieto. Nunca seria capaz de ocupar algum tempo ou espaço onde não pudesse criar algo que representasse providência prática ou carregasse um bocado ligeiro de cultura. Em Rotary Internacional, clube de serviço mais que centenário, ao qual se filiou por longo tempo, Vivaldi legou contribuição preciosa ao dedicar dois volumes à causa rotária, *Uma passagem para Meipe* e *Volta a Meipe*, ensinamentos riquíssimos a celebrar e exaltar os princípios e a valiosa difusão da filosofia rotária para o já conturbado mundo contemporâneo.

Destacável ainda em sua biografia foi uma viagem que realizou à Europa, principalmente o período em que permaneceu em Portugal. Em companhia de Fausto Alvim, seu dileto e antigo amigo, a quem já me referi como o nosso baobá pela sua singular dimensão cultural, produziu na terra lusitana uma ampla pesquisa sobre Borges Carneiro, magistrado, poeta, político que em Portugal participou de inúmeros episódios cívicos na luta pela pátria livre e soberana. Considerada a importância do resgate histórico dessa ilustre figura do século XVIII, o presidente Marcelo Caetano colocou à disposição de Vivaldi todos os meios materiais para êxito de sua missão, inclusive automóvel oficial para os percursos que fez na terra portuguesa.

A jornada de Vivaldi, contudo, é coroada não só pelos feitos que venceu, ou pelos projetos que realizou, ou pelos livros que deixou. Sua existência chega ao fim aureolada pela família — mulher, filhos e netos — a seu lado, momento a momento, hora a hora, na esperança de que seu chefe se erguesse e voltasse a liderá-los, continuando

aquela jornada encantadora como foram seus dias, aquele convívio sempre festivo, ensinando algo, auxiliando alguém. Numa camaradagem cúmplice, evocávamos as deliciosas viagens, Américas e Europa, a melhor mesa, o recanto acolhedor, as surpresas, a paisagem viva.

Encerrando estas linhas, cuja redação tanto prazer causou a meu espírito, diria que meu pai, protagonizando o rebelde sempre rebelde, ao fim de sua frutuosa viagem vivia como o grande Nietzsche em Bayreuth (*Ecce homo*) e também já alcançava sua imortalidade quando se despedia da família e do mundo propagando já não falar mais por palavras, mas por raios.

E foi assim que Vivaldi partiu para a eternidade.

- II -

DOSSIÊ

“OS 300 ANOS DO
TEATRO EM
MINAS GERAIS”

APRESENTAÇÃO

Marcos Antônio Alexandre

O número 82 da *Revista da Academia Mineira de Letras* traz o dossiê “Os 300 anos do teatro em Minas Gerais”, com o qual apresentamos um conjunto de textos que busca oferecer um panorama da arte teatral produzida em Minas Gerais, do século XVIII à contemporaneidade. Refletir sobre o teatro em Minas Gerais, sua produção, suas especificidades e diferentes linguagens é uma iniciativa da Academia Mineira de Letras que merece ser louvada por descortinar os múltiplos espaços e lugares alcançados pelo teatro em nosso estado, conhecido pelo seu pioneirismo em linguagens dramáticas e espetaculares e também na formação de grupos teatrais.

Ao receber o convite por parte dos acadêmicos Jacyntho Lins Brandão e Rogério Faria Tavares, senti-me extremamente honrado pelo reconhecimento de meu trabalho e pesquisa, em razão da importância da *Revista da AML*, mas, acima de tudo, da relevância da proposição: discutir o teatro realizado em Minas Gerais. Como docente pesquisador das artes performativas e crítico teatral, vi na convocação a oportunidade de fazer ressoar a arte teatral produzida não só em Belo Horizonte como também em outras cidades mineiras. Este dossiê colaborará, indubitavelmente, com a divulgação do conhecimento produzido sobre o teatro e suas relações com a dramaturgia, a direção e a encenação, dando visibilidade a artistas, coletivos, críticos, grupos, movimentos e perspectivas analíticas que colaboraram e que vêm contribuindo diuturnamente para a produção artística — performativa e teatral — idealizada nas terras das Minas Gerais.

Na concepção metodológica do dossiê, foram reunidos artigos em blocos temáticos com o objetivo de cobrir a diversidade e multiplicidade da cena artística criada na região. Com esse propósito, ele foi dividido nas seguintes partes: “Perspectiva histórica”, “Temas”, “Diretora e diretores”, “Grupos”, “Movimentos” e “Atrizes e atores”.

O desafio de contribuir com um número que tenciona não somente discorrer, mas, sobretudo, refletir sobre os 300 anos do teatro em Minas Gerais me levou à convocação de um grupo seletivo e renomado de artistas, críticos, diretores, docentes e pesquisadores para, comigo, escreverem textos que buscassem dar conta da diversidade da produção teatral por aqui realizada. Devo ressaltar a originalidade dos trabalhos, que foram produzidos especialmente para integrar o dossiê, privilegiando cada um deles uma mirada analítica e interpretativa de seu autor/autora sobre as temáticas e os objetos apresentados e discutidos. Para ressaltar as várias parcerias que permitiram apresentar as artistas e os artistas, as diretoras e os diretores, as encenadoras e os encenadores, os coletivos e os grupos (e seus respectivos espetáculos) que integram este dossiê, agradeço à parceria especial de cada pessoa que contribuiu para a concretização deste número da *Revista da Academia Mineira de Letras*, a saber: Adélia Carvalho, Ana Cristina Magalhães Jardim, Andreia Garavello, Assis Benevenuto, Clóvis Domingos dos Santos, Cristiano Cezarino Rodrigues, Cynthia Paulino, Danielly Oliveira, Denise Araújo Pedron, Diogo Horta, Éder Rodrigues, Eduardo dos Santos Andrade, Elen de Medeiros, Ernani Maletta, Fabiana Oliveira de Jesus, Felipe Cordeiro, Geraldo Ângelo Octaviano de Alvarenga, Guilherme Diniz, Henrique Brener Vertchenko, Jair Raso, Jéssica Ribas, Jordana Luchini, Jorge Fernando dos Santos, Jota Dangelo, Joyce Athiê, Julia Guimarães, Júlia Tizumba, Júnia Cristina Pereira, Luciana Eastwood Romagnoli, Luiz Arthur, Luiz Humberto Arantes, Luiz Paixão, Marcos Coletta, Marcos Fábio de Faria, Mariliz Schrickte, Marina Arthuzzi, Narciso Telles, Roberson de Sousa Nunes, Sérgio Abritta, Sílvio Ribas, Soraya Martins e Tereza Bruzzi de Carvalho.

Meu desejo é que os leitores e as leitoras desfrutem de cada texto que integra o presente volume com prazer e entusiasmo, deixando-se envolver pelas ricas reflexões deixadas em cada página que compõe o número 82 da *Revista da Academia Mineira de Letras*, para, assim, se ampliarem os debates e as perspectivas sobre os estudos teatrais realizados em Minas Gerais.

**PERSPECTIVA
HISTÓRICA**

MANIFESTAÇÕES TEATRAIS NAS MINAS SETECENTISTAS

Ana Cristina Magalhães Jardim

*O tablado das comédias se fez junto da Igreja custoso na fábrica,
no ornato e na aparência de vários bastidores: viram-se nele
insignes representantes e gravíssimas figuras.*

SIMÃO FERREIRA MACHADO, TRIUNFO EUCARÍSTICO:
EXEMPLAR DA CRISTANDADE LUSITANA

Manifestações teatrais diversas ocorreram nas Minas Gerais ao longo de todo o período setecentista. Ora inseridas em festejos religiosos, ora nos teatros construídos na capitania mineira. Estiveram envolvidos na execução dessas atividades artísticas irmandades religiosas, poetas, músicos, atores e atrizes, brancos e “mulatos”, sempre contando com um público diverso e constante. A tradução e produção de poemas e textos para saraus, comédias e óperas também se fez presente no período. Todo esse contexto parece bastante interessante, ainda mais se o imaginarmos como parte de uma sociedade tão complexa como a mineira, desde o princípio.

A história mineira é bastante peculiar em seus múltiplos aspectos — político, religioso, social e cultural —, entrelaçados entre si.

A confirmação de que existia grande quantidade de ouro na região ocorreu em 1693. A notícia daquela descoberta provocou uma corrida ao ouro e um acelerado processo de povoamento e urbanização. Em 1711 várias vilas foram formalizadas pela Coroa portuguesa, como Vila do Carmo (Mariana), Vila Rica, Vila do Sabará. Outras ainda o foram nas décadas seguintes, como Vila Nova da Rainha (Caeté), São João del-Rei, Pitangui e Vila do Príncipe (Diamantina), por exemplo. Em 1720 foi institucionalizada a Capitania de Minas Gerais, uma maneira de organizar e controlar a exploração do ouro e garantir que a Coroa portuguesa recebesse a parte que lhe cabia das riquezas ali encontradas.

Em 1733, apenas 40 anos após o primeiro avistamento de pepitas de ouro em um ribeirão perdido no interior do vasto território despovoado que era o Brasil colonial, ocorreu o Triunfo Eucarístico. Evento de grande importância histórica, foi relevante religiosa, social e artisticamente. Em pouco tempo, já se tratava de uma sociedade minimamente organizada, apesar de todos os conflitos e desafios que carregava consigo.

Tal povoamento iniciou também a urbanização e construção de prédios administrativos, residências, templos, caminhos e estradas de acesso. Mas foi na segunda metade daquele século que surgiram as primeiras casas de espetáculo, como a Casa da Ópera de Vila Rica, inaugurada em 1770. Grande concentração de pessoas, vindas de vários lugares, se juntou à população que começou a nascer ali e gerou uma formação cultural única.

Outro elemento importante para a compreensão do período setecentista nas Minas Gerais é a linguagem artística que hoje denominamos Barroco mineiro. Com características do Barroco europeu, mas com um século de atraso, ela influenciou e foi influenciada pela cultura regional mineira. O Barroco é uma linguagem carregada de fausto, de elementos antagônicos e de teatralidade, no sentido de “representação”. Existe, por exemplo, uma série de elementos que o Barroco tomou de empréstimo do teatro para utilizar na religiosidade. Podemos citar, por exemplo, elementos “cenográficos” dos templos religiosos, como é o caso da própria disposição do altar em

frente a seu “público” de fiéis, que lembra muito a disposição do palco italiano. O Barroco apresenta ainda um jogo de opostos, o bem e o mal, o claro e o escuro, o sagrado e o profano, a comédia e a tragédia, além de carregar aparato que figura ostentação nos costumes, na música e na arquitetura.

O teatro esteve presente no Brasil desde o primeiro século de colonização. Os jesuítas, missionários da Companhia de Jesus, implantaram seu projeto civilizador entre os indígenas e o teatro foi utilizado para representar a cultura e as crenças cristãs que se desejava transmitir para catequizar essas populações (PRADO, 1993, p. 15). A tradição de utilizar o teatro como forma de transmitir os ensinamentos bíblicos aos fiéis, por meio de encenações, cortejos e procissões vem do período medieval. Seu caráter dual, sagrado e profano, deu origem aos cortejos e festas carnavalescas e, em seguida, dentro do próprio calendário católico, às festas da tradicional Semana Santa, que ainda acontecem anualmente em várias cidades mineiras. Em ambos é possível ver alas que contam uma história, por meio de muitas cores, ornamentação e paramentos. O estudo das formas teatrais ligadas a esse acontecimento pode fornecer material para uma maior compreensão das características pouco estudadas do teatro colonial na primeira metade do século XVIII no Brasil.

CORTEJO DE FÉ, ARTE, BELEZA E OSTENTAÇÃO: O TRIUNFO EUCARÍSTICO

O Triunfo Eucarístico foi uma festa religiosa realizada em Vila Rica, em maio de 1733. Seu objetivo foi festejar a devolução do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a recém-reformada Matriz de Nossa Senhora do Pilar, até hoje considerada uma das igrejas onde a ostentação do ouro pode ser vista em sua plenitude. Durante vários dias antes e depois de 24 de maio, dia determinado para o traslado do Santíssimo entre os templos, ocorreram festejos e vários eventos artísticos e religiosos. Ávila (1978, p. 4) ressalta que foi um espetáculo intensamente colorido, que não escondia seus elementos barrocos e onde conviveram elementos litúrgicos e profanos. O

cortejo contou com um complexo de manifestações cênicas divididas em procissões, carros, arcos triunfais, apresentações de mascarados, figuras alegóricas e espetáculos teatrais em tablado próprio para tal, além de números musicais, danças, touradas e cavalhadas (ÁVILA, 1978, p. 3-4; MAYOR, 2014, p. 9, 11). Todo esse complexo representado pela festa tem funções mais amplas que apenas a fé ou o divertimento.

Expressão teatral de uma organização social, a festa é também fato político, religioso ou simbólico. Os jogos, as danças e as músicas que a recheiam não só significam descanso, prazeres e alegrias durante sua realização; eles têm simultaneamente importante função social: permitem às crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa introjetar valores e normas da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos e conhecimentos comunitários. Servem ainda de exutórios à violência contida e às paixões, enquanto queimam o excesso de energia a suportar o trabalho, o perigo e a exploração, mas reafirma, igualmente, laços de solidariedade ou permite aos indivíduos marcar suas especificidades e diferenças. (DEL PRIORE, 2002, p. 10)

O Triunfo Eucarístico é relevante para o entendimento da história do teatro em Minas Gerais pelo fato de o cortejo ser considerado como manifestação cênico-religiosa e por ter realizado apresentações de comédias propriamente ditas, que integraram sua programação.

Simão Ferreira Machado descreve em seu relato que, durante o mês que antecedeu o Triunfo Eucarístico, bandos de mascarados com seus trajes de preciosa compostura e galantaria das figuras do riso anunciaram o evento que ocorreria no dia 24 de maio e chamaram o povo (MACHADO, 1733, p. 37-38). Entre os anúncios e o cortejo, circularam bandeiras, depois deixadas em frente às igrejas para a veneração pública e para divulgar o festejo que se aproximava. No dia tão esperado, grande número de pessoas de toda a vila e da capitania compareceram a Vila Rica. O cortejo em si foi realizado em formato de procissão, composto pelo que entendemos por alas de um desfile.

Cada uma dessas alas apresentava uma narrativa. Os mais nobres e ricos membros da sociedade compareceram em posição de grande destaque, vestidos das mais finas sedas, plumas, franjas e galões dourados, alguns ornados com puro ouro, prata, diamantes, outros tipos de pedras preciosas e variadas flores. A mesma ornamentação era aplicada também aos cavalos.

Entre as alegorias, cada uma delas com figuras a cavalo ricamente enfeitadas (ÁVILA, 1978, p. 3) e compostas por inúmeras pessoas, estavam, por exemplo, a Fama, os Quatro Ventos (Norte, Sul, Leste e Oeste) e os sete planetas conhecidos na época (a Lua, o Sol, Mercúrio, Marte, Júpiter, Vênus e Saturno). Na sequência viriam as irmandades religiosas com andores de São José, Santo Antônio, São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, São Miguel, São Sebastião, Nossa Senhora da Conceição, entre outros. O cortejo sacro foi composto por figuras importantes do clero e da elite de Vila Rica, seguidas por militares e figuras proeminentes das Minas, como o governador. Depois da chegada do Santíssimo Sacramento à Matriz de Nossa Senhora do Pilar, foram celebradas missas. Mas a festa não terminou com a chegada do cortejo ao seu destino final; foram apresentadas cavalhadas e touradas para o entretenimento da audiência. Além disso — e o que mais nos interessa para o tema aqui tratado —, foram apresentados espetáculos de teatro. As peças aconteceram no espaço que o relator Simão Ferreira Machado chamou de “tablado das comédias”. Nele foram encenadas três comédias: *El secreto*, *El principe prodigioso* e *El amo criado*. O tablado para as peças foi armado junto da nova igreja que se inaugurava, a Matriz de Nossa Senhora do Pilar. As peças teatrais escolhidas para serem encenadas pertenciam ao repertório do teatro barroco espanhol, sendo as duas primeiras de autoria de Calderón de la Barca, talvez representadas na língua original, e o elenco deve ter vindo de outra parte da colônia, como o Rio de Janeiro (ÁVILA, 1978, p. 4). Comédias e óperas eram bastante encorajadas pela Coroa portuguesa nos programas das festas cívico-religiosas em todas as suas colônias.

As inúmeras irmandades de Vila Rica carregaram seus estandartes e santos padroeiros no que Ávila (1978, p. 3) chamou de

“complexa trama coreográfica”, com grupos de dançarinos, grupos musicais, carros de triunfo, personagens a cavalo e alegorias mitológicas. A cidade contribuiu para a beleza do festejo enfeitando as ruas, as janelas de suas casas e acendendo luminárias à noite. O autor afirma ainda que por diversos dias milhares de pessoas de várias partes da capitania compareceram para assistir a *shows* pirotécnicos, cavalcadas e corridas de touro.

Três celebrações que visavam manter viva a memória do Triunfo Eucarístico foram feitas por iniciativa da prefeitura e em conjunto com irmandades e com a comunidade de Ouro Preto. Nos anos de 1993, 2006 e 2011, o cenógrafo e figurinista mineiro Raul Belém Machado conduziu os trabalhos de reconstituição cênica do cortejo, refazendo o trajeto original do Santíssimo Sacramento em 1733. Foram refeitas as alegorias tomando por base os relatos de Simão Ferreira Machado. A cidade foi devidamente ornamentada e houve participação do clero e de convidados ilustres, assim como ocorreu no evento original. Na última edição, artistas e grupos de teatro da cidade participaram tanto do cortejo como de apresentações teatrais, dentro do programa da festa.

É importante mencionar que o Triunfo Eucarístico não foi a única celebração com características cênico-religiosas ocorrido nas Minas Gerais no período setecentista. Laura de Melo e Souza aponta a importância desses festejos no processo de estruturação das Minas Gerais e na consolidação dos instrumentos de socialização e de mando (SOUZA, 2001, p. 185), uma vez que representava, em forma de procissão, a posição que cada um ocupava naquela sociedade. O Áureo Trono Episcopal, por exemplo, foi uma festa tão rica quanto o Triunfo Eucarístico. Ocorrida em 1745, marcou a chegada do bispo ao recém-criado seminário da cidade de Mariana. Muitos elementos do Triunfo estão presentes no Áureo Trono Episcopal, como as danças, a boa música colonial, as casas enfeitadas, o chão coberto de flores e areia colorida. Imaginar tais festas nos remete aos tapetes das procissões da Semana Santa, realizadas atualmente nas cidades mineiras. Por fim, podemos citar as comemorações das exéquias, ou homenagens fúnebres, realizadas

para o rei D. João v (1750-1751), em São João del-Rei e Vila Rica, e para a infanta D. Maria Francisca Doroteia, em Paracatu (1771), importantes nesse contexto.

CASAS DE ESPETÁCULO

Com o tempo, a sociedade mineira se fixou e surgiram edifícios adequados para a atuação dos artistas, com maior conforto para o público, local onde poderiam acontecer apresentações teatrais com maior regularidade. Além dos espaços religiosos, o teatro era a alternativa de convivência social. Ávila (1978, p. 6) menciona a existência de algumas casas destinadas a apresentações teatrais em toda Minas Gerais. O trabalho de Affonso Ávila é fundamental para conhecermos o teatro nas Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX. Para complementar seu trabalho, graças aos avanços das pesquisas de pós-graduação (mestrado e doutorado) das últimas décadas, verticalizando o conhecimento nesse sentido, surgiram trabalhos como os de Rosana Marreco Brescia e Mariana França Soutto Mayor, entre outros, trabalhos que vêm contribuindo para conhecermos a história do teatro na capitania das Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX.

Um dos espaços dedicados ao teatro nas Minas Gerais durante esse período foi o “teatrinho de bolso” de Chica da Silva que seu marido, o desembargador e contratador dos diamantes João Fernandes, mandou fazer em uma chácara nas redondezas de Diamantina. Entre 1753 e 1771 teriam sido apresentadas ali óperas e comédias de seu tempo. Dentro do repertório estariam, por exemplo, obras de Antônio José da Silva, conhecido como “O Judeu”, que foi executado pela Inquisição portuguesa em 1739. O autor morou no Brasil e depois em Portugal e se dedicou à ópera e ao teatro de marionetes. O teatro criado no Tejuco para Chica da Silva foi importante para as artes cênicas no período e de lá saíram atores-cantores que circularam por outros espaços cênicos da capitania. Foram construídas outras casas da ópera na capitania de Minas Gerais durante o período setecentista, como as de São João del-Rei (1775-1783), Paracatu (1780) e Vila do Sabará (diferente do teatro existente lá atualmente).

CASA DA ÓPERA DE VILA RICA (1770)

Inaugurada em 6 de junho de 1770, a Casa da Ópera de Vila Rica é o único teatro daquele período que sobrevive até o presente. É considerado o teatro mais antigo das Américas em funcionamento desde o período colonial. A preservação da Casa da Ópera de Vila Rica nos permite entender sua materialidade, ou seja, o que significou e ainda significa enquanto espaço privilegiado para o teatro.

Seu construtor e proprietário foi o contratador dos reais quintos do ouro, o coronel João de Souza Lisboa. Ele agenciava a Casa da Ópera de Vila Rica e também atores de Sabará e São João del-Rei (ÁVILA, 1978, p. 7). O estilo da construção obedecia à tradição teatral lusitana.

A tipologia arquitetônica dos teatros públicos portugueses foi igualmente implantada em diversas cidades luso-americanas [...] [...] as Casas de Ópera do Rio de Janeiro (1758), São Paulo (1766), Vila Rica (1770), a primeira Casa da Ópera de Sabará (1770), a “Capoeira” do Recife (1772) e a Casa da Ópera de Porto Alegre (1794), muito provavelmente os teatros de Salvador anteriores à construção do Real Teatro São João (1812) e a Casa da Ópera Vila Bela de Goiás partilham diversas semelhanças com os teatros públicos edificadas em Lisboa a partir da década de 60 dos Setecentos. (BRESCIA, 2012, p. 152-153)

É quase como se a Casa da Ópera, ainda preservada em Ouro Preto, falasse por si quando adentramos seu espaço. Acho que esse é o efeito dos patrimônios culturais sobre nossa existência. Arquitetônica e cenicamente é um teatro que dialoga com os costumes da época. Os balcões laterais, por exemplo, eram destinados a pessoas de maior distinção social. Todo o espaço interno, voltado para o centro, permitia que o público tivesse uma boa visão do espetáculo e também de si mesmo, ou seja, cumpria a função de deixar quem frequentava o teatro ver e ser visto. Isso lembra uma cena do filme *Ligações perigosas*, nos balcões da ópera.

A Casa da Ópera de Vila Rica, inserida em seu tempo, permitia também um convívio entre pessoas de camadas sociais diferentes,

mas cada uma delas ocupava um espaço físico determinado. Como no teatro de Shakespeare, por exemplo, não havia cadeiras, e o público circulava na parte frontal abaixo do palco durante a apresentação. As cadeiras existentes atualmente foram colocadas na reforma que o teatro sofreu no final do século XIX. A reforma modificou alguns de seus detalhes — como no caso dos guarda-corpos de ferro em seu interior ou do encontro do telhado com a fachada, por exemplo —, mas estruturalmente ela continua com o mesmo espaço cênico e volumetria geral. O espaço dedicado ao membro mais elevado da hierarquia social era o camarim do governador, que ainda pode ser visto, de frente para o palco, na Casa da Ópera, em Ouro Preto.

Um espaço arquitetônico dedicado ao teatro precisa ser habitado por atores, atrizes, músicos e personagens da mais variada ordem e pelo público, e a Casa da Ópera de Vila Rica foi muito bem habitada nesse sentido. Os artistas eram muitos, cantores, atores e atrizes, uma novidade, uma vez que as mulheres eram proibidas de atuar em grande parte do mundo. Mas principalmente era grande o número de músicos, elemento essencial, em se tratando de ópera. A maioria dos músicos — e os melhores — eram os mulatos. É sabido que as Minas Gerais dispunham de grandes músicos e de compositores originais da mais alta competência no que hoje chamamos de música barroca. O período exigia muitos músicos, tanto para o teatro quanto para as cerimônias religiosas, lembrando que toda a música precisava ser executada ao vivo.

A grande maioria dos músicos envolvidos, tanto nas representações profanas como nas cerimônias religiosas, bem como os demais artistas ativos na América portuguesa, sobretudo na segunda metade do século XVIII, era composta por mulatos, havendo também negros e brancos que ocupavam tais ofícios, mas com menos frequência. (BRESCHIA, 2012, p. 103)

Entre 1770 e 1798 foram feitas em torno de 117 representações de ópera em Vila Rica (BRESCHIA, 2012, p. 72-76), algumas com temas religiosos, mas a maioria de autores como Pietro Metastasio, tendo

por títulos *Alexandre na Índia*, *Herói da China*, *Antigono*, *Cleonice*, entre outros. Foram feitos muitos espetáculos do autor francês Carlos Goldoni, como *Mundo da lua*, *A doente fingida*, *Mentiroso*. Aparecem ainda espetáculos de Voltaire e de Molière, como *Escapim*, *Escola dos maridos*, *Peão fidalgo* (que tudo indica ser a peça que conhecemos como *Burguês fidalgo*). Outro autor que produziu obras para serem encenadas na Casa da Ópera foi Cláudio Manuel da Costa, um dos inconfidentes.

Muitos espetáculos que fizeram parte do repertório não têm autoria definida. Entre eles estão *O velho Serjo* (*Discrição, harmonia e formosura*), apresentado sete vezes entre 1794 e 1798, *A enjeitada*, *Filho contra vontade*, *Ciganinha ou O velho logrado pela sagacidade da criada*, que, pelo título, lembra muito o estilo e os espetáculos de Molière e foi apresentado nove vezes entre 1771 e 1798. Espetáculos que homenagearam os monarcas portugueses também fizeram parte do repertório, como *D. João* (*D. João de Alvarado, o criado de si mesmo*), apresentado em 1793.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos ver, as manifestações teatrais ajudaram a preencher a vida dessa sociedade que se formou em torno da busca pelas riquezas encontradas nas entranhas de um continente onde tudo estava por construir. Entre o sagrado e o profano, o ver e o ser visto, o sagrado e a ostentação, a imposição e a revolução, a elite e a escravidão, a Igreja e o teatro, foi se formando a sociedade mineira.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto, MG: Prefeitura Municipal de Ouro Preto: Museu da Prata, 1978.
- BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2012.

- DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo Eucarístico: exemplar da cristandade lusitana*. Lisboa Ocidental: Oficina da Música, 1734. Edição fac-similar. In: ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas de Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. v. 1. p. 131-283.
- MAYOR, Mariana França Soutto. *Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02032015-103351/publico/MARIANAFRANCASOUTTOMAYOR.pdf>. Acesso em: 15 maio 2021.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SOUZA, Laura de Mello e. Festas barrocas e vida cotidiana em Minas Gerais. In: JANCSÓ, Istvan; KANTOR, Íris (org.). *Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: Ed. Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. v. 1. p. 183-195.

BIBLIOGRAFIA

- MAYOR, Mariana França Soutto. *Espetáculo disforme: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)*. 2020. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10032021-005427/publico/MarianaFrancaSouttoMayorVC.pdf>. Acesso em: 15 maio 2021.

O TEATRO EM MINAS NO SÉCULO XIX

Ana Cristina Magalhães Jardim

O teatro em Minas Gerais começa o século XIX dando continuidade ao modo como vinha fazendo algumas de suas manifestações cênicas no século anterior. Festejos em ocasiões cívico-religiosas e apresentações em algumas casas de ópera, em cidades maiores da província. O fim daquele século terminou com uma mudança de grande importância, para dizer o mínimo: a inauguração, em 12 de dezembro de 1897, da nova capital mineira, Belo Horizonte. Quanto às manifestações artísticas, nas quais se inclui o teatro, elas são fruto das sociedades e de seu tempo. As transformações do século XIX chegariam aos mineiros, mas grandes mudanças culturais e de costumes não ocorrem com um simples virar de século. Pesquisas de pós-graduação realizadas a partir dos anos 1990 apontam características diferentes das conhecidas anteriormente, como a circulação de companhias de teatro e circo pelas cidades, vilas e lugarejos mineiros.

Os acontecimentos históricos não deram trégua ao Brasil do século XIX. Podemos citar alguns desses momentos, os mais marcantes, para termos uma dimensão do que foi aquele século em termos nacionais. Não vamos mencionar importantes fatos históricos regionais. Em 1808 ocorreu a chegada da família real. Em 1822, a

independência do Brasil, que terminou por acelerar outros acontecimentos importantes, como a abdicação de D. Pedro I em 1831 e sua volta para Portugal, deixando no poder seu filho de 5 anos de idade. D. Pedro II foi coroado o novo imperador do Brasil em 1841. Seu reinado foi relativamente longo, durando até 1889, com a proclamação da República. Um ano antes, em 1888, havia ocorrido o fim da escravidão, acontecimento de grande importância política e social, culturalmente falando. Como podemos ver, esse foi, em toda a sua extensão, um século de muitos acontecimentos que impactaram diretamente a vida cotidiana da sociedade.

Depois da vinda da família real, muita coisa foi modificada no Rio de Janeiro, nova sede do reino português. Entre elas, a construção de teatros e a vinda de companhias europeias. Podemos citar também a criação de uma imprensa oficial no Brasil, o que permitiu uma maior circulação de textos de toda ordem e também o surgimento de jornais municipais. Tais jornais são importante fonte de pesquisa sobre o cotidiano da sociedade daquela época.

Outro elemento fundamental para compreendermos os Oitocentos é a mudança no modo de pensar e construir uma nova realidade cultural e política mundial. No século XIX vão se formar ao redor do mundo as nações que conhecemos hoje, sob influência do final do século anterior, quando ocorreram grandes revoluções, que iniciaram o fim da monarquia em várias partes do mundo. A Revolução Americana, a Francesa e a de São Domingos são as mais relevantes. O Brasil também experimentou tentativas revolucionárias, embora tivesse motivações diferentes. O século XIX é marcado pelo Romantismo, em que elementos como o nacionalismo e a valorização das origens de cada povo estão na ordem do dia. No Brasil vemos essa busca na literatura e no teatro que começa a ser produzido no Rio de Janeiro. Além das óperas vindas da Europa para entretenimento da corte real vivendo no Brasil, surgem textos e montagens teatrais com personagens brasileiros.

E quais foram as manifestações cívico-religiosas que continuaram a ser levadas à cena na passagem entre os dois séculos? Apresentações em ocasiões comemorativas de natureza religiosa, festividades locais

e festividades ligadas à família real, como a aclamação de coroações e casamentos dos monarcas D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II e os nascimentos e batizados de seus filhos ao longo do período em que permaneceram à frente do império português no Brasil.

Depois da proclamação da independência, em 1822, costumavam ocorrer encenações de peças teatrais para comemoração a cada Sete de Setembro (ÁVILA, 1978, p. 12-13). No ano de 1830, por exemplo, foi apresentada a peça *Pedro, o Grande*, numa clara homenagem a D. Pedro I.

Com a maior fixação da população e a ampliação do número de vilas e municípios, foram construídas novas casas de ópera e teatros. Foi o caso de Sabará, onde foi inaugurado, em 2 de julho de 1819, o teatro que se mantém em funcionamento até os dias atuais e que é mais amplo e confortável que a Casa da Ópera de Vila Rica. Os teatros construídos na segunda metade dos Setecentos mantiveram uma regularidade de espetáculos pelo menos até 1822, como nos aponta a relação feita por Brescia (2012, p. 72-76) a respeito da Casa da Ópera de Vila Rica. Depois desse período, a frequência foi ampliada e diversificada, como veremos a seguir. Em 1854 ocorreu a desapropriação da antiga Casa da Ópera de Vila Rica, que passou à administração municipal da cidade de Ouro Preto. Com isso foi garantida sua preservação.

O teatro acompanhou outras formas artísticas e culturais nesse período e se cercou delas. Também importante nesse sentido seriam as influências exercidas no trânsito artístico dentro da colônia e a vinda de artistas, viajantes e pessoas de outras partes do mundo. Viajantes que estiveram em Minas nas duas primeiras décadas no século XIX falam da presença de atores ambulantes. Para Ávila (1978, p. 12-13), o viajante Saint-Hilaire, que esteve em Minas Gerais em 1817, acostumado com os padrões artísticos europeus, classificou o teatro de Vila Rica como acanhado do ponto de vista arquitetônico, decorativo e da interpretação dos atores. Outros viajantes consideraram o teatro em Minas razoável e outros ainda lhe atribuíram boa qualidade, chegando a assistir a vários espetáculos, o que colocou o edifício do teatro entre as mais relevantes construções da província.

Jean-Baptiste Debret, integrante da missão francesa trazida ao Brasil por D. Pedro II, ressalta a qualidade de tenores mineiros, que, de tão bons, foram atuar no Rio de Janeiro.

De acordo com a historiadora Regina Horta Duarte, foi intensa a presença de artistas nômades e circenses de toda ordem nas Minas Gerais ao longo do século XIX. Usando como documentação anúncios e notas de jornais do período, foi possível à historiadora desvendar todo um mundo de saltimbancos viajando pelos caminhos mineiros, revelando intensa movimentação de espetáculos de companhias teatrais ou de circo (DUARTE, 1995, p. 15-16) no dia a dia da população de Minas Gerais.

A frequência das notícias e anúncios em jornais apresenta-se como mais um fator para avaliação da ressonância desses espetáculos. A chegada das companhias, o teor de suas apresentações, o sucesso ou fracasso entre o público e a crítica e os detalhes das noites de diversão ocupavam uma parte significativa das páginas dos periódicos da época. Mais do que um mero documento a mostrar as reações, os jornais se apresentam como um dos momentos dos espetáculos. Os cartazes e programas publicados em suas páginas, anunciando a breve chegada de companhias, a crítica incentivadora de opiniões e comportamentos, os comentários de diversos tipos: todos esses discursos são parte integrante da experiência vivida, pelos habitantes da cidade, em torno das apresentações. (DUARTE, 1995, p. 16)

O marco temporal do trabalho de Regina Horta Duarte se inicia no ano de 1838, que, segundo ela, traz marcas de um processo civilizador do Estado imperial no Brasil e também um importante marco teatral, que foi a apresentação do ator João Caetano, premiado em um concurso de textos teatrais no Rio de Janeiro. A autora lembra ainda a importância da busca por uma nacionalidade brasileira no teatro brasileiro. Dali em diante autores ligados ao Romantismo em formação no Brasil, como Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, passaram a fazer parte do cotidiano do público carioca. O marco temporal da investigação segue até o fim do século.

Isso significa que, somando-se aos vários grupos que sempre cruzaram os caminhos das Minas Gerais, como os tropeiros, os viajantes, os fiscais, as tropas reais e os bandeirantes, se encontravam também os artistas mambembes, sempre chegando a uma nova cidade, levando a novidade, o êxtase da alegria e depois partindo para outro lugar.

Em 1846 o município de Diamantina aprovou posturas da câmara municipal regulando o modo como as companhias teatrais deveriam proceder na cidade e fixando a necessidade de licença para se apresentar e o pagamento de uma taxa. O objetivo era evitar problemas causados por grupos que iam embora no meio da noite deixando dívidas e diversas questões não resolvidas com moradores (DUARTE, 1995, p. 31-32). A própria história desses grupos circenses poderia ser enredo de peça teatral, ópera ou musical. Tornou-se um costume que as companhias enviassem com antecedência um de seus membros para tratar dos assuntos relativos à chegada da trupe ao local de apresentação, à estrutura adequada para integrantes e público e às demais necessidades para que os espetáculos pudessem ser apresentados.

A chegada de artistas mambembes modificava completamente o ambiente e o cotidiano das cidades. Os grupos de circo circulavam em um número maior de cidades e lugarejos, mas as cidades maiores de Minas Gerais, como Ouro Preto, Sabará, São João del-Rei e Diamantina, teriam o privilégio de receber as companhias de teatro (DUARTE, 1995, p. 33-34). As viagens eram feitas em carros de bois e carroças e a circulação só poderia se dar após a época de chuvas, quando as estradas se tornavam transitáveis. Entre as cidades que receberam espetáculos, estavam Ouro Preto, Sabará, Diamantina, São João del-Rei, Pitangui, Campanha, Uberaba, Araxá, São Domingos do Prata, Juiz de Fora, Ouro Fino, Oliveira, Itaúna, Cataguases, Itapeçerica, Curvelo, Barbacena, São João Nepomuceno, Pouso Alegre e Belo Horizonte após a inauguração em 1899 e 1900.

Duarte (1995, p. 235-258) aponta que, de acordo com o levantamento em mais de 250 jornais consultados (não em números de edições, mas em nomes diferentes), circularam por Minas Gerais, ao longo do século XIX, 57 companhias circenses e 51 companhias teatrais, que apresentaram 206 comédias e 227 dramas. O número

de apresentações se multiplica bastante, pois cada espetáculo é apresentado em várias cidades.

Os grupos não circulavam apenas dentro das fronteiras de Minas, mas além delas, recebendo também grupos de outros estados. Para se sustentar é preciso ampliar o público. Pode causar certo estranhamento que o século XIX repentinamente surja com tamanha movimentação de companhias de teatro ambulante e circo. Qual seria a justificativa, já que raramente ocorrem mudanças assim drásticas nos costumes de uma sociedade? O normal é que ocorram por mudança na legislação ou nos costumes, às vezes motivadas por trocas culturais. Mas é preciso lembrar que, mesmo durante a Idade Média, na Europa, quando a Igreja católica proibiu a atuação de grupos teatrais, o teatro continuou a existir. O fato de vermos publicadas proibições significa que existiam grupos insistindo na atitude proibida, significa que existia uma resistência natural.

O que quero dizer é que há a hipótese de que tenham existido grupos mambembes circulando em Minas Gerais antes do período que a historiadora Regina Horta Duarte trata em seu trabalho. Faltavam fontes que pudessem comprovar isso. Com a vinda da família real para o Brasil e o surgimento de jornais não apenas no Rio de Janeiro, mas em toda a colônia, que depois da Independência, em 1822, se tornou o Império do Brasil, passou a existir, nos jornais locais, um espaço para a comunicação periódica com a população. Os jornais trazem notas e anúncios de muitos itens de comércio, classificados, obituários, artigos de colonistas e também textos de literatura e poesia. A partir do momento em que entra em circulação a imprensa, começamos a ver mais amiúde o cotidiano das pessoas e seus costumes e necessidades registrados nessas páginas. Por meio dos jornais de cada comunidade é possível conhecer e acompanhar quais grupos cênicos circularam, as datas, os espetáculos que apresentaram, onde o fizeram e uma série de informações importantes para conhecermos melhor essa parte da nossa história.

Nas Minas Gerais setecentistas, por exemplo, temos o registro de que, durante o Triunfo Eucarístico, ocorrido em 1733, mascarados circularam em Vila Rica chamando a população para o tão esperado

evento. Esses artistas poderiam ser de grupos mambembes. Mesmo em cavalcadas e touradas durante o século XVIII, nas Minas Gerais, pode ter existido uma atuação de mambembes, como ocorria nas feiras medievais, e mesmo a circulação de grupos em suas carroças, como podemos ver no filme *A viagem do capitão Tornado* (1990), dirigido por Ettore Scola, em que uma trupe de atores ambulantes, numa alusão direta à *commedia dell'arte*, viaja pelo interior da França.

Para fechar o século, surgiram novas demandas relativas à necessidade de desenvolvimento das Minas Gerais. A capital mineira não poderia permanecer em um local de difícil acesso como era Ouro Preto. Era necessário que a capital estivesse em local mais central e com possibilidade de expansão urbana, entre tantas outras necessidades. Assim, a velha Vila Rica, que havia se transformado na Ouro Preto menos povoada que no período do fausto do ouro, foi deixada para trás. Uma nova cidade foi construída, com um traçado planejado para se tornar capital das Minas Gerais. Para essa nova cidade, foram criadas novas estradas, igrejas, escolas e parques. Muitas residências da antiga capital foram abandonadas, e famílias inteiras, servidores, instituições públicas e cursos universitários importantes se mudaram para a nova capital, inaugurada em 12 de dezembro de 1897. Com o abrir das cortinas do século XX, um novo ato da história do teatro mineiro iria começar.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto, MG: Prefeitura Municipal de Ouro Preto: Museu da Prata, 1978.
- BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2012.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

RECORTES DA CENA CERRADIANA EM MINAS GERAIS

Luiz Humberto Arantes

Em sua obra *A oeste das Minas*, o geógrafo Luís Bustamante nos narra que a região do Triângulo Mineiro já fora, por ocasião do século XVIII, conhecida como a Grande Caiapônia, em virtude da enorme presença dos índios caiapós que por ali viviam (BUSTAMANTE, 2005). Logo depois, em decorrência do apresamento desses índios pelos bandeirantes e das muitas tentativas de escravizá-los, eles foram se afastando para outras regiões, tais como Mato Grosso e Goiás, no entanto os vestígios dessa presença ainda persistem no vocabulário, na gastronomia e em tantas outras memórias.

O memorialista Antônio Pereira, em uma de suas crônicas sobre a história de Uberlândia, lembra as intensas disputas territoriais que envolveram a região do Triângulo após o fim do Tratado de Tordesilhas, em 1750, a partir do qual se reorganizaram as concepções das capitanias hereditárias, por meio das quais durante muito tempo se definia a região triangulina como sendo pertencente ora a São Paulo, ora a Goiás.

Assim, o Triângulo tornou-se mineiro, em meio a muitas disputas, e seu povoamento, inicialmente indígena, foi atravessado pelos bandeirantes, que almejavam o ouro das terras de Goiás e

que por aqui transitavam com suas comitivas. Já no final do século XVIII, esse povoamento irá se alterar, principalmente em virtude da crise da mineração nas regiões centrais de Minas e também devido ao crescente interesse pela pecuária nas regiões de Desemboque e Araxá. Junto com essa crescente ocupação populacional da região triangulina e com uma crescente centralidade administrativa, Minas Gerais passa então a ser uma referência maior e se organiza toda uma cultura local e regional tendo a “mineiridade” como construção e parâmetro.

Mesmo assim, no passado e ainda hoje, é difícil falar em mineiridade como algo homogêneo. Portanto, há que ressaltar as múltiplas Minas, suas díspares características regionais, que incluem as montanhas cantadas por Milton Nascimento, o sertão de Guimarães Rosa, a Itabira de Drummond e, claro, o Triângulo profundo de Mário Palmério, entre tantos outros escritores imaginosos. Assim, pode-se cravar: Minas são muitas.

Essa diversidade toda não é apenas histórico-geográfica. O campo da cultura e das artes é outro exemplo, pois essas áreas têm muitas cores e nuances quando produzidas na região do Triângulo Mineiro. Neste breve texto procuraremos nos circunscrever ao teatro na cena triangulina, mas, mesmo assim, deixaremos muitas lacunas, que outros estudos podem e devem preencher futuramente.

Segundo dados do último censo do IBGE, vivem na região do Triângulo cerca de 1,3 milhão de pessoas. Muitas cidades já foram bastante dependentes do agronegócio, mas, nos tempos atuais, há um modelo econômico bem diversificado, com inserção da indústria, do comércio e do ramo de serviços. O capital que financia as artes é, em sua maior parte, oriundo de fomentos públicos, tais como os de leis e editais federais, estaduais e municipais. Mas muitas produções artísticas são produzidas com recursos próprios, principalmente no teatro.

Uberlândia, hoje a cidade mais populosa do Triângulo e a segunda mais populosa de Minas, tem uma longa história com o teatro. Foi fundada no final do século XIX e, já nas primeiras décadas do século XX, dispunha de um singular espaço de

apresentações teatrais. Quando a cidade ainda se chamava São Pedro de Uberabinha, o Cineteatro São Pedro, de 1926, foi palco de muitas apresentações, nas décadas de 1920 e 1930:

O ano é hum mil novecentos e vinte e seis, na cidade de São Pedro de Uberabinha. Em frente ao Grande Hotel Central, um menino serelepe, com sua caixa de engraxate, chama a atenção de Izabel e Abigail Parecis, da Companhia de Comédia e Variedades Sarah Bernhardt, que está na cidade para se apresentar no Theatro São Pedro, que ficava na esquina das atuais ruas Felisberto Carrejo e Tiradentes.

Ele é convidado, então, para fazer uma ponta na apresentação da Companhia, onde aparecia de repente, dizia uma frase e depois saía do palco. Esse pequeno instante foi o suficiente para arrancar risadas da plateia[,] que já o conhecia das brincadeiras que fazia quando tinha circo na cidade. Como ele mesmo dizia, “[...] eu tinha uns sete anos. Era o ‘Bastiãozinho’, usando um vestido comprido e com um travesseiro no bumbum e rebolando de braços com o palhaço, aí todo mundo riu, todo mundo achou graça”. (COIMBRA JÚNIOR, 2016)

Como se pode perceber pela citação, saiu dessa cidade para o mundo o reconhecido Sebastião Prata ou... Grande Otelo, que na década de 1990 receberia um teatro com seu nome. Infelizmente, nos dias atuais, esse teatro continua fechado, em virtude de uma reforma iniciada faz cerca de 15 anos.¹ Outro dado que chama atenção no trecho citado é a visita de uma companhia externa ao palco do teatro local, uma característica que será recorrente em todo o século xx. Portanto, Uberlândia envia para o mundo Grande Otelo, mas mantém suas portas abertas para receber inúmeras outras companhias teatrais, o que será a tônica durante todo o século xx. Mas nosso tema não é Grande Otelo, pois, se fosse, esse artigo seria insuficiente.

As artes cênicas no Triângulo Mineiro não são apenas a história dos que partiram e construíram carreiras de sucesso no teatro, na televisão e no cinema, mas também, e principalmente, as edificadas

¹ A redação deste texto data do ano de 2021. (N. do R.)

por tantos outros, que ficaram e muito fizeram. Por vezes, fizeram em palcos improvisados de cidades interioranas, sem muitos recursos financeiros, mas com muitos laços com a comunidade e muitas doses de criatividade. Tratemos, pois, de algumas experiências teatrais que compuseram o mapa cênico triangulino na segunda metade do século xx em Uberlândia e outras cidades próximas.

Nesse sentido, o período pós-1970 nos parece um momento fértil para as produções teatrais no Triângulo, seja pelo contexto de enfrentamento da ditadura civil-militar, seja pela possibilidade de, posteriormente, respirar os ares de liberdade trazidos pela redemocratização pós-1980.

Em Uberlândia, onde está a maior população da região do Triângulo, a prática teatral do início da década de 1970 foi marcada por muitas presenças, mas merecem destaque as iniciativas da diretora e estudiosa Maria Inês Galvão, uma das fundadoras do Grupo Teatral do Sesc (GTS). Ainda hoje, a experiência do Sesc toca a memória de muitas pessoas. Ali se deu o encantamento com o teatro produzido em São Paulo, desde a década de 1950, como o Teatro de Arena e o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Nomes como Flávio Arciole, Lucas Nascimento, Guilherme Abrão iniciaram naquele momento suas trajetórias. A montagem de *Arena conta Zumbi*, dirigida por Maria Inês Galvão, introduzia nos palcos de Uberlândia preocupações com a organização da cena até então pouco exploradas, tais como expressão corporal, cenografia e sonoplastia, além de fazer opção por um estilo, o musical.

Outros artistas e outras experiências foram surgindo. Na década de 1980, com os ares da redemocratização, houve um aumento expressivo na formação de organizações da sociedade civil em Uberlândia. Por volta de 1985 deu-se a fundação da Associação de Teatro de Uberlândia (ATU), que naquela época aglutinava os interesses de uma classe teatral que buscava melhor interlocução com o poder público. Na esteira da criação da ATU muitos grupos foram surgindo, alguns se associaram e outros não. Todos mereceriam um artigo à parte, pois se integram a uma longa história de muito trabalho na busca de um teatro em Uberlândia. Entre outros, são eles

os seguintes: Grupo Cinterartes, Amostra, Erectéion, Troca-Troca, Grupo Grécia, Grupo Teatral Davi, Di-ferente, Turma Diz-Diz, Grupo Gruta, Grupo Semear. O mesmo se pode afirmar de artistas individuais, que também muito produziram em Uberlândia na década de 1980.

Além desse contexto pós-redemocratização, há que mencionar o importante papel que teve a criação do curso de Teatro na Universidade Federal de Uberlândia, em 1994. Essa ação sem dúvida ampliou a produção de um teatro universitário, que se estendeu para além dos muros dos *campi*, pois formou profissionais para o mundo do trabalho teatral e os inseriu na cidade, assim como preparou professores, que introduziram uma enorme gama de saberes e fazeres teatrais nas escolas locais. Consequentemente, aumentou o número de espetáculos em que professores e estudantes atuaram e também o dos que dirigiram e ainda se ampliou o número de festivais na região. São exemplos desses eventos o festival Ruínas Circulares, o Festival de Teatro Formas Animadas e os festivais e mostras em parceria com a ATU.

Desse período da década de 1990 merece destaque o trabalho teatral que começou a ser empreendido pelo Grupontapé de Teatro, que, com sede própria, empreendeu importante trabalho como escola livre e núcleo de criação e circulação teatral em Uberlândia e região. Na década seguinte, surge uma das experiências de grupo teatral a partir da relação universidade/comunidade, ou seja, a criação da Trupe de Truões, que até hoje desenvolve um trabalho de referência em teatro para a infância, seja na formação teatral para jovens, seja na apresentação de espetáculos em sua sede própria.

Mas o campo das artes cênicas envolve também os valores advindos da dança e, nesse sentido, não se pode deixar de mencionar o trabalho de iniciação, formação e criação realizado por Fernanda Bevilaqua e sua escola e companhia Uai Q Dança. Há que sublinhar também o trabalho de dança empreendido pela Cia. Balé de Rua, que durante anos empreendeu trabalho social em comunidades, somado a viagens com belos espetáculos de “dança de rua” pelo mundo afora.

Uberlândia é apenas uma das muitas cidades da região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba, no entanto existem outras que também registram práticas e experiências teatrais ao longo das últimas décadas e que merecem menção no mapa cênico. Um exemplo é Patos de Minas, localizada às margens do Rio Paranaíba. A cidade tem não só uma rica cultura popular de reisados e pro-sadores, mas também histórias de fazer teatral com muitos atores e realizadores cênicos.

É nesse lugar de memória que pode ser situado o livro de memórias *Atos e entreatos de uma história*, de Consuelo Nepomuceno. É a memória da diretora e atriz, mas é também a escrita da história de um meio social do qual ela fez e faz parte, por meio de coletivos teatrais da cidade de Patos de Minas. Nesse movimento, ela situa uma prática teatral no CET (Centro de Estudos Teatrais), nos anos de 1970 e 1980, além do mais recente Grupo Tupam (Teatro Universitário de Patos de Minas), sempre valorizando a importância do ator e de uma cultura literária e sublinhando uma tradição dramaturgica que necessita ser constantemente revisitada por adultos e crianças (NEPOMUSCENO, 2021).

Em termos temporais, o teatro realizado na Patos de Consuelo não deixa de ter suas ligações com o teatro brasileiro pós-1970, que soube driblar as dificuldades financeiras e também a busca de formatos e temas que contestassem a falta de liberdade de expressão.

O pontal do Triângulo, mais especificamente a cidade de Ituiutaba, também vem dando importante contribuição à formação artística e teatral nas últimas décadas. Ela conta com um importante conservatório estadual de formação musical e muitos estudantes que vão pra outros centros em busca de aprimoramento em sua formação musical e teatral. Além disso, dispõe do Teatro-Escola Vianinha, fundado no início da década de 1980 como resultado da soma de esforços de comunidade cultural e poder público. Esse teatro veio a gerar uma das mais importantes iniciativas de produção teatral da região. Ele possibilitou a iniciação teatral de muitas gerações e nele se realizaram espetáculos que marcaram o imaginário de muitos adultos e crianças.

Não podemos deixar de mencionar a importante presença teatral de Araguari nas últimas décadas. Mesmo com grupos episódicos, a cidade tem sempre realizado mostras e festivais de teatro, eventos esses que têm suas origens nas décadas de 1970 e 1980, quando a cidade mantinha importante diálogo com a Fetemig (Federação de Teatro Amador de Minas Gerais), que, por meio da interlocução de Nassim Guerra e outros, fomentou o movimento teatral da cidade. Ultimamente, a criação de uma lei de incentivo à cultura na cidade, lei intitulada “Geraldo França de Lima”, é que tem incentivado o surgimento de novos projetos e consolidado as iniciativas de artistas cênicos.

A cidade de Uberaba, desde a década de 1970, esteve bastante ligada aos movimentos teatrais impulsionados pela Fetemig. O TEU (Teatro Experimental de Uberaba) foi um importante espaço de movimentação teatral na cidade. Sobre esse período, Luana Rodrigues de Araújo sublinha:

Em 1979, Antônio Carlos Marques entrega o cargo e a presidência fica a cargo de Beethoven Teixeira. Em sua gestão vários grupos passaram pelo palco improvisado do T.E.U.: Grupo TEU, Grupo Raiz, Grupo Good Gin, Grupo C.A.C.T.U., TUF, Grupo Cinterartes, Grupo Corpo e Mente, Grupo de Teatro Oficina (SP), Grupo Carpintaria Cênica (BH), JG Produções, Grupo E. E. Nossa Sra. D’Abadia, Grupo SBCI (Cultura Inglesa), Grupo Martins Pena (Mobral), Grupo Tupi, Grupo Boca. É importante ressaltar que, nesse período, o T.E.U. leva pra Uberaba a sede da Federação de Teatro do Estado de Minas Gerais (FETEMIG) — tal fato só foi possível porque o então presidente do T.E.U. também é eleito presidente da FETEMIG [...]. (ARAÚJO, 2020, p. 77)

Nas décadas de 1980 Uberaba e Uberlândia tiveram alguns projetos culturais semelhantes. Exemplo disso é o Circo do Povo e o Projeto Circo, que aconteceram respectivamente em uma e outra cidade. Foram experiências de arte e cultura nos bairros que muito valor agregaram e que aproximaram artistas, espectadores e poder público.

Essa atmosfera de um teatro produzido por iniciativas coletivas e que busca constantemente se renovar aparece de modo mais contextualizado nas palavras do pesquisador Fernando Mencarelli quando ele trata da renovação cênica por que passou Minas no final do século xx e início do XXI:

[...] renovação cênica que se deu a partir dos anos 80, através de suas práticas, seja no treinamento, na pesquisa, na criação ou na produção, sendo formado basicamente pela reunião de artistas impulsionados pela crença no trabalho coletivo, autônomo e contínuo. Os espetáculos eram resultado de um projeto artístico que investia na profissionalização e na pesquisa de linguagem. A direção dos trabalhos, seja por integrantes do grupo ou convidados, era compreendida no contexto do trabalho em grupo, possibilitando uma maior participação dos atores como criadores e indicando uma autoria mais partilhada. (MENCARELLI, 2012)

Na região do Triângulo Mineiro há que mencionar também a importância dos espaços culturais. Em sua maioria espaços públicos, eles são responsáveis por grande parte da produção, circulação e recepção de espetáculos teatrais. Nunca se devem esquecer, claro, os espaços alternativos ou de iniciativas individuais, que, mesmo com pequenas áreas, não deixam de realizar suas produções.

Em Uberlândia, por exemplo, temos as duas possibilidades. Nos teatros Grande Otelo (ex-Vera Cruz) e Rondon Pacheco circularam muitos espetáculos teatrais. Infelizmente nos tempos atuais eles estão fechados, aguardando reformas e comodatos, eternamente adiados. Resta o Teatro Municipal — exuberante obra de Oscar Niemeyer — e os teatros alternativos, que foram no passado e são no presente fecundos espaços de circulação de uma instigante e resiliente produção independente. Entre eles estão os seguintes: Teatro de Bolso (1985), Estação Cultura (2000), Espaço do Grupo Pontapé (1996), Espaço Trupe de Truões (2005), Palco de Arte (1995) e Espaço Porta84 (2014).

Em outras cidades da região, os espaços teatrais também foram importantes instrumentos de reunião, motivação e formação da arte

teatral. Por exemplo, em Patos de Minas, como não destacar a importância do Teatro Municipal Leão de Formosa e do Teatro Telhado? Em Araxá, há que mencionar o Teatro da Fundação Cultural Calmon Barreto e o Teatro Sesi/Senai, espaços de apresentação, mas também de realização de mostras e festivais de teatro desde décadas passadas.

Impossível não sublinhar a importância do Teatro do TEU, do Cineteatro Municipal Vera Cruz e do Teatro Sesiminas, espaços de busca da experimentação e de apresentação de propostas cênicas consolidadas de Uberaba e da região e de muitas produções dos grandes centros. O mesmo ocorreu e ainda ocorre com a Casa de Cultura de Araguari, palco de muitas peças e apresentações.

Por fim, devemos citar o não menos importante Teatro Vianinha, de Ituiutaba, que, com sua capacidade de formação cênica e de produção de peças, cultivou e formou gerações de artistas teatrais e iniciou muitos jovens que nunca tinham sentado numa plateia de teatro.

É difícil mapear, no curto espaço deste artigo, a extensa produção cênica do Triângulo e Alto Paranaíba, que, bastante diversa, por muito tempo foi negligenciada, em virtude de categorias de análise como “profissional *versus* amador”. Hoje, porém, quando se olham os últimos 40 anos, nota-se uma produção que muito contribuiu para termos um panorama que precisa ser estudado e analisado a partir da multiplicidade de sua abordagem, considerando, por exemplo, atores/atrizes, grupos, coletivos, teatro feminino, teatro de gênero, teatro negro, cena moderna e contemporânea, entre tantas outras possibilidades.

Todas as experiências teatrais e cênicas mencionadas precisam de pesquisa e de olhares para seu passado, ações que revolvam e encontrem vestígios para contarmos e construirmos experiências futuras. A memória é olhada a partir do presente e, por meio dela, contaremos de nós às gerações futuras, pois, como afirma Walter Benjamin: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1985, p. 224).

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Luana Rodrigues de. *O teatro no interior das Gerais: Uberaba: redemocratização, persistência e suas memórias*. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/29469>. Acesso em: 1 set. 2022.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. BENJAMIN, Walter. *In: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232. (*Obras escolhidas*, 1)
- BUSTAMANTE, Luís Augusto. *A oeste das Minas: escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista: Triângulo Mineiro (1750-1861)*. Uberlândia, MG: Edufu, 2005.
- COIMBRA JÚNIOR. Do Grande Hotel para o mundo. *Histórias de Uberlândia*, Uberlândia, 23 jun. 2016. Disponível em: <http://www.historiadeuberlandia.com.br/?p=57>. Acesso em: 1 maio 2021.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Teatro em Minas Gerais*. [s. l.: s. n., 20--]. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/94759f7d-8a73-405a-b1e4-2577b6835642/Teatro+em+Minas+Gerais-+Fernando+Antonio+Mencarelli.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=94759f7d-8a73-405a-b1e4-2577b6835642. Acesso em: 1 set. 2022. Não paginado.
- NEPOMUSCENO, Consuelo. *Atos e entreatos de uma história*. Patos de Minas, MG: [s. n.], 2021.

BIBLIOGRAFIA

- ARANTES, Luiz Humberto Martins. Fazedores teatrais: cultura e memória do teatro no Triângulo das Minas Gerais. *In: MERÍSIO, P.; LEITE, V. C. (org.). Teatro: ensino, teoria e prática*. Uberlândia, MG: Edufu, 2011, v. 2, p. 1-8.
- ARANTES, Luiz Humberto. *Outros eixos: capítulos de memória cênica*. Uberlândia, MG: Composer, 2015.
- COELHO, Carlos Guimarães. *Nau à deriva: o teatro em Uberlândia, de 1907 a 2011*. Uberlândia, MG: Ed. Assis, 2012.

- SANTOS, C. A. dos. Por amar a liberdade: grupo Dóris. *Ouvirouver*, [s. l.], v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/221>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- SILVA, Antônio Pereira da. *As histórias de Uberlândia*. Uberlândia, MG: Ed. do autor, 2002. 2 v.
- DOCUMENTÁRIO Teatro Vianinha: 40 anos de resistência e arte. Roteiro e Direção: Juliana Freitas. Ituiutaba, MG: [s. n.], 2014. Publicado pelo canal Teatro Vianinha Ituiutaba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1XfUXKTFqs>. Acesso em: 27 abr. 2021.

O TEATRO EM MINAS GERAIS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Elen de Medeiros

Quando se fala do teatro em Minas Gerais na primeira metade do século xx, as abordagens dão logo respaldo ao surgimento de um teatro institucionalizado no final dos anos 40, com a vida cultural na capital mineira já consolidada e as maiores e principais expressões em Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira e João Ceschiatti² (REIS, 2015). Em se tratando de dramaturgia, por exemplo, a *Dramaturgia de Belo Horizonte: primeira antologia*, organizada por Assis Benevenuto e Vinícius Souza, coloca em destaque uma produção que “veio desde meados do século xx, pouco a pouco, se estendendo em quantidade e diversidade” (BENEVENUTO; SOUZA, 2017, p. 9). Por outro lado, a obra de Ermínia Silva deixa bastante evidente que a circulação de espetáculos circenses foi a principal “forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX” (SILVA, 2007, p. 20), incluindo-se aí o Estado de Minas Gerais como

² “Em 1940, Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira criou o Teatro do Estudante e, em 1946, João Ceschiatti foi convidado pela União Estadual dos Estudantes a reorganizar os trabalhos do grupo, visando incentivar o gosto pelas artes cênicas entre os estudantes” (REIS, 2015, p. 32).

paragem das companhias. Daí talvez que uma primeira reflexão sobre o que se produzia e circulava por aqui devesse ser majoritariamente sobre espetáculos populares, entre eles o circo e o circo-teatro, mas sem deixar de observar as festividades religiosas que também existiam. No entanto, o que queremos apontar nas próximas páginas é o quanto o teatro — e/ou as manifestações de teatralidade — se manifestou de forma plural e, sobretudo, numa encruzilhada entre o popular e as tentativas de institucionalização, que faziam coro com as manifestações da capital federal e com os anseios de uma sociedade em transição entre os hábitos rurais e o anseio civilizador.

NA MIRADA DO MODERNO

Muito já se tem observado, mundial e nacionalmente, sobre o quanto a virada do século XIX para o século XX foi um momento de impulso transformador na vida social, política, econômica e cultural. Se a Europa sofre profundas mudanças nesse período, o momento da encruzilhada naturalista-simbolista (SARRAZAC, 2017), responsável pela abertura para o moderno no teatro, o Brasil não fica atrás no anseio de modernização de suas cidades — e, por conseguinte, de seus hábitos e estruturação social. Tais anseios ganham impulso com a proclamação da República, em 1889, e com a mudança do próprio caráter político-social do Rio de Janeiro, que passa de uma capital do Império para *capital federal*. Tanto o movimento abolicionista no Brasil, em 1888, quanto a instauração de uma república fazem parte de um anseio que passa a ganhar força em meados do século XIX e vai se arraigando em todo o território nacional, que é a consolidação de uma sociedade burguesa e livre, de que fizeram parte um movimento eugenista e a alternância de poderes entre as grandes oligarquias dos estados federativos. A ideia de teatro que prolifera nos escritos, nas peças, nas notícias de jornal faz parte desse prisma, para o qual o movimento teatral institucionalizado deveria contribuir. Daí que já se vê uma rota inversa entre a modernização que encetou os movimentos europeus e aquela daqui: enquanto lá se vê pouco a pouco o tensionamento da estrutura burguesa, aqui se busca sua consolidação.

Ao tratar do teatro na passagem do século, Prado (1999, p. 144) observa que “no Rio de Janeiro, que concentrava praticamente toda a atividade cultural do País, reinava mais disciplina empresarial e maior senso de especialização por parte dos atores”, mas que ao se distanciar da capital federal, “poucas localidades conseguiam manter em funcionamento constante o seu ou os seus teatros”, afora umas poucas cidades que conseguiam repertório e temporadas suficientes para manter os edifícios em funcionamento. De todo modo, ter um teatro “aparecia mais como aspiração do que como realidade efetiva”, já que ter um edifício destinado às representações “era dever cívico de toda cidade”, ou seja, “o teatro figurava como brasão aristocrático, emblema de civilização, não como realidade efetiva” (PRADO, 1999, p. 145). Afirmção semelhante faz Duarte (2018, p. 109): “A construção de edifícios próprios para o funcionamento de teatros aparecia como importante indicador do grau de civilização das localidades”.

Eram os ares modernos soprando no Brasil que havia se tornado republicano havia pouco. Em Minas, a situação não diferia tanto, com a mudança da capital do Estado para a planejada Belo Horizonte, cuja construção ocorre justamente nesse período de transição de um país monárquico para um republicano, na esteira de um pensamento modernizador e progressista, que almejava cidades grandes, com avenidas largas e registros de uma civilização, nos moldes burgueses, em desenvolvimento. Foi ainda em 1893 que uma lei foi promulgada para transferir a capital do Estado de Minas Gerais de Vila Rica para Belo Horizonte,³ cidade construída sobre o antigo arraial Curral del-Rei, seguindo a perspectiva científica do positivismo. “A inauguração da nova capital em 12 de dezembro de 1897 trouxe novas demandas de seus habitantes. Era preciso proporcionar conhecimento cultural para a população e uma das medidas seria a fundação de um teatro”

3 “Em 17 de dezembro de 1893, foi promulgada pelo Governo do Estado a Lei n.º III[,] que aprovou o plano de Belo Horizonte e mudou o nome da capital, de Belo Horizonte para Cidade de Minas, que vigorou até 1901, quando retornou a denominação anterior” (ANEXO IV).

(REIS, 2015, p. 25). Por “conhecimento cultural” entendem-se os modelos civilizadores com que o teatro institucionalizado faria coro. Duarte (2018, p. 141), cujo argumento segue justamente essa reflexão da ação civilizadora do teatro institucional, observa que “era urgente, para que se cumprissem as esperanças de renovação social trazidas pela República, moralizar os teatros e renovar a literatura dramática nacional”, o que, sabemos, nem sempre ocorreu como planejado.

A partir de 1906, iniciou-se um período de obras para transformar o Teatro Soucasseaux em Teatro Municipal de Belo Horizonte. Em 21 de outubro de 1909, após três anos de obras conduzidas por José Verdusem, Belo Horizonte recebeu o Teatro Municipal, inaugurado com a apresentação do espetáculo *Magda*, de Sundermann, encenado pela companhia de Nina Sanzi, atriz mineira que fazia carreira na Europa. (REIS, 2015, p. 27)

Apesar de, desde os primeiros anos, a capital mineira ser detentora de um edifício teatral, o que se tem efetivamente são notícias de companhias e grupos teatrais vindos do Rio de Janeiro, alguns grupos amadores e ensaios no campo dramatúrgico por parte de alguns intelectuais. Seguindo a tônica e o gosto da moda cariocas, boa parte do repertório eram as revistas, gênero fortemente alimentado e difundido nos palcos da capital federal e que, curiosamente, contradiz a premissa da boa moral burguesa pelo tom irônico. Em artigo publicado no *Estado de Minas*, José Clemente⁴ nota que um “brilhante intelectual” (ANDRADE, 1982, p. 278), Arthur Lobo, teve levadas à cena no antigo Teatro Soucasseaux algumas revistas suas, “de muito espírito” (ANDRADE, 1982, p. 278): *O Gregório e A volta do Gregório*. Essa última, em sua estreia, foi vaiada por “estudantes da Faculdade de Direito, insuflados por indivíduos perversos” (ANDRADE, 1982, p. 278).

4 Pseudônimo do jornalista Moacyr Andrade. Artigo publicado originalmente no jornal *Estado de Minas* em 20 de novembro de 1973, sob o título “Os belo-horizontinos e o teatro”.

Para acentuar quanto a cidade compreendia teatro, querendo-o sob todas as formas artísticas, basta recordar que famosas companhias líricas e de operetas, italianas, que vinham ao Brasil para se exibirem no Rio, vinham também a Belo Horizonte. A cidade oferecia condições de recebê-la. E elas — é claro — só viam [*sic*] para ter lucro, pois elenco e montagem das peças eram caríssimas [*sic*]. (ANDRADE, 1982, p. 279)

Dessas observações, interessante apontar dois aspectos salientes: o primeiro, que companhias nacionais e estrangeiras viajavam pelo interior do país com seu repertório teatral; o segundo, que o gênero mais notadamente explorado era a revista. No cruzamento desses dois pontos, um nome: Artur Azevedo, principal dramaturgo do início do século xx. Autor de inúmeras revistas, em *O mambembe* (1904), ele explora justamente as dificuldades e percalços das companhias teatrais que viajam pelo país afora para sobreviver de sua arte, apontando para as condições do fazer teatral daquele momento do início do século xx. Nas palavras de Prado (1999, p. 145), “algumas companhias venceram anos a fio tais obstáculos, percorrendo as províncias e cidades situadas fora do circuito habitual. [...] O chamado ‘mambembe’ também tinha sua nobreza e sua plebe”.

Alberto Ferreira da Rocha Junior, Alberto Tibaji, em sua tese de doutorado, destaca a importância que São João del-Rei e Ouro Preto tinham para o teatro de Minas Gerais até meados do século xx, pelo menos até a década de 40, com a presença de grupos amadores locais e companhias que vinham de outras cidades. O autor levanta uma lista de autores e obras, entre elas várias de teatro de revista, inclusive do próprio Artur Azevedo, encenadas na cidade do final do século xix até meados do século xx, para destacar o movimento teatral na região (ROCHA JUNIOR, 2002).

O que queremos fazer notar nessa contextualização de uma produção e de um consumo de teatro em Minas Gerais da primeira metade do século xx, em diálogo com a produção da capital federal, é que temos aqui um processo de encruzilhada entre os hábitos e anseios iniciados no século xix — seja o de civilizar a plateia ou

de ampliar a veiculação teatral, seja a insistência a contragosto dos hábitos burgueses de gêneros “reputados inferiores”, como a revista e outros gêneros musicados, ou o circo-teatro — e a expectativa de consolidação de uma ideia de modernização, que teve início com a construção da capital mineira de forma planejada e pelo viés positivista. Não estamos tomando isso como ponto de embate, senão como cruzamento de anseios e perspectivas que alimentaram o teatro mineiro até, pelo menos, o final dos anos 40.

NAS ENCRUZILHADAS DAS MINAS E DAS GERAIS

Muitas informações ou mesmo o interesse por um teatro que mambeava nas Minas e nas Gerais na primeira metade do século xx se perderam nas brumas dos anos. Mas a hipótese que lançamos, a partir de um levantamento de informações em jornais do Estado no período, é que, ao menos até os anos 40, Minas Gerais seguia os passos que marcaram a segunda metade do século xix,⁵ ou seja, a presença de grupos vindos da capital ou de outras regiões, grupos amadores que tentavam estabelecer um teatro institucionalizado nas cidades, além de visitas de companhias de circo-teatro que arrebatavam público fora dos edifícios teatrais. Andrade (1982, p. 280) observa: “Não se suponha que as companhias vinham para apresentar-se a uma plateia caipira de basbaques que aceitavam tudo”. Clemente defende que a recepção teatral na capital mineira em seus primeiros 50 anos era interessada e crítica: “Havia críticos que davam suas opiniões nos jornais ‘Minas Gerais’ e o ‘Diário de Minas’, ou outros, sobre as apresentações líricas” (ANDRADE, 1982, p. 280). Por outro lado, em 1910 o que apareceu no periódico *Novo Horizonte* foi a seguinte impressão, um pouco diversa:

Já se vai tornando proverbial em Belo Horizonte a falta de público para festas de arte. Posto de lado o cinematógrafo que é realmente uma diversão moderna e predileta do povo, só circos de cavalinhos,

5 Seguimos aqui as reflexões de Duarte (2018).

as touradas e os cafés concerto logram alguma frequência do público da Capital.

[...].

[...] a verdade é que o Teatro, as conferências literárias, os concertos, todas as festas de arte, enfim, são abandonadas pelo povo!

(CRÔNICA, 1910)⁶

E o autor⁷ do texto continua reclamando da falta de gosto do público, notadamente em detrimento da presença das teatralidades populares, essas que realmente ganharam corpo e voz no final do XIX e assim se mantiveram até meados do século XX — a despeito de um teatro *moderno* já estar sendo alimentado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Rocha Junior (2002, p. 263) mesmo observa a força desse teatro em São João del-Rei, importante centro cultural mineiro do período. Além da revista, gênero estudado em sua tese de doutorado, o teatro amador da cidade apresentou diversos outros gêneros teatrais, a maior parte de teatro musicado: “Foram apresentadas várias operetas, comédias musicadas, burletas, *vaudevilles* etc., o que nos obriga a mencionar a convivência do teatro sagrado com o profano”.

Durante o período de maior atividade do Clube Teatral Artur Azevedo, de 1910 a 1945, o repertório da companhia amadora de São João del-Rei era basicamente formado por peças de convenção, ou “velha-guarda”, em que uma de suas características “é a preocupação em fazer rir o público” (ROCHA JUNIOR, 2002, p. 268). Aí vislumbramos esse cruzamento no qual o teatro de Minas Gerais se encontrava nesse período, entre o institucional e o popular, ou, como notou Tibaji, entre o sagrado e o profano (ROCHA JUNIOR, 2002). De um lado, o anseio por uma formação cultural dita “erudita”, segundo os moldes burgueses; de outro, a prevalência do gosto popular pelas culturas que escapavam a tais modelos e mesmo os ironizavam.

6 Atualizamos a ortografia dos textos de periódicos antigos, ajustando-a às normas vigentes.

7 Era habitual que os textos de jornais, salvo algumas exceções literárias, não fossem assinados, em especial as críticas e as notas.

É possível inferir, pelos jornais, que a circulação do circo e do circo-teatro foi muito mais intensa do que o teatro em si. Em Montes Claros, em 1929, noticiou-se a chegada do famoso Circo Nerino, com “25 artistas, que vêm obtendo sucesso nas cidades que têm visitado, sendo o seu repertório composto de comédias, dramas e revistas” (CIRCO, 1929, p. 1). E mesmo o teatro poderia ser vislumbrado sob duas perspectivas: de um lado, a prevalência de revistas e teatro musicado; de outro, peças cujo anseio era o de moralização de seu público. A título de exemplificação das encenações, em Pirapora foi apresentada, em março de 1914, uma opereta, *Os dois bebês* (sem autoria registrada), e, em maio do mesmo ano, noticiou-se a apresentação do drama *Deus e a natureza*, do jornalista Arthur Rocha. O que chama a atenção, mais do que os gêneros levados à cena, é a forma como reuniões em edifícios teatrais são encaradas. No mesmo jornal que noticia as peças, o autor reclama: “O modo de proceder de certas pessoas, durante as representações da companhia que ora nos visita, rindo nos momentos impróprios e conversando como se estivessem em suas próprias casas, é bastante incorreto” (REGISTRO, 1914, p. 2). E arremata: “Em qualquer plateia medianamente educada não se dão dessas coisas” (REGISTRO, 1914, p. 2). O anseio civilizador como visível pressuposto: entre dramas e o teatro musicado, era importante que a plateia soubesse se comportar no ritual litúrgico do teatro.

Convencionou-se — afora alguns feitos pontuais anteriores — considerar que o teatro moderno no Brasil se consolidou em meados do século xx, a despeito de as artes e a literatura terem passado pelo Modernismo de 1922. Em vista dessa ausência — que não pode ser explicada apenas por um atraso, senão por um processo complicado de entendimento da sociedade e do teatro —, não é de espantar que encontremos nas cidades mineiras (e não apenas em sua capital) o paradoxo presente em nossa produção teatral.

Assim, é possível observar, em publicação do jornal *A Tribuna* feita em dezembro de 1937, já em pleno Estado Novo, em Uberlândia, a passagem gloriosa e enaltecida da companhia de Jaime Costa, em espetáculo para homenagear o prefeito da cidade. Na ocasião, chama a atenção o repertório da companhia: *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna,

e *Bombonzinhos*, de Viriato Corrêa, ambos autores da conhecida Geração Trianon,⁸ que, com suas comédias de costumes, traduz bem os moldes morais burgueses e nacionalizadores da época. E, na mesma página da publicação, a notícia da presença do Circo-Teatro Amélia, que levava à cena uma *revuette* como um “verdadeiro arsenal de gargalhadas” (CIRCO-TEATRO, 1937, p. 4). Essa mesma companhia de circo-teatro, por sua vez, teve uma passagem inglória em Bom Despacho naquele mesmo ano, poucos meses antes, recebendo do público uma recepção nada aconchegante:

A nossa rapaziada implicou com um dos palhaços do circo que aqui está trabalhando. A muchachada cá da terra, nas funções do circo, dá mostras eloquentes da sua admiração por dois artistas que a companhia possui: Miss Robotini e Biscoito Duro. [...]

O tal palhaço, por não agradar, recebe chacotas dos rapazes. Em represálias, o palhaço, que é cacete a valer, dá respostas pesadíssimas, procurando ofender os nossos moços, que são pessoas de bom conceito e que, vaiando o paulificante clown, está num direito de quem paga entrada numa casa pública de diversões.

[...]

O tal palhaço sem graça, ao invés de dar respostas ofensivas aos nossos rapazes, devia capacitar-se de que é um purgante, um cace-térrimo, que faz mal aos nervos, que causa indigestão e que, com suas piadas pornográficas e destemperadas sacrifica o encanto dos espectadores do Circo-Teatro Amélia. (TRAÇOS, 1937)

Ainda para demonstrar a diversidade do que se via nas cidades mineiras, *A Tribuna*, periódico de São João, noticia a passagem da Companhia Negra de Revista pela cidade em fevereiro de 1927. E jornal de mesmo nome, mas de Uberaba, em junho de 1937, traz

8 Inaugurado em 1915, o Teatro Trianon se tornou o principal teatro do Rio de Janeiro até meados dos anos 30, sendo disputado pelos principais autores e pelas principais companhias da época. “Não foi apenas um espaço privilegiado de trabalho, mas também o símbolo de toda uma geração de autores e atores, significando inclusive um modo de fazer teatro de uma época” (BRAGA, 2012, p. 407).

informe importante, após notícia de espetáculo levado pelos artistas negros locais, de um curso de música ofertado aos atores negros da cidade, gesto que iria influir “muitíssimo para o progresso do teatro negro local” (COM O TEATRO, 1937, p. 3). Essas não são informações apenas ilustrativas, mas abrem outro flanco de reflexão acerca do que se produziu em matéria de teatro em Minas na primeira metade do século xx: ações de civilização, mas também ensaios de uma consolidação cênica e dramaturgica, que virá efetivamente nos anos finais da década de 40, com a modernização acelerada da capital mineira, e que ganhará tónus na segunda metade do século xx. Em breve síntese desse período de maior articulação, Reis (2015, p. 32) observa como a capital foi produtora importante para a difusão das artes cênicas no Estado:

Apesar da inexistência de um teatro bem equipado, com estrutura e espaço cênico ideais, a década de 1940 foi marcada pelo surgimento e maior organização de grupos teatrais e suas tentativas de profissionalização. Apresentavam-se em cineteatros, auditórios e excursões pelo interior de Minas Gerais, pesquisavam e trocavam informações com as companhias que visitavam a cidade em turnê pelo país.

Muito se poderia ainda trazer a lume sobre o circuito cênico nessas encruzilhadas, para o que seria importante um sistemático levantamento das fontes de informações nos arquivos. O que almejamos aqui foi apontar alguma produção identificada e para aquilo que ela suscita de reflexão em nós: não diferente do restante do país, mesmo nos principais centros culturais do período, temos um teatro que ambiciona uma certa modernidade — sem entendê-la profundamente — e não nega suas raízes populares. Aliás, é nesse tipo de espetáculo — que ganhava contornos mais fortes fora dos modernos edifícios teatrais — que o público busca efetivo refúgio.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Moacyr Andrade. Coisas da capital já passada. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 33, 1982, p. 241-288. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1918.pdf. Acesso em: 1 fev. 2021.
- ANEXO IV: Síntese da história de Belo Horizonte. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/politica-urbana/2018/planejamento-urbano/cca_anexo_iv_-_sintese_da_historia_de_bh.pdf. Acesso em: 4 maio 2021.
- BENEVENUTO, Assis; SOUZA, Vinícius. *Dramaturgia de Belo Horizonte: primeira antologia*. Belo Horizonte: Javali, 2017.
- BRAGA, Claudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1. p. 403-416.
- CIRCO-TEATRO Amélia. *A Tribuna*, Uberlândia, p. 4, 18 dez. 1937.
- CIRCO Nerino. *Gazeta do Norte*, Montes Claros, p. 1, 12 fev. 1929.
- COM O TEATRO negro. *A Tribuna*, Uberlândia, p. 3, 30 jun. 1937.
- CRÔNICA. *Novo Horizonte*, Belo Horizonte, n. 3, p. 3, nov. 1910. Não paginado.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 2. ed. revista e ampliada. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- REGISTRO local. *O Pirapora*, Pirapora, n. 122, p. 2, 29 maio 1914.
- REIS, Glória. Belo Horizonte e o movimento teatral: trajetórias. In: SOUZA, Françoise Jean de Oliveira; REIS, Glória; OLIVEIRA, Leônidas José de (org.). *A arte e a cidade: lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 2015. p. 25-66.
- ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. *Teatro de revista no Brasil: de Artur Azevedo a São João del-Rei*. 2002. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*. Tradução: Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- TRAÇOS e troças. *Voz do Sertão*, Bom Despacho, n. 149, p. 2, 18 jul. 1937.

ASPECTOS DO TEATRO MINEIRO NO SÉCULO XX: MODOS DE ORGANIZAÇÃO, PROFISSIONALIZAÇÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS EM BELO HORIZONTE

Geraldo Ângelo Octaviano de Alvarenga | Júnia Cristina Pereira

INTRODUÇÃO

Se fazer história é escavar vestígios e fragmentos, fazer história do teatro é lidar com o efêmero. Como artistas de teatro, falar sobre o caráter efêmero do teatro é um clichê que não conseguimos evitar, pois a impossibilidade de presentificar novamente os espetáculos que já fizemos ao longo da vida é um fato com o qual temos sempre que nos confrontar. Se, para nós, a perda da experiência teatral no tempo faz parte da dor e da delícia do nosso ofício, para a construção da memória cultural de uma coletividade pode ganhar contornos mais trágicos. Com efeito, apesar de nosso estado contar, historicamente, com uma produção tão vasta e diversa no campo teatral, não temos, ainda, de forma sistematizada, um arquivo que centralize todas as informações sobre essa produção ao longo do tempo.

Cada vez mais, artistas e grupos têm se preocupado com a memória de seus trabalhos e, com as novas tecnologias, essa memória tem estado mais acessível em *sites*, *blogs*, redes sociais e vídeos disponíveis *on-line*. As universidades também têm cumprido um importante papel ao sediar pesquisas que registram e

analisam trabalhos teatrais, e grupos com maior estrutura também têm criado seus próprios centros de memória, tais como o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT). Apesar de todos esses esforços, ainda faz falta um arquivo geral do teatro mineiro, que dê conta de um panorama completo da nossa produção, pois, atualmente, apesar de termos registros individuais, é impossível acessarmos um banco de dados geral, que nos informe, por exemplo, o número total de estreias por ano, o número de atrizes negras ou de atores idosos em atividade e outros dados estatísticos de nossa produção.

No ano de 2010, realizamos pesquisas no arquivo do jornal *Estado de Minas*, com o objetivo de catalogar toda a produção teatral de 1980 até 1990⁹ que estivesse anunciada no espaço gratuito de divulgação, conhecido popularmente como “tijolinhos”, que fosse destinada ao público adulto e que tivesse ocorrido na capital de Minas Gerais. É a partir desses dados que iremos tecer aqui alguns comentários sobre os modos de organização dos artistas, sobre seu processo de profissionalização e sobre o desenvolvimento de políticas públicas para a produção teatral. Nosso recorte, imposto pela limitação de nossas pesquisas, está restrito à capital do Estado entre 1980 e 1990. Esperamos que, apesar dessas limitações, possamos lançar algumas questões pertinentes para pensar o teatro em Minas Gerais no século xx.

Importante também indicar aqui as ausências que compõem o recorte utilizado para identificar a produção teatral em nossa cidade. Certamente, diversas atividades teatrais foram realizadas no âmbito de escolas, igrejas, clubes, comunidades, etc. Também atividades e manifestações que têm proximidade com o teatro certamente ocorriam e, provavelmente, serviram como embriões para as futuras

9 Tal catalogação deu suporte à dissertação de mestrado defendida por Geraldo Octaviano em 2011 na Escola de Belas Artes da UFMG, trabalho que teve como foco a proposta de criação de um banco de dados sobre a produção teatral na capital mineira (ALVARENGA, Geraldo Ângelo Octaviano de. *Teatro em Belo Horizonte: 1980 a 1990: criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011).

produções teatrais da cidade, como as encenações religiosas, as manifestações culturais, como o congado, as folias de reis, as quadrilhas e as festas juninas e os blocos e grupos carnavalescos, sempre invisibilizados na historiografia do teatro. Mas vamos nos ater à produção teatral, realizada nas casas de espetáculos (edifícios teatrais), embora saibamos que uma importante produção realizada fora desse circuito ficará de fora de nosso recorte, recorte esse ditado pelo que, naquele momento histórico, coube no conceito de teatro passível de ser anunciado no jornal *Estado de Minas*, o que já denota uma marca de classe social e uma relação com o conceito de profissionalização. Muito teatro, certamente, ficou de fora desses anúncios. Como dizia a canção: “A dor da gente não sai no jornal” (BARBOSA; REIS, 1975).

Iniciemos, então, nossa escavação.

TEATRO DE GRUPO, TEATRO DE PRODUÇÃO, TEATRO DE AUTORES E DIRETORES

De forma geral, dois diferentes modos de organização caracterizaram o trabalho teatral na capital mineira no período de 1980 a 1990: o teatro que aqui chamaremos “de produção”, ou seja, as montagens teatrais lideradas por um produtor, ainda que esse produtor também fizesse parte da ficha artística do espetáculo (geralmente como diretor), e o teatro de grupo.

Grosso modo, no teatro de produção, os artistas eram contratados pelo produtor para realizar um espetáculo específico, sem compromisso com a continuidade do agrupamento e com a realização de uma pesquisa artística a longo prazo. Já no teatro de grupo, também de forma geral, supunha-se que os membros do grupo estivessem unidos por um projeto de trabalho a longo prazo, objetivos em comum e afinidades pessoais, estéticas e políticas. Outra diferenciação que geralmente se estabeleceu entre esses dois modos de organização foi a relação com a gestão financeira. No teatro de produção, cabia ao produtor a responsabilidade de angariar os recursos necessários para a produção, contratar e pagar os artistas. Já no teatro de grupo, em geral, o grupo todo participava da gestão financeira, de

forma cooperativa. Muitas vezes, associou-se o teatro de produção a uma preocupação maior com o aspecto comercial da obra, enquanto a imagem do teatro de grupo vinculou-se a uma maior preocupação com a pesquisa estética.

Tais diferenças, aqui esboçadas, entre esses dois modos de produção, precisam ser relativizadas, pois houve produtores que desenvolveram, a longo prazo, um projeto estético, inclusive com parcerias duradouras em sua equipe de trabalho. Além disso, apesar de centralizar a gestão financeira, nem todo produtor visava necessariamente ao lucro ou mantinha, com os outros artistas, uma relação típica de patrão e empregado. Sabemos também que nem todos os grupos alcançaram o objetivo de realizar um trabalho de longo prazo. No período estudado, observamos que a maioria dos grupos catalogados tiveram uma vida breve, encerrando suas atividades após o primeiro espetáculo. De um total de 63 grupos de teatro que produziram entre 1980 e 1990, apenas 25 continuaram suas atividades após o primeiro espetáculo.

Se, do ponto de vista econômico, a década de 1980 é, muitas vezes, considerada como uma década perdida, observamos que, apesar da ausência de leis de incentivo e outros mecanismos públicos de financiamento à cultura, tivemos uma década de muita produtividade em nossos palcos. De acordo com os dados levantados nos anúncios gratuitos do *Estado de Minas*, de janeiro de 1980 até dezembro de 1990, estreou o impressionante número de 360 espetáculos adultos de teatro em Belo Horizonte. Excluímos da nossa pesquisa os espetáculos de rua, que em geral não são anunciados nesse espaço. Dessas 360 produções analisadas, durante os anos pesquisados, 41%, ou seja, 149 espetáculos, foram realizados por grupos, e o restante, 59%, ou 211 espetáculos, podemos classificar, a partir de nossa categorização, como teatro de produção. Vemos, assim, que os espetáculos realizados por produtores formaram maioria em nossa cidade, ao longo daquela década. Apesar disso, é inegável a importância do teatro de grupo, que irá ganhar cada vez mais protagonismo ao longo do tempo.

Apesar das diferenças quanto ao modo de organização, aqui já esboçadas, tanto o teatro de grupo quanto o teatro de produção no período de 1980 a 1990 tiveram como característica comum a

atribuição de uma maior visibilidade e importância para o texto e a direção, em detrimento da atuação e de outras funções. Observamos que, das 360 estreias anunciadas durante esses anos no *Estado de Minas*, em nove anúncios não foi informado o nome do autor do texto, em 21 anúncios não foi informado o nome do diretor e em 151 anúncios não foi informado o nome dos atores envolvidos na montagem. Os nomes do restante da equipe, tais como os do cenógrafo, do iluminador, do figurinista, não foram mencionados em nenhum dos anúncios. Acreditamos que essa configuração dos anúncios reflita o entendimento comum no período de que espetáculos teatrais eram criações protagonizadas por autores e diretores de teatro. Essa suposição se confirma ao analisarmos a configuração dos grupos e dos produtores responsáveis pelos espetáculos, pois, no teatro de produção, podemos afirmar que os produtores, quando não são eles próprios os diretores dos espetáculos, estão quase sempre vinculados a um diretor.

Já no teatro de grupo realizado nesse período, observamos que a maioria dos grupos também se estruturava em torno da figura de um diretor, tendo havido inclusive grupos que se mantiveram ao longo do tempo como grupos, mesmo não tendo outros integrantes fixos, além do próprio diretor. Uma das poucas exceções, entre os grupos liderados por diretores, fica por conta do Grupo Galpão, que, apesar de contar com integrantes que também são diretores, não se estabeleceu com a estrutura de um diretor fixo, mas se manteve como um grupo de artistas/atores. De fato, o período estudado foi marcado pelo trabalho de grandes diretores, que certamente têm o seu lugar na história do teatro mineiro do século xx, tais como Jota Dangelo, Pedro Paulo Cava, Eid Ribeiro e Carlos Rocha, entre outros, além de grandes diretoras, tais como Ione de Medeiros.

Em relação à dramaturgia, observamos que, entre os espetáculos realizados no período, tivemos 53 autores de textos estrangeiros e 173 autores de textos nacionais, sendo que desses 173, 78 eram de Minas Gerais. Em relação à dramaturgia coletiva (do grupo de teatro), observamos que pouquíssimos espetáculos foram divulgados como criação coletiva. Das 360 montagens levantadas em todo esse

período, apenas seis apresentavam textos assinados como coletivos e quatro espetáculos apenas assumiram uma direção coletiva, o que reforça a predominância do que já apontamos aqui: a concepção de um teatro de autores e diretores.

No presente texto, não estamos usando uma linguagem neutra em relação ao gênero; adotamos o masculino genérico como regra. Entretanto, especificamente ao falar de um teatro de autores e diretores, não estamos falando somente do predomínio do texto e da direção na autoria do espetáculo, mas também da predominância masculina nessas funções. De 226 dramaturgias catalogadas nesse período, 210 eram de autores e 16 eram de autoras. Na direção dos espetáculos, temos 120 diretores e 14 diretoras, de 134 artistas catalogados. Os dados que utilizamos não mencionam raça e etnia dos artistas, mas podemos inferir que havia, também, nesse período, pouca presença de artistas negros e negras nas produções realizadas.

É interessante enxergar o século xx com os olhos de hoje, num momento em que temos uma cena teatral totalmente reconfigurada, com maior participação de atores e atrizes na autoria dos espetáculos e com a participação cada vez maior não só de mulheres, mas também de pessoas trans e não binárias em todas as funções teatrais. Podemos perceber o quanto ampliou-se e enriqueceu-se o campo da criação teatral e honrar as mulheres que abriram esses caminhos, desde o pioneirismo de Haydée Bittencourt até Ione de Medeiros, Cida Falabella e tantas outras. Por outro lado, é possível perceber também o quanto ainda carregamos como herança dessa tradição predominantemente masculina (que também é cis, hetero e branca) e o quanto nossa cena ainda precisa se abrir, cada vez mais, à diversidade.

CAMINHOS DA PROFISSIONALIZAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS

Certamente, Belo Horizonte produziu manifestações teatrais diversas durante a primeira metade do século xx. Certamente, também, parte dessa produção foi realizada de forma amadora ou semiprofissional,

não no sentido de qualidade, mas no sentido de vinculação profissional dos seus realizadores. Durante a primeira metade daquele século, as atividades teatrais ainda não contavam com regulamentação profissional, o que só vem a acontecer em todo o território nacional após a publicação da Lei n.º 6.533, de 24 de maio de 1978. Dessa forma, durante as primeiras décadas da segunda metade do século xx, tal situação ainda se configura. Importante dizer que, assim como a existência de uma lei não garantiu a realização de atividades, também sua inexistência não impediu que atividades teatrais pudessem ter ocorrido de forma profissional em nossa cidade. Certo é que o teatro profissional que é atualmente realizado em Belo Horizonte tem suas origens no teatro amador e semiprofissional aqui realizado anteriormente. Esse percurso de profissionalização ainda não se concluiu, mas teve início em meados da década de 1970.

Em 1975, foi criada a Fetemig (Federação de Teatro de Minas Gerais), visando organizar e representar o movimento teatral no Estado, apoiando os grupos de teatro e defendendo seus interesses perante os órgãos públicos. No mesmo período, foi criada em Belo Horizonte a Apatedemg (Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado de Minas Gerais). A Apatedemg tinha um caráter de frente ampla em Belo Horizonte e abarcava todos os profissionais da área. Esse caráter talvez tenha se espelhado no de outras frentes de luta contra o regime ditatorial ainda vigente. Já a Fetemig tinha mais penetração no interior do Estado e estava mais ligada à produção teatral de caráter amador.

Em 1985, com o fim da ditadura militar, houve uma diluição dos movimentos políticos, e vários partidos foram criados a partir da frente democrática. Coincidentemente, o mesmo se dá com o movimento de artistas em Minas Gerais. A partir da Apatedemg, foi criado o Sated-MG (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão de Minas Gerais) e também a Amparc (Associação Mineira dos Produtores de Artes Cênicas), que em 2001 se transformou no Sinparc-MG (Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais). Em 1991, foi criado, ainda, o MTG (Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais), visando defender

os interesses de grupos teatrais a partir de uma atuação artística, política e cultural.

A criação e a manutenção dessas entidades nessa segunda metade do século xx envolveu diferentes grupos de artistas e de produtores, revelando um desejo comum de toda a classe pela profissionalização e pela melhoria das condições e das possibilidades de trabalho, bem como uma relação íntima entre a atividade artística, a militância e a organização política, que caracterizam até hoje a vida profissional da classe teatral em Belo Horizonte, sempre aguerrida na luta por políticas públicas e melhorias para o setor, ainda que organizada em diferentes frentes. A criação dessas entidades também aponta para a necessidade de fazer frente aos inúmeros desafios postos aos artistas, produtores e grupos de teatro nesse período, tais como a falta de mecanismos de financiamento público para projetos e espetáculos, a dificuldade de manutenção de espaços para ensaio e guarda de material, os poucos teatros disponíveis e as dificuldades de arcar com as taxas e aluguéis necessários para realização de temporadas.

Toda essa movimentação de artistas, grupos e produtores refletiu diretamente na construção de políticas públicas para o setor. Em 1983, foi criada a Secretaria Estadual de Cultura, no governo Tancredo Neves, político que foi o primeiro governador mineiro eleito no pós-ditadura e que nomeou como secretário de cultura José Aparecido de Oliveira. Em 1985, observa-se a criação do Ministério da Cultura no início do governo de José Sarney (vice de Tancredo Neves, que faleceu antes da posse) tendo como ministro o mesmo José Aparecido de Oliveira. Em 1989, é criada a Secretaria Municipal de Cultura em Belo Horizonte, e a primeira secretária foi a pianista Berenice Menegale. A Secretaria Municipal de Cultura já nasceu com uma proposta diferenciada de criação de equipamentos culturais descentralizados, os chamados centros culturais, dotados de bibliotecas públicas, a serem implantados nas diferentes regiões da cidade de Belo Horizonte.

Em 1986, é criada a primeira Lei de Incentivo à Cultura no Brasil, chamada Lei Sarney, a qual esteve em vigor até 1990, sendo substituída em 1992 pela Lei Rouanet, que criou também o Fundo

Nacional de Cultura. Em 1993, foi criada a Lei Municipal de Incentivo à Cultura em Belo Horizonte e em 1997 foi criada a Lei de Incentivo à Cultura no Estado de Minas Gerais. Essas legislações foram importantíssimas para a profissionalização e o desenvolvimento artístico e técnico do teatro em Minas Gerais, representando grandes conquistas para o teatro mineiro no século xx. Outra realização importante desse período foi a criação, em 1990, do primeiro festival internacional de teatro de rua de Belo Horizonte, uma iniciativa do Grupo Galpão. Posteriormente, esse festival deu origem ao FIT-BH (Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte), um dos maiores e mais importantes festivais de teatro do país, que passou a ser gerido pela Prefeitura de Belo Horizonte, sempre com a participação de artistas da cidade.

Em relação à formação profissional regular de artistas, o Teatro Universitário, curso técnico vinculado à UFMG, já existia desde 1952. Em 1986 foi criado o curso profissionalizante de teatro do Cefar Palácio das Artes e, em 1999, foi criado o curso de Artes Cênicas na UFMG, nas modalidades licenciatura e bacharelado, inaugurando a formação acadêmica, em nível de graduação, para artistas de teatro em Belo Horizonte.

Podemos constatar que o teatro mineiro deixou o século xx em plena expansão do processo de profissionalização e do estabelecimento de políticas públicas. Infelizmente, no século XXI, no que se refere a políticas culturais, vieram novos desafios e hoje vemos a estagnação de alguns desses processos e, até mesmo, algumas conquistas, já consolidadas, sob ameaça. Que possamos nos inspirar nesse processo de luta e de construção que nos trouxe até aqui, para persistir e vencer os desafios que ora se apresentam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anos posteriores à ditadura militar no Brasil foram de grande expansão e profissionalização da atividade teatral, processo esse que ainda não se concluiu, enfrentando na atualidade alguns retrocessos, novos e inesperados desafios. É durante a segunda metade do

século passado que, em Belo Horizonte, surgem as grandes casas de espetáculo, os grandes grupos teatrais, os importantes festivais, a regulamentação das profissões envolvidas, os cursos livres, as escolas de formação técnica, de graduação e pós-graduação, as secretarias estaduais e municipais de cultura, as leis de incentivo, os editais de fomento, tanta, tanta coisa... Uma revolução acontece nesse meio século, do ponto de vista da produção e estruturação dos agentes produtores de teatro... Seria impossível narrar aqui todo o movimento teatral que fez acontecer tanta coisa em tão pouco tempo! Buscamos trazer, por meio de nossas escavações no arquivo do jornal *Estado de Minas*, aspectos dessa história, entrevistados nos pequenos registros que encontramos... anúncios que não dão conta de testemunhar o todo dos espetáculos perdidos para sempre no tempo... vivos apenas na memória de quem os presenciou...

Sabemos que qualquer história é sempre parcial. Qualquer esforço para contar uma história, por mais inclusivo que se pretenda, ainda que se amplie e alargue a base de pesquisa, sempre vai deixar de fora uma parcela. Sempre haverá esquecidos, invisibilizados, desconhecidos e excluídos. Na história que contamos não será diferente. A todas essas pessoas, artistas desconhecidos, aqui vai nossa mais alta reverência: nosso aplauso de pé.

REFERÊNCIA

BARBOSA, Haroldo; REIS, Luis. Notícia de jornal. *In*: Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips: 1975.

TEATRO EM MINAS GERAIS NO SÉCULO XXI: BREVE PANORAMA

Marcos Antônio Alexandre

A primeira observação que devemos trazer à baila quando abrimos as cortinas para discutir o teatro em Minas Gerais é o fato de que nossas Minas são múltiplas e, dessa forma, as manifestações artísticas no campo da dança, da música e do teatro assumem formas plurais em níveis temáticos, no campo da dramaturgia, e estéticos, nas cenas e *performances* produzidas nas distintas regiões do Estado. É nesse sentido que chamo atenção para o fato de a história do teatro mineiro no século xx ter sido marcada pela formação, consolidação e profissionalização de diversos grupos de teatro, que inovaram e continuam inovando em muitos aspectos estéticos e dramáticos. Por esses argumentos iniciais e por uma questão de limitação do escopo de minhas pesquisas, neste texto, ainda que eu faça referências ao teatro produzido no Estado, adoto um recorte mais específico, centralizando meu olhar analítico na arte teatral produzida em Belo Horizonte e Região Metropolitana.

Uma reflexão relevante a ser feita é sobre a importância das escolas de teatro na formação de novos artistas e de coletivos. Em Belo Horizonte e em outras cidades mineiras — Barbacena, Ipatinga, Juiz de Fora, Mariana, Montes Claros, Ouro Preto, Patrocínio, Patos

de Minas, São João del-Rei, Uberlândia, Uberaba, entre outras —, as escolas livres e os cursos técnicos, como o Cefart (Centro de Formação Artística e Tecnológica), o TU (Teatro Universitário), o Cicalt (Centro Interescolar de Cultura, Arte, Linguagem e Tecnologia), a Escola de Teatro PUC Minas, o Galpão Cine Horto — citando as instituições de BH —, influenciaram muito na formação de novos coletivos teatrais. Em consonância com os cursos livres, a criação de cursos de teatro em nível superior ampliou as experimentações cênicas e fomentou ainda mais o aparecimento de novos agrupamentos teatrais. Em Ouro Preto, vimos surgir o curso de Artes Cênicas da Ufop, que foi implantado em 1998 na modalidade licenciatura e, no ano seguinte, na modalidade bacharelado em Direção Teatral. Em 2005, a estrutura do curso foi ampliada com a criação de uma nova área específica do bacharelado, a Interpretação; em 1999, surgiu o Curso de Artes Cênicas da UFMG, hoje reconhecido como curso de Teatro; e, em 2009, foi criada a graduação em Teatro da UFSJ, com forte diálogo com os campos da *performance*, da musicalidade e da cultura popular. As características desses cursos, que reuniram profissionais de teatro de diversas áreas artísticas, influenciaram sobremaneira na formação de novos coletivos voltados para os campos das pesquisas teatrais em suas múltiplas áreas de atuação. Esses processos contribuíram muito para qualificar artistas e grupos.

O século XXI chega e, com ele, no campo do teatro, acontece a consolidação de alguns coletivos que foram fundados na última década do século XX e vê-se também o surgimento de novos grupos, que imprimiram novas propostas alternativas de criação dramaturgicamente, temática e estética. Ciente da impossibilidade de listar todos os coletivos que têm produzido arte em Belo Horizonte em nossa contemporaneidade, nomeio grupos ordenando-os com base em sua data de fundação, destacando que, entre os citados, alguns interromperam suas atividades artísticas por razões distintas, inclusive financeiras, e que integrantes de alguns coletivos integram mais de um grupo ou passaram a integrar outros. Eis a lista: GOM — Grupo Oficina Multimídia (1977); Grupo Teatral Encena (1984); Grupo de Teatro Andante (1990); Grupo Atrás do Pano (1990); Grupo

Armatrux (1991); Grupo Teatro Negro e Atitude (1994); Cia. Pierrot Lunar (1993); Cia. Absurda (1995); Cia. Acômica (1995); Mayombe Grupo de Teatro (1995); Companhia de Teatro Adulto (1996); Grupo Trama de Teatro (1998); Cia. da Farsa (2001); Cia. Luna Lunera (2001); Grupo ZAP 18 — Zona de Arte da Periferia (2002), originado da Cia. Sonho & Drama Fúlias Banana (1972); Cia. Circunstância (2004); Espanca! (2004); Grupo de Teatro Invertido (2004); Cia. Asterisco (2005); Cia. Cócix (2006); Preqaria Cia. de Teatro (2006); Coletivo Pigmaleão Escultura que Mexe (2007); Flores de Jorge Cia. Cênica (2007); Grupo 171 (2007); Grupo Oriundo de Teatro (2007); Primeira Campanha (2007); Quatroloscinco — Teatro do Comum (2007); Grupo dos Dez (2008); Cia. do Chá (2008); Cia. dos Aflitos (2009); Grupo Cinco Cabeças (2009); Insensata Cia. de Teatro (2009); Zula Cia. de Teatro (2010); Coletivo Toda Deseo (2013); As Bacurinhas (2014); Cia. Espaço Preto (2014); Grupo Mulheres Míticas (2014); Beijo no Preconceito/Plataforma Beijo (2014); Anômala Teatro (2015), que se desdobrou no Coletivo Casa Anômala (2019); Cia. Faminta (2015); Coletivo Negras Autoras (2015); Companhia Negra de Teatro (2015); Cia. Bando (2017); Coletivo Tropeço (2017); e Coletivo Akofena (2018).

Ampliando e expandindo o meu olhar para outras cidades mineiras, destaco os seguintes grupos: Ponto de Partida (1980), de Barbacena; TQ — Teatro de Quintal, de Juiz de Fora (1979); Grupo Pontapé (1994), de Uberlândia; Grupo de Teatro Farroupilha (1995), de Ipatinga; Grupo Teatro da Pedra (2004), ESTOPA — Cia. Abrupta de Teatro (2011) e Grupo AFO!TA Teatro (2016), de São João del-Rei; Cia. Máxima de Teatro (2004), Arve'luz Teatro e Poesia (2013) e Não Recomendados (2017), de Patrocínio; Grupo Teatro do Dragão (2008), de Passagem de Mariana; e Grupo Residência (2001), Estandarte Cia. de Teatro (2005), Cia. Lamparina (2012), Ajayô — Teatro Em Pé (2016) e Coletivo Queerlombos (2016), de Ouro Preto. O Queerlombos surgiu do encontro de artistas, profissionais da cultura e pesquisadores. Desde então, realiza a Semana de Diversidade de Ouro Preto e Mariana. Em 2019, o coletivo estende sua atuação também para Belo Horizonte, com pautas atualizadas, de extrema

relevância para as causas LGBTQIAPN+, consolidando seus trabalhos, como no caso da Plataforma Queerlombos, o primeiro *site* dedicado às culturas LGBTQs em Minas, lançado em 2020.

A riqueza temática que os coletivos e grupos anteriormente citados trazem para a discussão do teatro mineiro e brasileiro é imensa. A partir desses agrupamentos artísticos, inúmeras discussões podem ser estabelecidas, com base na trajetória de cada um deles e nas suas produções espetaculares. Além de trabalhos realizados como grupos independentes, também posso destacar as atividades artísticas — oficinas, cursos, encontros — desenvolvidas em parceria com outros coletivos. Na diversidade dos grupos apresentados, vamos encontrar construções estéticas, dramatúrgicas e espetaculares que podem ser lidas como “tradicionais”, “alternativas”, “performativas”, etc. Merece ser destacado o fato de que os grupos também são coletivos com fundamentos sociopolíticos precisos, formadores de público, e muitos deles transitam entre as experiências criativas concebidas a partir de processos coletivos e/ou colaborativos e trazem a público peças que flertam com olhares criativos e investigativos mais experimentais e performativos; muitos dos trabalhos produzidos tomam para si experiências intermediárias, enquanto outros se apropriam das possibilidades e ferramentas advindas da dança-teatro; outros ainda discutem aspectos voltados para questões de gênero (feminilidade, feminismos, corporeidades LGBTQs), afetivas, identitárias, mnemônicas, políticas e raciais mediadas pelas poéticas pretas.

Como seria impossível tratar de todos esses grupos e temas neste texto, lembrando que alguns grupos aqui citados constituem objeto de olhares críticos de outros trabalhos que compõem este dossiê, opto, ainda que eu tenha acompanhado direta e/ou indiretamente a trajetória artística da maioria dos coletivos, por tecer algumas breves considerações sobre os grupos Mayombe Grupo de Teatro, Zula Cia. de Teatro, Toda Deseo e Coletivo Tropeço.

Como não poderia ser diferente, trago o Mayombe Grupo de Teatro para esta cena por ser o coletivo do qual sou membro fundador, juntamente com Sara Rojo (diretora do Mayombe e também do Mulheres Míticas) e no qual me formei como ator, crítico e

pesquisador. Como outros grupos, o Mayombe surge do universo universitário e, desde sua fundação, em 1995, tem desenvolvido propostas espetaculares em que a América Latina — tendo como ponto de referência Belo Horizonte e o Brasil — é o centro de suas proposições criativas, sempre incluindo em seus trabalhos as questões sociopolíticas e suas relações com identidades, gênero, memórias, violências simbólicas. Nos primeiros anos de sua formação, o grupo montou peças de autores hispânicos, com textos em espanhol ou em português, trazidos por integrantes, que estabeleciam diálogos com o contexto mineiro e brasileiro. Depois, o Mayombe passou por um momento de construção dramática coletiva de suas peças, para, em seguida, dividir a escrita da dramaturgia entre os integrantes do grupo e dramaturgos convidados. Nos últimos anos, o grupo passou a contar com a escrita dramática de seu integrante Éder Rodrigues.

Na trajetória do Mayombe, foram montados os seguintes espetáculos: *El continente negro* (1996), do chileno Marco Antonio de la Parra; *Saga real* (1997), da argentina radicada no Brasil Graciela Ravetti; *Fluxo invertido* (1998/1999), de Graciela Ravetti e Denise Pedron; *Por um reino* (1999/2000), da argentina Patricia Zangaro; *Nossosnuestrosmitos: primeiro estudo* (2002), *Nossosnuestrosmitos: segundo estudo* (2003/2004) e *O julgamento de Don Juan* (2005), trilogia mítica com criação coletiva do grupo; *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir* (2007), de Éder Rodrigues, Fabiana Amorim, Fabiane Aguiar e Júnia Pereira; *A pequenina América e sua avó şifrada de escrúpulos* (2010), de Éder Rodrigues, Marcos Coletta e Marina Viana; *Klássico (com K)* (2013), de Didi Vilella, Éder Rodrigues, Fernando de Oliveira, Flávia Almeida e Marina Viana; *Amor: manifesto antiacademista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece* (2015), solo concebido por Marina Viana; e os trabalhos *A mulher que andava em círculos* (2016) e *Happy hour* (2017), ambos escritos por Éder Rodrigues. Com exceção de *Happy hour*, todas as montagens foram dirigidas por Sara Rojo, que imprimiu no grupo, em diálogo com os seus integrantes, sua concepção de direção

compartilhada, sem nenhum posicionamento hierárquico, construindo uma estética pautada no uso de linguagens diversas a partir da investigação de uma dramaturgia do espaço, da luz, da cena, fazendo da música e das imagens recursos presentes nas propostas espetaculares produzidas. Uma característica do Mayombe a ser observada, assim como acontece com outros grupos, é o fato de ter contado com um fluxo contínuo de integrantes que passaram pelo grupo e seguiram suas trajetórias artísticas com outros grupos ou, por motivos distintos, deixaram a atuação e se envolveram em outros projetos. O grupo sempre conseguiu lidar com esse fato, realizando substituições e até remontagens, como aconteceu com a peça *Por esta porta...*, que contou com dois elencos e várias substituições. Como a memória e a pesquisa sempre foram marcas dentro do Mayombe, na condição de integrante que foi se especializando na pesquisa e na crítica teatral, resolvi ir documentando os trabalhos realizados em formato livro com o objetivo de divulgar os espetáculos, mas também de fomentar a discussão sobre o fazer teatral do coletivo. Dessa forma, a memória do grupo foi documentada e pode ser conferida nas seguintes publicações: *Mayombe: arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas* (2011), *Klássico (com K): pesquisa, dramaturgia e espetáculo teatral* (2015) e *Mayombe Grupo de Teatro: dramaturgias de re(e)xistências: A mulher que andava em círculos e Happy Hour* (2018).

A Zula Cia. de Teatro aparece no cenário artístico em 2010, em Belo Horizonte, com as atrizes Andréia Quaresma e Talita Braga, ambas formadas pela UFMG. Com um propósito comum de criação artística, as atrizes se unem para levar a cabo a realização de uma pesquisa baseada no teatro documentário, visando levar aos palcos a história de vida de uma mulher, Rosângela, a mãe da atriz Talita Braga. Posteriormente, outros artistas se integraram ao coletivo em seus trabalhos. Entre esses artistas, Cristiano Araújo (do Grupo de Teatro Armatrux), Mariana Maioline (ex-integrante do Espanca!), Gláucia Vandeveld (atriz singular, que atuou em espetáculos de diversos grupos, como, a título de exemplo, o Espanca!), Kelly Criffer (ex-integrante do Grupo de Teatro Invertido). Em seu repertório, a

Zula produziu os seguintes espetáculos: *As rosas no jardim de Zula* (2011-2012), trabalho que estreia como uma cena no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, em 2011, e como espetáculo, em 2012, com direção de Cida Falabella e dramaturgia do coletivo e de Cida Falabella; *Mamá!* (2015), com direção de Grace Passô e dramaturgia de Assis Benevenuto; e *Banho de sol* (2019), criação e atuação de Gláucia Vandeveld, Kelly Crifer, Mariana Maioline e Talita Braga e direção de Mariana Maioline e Talita Braga.

Os espetáculos da Zula Cia. de Teatro trazem a mulher como a sujeita, agente e impulsionadora das ações dramáticas e espetaculares. Os textos abordam o universo do feminino, colocando em discussão o direito de as mulheres serem ou não mães, conversando sobre seus corpos, suas necessidades de diversas ordens, os lugares da maternidade, a relação com os filhos, com seus parceiros, o alcance de suas vozes, que trafegam por lugares e gerações diferentes. A última montagem da companhia, *Banho de sol*, que foi editada e publicada em 2020 pela Editora Javali, revela a criação de uma dramaturgia original, aprofundando-se no uso do teatro documental, explorando as relações do “real” com as instâncias do “ficcional”. Nas palavras de Braga (2020, p. 13),

o ponto de partida para a criação do espetáculo *Banho de Sol* foi o nosso encontro: quatro mulheres artistas e professoras de teatro com outras 30 mulheres em situação de cárcere. Ao longo de um ano, nós, arte-educadoras, ocupamos um complexo penitenciário feminino, com o intuito de desenvolver o projeto *A arte como possibilidade de liberdade*. [...]. O que motivou a criação do projeto foi a seguinte pergunta: pode a arte possibilitar momentos de liberdade para mulheres em situação de cárcere?

A peça explora as relações de mulheres-personas/personagens privadas de liberdade, enfatizando suas experiências de vida, ao serem impedidas de praticar ações mínimas. O espetáculo é todo direcionado ao público feminino; expectadoras são convidadas para dividir e vivenciar no palco com as atrizes experiências pautadas no “real”

e que integram o cotidiano das mulheres encarceradas. “É mais que uma ficção, é uma obrigação” (BRAGA, 2020, p. 22). Fica ecoando essa frase, como tantas outras depois de se ter contato com o texto/espetáculo ou, como escutei num depoimento da atriz Gláucia Vandeveld, “*O Banho de sol* deixou de ser uma peça e passou a ser uma causa” (VANDEVELD, 2021).

O Coletivo Toda Deseo surge como companhia em 2013, com uma pesquisa fundamentada em novas formas de ocupação teatral, realizando propostas que transitam por vários espaços, do palco tradicional a ambientes alternativos, como bares, boates e ruas. Como coletivo, seus integrantes inovaram e movimentaram a cena local desde que surgiram com seu primeiro espetáculo, *No soy un maricón*, fruto de um trabalho de fim de curso de Rafael Lucas Bacelar, um de seus membros fundadores, no bacharelado em Teatro da UFMG. Outras peças que completam o repertório criativo do grupo são: *Corpos que não importam* (2014); *Campeonato Interdrag de Gaymada* (2015); *Nossa Senhora do Horto* (2016); *Ser: experimento para tempos sombrios* (2016); *Glória* (2018); *Quem é você?* (2019), primeira incursão da companhia ao universo do teatro infantil; e *Triologia de traumas* (2022). O grupo idealizou em 2015 o *Chá das primas*, ação performativa que deu origem à *Gaymada*, espetáculo apresentado em diversas praças e espaços abertos. Durante o período de pandemia, em junho de 2020, o *Chá*, que já teve várias edições, sempre recebendo convidadas e convidados para discutir artes, afetos, corpos, desejos, política, etc., invadiu os espaços virtuais com toda a potência e irreverência que é peculiar aos membros do grupo.

Com suas montagens, a Toda Deseo tem discutido questões relacionadas às identidades de gênero e à sexualidade, priorizando e discutindo os lugares dos corpos e corpas LGBTQs, como corporeidades desviantes com propostas que colocam em xeque posicionamentos religiosos conservadores (como em *Nossa Senhora do Horto* e *Glória*), textos que produzem um desmonte das estruturas sociais enrijecidas e retrógradas. Em sua montagem mais recente, *Quem é você?*, a companhia entra no universo infantojuvenil com uma proposta lúdica, inovadora e muito imagética, dirigida por Mariana Muniz,

com seu elenco completo composto por David Maurity, Ju Abreu, Nickary Aycker, Rafael Lucas Bacelar, Ronny Stevens e Thales Brener Ventura. O texto de Raysner de Paula consegue dialogar com o seu público propondo questionamentos que não só propiciam uma discussão sobre a passagem da infância para a adolescência, mas que repercutem no imaginário das crianças, fazendo-as perceber como os preconceitos raciais estão latentes em nossas sociedades. A peça traz a história de Biba, “personagem que vive em um armário aos cuidados de uma enorme aranha, até que um dia decide aventurar-se pelo mundo. Por marcar a trajetória da infância para a adolescência, que, por vezes, pode ser bastante assustadora para quem a vive”, informa a sinopse do espetáculo. *Quem é você?* foi premiado na categoria “Infantil” do Prêmio Sinparc 2020 por “Melhor espetáculo”, “Melhor direção” (Mariana Muniz), “Melhor texto original” (Raysner de Paula), “Melhor iluminação” (Akner Gustavson) e “Melhor atriz coadjuvante” (Nickary Aycker), atriz trans, mulher negra que integra a companhia desde 2017, tendo participado também dos trabalhos *Gaymada* e *No soy un maricón*.

Em 2017, é criado oficialmente o Coletivo Tropeço pelo dramaturgo e *performer* Anderson Feliciano e pela atriz, crítica e professora Soraya Martins. Até então, foram concebidos os seguintes trabalhos: *Outras rosas* (2016), leitura dramática dirigida por Ricardo Aleixo, performada por Anderson Feliciano, Mário Rosa, Sabrina Rauta e Soraya Martins e apresentada na quinta edição do Janela de Dramaturgia, e espetáculo solo de Soraya Martins, estreado em 2019, com concepção e direção de Anderson Feliciano e *design* sonoro de Ricardo Aleixo; *Unha postiça* (2016), *performance* concebida e dirigida por Anderson Feliciano e Soraya Martins; *Apologia III* (2017), direção de Marcel Diogo e Mário Rosa, performado por Anderson Feliciano e Carlos da Silva (pai de Anderson) e apresentado na segunda edição da segundaPRETA; e *Pequeno tratado amoroso* (2018), texto inédito com leitura performática dirigida por Mário Rosa e apresentada na sexta edição do evento Janela de Dramaturgia.

O Coletivo Tropeço se debruça nas poéticas pretas, propondo reflexões sobre a forma como as corporeidades negras são

potencializadas em cena. Seus integrantes têm discutido muito sobre as práxis performativas. Nas palavras de Patrocínio (2021, p. 17), “o que nos moveu foi a busca por desenvolver propostas estéticas que possibilitassem pensar sobre a complexidade de ser e estar negras(os), estabelecendo, assim, um lugar de enunciação que permitisse criar rupturas e abrir frestas num pensamento colonizado”. Por sua vez, Anderson Feliciano agrega dados à discussão, ampliando a fala de Patrocínio, e argumenta:

[...] a *Dramaturgia do Tropeço* aliou as tensões que nos afetam e moldam subjetividades a uma escrita performática e também a uma concepção alternativa de arquivo, o que permitiu, a meu ver, criar imagens e narrativas que potencializaram a elaboração de ficções ainda ofuscadas pela cortina de fumaça da branquitude. Essas mesmas ficções, concebidas dentro dos limites da proposta, não pretendem cristalizar, retificar relatos e nem buscar um lugar de comodidade e heroicidade. Elaborava paisagens cartografadas de acordo com tempos e espaços.

Analisar a dramaturgia contemporânea produzida por artistas *pretas* é navegar por mares desassossegados. Primeiro, porque é um campo pouco consolidado e preciso. Segundo, porque o próprio qualificativo de “preta”, aqui analisado, encontra-se em estado constante de definição. (FELICIANO, 2020, p. 121, grifo do autor)

Os olhares críticos dos atores-*performers* foram aprofundados em cada nova proposta que foi sendo concebida pelo coletivo.

Eu gostaria de continuar discutindo sobre tantos outros grupos com seus respectivos trabalhos, mas essas reflexões não caberiam no escopo deste ensaio. Não obstante, o que fica é que o teatro em Minas Gerais no século XXI continua cumprindo a missão de oferecer aos espectadores múltiplas possibilidades de entretenimento e reflexões, exercitando o fazer teatral a partir de distintas funções, desde a documentação, passando pela ampliação dos arquivos e repertórios, até a revisão da história. Há que destacar que, além de vários grupos, os anos 2000 nos trouxeram novos trabalhos, compostos por espetáculos solo criados

por artistas independentes de seus grupos ou de grupos — um excelente exemplo é *Peixes*, de Ana Regis, estreado em 2017 —, bem como produções espetaculares concebidas a partir do encontro de artistas, como *Projeto Maravilhas* (2018), que surge a partir de integrantes da Plataforma Beijo e é dirigido por Cláudio Dias, com dramaturgia de Marcos Coletta e atuação de Aisha Brunno, Bremmer Guimarães, Igor Leal e Pedro Henrique Pedrosa.

Enfim, fica o sentimento de que há uma lacuna textual, que me faz consciente da incompletude deste registro e de minhas memórias, quando penso em tantos outros trabalhos que aqui não foram citados, mas que comungam entre si vozes comuns no que se refere às inter-relações entre teatro e literatura, aos contextos sociopolíticos, às linguagens textuais e espetaculares, às pesquisas e ferramentas técnicas, às parcerias, ao enfoque das diversidades e dos corpos e corpos...

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Talita. *Banho de sol*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.
- FELICIANO, Anderson. *Tropeço*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.
- PATROCÍNIO, Soraya Martins. *Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena*. 2021. 218 f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) — Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_SorayaMartinsPatrocinio_18999_Textocompleto.pdf. Acesso em: 14 out. 2022.
- VANDEVELD, Gláucia. I SEMINÁRIO TEATRO PARA QUÊ? — MESA 3: Atuação teatral do século XX para a contemporaneidade. 15 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-qBlkKb-5pFo&t=2179s>. Acesso em: 17 maio 21.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Mayombe: arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Klássico (com K): pesquisa, dramaturgia e espetáculo teatral*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2015.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio; RODRIGUES, Éder. *Mayombe Grupo de Teatro: dramaturgias de re(e)xistências: A mulher que andava em círculos e Happy Hour*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.
- COLETTA, Marcos. *Projeto Maravilhas*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.
- REGIS, Ana. *Peixes*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.

TEMAS

OS AUTORES

Assis Benevenuto

*Quem escreverá a história do que poderia ter sido?*¹

INTRODUÇÃO

O convite para conceber este brevíssimo ensaio sobre “os autores” de teatro, no contexto da celebração dos 300 anos de Minas Gerais, em maio de 2021, exigiu algumas leituras basilares sobre a história do teatro em Minas e no Brasil, tais como *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*, de Affonso Ávila, *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei*, de Antônio Guerra, *Teatro mineiro: entrevistas e críticas*, de Jorge Fernando dos Santos, e *Dramaturgia de Belo Horizonte: primeira antologia e História do teatro brasileiro (tomos I e II)*, de J. Guinsburg e João Roberto Faria, além de dramaturgias já publicadas. A partir dessas leituras e de minha trajetória enquanto dramaturgo, editor e artista de teatro,

¹ Trecho de *Fauna* (2016), Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum. Dramaturgia de Assis Benevenuto e Marcos Coletta. Publicado em Benevenuto e Coletta (2017).

decidi trilhar um caminho mais reflexivo do que propriamente documental, ainda que esse aspecto seja fundamental para a reflexão. Falar com afinco sobre os autores e autoras do teatro mineiro demandaria um conhecimento muito profundo sobre milhares de artistas atuantes nesta vasta amplitude geográfica e temporal, saberia essa que não detenho.

Listar artistas mineiros(as) de gratulação estadual, nacional e até internacional seria uma perspectiva possível para celebrarmos a história da nossa dramaturgia. Vários nomes comporiam esse elenco! No entanto, talvez deixássemos de lado tantas pessoas cujo reconhecimento se dá num âmbito muito menor, às vezes numa comunidade pequena, mas nem por isso inferior na importância que tal texto ou tal autor(a) exercem ali. Correríamos o risco de ficarmos aprisionados a um cânone, que acaba sendo uma seleção incapaz de fazer jus à riqueza e pluralidade artística existente.

Então, meu intento neste texto será pensar, a partir de um panorama político e social de Minas Gerais, questões indissociáveis de quaisquer pessoas ligadas ao contexto teatral. Ao revistar os tempos remotos do nosso teatro, tentei refletir sobre como estamos zelando por nossa memória teatral do futuro. Comecei por topar com algumas pedras no meio do caminho do meu pensamento. Elas, as pedras, guiarão minhas reflexões.

MINAS GERAIS

Ator — Aí está Minas Gerais.

Slide de um índio botocudo.

Ator — E este é o primeiro mineiro.²

Acima está um pequeno diálogo presente no início de *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* (1967), peça que marcou a história da dramaturgia

² Trecho de *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* (1967), encenado pelo Teatro Experimental. Dramaturgia de Jonas Bloch e Jota Dangelo. Publicado em Benevenuto e Souza (2017).

mineira, primeira a ser interdita após o decreto AI-5, na ditadura. A obra propõe uma revisão histórica, crítica, irônica e bem-humorada de Minas Gerais, a partir de textos autorais e de colagens de poemas e letras de músicas. Ela é considerada pelo crítico paulista Décio de Almeida Prado de enorme importância para a história do teatro mineiro, tanto quanto *Vestido de noiva* o fora para o teatro carioca.

Inúmeras são as dramaturgias que desenvolvem o tema da mineiridade, do que é ser mineiro. Geralmente chacoteiam os modos de fala, expressões, hábitos de vida e até da “nossa” rotina alimentar. A suposta imanência de quem nasce em Minas Gerais é constructo de uma política que tenta caracterizar um produto histórico e cultural, a mineiridade. Ela pode, sim, ter uma aparência um tanto verdadeira, uai, pois acaba tomando alguma forma pela pujança da reiteração. É um tipo de sombra que nos acompanha, mas que não dá conta de responder à diversidade de cores, sotaques, histórias e cosmovisões presentes nos povos que aqui habitam.

Esta é a última história que eu vou contar pra vocês. E quem me contou foi meu pai, que ouviu do meu avô, que ouvira do meu bisavô, que, por sua vez, ouvira da boca do meu tataravô que, um dia, foi rei na África.³

Tomar consciência do que é ser mineiro também passa, ao meu ver, pela complexa definição do que é ser brasileiro. E com essa reflexão acredito que possamos nos identificar mais criticamente nesse território geográfico, político e cultural. Que mineiro sou eu? De qual e sobre qual Minas eu falo? Daquela que invadiu terras e exterminou (ainda o fazem) milhares de pessoas que aqui já viviam, os “primeiros mineiros”? Ou falo das Minas que, em mais da metade desses 300 anos comemorados, escravizou pessoas negras traficadas como objetos de países da África? Ou das Minas daqueles que receberam

3 Trecho de *O negro, a flor e o rosário* (2008), de Maurício Tizumba. Publicado em Tizumba (2021).

títulos e terras? Ou daquelas de imigrantes europeus que, mesmo pobres, foram bem recebidos pelo fato de serem brancos? Ou falo das Minas dos novos imigrantes? Ou dos “ressurgidos” povos indígenas? Das montanhas que abrigam favelas ou condomínios? Que mineiro ou mineira é você, se “Minas não há mais”?

Neste momento, escrevo em Belo Horizonte, região sitiada por mineradoras. Capital envolta num cinturão de reservatórios tóxicos de minério que, vez ou outra, estouram e matam centenas de pessoas, de mineiros. Mas existem outros autores e autoras deste estado que falam desde outras paisagens mineiras. Alguns pronunciam vogais bem abertas; outros, o “r” embolado atrás “das po’r’ta”; tem “ox” que pronunciam “xis”; e aqueles que “escrevivem” (Conceição Evaristo) suas histórias, algumas vezes em outras línguas que não o português. Quando falamos “teatro mineiro”, falamos do quê? Um autor ou autora que nasceu em Belo Horizonte, por exemplo, mas há anos vive e escreve em São Paulo, ou em Manaus, escreve um teatro mineiro? Um autor carioca, como o importante e saudoso João das Neves — que viveu quase 30 anos em Minas, produzindo e compartilhando sua visão do teatro com tantas gerações —, produziu uma arte mineira?

TEATRO

Jorge Fernandes dos Santos: E o teatro mineiro, como está indo a seu ver?

*Celso Antônio Fonseca: Muito bem e muito mal.*⁴

Sabemos que o teatro foi amplamente utilizado pelos jesuítas no processo de catequização na era colonial. Alguns registros contam que, naquele tempo, os povos originários também atuavam e a língua geral, o tupi, era falada “em cena”, assim como era ativa a presença das pessoas negras em cena, tanto no período da escravidão quanto depois dele. Apesar de um potencial multiculturalismo presente na história da sociedade brasileira e mineira e, portanto,

⁴ Trecho de entrevista publicada em Santos (1984).

em seu teatro, nem sempre o cânone, ao qual nos referimos anteriormente, reconheceu esse aspecto. O conceito de teatro brasileiro gera um constante embate e vem sendo cada vez mais destrinchado, reformulado política e esteticamente, principalmente pelos representantes postos à margem desse processo. Ações como a criação do Teatro Experimental do Negro (Rio de Janeiro, 1944) por Abdias Nascimento se refletiram e se refletem aqui em Minas. Por exemplo, em ações e grupos como segunda Preta, Teatro Negro e Atitude, Mostra Benjamin de Oliveira, FAN e tantos outros, que atuam não apenas na capital e que são reconhecidos como lugares de importante representatividade e reformulação dos teatros negros, belo-horizontinos, mineiros, brasileiros. Ora, o teatro é reflexo da sociedade, e vice-versa. Ler o teatro criticamente, assim como todas as manifestações culturais, é uma forma de se enxergar enquanto ser político e social na história do Brasil e do mundo.

O teatro foi “introduzido” aqui pelos europeus, mas a teatralidade, inerente a festas, celebrações, cultos e tantas outras ações humanas sempre existiu nas culturas originárias daqui e também nos povos viventes em África. A teatralidade é uma característica de toda a humanidade. Registros confirmam que a origem da tragédia grega está nas tragédias africanas, ainda mais antigas. Mas essa informação não é tão difundida. Então, pensemos: por qual viés a história do teatro mineiro é contada? Desde os teatros de rua, as casas de ópera, o teatro na e da Igreja (hoje no plural), as construções e realizações dos “teatros descentes” — assim como exigira o então príncipe regente, em 1810, o futuro D. João VI —, passando pelas diversas manifestações culturais que praticam encenações (danças, desfiles, rituais, cantos, música, etc.), como o carnaval, as congadas, os rituais de iniciação, pelos teatros de grupo e suas sedes, centros culturais públicos e privados, até os teatros mantidos por instituições financeiras, bancos, universidades e escolas, o teatro existe e resiste em Minas Gerais de todas as formas, mas não é uniforme em todos os cantos.

OS AUTORES

*Não! eu não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão.
Há outras formas de vida e isto é necessário ser dito.*⁵

Falar sobre aqueles(as) que escrevem e escreveram teatro durante esses três séculos de Minas Gerais é refletir sobre conformações políticas e culturais. Durante décadas, entre os séculos XVIII e XIX, eram de origem europeia os textos encenados nos importantes teatros de Minas: Vila Rica (Casa da Ópera de Ouro Preto, reconhecida como o edifício teatral mais antigo da América Latina em funcionamento), Diamantina (teatrinho de bolso de Chica da Silva, que figura como núcleo pioneiro de espetáculos regulares no Estado, segundo Affonso Ávila), Sabará (Casa de Ópera, hoje Teatro Municipal), São João del-Rei, Juiz de Fora, entre outros teatros (e outras cidades), que foram se desenvolvendo com a mudança econômica da era do ouro para a da pecuária, das lavouras de café, do minério de ferro, das concentrações urbanas provocadas pelo avanço do capitalismo. Tais textos, vindos do velho continente, foram representados muitas vezes em suas línguas de origem, outras vezes traduzidos por letrados da sociedade da época. Os primeiros autores do teatro mineiro foram, antes de tudo, tradutores de obras estrangeiras. O masculino aqui, autores, é um fato que ficou registrado pela história. Eram também poetas, partícipes da alta vida política e social, a exemplo dos inconfidentes Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. O teatro nunca esteve distante das aspirações políticas. Mesmo as comédias, as de outrora e as atuais, denunciavam alguma política dos corpos e da sociedade. Nem todas, é verdade.

Como a gente vai falar... é o conflito, esse conflito. Nós pode, eu não pode... eu, eu não sei até onde falar, nós, nós!⁶

5 Trecho de *Vaga carne* (2016), de Grace Passô. Publicado em Passô (2020).

6 Trecho de *Outros* (2018), do Grupo Galpão. Publicado em Abreu, André e Moreira (2020).

A autoria em teatro pode ser apreciada sob distintas ópticas: a do texto, a da direção, a da encenação, a da dramaturgia, a da atuação, às vezes englobando todas essas perspectivas, nos casos de criações coletivas. Mas o que define um(a) autor(a) de teatro? Escrever uma peça de teatro?

Tomamos conhecimento de um texto de teatro quando assistimos à sua montagem ou quando lemos a publicação da obra. Apesar de serem experiências diferentes, ler um texto de teatro é muito mais possível do que assistir a uma montagem, pois um livro pode ser acessado independentemente da complexa conjunção de fatores necessários à realização de uma peça de teatro. Se esse registro é capaz de transcender o tempo e o espaço do teatro, onde se encontram tais livros com toda a dramaturgia já escrita em Minas?

O texto é apenas uma das engrenagens do teatro, que se realiza na fusão e coordenação de outras linguagens presentes (luz, som, corpos, voz, cores, materialidades, espacialidades). É um lugar de representação e representatividade e, por consequência, político. A autoria do texto — literatura dramática — difere daquela do texto chamado espetacular, do texto-acontecimento, do qual são também coautores todas as pessoas envolvidas. A personagem Ama, que conhecemos da montagem de *Romeu e Julieta* (Grupo Galpão), não foi escrita apenas por Shakespeare. A atriz Teuda Bara é coautora fundamental, assim como aquele grupo, aquela reunião de artistas. Então, como abordar o tema dos(as) autores(as) de teatro de Minas Gerais, senão de forma menos clássica, pensando sobre os/as agentes que estão envolvidos(as) nisso que chamamos de teatro?

Autoria em teatro se dá nos diversos âmbitos de sua construção. E o que dizer então sobre a autoria nas manifestações culturais que se utilizam da encenação, das teatralidades, sem necessariamente estarem no palco, como nas celebrações e festas religiosas, sincréticas, as *performances* culturais, cujos textos são, muitas vezes, os próprios corpos e as vozes que as encenam, que as vivenciam? Histórias escritas há séculos, milênios, inscritas nos corpos e que não são passíveis de ser publicadas em livro, porque o texto, ali, é a vida, é a carne no tempo presente. As narrativas onde tais corpos

estão inseridos, sim, podem virar livro. Mas quem detém os meios e acessos para fazê-lo?

Se ainda hoje lemos textos de teatro escritos há milhares de anos, isso se deve ao fato de que foram (intencionalmente) registrados, protegidos, aplicados; outros foram apagados para sempre da história. O que se pode registrar de uma peça de teatro em uma superfície, seja ela de papel ou cristal líquido, jamais será a experiência completa do teatro, mas, sim, o germe de comunicação entre os tempos. E como anda essa questão dos livros/autores hoje em nossa sociedade? Querem aplicar impostos com a justificativa rocambolesca de que “livro é coisa de rico”? Parece que este é o desejo: retornar àquela época colonial, onde quem lia e escrevia era basicamente gente da elite. Ora, livro se planta, se colhe e se refloresta! Mas o governo está interessado apenas em derrubar a floresta para “passar a boiada”... desde a invasão, há mais de cinco séculos. Livro se lê até sem energia elétrica. Livro se colhe em cultura, em ciência, em prazer, em bem-estar, em pensamento crítico. O livro, assim como a memória contada e recontada, é capaz de religar os tempos e de propor futuros.

República — (*Narração de futebol*) Abrem-se as cortinas e começa o espetáculo. [...]. O tempo passa. Esse juiz tá esquisito. E isso pode, Arnaldo? Jabá aqué terra moradia rua prédio casa carro sertão mercadoria mais valia escravidão mercado polícia UPP prisão. Factoide! Facebook! Viaduto, presos políticos. Fora Lacerda! Davi Luiz verde amarelo factoide azul vermelho factoide. Templo de Salomão. Ocupação. BRT. Globo e você! Tudo a perder. Chame o ladrão! Chame Don Sebastião! Olha o pato! Olha o pato aqui, pato acolá! Olha o Bonner! Olha a Fiesp! Olha o Moro! Olha o Cunha! Olha a mãe do deputado! Olha o cuspe! Tem canalha na grande área!
GOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOLPEEEEE!7

7 Trecho de *À tardinha no Ocidente* (2014), de Marina Viana. Publicado em Alexandre, Benevenuto e Souza (2018).

Um estado que realmente se preocupa com seus autores e autoras de teatro, que verdadeiramente festeja e incentiva essa forma de cultura e os seus fazedores ao longo da história publicaria no mínimo dois livros por ano, reunindo dramaturgos e dramaturgas mineiras, o que não lhe custaria financeiramente quase nada; realizaria não um, mas diversos concursos para escritores(as) de teatro, bem como publicaria e fomentaria o acesso aos livros com as obras premiadas; proporia traduções de obras mineiras para outras línguas, e vice-versa; investiria na formação de seus autores (mineiros) desde a educação básica, adotando livros com dramaturgias para o ensino básico, fundamental e médio em todas as escolas das mais de 850 cidades regidas pelas leis deste estado, formando, desde então, o público que irá ao teatro no futuro, bem como novos(as) autores(as), fazendo a roda econômica e cultural girar; ofereceria cursos de dramaturgia; promoveria intercâmbios entre artistas de teatro das diversas regiões mineiras; manteria um editorial dedicado à publicação de teatro. Muitas dessas ações são realizadas de forma independente por parte de agrupamentos privados da sociedade civil.

A todos esses grupos e coletivos de teatro, a esses autores e autoras que publicam de forma independente, que mesmo sem os holofotes da mídia continuam sua produção escrita e teatral, devemos muito reconhecimento. Aí se encontra a maior parte dos autores e autoras de teatro mineiro. Devemos também dar reconhecimento aos projetos que visam à escrita de teatro — como Janela de Dramaturgia, Núcleo de Dramaturgia do Galpão Cine Horto, entre outros — e às editoras que se propõem a publicar livros de teatro, pois lutam a favor do reconhecimento dessa arte e das pessoas que escrevem teatro, mas lutam também contra o lugar de abandono em que literatura dramática foi posta na história da literatura brasileira.

Mesmo com todas essas adversidades, sim, temos autores, autoras, grupos e coletivos de teatro, aqui em Minas, que imprimem sua assinatura, que produzem textos e obras de teatro de excelente qualidade — poéticas, políticas, contemporâneas —, em cada canto deste imenso território.

ESCREVER TEATRO HOJE

*Voz — O prefeito da cidade inaugurou hoje o décimo primeiro cemitério desde que teve começo a epidemia. Interrogado sobre o porquê das dimensões mínimas da necrópole de Boa Viagem, ele assim se manifestou: “Tenho esperança de que este seja o último cemitério que inauguro por imposição da epidemia. As autoridades jamais descansarão de perseguir a causa do mal”.*⁸

Inadmissível ignorar que estamos passando por uma pandemia e que vivemos num dos países em que a situação é a das mais críticas, por uma escolha governamental. E o pior é que não sabemos se já atingimos o fundo do poço. O teatro há de continuar, assim como fez em outros momentos da história. Mas nós, do teatro deste tempo, corremos sérios riscos. Completamos mais de um ano de suspensão das atividades teatrais. E avançaremos nesse calendário.⁹ Por vezes me pergunto: quem são as pessoas que estão escrevendo teatro neste momento? Sobre o que estão falando? Bem, se você frequenta o teatro em sua diversidade, perceberá que são muitas, muitos e muitas as pessoas que escrevem e escrevem os teatros. E, no futuro, quem escreverá o teatro? Quem escreverá as histórias que poderiam ter sido, que são e serão? Às pessoas de teatro hoje, e às que virão: que seja possível cada vez mais exercitar a consciência crítica, a política dos corpos e da diversidade, a utopia da democracia. Que seja um teatro de essência complexa, porque por trás do fácil há sempre uma história malcontada.

8 Trecho de *O fedor* (1970), de José Antônio de Souza. Publicado em Beneventuto e Souza (2017).

9 Hoje, em novembro de 2022, chegamos a mais de 688 mil mortes por covid-19. O teatro foi uma das últimas atividades a retornar a suas funções na sociedade. E, apesar do desastroso governo (2018-2022), verdadeiro pandemônio, e da pandemia, o teatro não morreu. Neste momento, em Belo Horizonte, acontece a 15.^a edição do FIT-BH. E podemos assistir a um retorno poderoso do teatro, da classe artística e do público. Evoé!

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcio; ANDRÉ, Paulo; MOREIRA, Eduardo. *Outros*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.
- BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. *Fauna*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2017.
- BENEVENUTO, Assis; SOUZA, Vinícius (org.). *Dramaturgia de Belo Horizonte*: primeira antologia. Belo Horizonte: Editora Javali, 2017.
- PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.
- SANTOS, Jorge Fernando. *Teatro mineiro*: entrevistas e críticas. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.
- TIZUMBA, Júlia. *Maurício Tizumba*: caras e caretas de um teatro negro performativo. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRE, Marcos; BENEVENUTO, Assis; SOUZA, Vinícius (org.). *Teatro de rua*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.
- ÁVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais*: séculos XVIII e XIX. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 1978.
- DANGELO, Jota. *Os anos heroicos do teatro em Minas*. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2012. v. 1.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*: do modernismo às tendências críticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2013. v. 2.
- GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei*. Juiz de Fora: Soc. Propagadora Esdeva — Lar Católico, 1968.

UMA DÉCADA DE CRÍTICA TEATRAL EM BELO HORIZONTE: OS ANOS 2010

Luciana Eastwood Romagnolli

A crítica teatral, tal como a arte em que se insere, é uma atividade exercida no tempo e no espaço, que extrapola seu contexto, mas não se desvincula completamente dele. Sobretudo, é uma atividade exercida com o corpo — o do crítico, o dos atores, espectadores e técnicos que se encontram no acontecimento cênico, seja ele presencial, como preponderou historicamente, ou remoto, mediado por tecnologias digitais, como agora se faz, em tempos de pandemia. Por essa especificidade do fazer crítico-artístico-teatral, adotada em detrimento de uma posição de pesquisador destacado do acontecimento, delimito a década de 2010 na capital mineira como recorte temático deste breve ensaio. O período, coincidente com o momento em que me inscrevo nessa cena,¹⁰ mais do que somente uma escolha pessoal, é também a opção por tratar de um momento significativo na história da crítica de teatro na cidade,

¹⁰ Nascida em Curitiba, iniciei minha atuação na crítica de teatro no jornal *Gazeta do Povo*, na capital paranaense, e cheguei a Belo Horizonte em dezembro de 2010, para trabalhar no jornal *O Tempo*, de onde saí em 2012, quando fundei o *site Horizonte da Cena*.

quando consolidou-se a transição do meio impresso — sobretudo o jornal — para o digital e da figura de autoridade do crítico (no singular) para o coletivo de críticos.

No início da década de 2010, Belo Horizonte apresentava um cenário fecundo para a crítica de teatro, se comparado ao das demais capitais brasileiras de porte semelhante. Havia três jornais impressos em circulação com críticos em seu quadro de profissionais fixos — Marcello Castilho Avellar no *Estado de Minas*, Miguel Anunciação no *Hoje em Dia* e Soraya Belusi e Julia Guimarães, às quais me somei em janeiro de 2011, n’*O Tempo*. Além disso, havia sementes plantadas em espaços *on-line*, como o *blog* duração & diferença, do artista e pesquisador Luiz Carlos Garrocho. A título de comparação, em Curitiba, eu era a única a exercer essa profissão. Cabe notar que, embora a atividade crítica em Belo Horizonte não se restringisse a uma narrativa única, fica evidente o seu caráter eurocentrado, tanto entre os enunciadores dos discursos quanto em relação aos espetáculos privilegiados em suas análises.

Os anos seguintes seriam testemunha de uma mudança de paradigma na comunicação, com o definhamento de jornais (atestados por sucessivas demissões em massa) e o fortalecimento das mídias digitais, o que significou não somente uma modificação material, de suporte e modo de leitura, mas, sobretudo, uma transformação nos agentes, nos discursos, nas dinâmicas, nos formatos e gêneros, e inclusive nas epistemes, com um início de abertura às perspectivas afrocentradas. Quanto a essas perspectivas, elas encontravam lugar de produção crítico-teórica na universidade, pela atuação dos professores pesquisadores Leda Maria Martins e Marcos Alexandre.

As transformações na crítica acompanharam, também, as mutações da produção cênica, as flutuações estéticas e conceituais e as reconfigurações de artistas que, ao longo da década de 2010-2020, passariam por um momento de maior articulação em grupos — propiciado, entre outros fatores, pelo fomento do Galpão Cine Horto e de políticas públicas para a cultura — e, depois, pela dispersão de grande parte deles, constituindo novos modos de agrupamento coletivos ou de parcerias transitórias. Nesse sentido, destacamos ainda a

criação da segundaPreta, em 2017, ação que engajou diversos artistas negros em uma mobilização cênica e reflexiva antirracista.

PARTIDA

Retrocedamos. Em 2012, seria fundado o *site* Horizonte da Cena, por mim e Soraya Belusi; em 2014, o Blog da Cena, por Miguel Anunciação, e o Cena em Pauta, por Bremmer Guimarães e Jéssica Saliba; em 2016, o Culturadoria, por Carol Braga, então repórter do jornal *Estado de Minas*; e, em 2017, o *site* da segundaPreta passaria a publicar também textos críticos. Efetivou-se, assim, um povoamento do meio digital pelos discursos sobre teatro, concomitante à saída dos críticos dos veículos impressos, por distintas causalidades, que interromperam longos percursos de exercício da crítica — a morte de Marcello Castilho Avellar (1960-2011), a mudança de editoria de Soraya Belusi, a demissão de Miguel Anunciação, etc. Nesse movimento, certa tradição crítica mineira viveu seus últimos momentos.

Castilho Avellar foi um crítico da cultura em suas diversas expressões — sobretudo cinema, teatro e dança —, cujo trabalho associava a intelectualidade a um olhar provocativo (alguns diziam controverso) sobre a cena, segundo depoimentos de artistas como Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do Grupo Corpo, e o cineasta Ricardo Alves Jr. Para esse último, Avellar “conseguia estimular o movimento cultural e artístico através do pensamento” (SIQUARA, 2011). A questão que se evidencia é uma qualidade de mobilização de saberes filosóficos, históricos e estéticos nos textos críticos, que localizavam a obra em um contexto cultural maior, na chave da interpretação e da erudição. Desse modo, Castilho Avellar inscrevia-se na cena teatral como jornalista ilustrado, a quem poderíamos situar em uma concepção humanista — “um renascentista”, na descrição de colegas de trabalho (VIANA, 2011). Essa memória, entretanto, está inacessível ao leitor comum na atualidade, uma vez que suas críticas não se encontram no *site* do jornal onde as publicou por três décadas. Restam poucos de seus textos à leitura, como este, publicado no *Estado de Minas* de 23 de setembro de 2010, sobre a montagem da peça *Nossa cidade* pelo

Grupo Encena, dirigida por Wilson Oliveira após elaboração de uma pesquisa de pós-graduação sobre o mesmo tema:

[...] A cisma de Wilson [Oliveira] era demonstrar que duas vertentes do teatro que a maioria dos especialistas insiste em apresentar como antagônicas, o realismo de Constantin Stanislavski e o teatro épico de Bertolt Brecht, podem ser pensadas simultaneamente no mesmo espetáculo a serviço dele. A demonstração da compatibilidade não é apenas um processo lógico na tese, mas uma realidade no espetáculo em cartaz. Apesar da maneira como propõe sínteses aos encenadores e do final com uma alegoria sobrenatural, *Nossa cidade* é, na essência, um texto de lógica realista, de conexões cartesianas ligando as ações, diálogos quase naturalistas e intenção de figurar objetivamente a realidade [...].

[...] Mesmo sem a intenção revolucionária que motivou o mestre do teatro de esquerda, descobrimos que suas ideias valem para outras estéticas, permitem ao espectador um tipo específico de olhar, que busca o que se esconde por trás da cena. Tudo isso está no palco sem qualquer prejuízo para o que Wilder produziu de melhor em *Nossa cidade*: a percepção da beleza e da grandiosidade dos seres humanos, mesmo os mais comuns em seus momentos mais triviais, fonte inacabável de poesia se um bom dramaturgo e uma boa encenação nos ensinam a ver o que interessa. (AVELLAR, 2010, p. 6)

Sem pretender generalizar com base em um excerto, podemos destacar uma análise articulada à teoria do teatro e um ajuizamento de valor explícito, que operam no âmbito das macrorrelações da peça, sem se ater à urdidura e à artesaniania da cena. Seu estilo contrastava com o de Miguel Anunciação, outro longo e importante interlocutor do teatro mineiro e brasileiro — que acompanhava por meio da cobertura de festivais. O olhar de Miguel voltava-se mais ao trabalho de direção, atuação e demais dimensões constitutivas da materialidade da cena, privilegiando a construção estética e as especificidades da linguagem teatral, em vez de ao debate de ideias em campo abstrato. De maneira geral, seus textos inscrevem-se

em certa tradição da crítica teatral brasileira moderna trilhada por referências como Bárbara Heliadora, com posicionamentos contundentes e ajuzamentos de qualidade para as diversas partes da composição teatral, conforme exemplo a seguir, publicado nos primeiros meses do Blog da Cena, em 2014, sobre a peça *Humor*, do grupo Quatroloscinco — Teatro do Comum:

É belíssima, quase que irretocável (se toda criação humana não fosse passível de se tornar ainda mais impressionante), a estética adotada em “Humor”: a iluminação de Marina Arthuzzi, a cenografia de Ed Andrade (e como os atores a manipulam) e a trilha sonora de Lucas Yogananda se candidatam, desde já, aos prêmios da temporada. Belíssimos também os efeitos produzidos pela guerra de travesseiros, que geram sugestões de ondas, como um mar de plumas brancas sobre o palco. Pena, beleza não é tudo: o espetáculo do grupo Quatroloscinco — Teatro do Comum, atração da Funarte MG até dia 23/3, carece de mais virtudes.

Os atores Marcos Coletta e Assis Benevenuto imprimem ao texto um notável tônus poético. E o elenco (Ítalo Laureano e Rejane Faria, além dos dois autores) dá conta do desafio de teatralizar este tipo exigente de material. É saboroso o jogo de palavras e cenas encadeadas, que remetem à passagem do tempo sobre uma rua bucólica e sobre seus moradores. Mas o resultado não empresta satisfatória concretude ao desenho das personagens, dos lugares e das situações. Nem o humor que o título promete. [...] (ANUNCIAÇÃO, 2014)

Esse modo de apreciação judicativo da cena seria objeto de reflexão crítica pela geração seguinte, que questionaria os princípios mercadológicos da orientação para consumo (com finalidade de aprovação ou reprovação do produto-peça para o consumidor-leitor-espectador) como paradigma da crítica de arte em jornal, assim como a legitimidade dos juízos de qualidade baseados em concepções universalizantes de bom/ruim, certo/errado, etc., quando os próprios movimentos da arte contemporânea já não se ancoravam em referenciais únicos e recusavam o pensamento binário. Em contrafluxo, emerge uma

crítica que se banha na teoria teatral, fruto da vivência de agentes que fazem a travessia do jornalismo para a pesquisa acadêmica sobre as artes do corpo na contemporaneidade.

Nessa direção, o Horizonte da Cena ecoou um movimento de *sites* de crítica de teatro que ganhava força a partir do Rio de Janeiro, pela atuação da revista *Questão de Crítica*, em diálogo também com o Teatrojornal, de São Paulo, e o Satisfeita, Yolanda?, do Recife. No início de suas atividades, a principal característica foi o esforço de construção de um discurso que se afastasse dos gestos de avaliação e ajuizamento, sob influência do método acadêmico, por meio da análise e da problematização articuladas às teorias do teatro e da arte contemporânea, que dialogassem com a produção local e brasileira — também presente, sobretudo, pela cobertura de festivais no Sul, Sudeste e Nordeste. O limite dessa via mostrou-se no recuo das tomadas de posicionamento crítico no debate estético-político.

Não foi sem uma mudança social significativa, promovida pela ascensão das lutas antirracista, feminista e LGBTQI+ em diversos contextos sociais (nas políticas públicas da primeira metade da década, na produção teatral, na mídia e nas universidades) e, em movimento reverso, pelo recrudescimento dos discursos e práticas excludentes e opressores na segunda metade dos anos 2010, que a crítica teatral belo-horizontina se reconfigurou no fim da referida década.

Se comparada ao início desse período, coletivizou-se e tornou-se significativamente mais plural, especialmente em relação aos agentes sociais mobilizados no exercício da crítica, que a praticam a partir de vivências e perspectivas estéticas e epistemológicas que passam a incluir mais diretamente a produção artístico-crítico-intelectual negra e *queer*. Além disso, instauram um maior trânsito entre as funções do circuito da arte à medida que artistas (*performers*, dramaturgos, atores, etc.) e pesquisadores da cena ocupam o espaço de reflexão e produzem textos críticos em vários formatos, do ensaio à carta, experimentando usos da linguagem ora mais jornalísticos, ora poéticos.

É o caso dos cadernos críticos da segunda Preta (com Anderson Feliciano, Soraya Martins, Marcio Rosa, Tatiana Carvalho Costa, Ana

Martins, Rauta, entre outros) e da recomposição do *site* Horizonte da Cena, que encerra a década com uma formação coletivizada (Clóvis Domingos assume a edição a meu lado, e colaboram Soraya Martins, Diogo Horta, Marcos Alexandre, Ana Luisa Santos, Guilherme Diniz, Mario Rosa, Felipe Cordeiro e Victor Guimarães), o que repercute em mostras e outros eventos que se abrem à reflexão crítica, como o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, o Festival Internacional de Teatro Palco e Rua (FIT-BH), o Festival de Arte Negra (FAN), a Quarta Queer, o Festival Estudantil de Teatro (Feto), entre outros.

Longe de significar que a pluralidade social brasileira ou ao menos a da cena teatral belo-horizontina tenha sido totalmente contemplada pela produção crítica da cidade, o impacto dessa mudança faz-se ver sobretudo na emergência de vozes, saberes e cosmovisões antes excluídas do debate teatral nos meios oficiais. O fragmento do texto “Oxóssi é caçador: a fissura como estética”, de Soraya Martins, publicado pela segunda Preta 2017, a partir das *performances* *Linha de frente* e *Apologia III*, de Anderson Feliciano, convoca corpos, questões e conceitos de teatros negros contemporâneos:

[...] Em *Apologia III*, o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que nele é criação específica, emergência do novo — um lembrar criador e transformador. Espiralar: “atualiza os diapasões da memória, lembranças resvaladas de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios” (Leda Maria Martins). Emergência do novo de onde se pode refletir sobre as questões raciais e de gênero, sobre as desigualdades sociais e também construir espaços e relações que podem reconfigurar, material e simbolicamente, um território comum. “Uma iniciativa [epistêmica] da produção do desejo.”

[...] *Linha de Frente* e *Apologia III* interiorizam os conflitos e impasses socioculturais e os (re)elaboram como experiência estética. As duas *performances* provocam choques, perturbações, deslocam o foco do olhar. A estratégia de voltar-se para o silêncio, a repetição

e a fragmentação permite[m] manter a tensão, historicamente crucial, que pauta as relações entre indivíduo e história. E esses elementos, junto com o corpo performativo/pulsante, que fala do lugar do vivido, reconfigura traumas e aponta, na potência do negativo, para a impossibilidade de uma linguagem plena e de sentido totalizante. [...] (MARTINS, 2017)

No escopo da pluralização das vozes, os exemplos, cada vez mais, perdem a força de generalização, pois o que caracteriza essa produção crítica passa a ser a entrada de perspectivas diversas no debate público e a experimentação das formas, sem destituir as tradicionais da crítica jornalística e da acadêmica. Nessa abertura de fronteiras, também aquela entre a arte e a vida social se esvai, e a crítica avança pelo território do debate público estético-político. A concepção de autonomia da arte cede à de uma arte não somente inserida no meio social, mas também fabuladora de modos de vida.

As potencialidades e as fragilidades dessa nova configuração estão por ser testemunhadas, uma vez que se trata de um movimento nascente, cuja expansão em curso, neste momento,¹¹ sofre com o estado de exceção pandêmico, que fechou teatros físicos e interrompeu as atividades presenciais. A nova década que se inicia guarda, como enigma, a indagação de como o teatro — e com ele a crítica — vai atravessar essa experiência trágica e quais modos de existência inventará, com quais corpos, epistemes e recursos.

11 A redação deste texto data do ano de 2021. (N. do R.)

REFERÊNCIAS

- ANUNCIACÃO, Miguel. Algo mais que tônus. *Blog da Cena*, 21 mar. 2014. Disponível em: <https://blogdacena.wordpress.com/2014/03/>. Acesso em: 22 maio 2021.
- AVELLAR, Marcello Castilho. Da teoria à prática. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 set. 2010.
- MARTINS, Soraya. Oxóssi é caçador: a fissura como estética. *segundaPreta*, 2017. Disponível em: <http://segundapreta.com/oxossi-e-cacador-a-fissura-como-estetica/>. Acesso em: 22 maio 2021.
- SIQUARA, Carlos Andrei. Morre o jornalista e crítico de arte Marcelo Castilho Avellar. *O Tempo*, Belo Horizonte, 1 nov. 2011. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/morre-o-jornalista-e-critico-de-arte-marcelo-castilho-avellar-1.132142>. Acesso em: 19 maio 2021.
- VIANA, Arnaldo. Morre o crítico do Estado de Minas, Marcello Castilho Avellar. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 1 nov. 2011. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/11/01/interna_gerais,259502/morre-o-critico-do-estado-de-minas-marcello-castilho-avellar.shtml. Acesso em: 19 maio 2021.

UMA GENEALOGIA DA CENOGRAFIA EM BELO HORIZONTE VISTA ATRAVÉS DE DÉCIO NOVIELLO E RAUL BELÉM MACHADO

*Cristiano Cezarino Rodrigues | Eduardo dos Santos Andrade
Tereza Bruzzi de Carvalho*

A cenografia enquanto disciplina ganhou mais destaque no mundo contemporâneo. Essa notoriedade não se limita somente ao fazer, à sua prática, mas ao seu pensar, enquanto campo do conhecimento. Tradicionalmente ligada ao fazer teatral, a cenografia hoje pode estar associada a diversos campos, como a TV, o cinema, os eventos e festas, *shows*, exposições, a vitrine de uma loja, etc., apresentando-se de diversas formas, material, digital ou mista. Enfim, ela está cada vez mais presente em nosso cotidiano. Tanto o seu pensar quanto o seu fazer estão associados a diversas práticas, uma vez que podemos afirmar que a cenografia abarca conhecimentos múltiplos, sejam eles técnicos, estéticos ou teóricos. Essa multiplicidade torna-a passível de diferentes abordagens. Nesse sentido, encontramos cenógrafos com formações das mais diversas, oriundas de experiências que não são necessariamente padronizadas. No Brasil, por exemplo, os cenógrafos por formação são poucos. Vemos que autodidatas, arquitetos, artistas visuais, atores, diretores, iluminadores e muitos outros têm atuado como cenógrafos e produzido trabalhos que consolidam uma bela trajetória em âmbito nacional.

No mínimo, a cenografia demanda uma experiência múltipla dos sentidos, criatividade, conhecimento técnico e de técnicas, compreensão de um enredo e capacidade de comunicação. Essas habilidades requerem tempo e trabalho para se desenvolver e amadurecer, bem como a existência de espaços profícuos para que se realizem. O que percebemos a cada dia é que essa realização dá-se tanto no âmbito prático quanto nos espaços do pensar e do aprender. Sobretudo nesses espaços é que vemos a perpetuação de uma memória, a construção de uma história que vai se sucedendo entre as gerações.

Nesse contexto de relevância da cenografia no mundo contemporâneo, faz-se necessário investigar um pouco melhor essa história, no intuito de melhor compreender como certos aspectos desse campo do fazer e do saber desenvolveram-se de determinadas formas em certos contextos territoriais e temporais. No Brasil, durante muitos anos, a produção artística de maior visibilidade foi aquela produzida na Região Sudeste, mais especificamente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Muitos trabalhos e estudos foram desenvolvidos, e uma possível história já pode ser contada a partir deles. Entretanto, outros centros também apresentam uma produção pujante, mas não contam com a mesma visibilidade e, por isso, ainda guardam muitas histórias para nos oferecer. Com a história da cenografia não seria diferente, e aquela que tem sido produzida em Minas Gerais enquadra-se nesse contexto.

Se tentarmos elaborar uma genealogia da cenografia em Minas Gerais, apesar de ainda não contarmos com muitos registros, certamente passaremos por dois nomes: Raul Belém Machado e Décio Noviello. Em que lugar dessa árvore genealógica eles se encontram precisamente — raízes, troncos ou galhos —, ainda não é possível afirmar categoricamente, mas com certeza a partir deles perceberemos diversas derivações. Ambos são referências fundamentais para gerações de cenógrafos, pois deixaram um legado significativo, que ainda serve de influência tanto no fazer quanto no pensar e ensinar a cenografia. Por isso, na construção dessa história da cenografia em Minas Gerais, ter esses dois grandes nomes como um ponto de partida mostra-se uma estratégia alvissareira.

Nossa proposta para este texto é revisitar a obra e a trajetória dessas duas grandes referências da cena mineira, entendendo-os como os dois nomes que profissionalizaram a área de cenografia e figurinos, além de terem sido professores e mestres. Embora compartilhassem domínios e saberes semelhantes, suas formações em diferentes áreas os levaram a desenvolver modos distintos de produzir e de abordar a cenografia. Raul Belém Machado familiarizava-se mais com aquilo que a pesquisadora Lidia Kosovski chama de “cenografia dura”, enquanto Décio Noviello identificava-se melhor com o universo da “cenografia mole”.¹²

“Você me dá 100 metros de tule e eu não faço nada, entrega para o Décio e ele monta um cenário”. Essa era uma das frases que Raul Belém Machado dizia sobre Décio Noviello. Décio, por sua vez, quando falamos desse comentário do Raul, nos disse que o parceiro era mais da madeira, da estrutura, que não era à toa que o livro sobre ele se chamava *O arquiteto da cena*. Os depoimentos de um artista a respeito do outro revelavam, de fato, uma origem, “onde” cada cenógrafo iniciava sua pesquisa. Raul era um profissional mais do campo da arquitetura, do projeto, da construção, do uso da madeira, do isopor, das estruturas (cenografia dura), enquanto Décio sabia dar volume às superfícies, aos tecidos e aos plásticos (cenografia mole).

Esta é uma das questões que passa sempre nas nossas mentes: como se dá a formação nessa área eminentemente transdisciplinar. E é ela que tentaremos investigar a partir desses dois mestres da visualidade da cena mineira. Essa nossa preocupação com os que nos antecederam vem desde 2014. Para nós, nesse início de investigação, ser cenógrafo no contexto mineiro criava particularidades por influência específica de Minas Gerais, um estado de várias manifestações

12 Em palestra proferida no seminário Encontros Transdisciplinares em Cenografia, realizado pela PUC-Rio em julho de 2020, a cenógrafa, pesquisadora e professora da Unirio Dra. Lidia Kosovski, observa a existência de duas categorias de cenografia: a “mole”, concebida com materiais maleáveis, como lonas e tecidos, e a “dura”, executada com estruturas e fechamentos rígidos, como metal ou madeira. Tais categorias nos parecem interessantes para refletir sobre as obras de Décio Noviello e Raul Belém Machado.

culturais, sobretudo religiosas, que tem na sua tradição a encenação como mediadora de suas crenças e fé. Alguns exemplos importantes são a Semana Santa, a Coroação de Nossa Senhora e o *Corpus Christi*. São eventos que se manifestam espacialmente, com um conjunto de ações simbólicas e com um tempo definido, havendo, assim, o entendimento de tempo, ação e espaço — elementos que abrigam o processo da encenação teatral.

Se Décio vem do universo das artes plásticas e Raul vem da arquitetura, eles vão se encontrar nesse espaço temporário da cena, na sua visualidade, tanto no campo erudito (óperas) quanto no campo popular (festas religiosas, carnaval) e também no campo das instalações e arquiteturas efêmeras, que merecem destaque. Para entendermos as duas formações e como os dois artistas se encontram e até se complementam, tentaremos fazer uma pequena biografia de cada um deles.

DÉCIO NOVIELLO

Décio Paiva Noviello nasceu na cidade mineira de São Gonçalo do Sapucaí, em 1929, onde passou grande parte da juventude. Durante um ano e meio, fomos regularmente à sua casa, no Bairro Gutierrez, em Belo Horizonte, até sua passagem. Nesse tempo, ele contou situações incríveis da sua infância, quando seu talento já aflorava. Ainda muito jovem, explorava suas habilidades com desenho e composição nos preparativos dos eventos que aconteciam na pequena cidade. Autodidata em artes plásticas, cursou escolas militares e, por 14 anos, serviu o Exército, onde também foi professor. Abandonou a carreira militar em 1968 e passou a dedicar-se às artes. Expôs em inúmeros salões de arte dentro e fora do Brasil e concretizou sua pluralidade como cenógrafo e figurinista em dezenas de espetáculos mineiros. Décio ainda carrega anos de experiência no carnaval de Belo Horizonte, enquanto decorador da cidade e carnavalesco das escolas de samba.

Em 1970, Décio participou do evento *Do corpo à terra*, produção artística realizada sob a curadoria de Frederico de Moraes e que

propunha uma nova forma de lidar com a arte, tendo o corpo e a cidade como objeto. Esse evento tornou-se um marco na arte brasileira. As manifestações e situações propostas pelos artistas ocorreram em espaços públicos significativos da cidade de Belo Horizonte, como o Parque Municipal, o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral, além de terem sido feitas intervenções de rua, como a realizada em frente ao Palácio das Artes, na ocasião de sua inauguração. Décio coloriu o Parque Municipal com granadas de sinalização militar, técnica que aprendeu em 1956 no curso de “guerra química”, quando era tenente do Exército. O artista produziu várias tonalidades de fumaça colorida, e em uma explosão de cores buscou integrar a cor ao espaço. Utilizou para isso sinalizadores de uso exclusivo do Exército, subvertendo o uso corrente desse artefato militar. Esse trabalho, que o artista nomeia como *happening*, parece importante para um argumento que ele vai explorar nas suas experiências: a entrada da sua pesquisa nas artes cênicas e performáticas.

De fato, a ligação entre os *happenings* com o universo das artes cênicas e performáticas é notável. *Do corpo à terra* ocorre justamente na década de surgimento das instalações de arte, prática artística que nasceu nos anos 1970, derivada dos *happenings* e *environments*, e que virou um gênero crescente e dominante no universo das artes visuais contemporâneas. Materializando-se como dispositivos plásticos de objetos arranjados tridimensionalmente (HUCHET, 2012, p. 17), tais práticas artísticas guardam uma essência cenográfica, na medida em que criam uma atmosfera representativa das situações envolvidas na representação de uma “narrativa”, uma ambientação construída para a *ação*, na qual o espaço torna-se um elemento ativo. Ainda que Décio não estivesse consciente da teatralidade envolvida na sua criação, sua participação em *Do corpo à terra* foi um marco divisor na sua trajetória. A partir de então, o artista se envolveu na criação da visualidade de cerca de 80 espetáculos apresentados em diversos teatros de Belo Horizonte e outras cidades mineiras.

O exemplo das granadas mostra um tipo de trabalho do cenógrafo que muito nos interessa como ferramenta de pesquisa e como processo criativo: aquele que retira um objeto de um determinado

contexto e o ressignifica, reinventando-o na realidade artística. Aqui, o objeto perde um caráter estritamente funcional para adquirir uma pulsão estética ou para se revelar em sua natureza surpreendentemente performativa. No mundo mágico da prática da cenografia, tudo é permitido: o encontro entre objetos da indústria tecnológica com objetos antigos encontrados, os sacos de café capazes de criar e sugerir espaços com cordas, chuveiros como dispositivos para fazer chover em cena. Décio Noviello domina todos esses procedimentos e recursos de forma magistral. Pesquisa novos materiais nas mais variadas lojas do centro da cidade, inventa modos de produção em série de forma artesanal. É o tipo de cenógrafo que espera o encontro com os objetos, cuja experimentação e controle fazem parte do seu processo criativo.

Noviello parece sempre brincar de unir dois universos: o popular e o erudito. Em entrevista publicada no livro *Décio Noviello*, da coleção Circuito Atelier, o artista fala da sua relação com a *Pop Art* americana. Curiosamente, a “estratégia” de criação de Décio é justamente a da experimentação:

Um dia falaram e eu comecei a pesquisar. Falaram comigo que eu era Pop mas que Pop nada, eu nem sabia o que era. Eu fazia era minha expressão natural. Naquela época, os outdoors não eram fotografias ampliadas, eram de desenhos, desenhos muito bem trabalhados, com letras bonitas, minha inspiração era isso, eu não fazia nada da Pop Art americana. (NOVIELLO *apud* RIBEIRO, 2011, p. 17)

No entanto, apesar de não estar diretamente vinculado à *Pop Art*, Décio demonstra seu conhecimento do movimento, que também identificamos no seu trabalho. “Podia ser pintura, mas era tinta uniforme, não tinha nuance de cor. Vermelho é vermelho, e azul é azul, pronto! Preto é preto, branco é branco. Isso eu gostei muito. Era tinta positiva. Nunca tive tendências para fazer o degradê de cor” (RIBEIRO, 2011, p. 17). É essa ousadia estética de Décio nas cores e na sua pesquisa de materiais que faz essa cenografia mole, sempre sugerindo espaços.

RAUL BELÉM MACHADO

Raul Belém Machado nasceu em 1942. Cresceu em meio à música e às festas populares do Triângulo Mineiro, especificamente em Araguari. Estudou piano, flauta e pintura, o que foi criando espaços para ele atuar nas artes e e pensá-las desde cedo. Sua mãe, envolvida com todas as festas da cidade e com a elite cultural, logo o expôs a esse mundo, e ele respondeu à altura. Assim como no caso de Décio, o talento do artista múltiplo já sobressaía no seu entorno, envolvendo o desenho, a decoração de festas e a música principalmente. Mudou-se para Belo Horizonte para cursar Arquitetura em 1964 e, um ano depois, estreou como flautista e integrou o coro da peça dirigida por Ítalo Mudado e fez parte do Coral Ars Nova, tocando flauta na Camerata Belo-Horizontina. Experimentou várias coisas além da atuação, como a maquiagem e a contrarregragem. Começou a fazer cenografia em 1968, no espetáculo *Procura-se uma rosa*, com direção de Carlos Alberto Ratton e, na sequência, vários trabalhos se sucederam. Trabalhando de forma exaustiva, nacional e internacionalmente, Raul Belém Machado logo começou a despontar como uma das maiores referências do país no campo da cenografia.

Uma das produções mais emblemáticas de Raul foi a concepção da cenografia do espetáculo *Baal*, de Bertolt Brecht, montado em 1972, sob direção de Ronaldo Brandão. Na busca por uma solução cenográfica que correspondesse à técnica do distanciamento brechtiano, o cenógrafo propôs um tipo de maquinaria cuja operação fosse simples, podendo ser acionada pelos próprios atores em cena. Com uma estética estilizada e não figurativa, a cenografia consistia numa estrutura de madeira crua aparente e composta por diversas peças que se movimentavam verticalmente em eixos pivotantes, sugerindo diferentes ambientes ficcionais: ao se abaixar uma determinada parte, o espaço cênico evocava uma sala de jantar; numa movimentação seguinte, sugeria um cabaré; e assim por diante. Desse modo, em uma única estrutura, a cenografia abarcava 14 cenas distintas. A obra — cuja maquete foi exposta no ano seguinte, na XII Bienal de São Paulo — sintetizava o pensamento do cenógrafo a respeito de um dos preceitos fundamentais

da cenografia: o de que um cenário deve ser íntegro, dinâmico e transformável, de modo a incluir todos os elementos solicitados pela dramaturgia. Na visão do diretor do espetáculo, Ronaldo Brandão, Raul criou uma espécie de grande máquina de escrita cênica: “Acho que ele se inspirou numa máquina de escrever. Os atores faziam como quem escreve numa máquina” (BRANDÃO *apud* MINAS GERAIS, 2008, p. 48).

A ideia da cenografia como uma máquina de cena vai ao encontro das constatações do pesquisador inglês Christopher Baugh a respeito do longo processo de autonomização a que se submeteu a cenografia no último século. Segundo Baugh (2005), a visão do dispositivo cenográfico como uma máquina surge em resposta aos espaços cênicos realistas e ilusionistas do século XIX e afirma-se como um dos primeiros e mais longevos *leitmotivs* da pesquisa cenográfica realizada e experimentada ao longo do século XX. Essa metáfora do palco como uma máquina associa-se diretamente à ideia de uma teatralidade performativa. Ao exibir-se em sua estrutura física e dinâmica, abandonando um caráter meramente mimético e figurativo, a cenografia reforça o caráter performativo da cena, ressaltando a ordem do *fazer*. Com sua genial criação para *Baal*, Raul parecia compreender a virada performativa que se instalava no campo das artes nos anos 1960-70. Sua máquina de cena, com sua dinâmica de movimentos e transformações, não apenas exibia a natureza performativa do dispositivo cenográfico como também buscava reforçar o caráter performativo dos próprios atores, chamando a atenção para seu corpo e sua presença: “à medida que o elenco faz a mutação de cena, a plateia pode perceber melhor o corpo do ator emprestado à personagem”, diz o cenógrafo (MACHADO *apud* MINAS GERAIS, 2008, p. 49).

Outro fato marcante na trajetória de Raul foi sua relação com o Palácio das Artes. O artista foi convidado a trabalhar na Fundação Clóvis Salgado e acabou se tornando funcionário. Foi diretor artístico por oito anos e superintendente de vários setores, com destaque para o Centro Técnico de Produção. Em entrevista ao Palco BH ele falou desse provincianismo mineiro, que sempre reforça que o “bom” é uma formação (e também uma atuação) fora daqui. “Uma pessoa que tem um conhecimento organizado, uma carreira que se consolida,

com 60 anos de idade, não pode ficar aqui? Não é um demérito. Acho que Minas me merece” (MACHADO, 2003).

Talvez pelo seu interesse pela cenotecnia, talvez pela facilidade de experimentação e de pesquisa devido à sua relação intensa com o palco do Palácio das Artes, ou até mesmo por permitir que a realidade ficcional da caixa cênica fosse ao encontro de suas investigações, Raul tenha sido um grande conhecedor da arquitetura teatral e suas potencialidades, tendo contribuído com a construção e adequação de inúmeros teatros brasileiros. Jota Dangelo, ao discursar na ocasião em que Belém ganhou a Comenda do Mérito Legislativo, disse:

As dimensões dos palcos da cidade não satisfizeram Raul Belém. Ele precisava, com seu talento, ir mais longe e partir para a monumentalidade. Foi o que fez quando enveredou, funcionário do Palácio das Artes, para a cenografia de óperas e de espetáculos de dança, com o mesmo brilhantismo, com a mesma dedicação, com a mesma paixão, esta última era requisito indispensável da criação artística. (DANGELO, [20--])

Raul então vai dominar a caixa cênica italiana, suas proporções e mecanismos, a movimentação das varas, a relação com a luz, o que sai e o que entra, os materiais e sua capacidade de trucagem: a transformação do isopor em pedra milenar do Egito; o tecido de cortina que se transforma em renda gigante; a capacidade ilusória da cenografia das grandes montagens no palco italiano; a relação do ator com o espaço. Nesse contexto, o subtítulo do livro em sua homenagem, bem como as inúmeras entrevistas que o cenógrafo deu, mostra essa identificação com o universo arquitetural, tanto da cena quanto do teatro que permite que a cena aconteça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez seja importante mencionarmos que os dois artistas fizeram vários trabalhos juntos. Para a ópera *Turandot: ópera de Puccini*,

montada em 2004, Raul Belém Machado desenvolveu as cenografias e Décio os figurinos. A monumentalidade da cenografia arquitetural criou vários níveis para que a cena acontecesse, uma vez que existiam mais de 600 pessoas no palco. Os figurinos foram executados com técnicas chinesas de serigrafia, estabelecendo, através da cor, o estrato social que os grupos ocupavam. O trabalho foi inteiramente confeccionado nos galpões da Fundação Clóvis Salgado.

Se o trabalho desses dois é muito significativo nos palcos, seria irresponsável da nossa parte não dizer o tanto que foram fundamentais nas nossas óperas de rua, muito ligados ao carnaval e às festas populares. No livro *Raul Belém Machado: o arquiteto da cena*, Bernardo Mata Machado conta que, na verdade, espetáculos monumentais e festas populares de rua sempre exerceram extraordinário fascínio em Raul Belém Machado: “Gosto muito dessa coisa do ritual. A parada militar me emociona, o féretro me emociona, o cortejo me emociona... Neles temos a movimentação de grandes massas, de multidões que se deslocam” (MINAS GERAIS, 2008, p. 41).

Jota Dangelo relata que o amigo Raul lançou-se às aventuras carnavalescas, por 30 anos, em São João del-Rei, Diamantina, Ponte Nova. Em Belo Horizonte, no Grêmio Recreativo Escola de Samba Cidade Jardim, em 1985, realizou um desfile absolutamente inovador, nas alegorias e nos figurinos, com predominância do branco no enredo “Universo rosiano: Guimarães Rosa, matuto e pensador”. Também trabalhou uma monumental alegoria africana para o bloco caricato Os Invasores, do Bairro Santo Antônio, campeão de desfile em 1988.

Décio Noviello, por sua vez, ainda nas décadas de 1970 e 1980, embrenhou-se nos barracões das escolas de samba da cidade, idealizando e fazendo alegorias, figurinos e cenários para os desfiles da Cidade Jardim e do Canto da Alvorada. A partir da década de 1970, ele assume uma outra ocupação complementar curiosa: a decoração da capital mineira nas festas da cidade. Desde essa data, Décio fez várias decorações de rua, não somente de carnaval, como também de Natal, além das que fez para as comemorações do Sete de Setembro. Em 1999, fez sua última decoração, marcando a passagem do milênio. Também no interior, ele desenvolveu a criação

de decorações, adereços e figurinos, como as das comemorações das Festas do Divino de Diamantina, em 1993, e de Turmalina, nos anos de 2002 e 2008.

A experiência desses dois artistas nos provoca a fazer algumas importantes reflexões. A primeira delas diz respeito à própria noção de cenografia, que, como já apontado aqui, apresenta-se como uma linha que se parte em múltiplas direções. No pensamento e na prática de ambos os artistas, o entendimento de cenografia, como se pôde verificar, aparece associado à ideia de uma “matéria”, ou de uma fisicalidade espacial e tangível, que se relaciona com o ator, com a cena, com o público e com o processo de efabulação e de imaginação. Seja através da experimentação de cenografias “moles” ou “duras”, seja na confecção de cortinas de tule ou de máquinas de cena, o que se percebe são processos artesanais de criação cujas obras não são fruto da forma na mente do criador, mas do “engajamento com materiais”. Nessa perspectiva, mais do que ser conceito, projeto, espaço ou forma, cenografia é *artesanaria*. Um tipo complexo de ciência, que abarca inesgotáveis técnicas e materiais.

A reboque dessa constatação, outras importantes reflexões merecem ser levantadas: como se dá o processo de formação de uma profissão cujo campo de conhecimento é tão amplo e multidisciplinar? Ou, ainda, como Raul e Décio conseguiram se tornar referências no mundo das visualidades da cena sem ter feito cursos específicos na área ou ainda sem referências de profissionais mais velhos para se espelharem? Essas questões nos tocam particularmente. Em algum grau, nós, os três autores, nos identificamos com suas trajetórias, na medida em que construímos nossa formação profissional como arquitetos e cenógrafos também através da experiência prática. Entretanto, no nosso percurso, as clareiras de Raul Belém Machado e Décio Noviello já haviam sido abertas, seus nomes já eram referências, e suas trajetórias, objetos de admiração, reflexão e fascínio.

Por isso, para nós, é estimulante e inspirador revisitar esses seus talentos multidisciplinares, suas notáveis vocações para áreas tão distintas, como o desenho e a música, reconhecer suas habilidades manuais, com domínio de técnicas tão variadas, enxergar seus

olhares sensíveis e atentos para os novos paradigmas que se instalavam no campo das artes, nas épocas áureas de suas produções. Se a relevância de suas obras guarda traços de todos esses talentos, talvez seja porque a cenografia, na sua complexidade multidisciplinar, abarque um pouco de tudo isso.

O legado que Raul e Décio deixam é fundante, por serem eles raízes de uma árvore maior, da qual também fazemos parte. A cada visita que refazemos às suas trajetórias, reconhecemos um pouco mais de nós mesmos e das experiências de outros parceiros cenógrafos e figurinistas. Podemos afirmar que muito foi investigado por esses dois, e o fruto de seus trabalhos consolidou-se enquanto conhecimento basilar para nós, conhecimento esse que, a cada vez que é revisitado, vai adquirindo mais profundidade e nos provoca à reflexão. Cabe a nós e àqueles que nos sucedem preservar, celebrar e vivenciar esse legado, ampliando-o, como é inerente à ideia do conhecimento em qualquer área.

REFERÊNCIAS

- BAUGH, Christopher. *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- DANGELO, Jota. Vida e obra de Raul Belém Machado, por ocasião do recebimento da Comenda de Mérito Legislativo — homenagem prestada pela Câmara Municipal de Belo Horizonte, em maio de 2012. *Lazúli Arquitetura*, [s. l., 20--]: Disponível em: <https://lazuliarquitetura.com.br/raul-belem-machado/>. Acesso em: 17 out. 2022.
- HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- MACHADO, Raul Belém. Raul Belém Machado: cenógrafo e arquiteto cênico. *Palco BH*, Belo Horizonte, dez. 2003. Disponível em: https://www.palcobh.com.br/camarim/dezembro2003/camarim_01.html. Acesso em: 27 abr. 2021.

- MINAS GERAIS (Estado). Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. *Raul Belém Machado: o arquiteto da cena*. Belo Horizonte, 2008. (Palácio das Artes: Memória, 1).
- RIBEIRO, Marília Andrés (org.). *Décio Noviello*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. (Coleção Circuito Atelier.)

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Pedro; EMILIANA, Cecília. Artista plástico Décio Noviello emprestou seu talento às escolas de samba e chegou a ser ‘negociado’ pelas agremiações na cidade. *Uai*, Belo Horizonte, 8 fev. 2018. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/carnaval/2018/02/08/noticias-carnaval,221354/artista-plastico-decio-noviello-emprestou-seu-talento-ao-carnaval.shtml>. Acesso em: 2 mar. 2018.
- CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. *Do corpo à terra: arte e guerrilha em Belo Horizonte em 1970*. Campinas, SP: [s. n.], 2017.
- DÉCIO PAIVA NOVIELLO. *Escritório de Arte*, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/decio-paiva-noviello>. Acesso em: 1 mar. 2018.
- DIAS, Laysla Araújo. *Relatório Final Probic 05/2017*. 2017. Orientador: Cristiano Cezarino. 2017. Relatório final de iniciação científica (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) — Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- NOVIELLO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22827/noviello>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- NOVIELLO, Décio. Décio Noviello: cenógrafo e figurinista. *Palco BH*, Belo Horizonte, maio 2004. Disponível em: https://www.palcobh.com.br/camarim/maio2004/camarim_01.html. Acesso em: 27 abr. 2021.

A LUZ PERFORMADA NO ESPETÁCULO OUTRO LADO, DO QUATROLOSCINCO — TEATRO DO COMUM

Marina Arthuzzi

O advento da iluminação como linguagem constituída de signos que se comunicam de forma independente dos outros elementos cênicos (e não apenas como simples acessório) acontece a partir de um discurso e uma prática autônoma em relação ao texto dramático. Nessa perspectiva, os processos de criação não partem mais de uma premissa “textocêntrica”, provocando maior abrangência e autonomia dos diversos elementos da linguagem cênica. Daí o estreitamento na gênese criativa entre encenação e iluminação, pautado por uma concepção visual e imagética do espetáculo, que, assim como o texto escrito, confere uma partitura, uma estrutura e uma linha de pensamento e senso estético.

A efetivação desse diálogo com os distintos elementos que compõem a escritura cênica ou mesmo espetacular prepara o terreno para o entendimento da luz como uma linguagem passível de constituir suas próprias dramaturgias, de forma independente e também em diálogo com a complexa conjuntura que acompanha o caminho dos processos criativos contemporâneos. Trata-se de conceber a iluminação cênica não apenas como uma engrenagem técnica, mas também como um elemento estruturante e sensível às tessituras e poéticas performativas.

Torna-se importante sublinhar esse percurso de aperfeiçoamento técnico por que a iluminação passou ao longo da história para chegarmos exatamente ao contexto contemporâneo, onde se consolida o *status* operante e ativo da luz na criação dos espetáculos. Antes mesmo da invenção da luz elétrica, alguns artistas já desenvolviam trabalhos de investigação no âmbito da iluminação cênica, desde Leone de' Sommi (1565), que elaborou os primeiros efeitos cromáticos para realçar as cenas, reduzindo também a luz da plateia, passando por Sebastiano Serlio (1475-1554), que se antecipa a Appia e escreve sobre os fundamentos da luz geral e da luz de movimento, e Nicola Sabbatini (1574-1654), que criou, já nessa época, um dispositivo que funcionava como uma espécie de *dimmer*, até o século XVII, com Furtthentbach (1591-1667), cujo trabalho se orientou pela descrição detalhada da iluminação com fileira de lâmpadas, refletores, ribalta, luzes laterais. Esses trabalhos pioneiros no campo da iluminação alicerçam a práxis dos artistas da época, que, gradativamente, aperfeiçoam os aparatos e o pensamento sobre o segmento da iluminação nas artes cênicas até a invenção da luz elétrica, em 1879, que, por sua vez, provoca mudanças no conceito de luz e cenografia e na referencialidade de tempo e espaço, alterando completamente a concepção processual e visual do espetáculo.

A luz elétrica veio proporcionar melhores condições para visibilidade da cena, além de abrir novos caminhos não só para a iluminação como também para o teatro em geral. A sua inserção na práxis cênica provocou mudanças no conceito e nas formas de conceber sua operacionalidade junto dos novos aparelhos, dotados de lentes e lâmpadas especiais que foram surgindo, fatores que ampliam o repertório técnico de possibilidades criativas, tais como a focagem, o uso das lentes de abertura do foco, o direcionamento preciso, a regulagem de posição fixa ou móvel e em todas as direções (que facilita cobrir o objeto de cena e artistas de qualquer ângulo), além do suporte para filtros de cor.

Uma contribuição bem significativa, que se desdobra a partir do invento da luz elétrica, provém do movimento simbolista, iniciado no final do século XIX, que, empenhado no novo invento e em

suas possibilidades de utilização no espaço cênico, aperfeiçoa o seu desenvolvimento técnico a partir dos estudos e das experimentações de seus adeptos, no caso apresentando novos anseios estéticos de ruptura com a representação fundada na imitação da natureza (naturalismo), possibilitando, assim, experimentações significativas, que revolucionaram a utilização “mimética” da luz (que imitava o ambiente representado como reflexo da corrente realista).

Adolphe Appia (1862-1928) e Gordon Craig (1872-1966) foram dois expoentes das modificações estéticas causadas pelo desenvolvimento da iluminação na cena simbolista a partir de seus tratados, experimentos e projeções, que acabam exercendo destacada influência no pensamento em torno da encenação do final do século XIX, começo do século XX e que, ainda, de certa forma, influenciam muito do que foi produzido no teatro moderno e também do que é produzido no contemporâneo.

A potência criativa, poética e política da iluminação tem ganhado notoriedade nos processos criativos atuais e também iluminado o ofício do profissional que durante muito tempo foi chamado apenas ao final das montagens para ajustar os focos e a transposição das cenas. Com base nas pesquisas de Nadia Moroz Luciani e Cibele Forjáz, pretendo contribuir para a reflexão teórica que retrata o papel da iluminação no rol dos debates emergentes.

O teatro de grupo no contexto brasileiro pode ser lido como resultado de uma construção peculiar da nossa história e de nossas particularidades sociais e políticas. A forma como artistas e pesquisadores brasileiros entendem e praticam esse conceito difere da de outros países europeus e até mesmo da de nossos vizinhos latino-americanos, visto que originam experiências e conjunturas distintas, ligadas a cada coletivo e seu local de enunciação. Os objetivos de um grupo de teatro não se restringem a necessidades financeiras e mercadológicas e podem acabar adquirindo fortes tons políticos e ideológicos. Ao considerarmos esses aspectos, diversas companhias de teatro profissionais podem não se encaixar no conceito de “teatro de grupo”, principalmente pela forma como se organizam entre seus integrantes, como planejam e pensam seus fins artísticos e também como se

relacionam com o mercado do entretenimento. Nessa perspectiva, há especificidades sobre as vivências dos coletivos de Belo Horizonte, uma cidade com forte tradição de grupos de teatro, como aponta Fernando Mencarelli em seu artigo “Teatro em Minas Gerais”:

Espalhados pelo país em grande número, os grupos representam desde então uma parcela importante da produção teatral de Minas Gerais e têm contribuído para a renovação artística local, com repercussão nacional e internacional. Entre os grupos mais relevantes criados nos anos 80 em Belo Horizonte estão ainda em atividade o Grupo Galpão, o Oficina Multimídia, a Cia. Sonho & Drama/ZAP 18 e a Cia. Absurda (centrada na figura do diretor Eid Ribeiro). Entre os criados nos anos 90: Grupo de Teatro Andante, Cia. Odeon e Armatrux. Nos anos 2000: Espanca, Luna Lunera, Maldita Cia. de Investigação Teatral, Teatro Invertido, Companhia Suspensa, Quatroloscinco, Mayombe, Primeira Campanha. Quatro características da produção contemporânea podem ser destacadas na atuação desses grupos: 1. Os modos de produção cooperativados; 2. O aprofundamento em técnicas atorais: a formação do ator, o treinamento e aprimoramento técnico, o domínio de linguagens específicas (máscara, bonecos, estudo das ações físicas, etc.); 3. A criação de novas dramaturgias: dramaturgias colaborativas, pós-dramáticas, multimidiáticas; os conceitos de dramaturgia da cena e de texto espetacular; o épico-dramático; o teatro performativo; 4. As relações com o espaço cênico: como o teatro de rua e a utilização de espaços não convencionais. (MENCARELLI, 2015, p. 4-5)

A problematização das questões específicas relacionadas ao teatro de grupo se torna importante para a tematização dos processos criativos na medida em que os vínculos tecidos pelos criadores e suas formas de inserção e produção também espelham as premissas éticas e políticas dos coletivos. A micropolítica não está restrita à estética ou temática na prática teatral que leva ao resultado espetacular e está inserida na rotina de trabalho do grupo, seja durante os ensaios ou fora deles, além de essa práxis e convívio serem encarados como filosofia de vida, conforme aponta Sara Rojo:

Não é viável pensar que, com uma estrutura de produção baseada na sociedade de consumo, poderemos transformar os valores desta sociedade. Portanto, “o que fazemos” está relacionado diretamente com “o que somos”, isto é uma questão ontológica. Em um exercício de imaginação pensemos que estamos frente a um grupo (em referência a Belo Horizonte, terra frutífera em agrupamentos teatrais): a forma em que se divide o coletivo e o que cada um faz nele, ou, como diria Rancière (2005),¹³ onde se dá a partilha, são determinantes na proposta defendida por este grupo. Como se estabelece a divisão entre as partes componentes do todo define tanto o processo de criação quanto seu resultado e é neste lugar que se encontra o político. Não é viável acreditar que uma estrutura hierárquica e conservadora possa gerar um trabalho renovador e revolucionário. Esse trabalho exige uma procura por formas de interagir democráticas e efetivas. (ROJO, 2016, p. 139)

Essas práticas coletivas podem ser lidas como desvios conscientes ou não dos princípios econômicos e técnicos que norteiam a produção teatral comercial, o que, de certa forma, coloca em xeque os fundamentos éticos e históricos do modo de produção autoritário e verticalizado.

A maneira de organizar um grupo, a forma de trabalhar e de estruturar um processo criativo são, desta forma, questões de metapolítica porque, como diz Rancière, elas intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (ROJO, 2016, p. 140)

A operacionalidade horizontal da gênese criativa e seus processos tangenciam o papel coletivo de todos os integrantes e de todos os segmentos da engrenagem da cena, no caso subsidiando o papel político, estético e poético de toda a materialidade cênica. Nesse ponto, o papel da iluminação também opera nessa instância político-estética,

13 Referência do original: RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

ponto que demarca o trabalho desenvolvido pelos artistas da luz em Minas Gerais. Entre alguns nomes que marcam a trajetória da iluminação em Belo Horizonte, eu posso citar o de artistas como Tainá Rosa, Telma Fernandes, Orlan Torres, Rodrigo Marçal, Jésus Lataliza, Geraldo Octaviano, Leonardo Pavanello, Paulo e Gabriel Pederneiras, Felipe Cosse, Juliano Coelho, Alexandre Galvão, Wladimir de Medeiros, Bruno Cerezolli, Cristiano Araújo, Criz Diniz, Eliezer Júnior, Edmar Pinto, Richard Zaira, Wellington Santos, entre tantos outros que passaram — e ainda passarão — pelas cabines dos teatros mineiros.

A partir das considerações anteriormente estabelecidas, este ensaio tem como propósito investigar a atuação do iluminador no contexto do teatro de grupo em Belo Horizonte, através de uma perspectiva dialética sobre as práticas no campo da iluminação cênica que demarca o trabalho desenvolvido pela autora com o grupo Quatroloscinco — Teatro do Comum¹⁴ no espetáculo *Outro lado*¹⁵ (2011).

Belo Horizonte tem características díspares com o eixo Rio-São Paulo, em relação à disponibilidade de oferta de formação na área técnica, recursos (sejam eles financeiros ou estruturais) e certos aparatos técnicos e tecnológicos, contudo é justamente a partir desse ambiente de trabalho colaborativo e de processos extremamente díspares entre si que surge o desejo de investigar de que forma, na conjuntura dos trabalhos do Quatroloscinco, desprovido da figura do encenador, o papel estruturante da iluminação acaba sendo o ponto fulcral da poética da encenação dos espetáculos.

O Quatroloscinco mantém trabalho continuado de pesquisa e prática teatral baseado na *criação coletiva* e na *dramaturgia autoral* sob uma estética contemporânea. O contexto do teatro de grupo é importante para este ensaio, porque é nos coletivos que é vivenciada

14 O Quatroloscinco — Teatro do Comum é um grupo teatral mineiro que surgiu em 2007 com a proposta de trabalho de pesquisa e prática artística pautado na criação coletiva e na dramaturgia autoral contemporânea. É formado pelos artistas Rejane Faria, Marcos Coletta, Assis Benevenuto, Ítalo Laureano e Maria Mourão.

15 *Outro lado* estreou em 27 de outubro de 2011, no Galpão 3 da Funarte-MG, em Belo Horizonte.

a horizontalidade dos processos, característica fundante para o entendimento da importância equânime de todos os elementos da cena, entre os quais a iluminação.

O espetáculo *Outro lado* é resultado de oito meses de pesquisa, com criação coletiva e dramaturgia autoral que propõe uma reflexão sobre memória e história, conflitos entre público e privado e os limites entre realidade e ficção. O funcionamento do cubo de Rubik, ou cubo mágico, é utilizado como dispositivo dramático que objetiva reorganizar e reordenar os distintos contextos nos quais os personagens se apresentam e se adequam, a cada cena.

Ítalo — O Cubo tem seis faces de cores distintas. É formado por 27 cubinhos, sendo que um é virtual, pois está no centro do cubo! Impressionante... Cada face pode ser girada tanto no sentido horário quanto no sentido anti-horário. [...]. A forma mais simples de resolver este cubo é pela teoria das camadas. Primeiro se resolve a camada de cima, depois a camada do meio de baixo e finalmente a camada de baixo. Cada uma das seis faces do cubo tem essa peça central que nunca sai do lugar. Então essas peças centrais que determinarão a cor da face inteira.

Diante de algo aparentemente irremediável, *Outro lado* é um espetáculo que recorre às incalculáveis possibilidades existentes em meio ao caos. Com constantes quebras de expectativas, as transições e porvires estão no campo das possibilidades, probabilidades e casualidades.

Neste ensaio, busco recorrer ao mesmo dispositivo, o cubo de Rubik, na tentativa de evocar as também inúmeras possibilidades de organização e reordenação dos apontamentos aqui presentes.

Essa é a estória de pessoas que compartilham alguns anos de suas vidas dentro de um pequeno espaço. Elas poderiam ter tomado outros caminhos, talvez nunca teriam se encontrado, milhões de combinações possíveis. No entanto, estão ali. Lá fora, o mundo está um caos e poucos têm coragem de sair de suas casas. Mas

amanhã será um novo dia! Amanhã! Quando todos viverão uma outra época da humanidade.¹⁶

Por meio da sinopse do espetáculo, é possível antever espacialmente o enclausuramento no qual as personagens estarão para desenvolver suas ações. O cenário, assinado por Daniel Herthel, é composto por uma mesa central, três cadeiras, nove ventiladores de alturas e tamanhos distintos, um pequeno palco e um pedestal com microfone. A disposição do cenário, o desenho espacial, a movimentação e a interação dos atores nessa cenografia, no decorrer da encenação, já trazem uma série de problemas e situações a serem solucionados através de proposições visuais por parte da iluminação.

Começamos pelo problema principal: a localização do público. Em *Outro lado*, a plateia está disposta em formato de corredor, muito próxima da área de cena em ambos os lados. A proximidade do público à área de cena faz com que o planejamento da criação do projeto de iluminação já preveja ângulos e posições dos refletores visando não só iluminar a cena pelos dois pontos de vista das duas plateias, mas também iluminar e principalmente não iluminar os espectadores. A interferência da luz sobre os espectadores ali presentes deveria ocorrer em momentos pontuais de forma a causar um certo incômodo não só para os atores, mas para todas as pessoas ali presentes.

Para solucionar os momentos em que somente a área de cena deveria estar visível, três circuitos de *gerais*¹⁷ eram utilizados: um a pino, localizado no centro da área cênica, e um frontal em relação a cada uma das plateias, deixando os espectadores na penumbra. A esse conjunto de *gerais* demos o nome de GE BAR. Essa era a base da iluminação do espetáculo que trazia um tom sépia R152.¹⁸

Outro problema a ser solucionado, que não passava pela ordem da estética, mas que conseqüentemente a influenciaria, era o arranjo

16 Sinopse de *Outro lado*.

17 “Geral” é um termo utilizado para designar a bateria de refletores que iluminam o palco frontalmente.

18 Numeração do filtro CTO do catálogo da Rosco.

sociotécnico no qual nós, jovens artistas belo-horizontinos, estávamos inseridos e a disposição de infraestrutura e recursos financeiros para produção e posterior circulação do espetáculo.

Procurando garantir efeitos luminosos que não dependessem das estruturas futuras com as quais viríamos a nos deparar em *Outro lado*, realizamos a instalação de lâmpadas integradas ao cenário. O palco da Cantora, personagem de Rejane Faria no espetáculo, ganharia sua própria ribalta, e a *mesa do bar* — onde os personagens de Marcos Coletta, Assis Benevenuto e Ítalo Laureano simulam estar em um navio, ficando de pé sobre ela, em determinada cena do espetáculo — recebeu a aplicação de lâmpadas fluorescentes azuis sob seu tampo. Quando acesas, as lâmpadas azuis provocavam a impressão de a mesa estar suspensa no ar, remetendo à imagem de um navio à deriva.

Esses dois aparatos luminotécnicos, aparentemente improvisados, e a interação da retroiluminação dos nove ventiladores e um pim-bim¹⁹ adquirido pelo grupo garantiriam uma constância do conceito do desenho de luz mesmo em situações adversas.

Assis — Estamos em alguma época. O ano, bem o ano em que estamos não faz muita diferença. É sempre outono, as outras estações já se foram há tempos. O lado bom disso é que as pessoas já nem se preocupam com a moda. Mas isso não tem problema. Estamos todos fora de moda. Quem somos? Onde estamos? O que viemos fazer aqui? Não importa. Estamos em um lugar ordinário, mais um dos milhões de momentos de outono da História. Isso aqui é mais um cubinho isolado em meio a tantos movimentos aleatórios.

Trago agora uma alusão à imagem da fita-crepe que os iluminadores usam para marcar os potenciômetros da mesa de controle de luz. Cada potenciômetro recebe uma informação correspondente ao efeito ou equipamento que controla, e geralmente essa informação é

19 Refletor halógeno de 50 w que tem um foco fechado, com aproximadamente 10 graus.

escrita à mão em uma imensa tira de fita-crepe pregada sobre a mesa. É importante ressaltar que, no momento da eleição da nomenclatura de cada potenciômetro, a subjetividade do indivíduo que irá manipular a mesa é colocada em evidência, e cada operador terá a sua forma de codificar os efeitos preestabelecidos buscando facilitar sua organização, visualização e interação com o *console*.²⁰

Os potenciômetros seriam os *cubinhos isolados* em meio a tantos movimentos aleatórios. Eles proporcionam, através da sua manipulação, o controle dos deslocamentos das luzes no espaço e no tempo. A imprevisibilidade e o risco inerentes a essa ação, ao fazer o público notar a presença do agente que a executa, permite o distanciamento e o estranhamento que expõem a consciência do fazer teatral. Quando um operador de luz aciona os potenciômetros de uma mesa ou um ator manipula um dispositivo luminoso em cena, sua atuação torna-se real, presencial e intencional.

A iluminação apresenta, então, como característica essencial, a intenção de tornar real o que seria antes ficcional, gerar consciência ao fazer e ao compartilhar a ação cênica, dando a perceber a realidade do que é executado em cena.

A cena de nome “Memória” acontece quase que em sua totalidade com as luzes apagadas. Na referida cena, os atores contam casos aleatórios, e a luz vai se restabelecendo ao longo de quase 15 minutos num *fade-in* hiperdilatado, para que as pupilas possam também voltar à sua dilatação habitual. O tempo dessa transição fica a critério, mais uma vez, da sensibilidade do operador.

Uma das cenas mais marcantes do espetáculo *Outro lado* no que diz respeito à iluminação, é a cena do navio, que já citei anteriormente. Nela, como num giro, os atores trocam de personagens e passam a reproduzir uma encenação dentro da encenação. O tom da interpretação ganha contornos mais histriônicos e alegóricos, e toda a espacialidade é tomada por uma intensa luz azul, inclusive a plateia. Esse momento da ficção dentro da ficção e o uso de imagens captadas no momento da ação, a interferência narrativa do público

20 “Console” é um termo usado para designar as mesas de controle de iluminação.

e a manipulação de instrumentos luminosos improvisadamente subvertem e corrompem o plano de luz estabelecido previamente.

O trabalho coletivizado praticado pelo Quatroloscinco é um exercício de afeto, escuta e generosidade mútua, que possibilita a entrega dos criadores ao risco. “O real é incontrolável, o resto é invenção.” Com a frase final do espetáculo *Humor*, processo subsequente ao de *Outro lado*, finalizo o início das minhas divagações sobre o papel do iluminador em processos contínuos de criação dentro de um grupo de teatro em Minas Gerais.

REFERÊNCIAS

- MENCARELLI, F. A. Coletivos teatrais, performance e micropolíticas. *In*: REIS, Gloria; SOUZA, Françoise Jean de Oliveira; OLIVEIRA, Leônidas José de (org.). *A arte e a cidade: lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, 2015. p. 4-5.
- ROJO, Sara. O teatro na urgência: como pensar o político no interior do campo teatral?. *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, Belo Horizonte, n. 12, p. 134-153, 2016.

BIBLIOGRAFIA

- LUCIANI, Nadia Moroz. Sobre a performatividade da luz. *O Mosaico: Revista Científica de Pesquisa em Artes*, Curitiba, n. 8, p. 87-101, jul./dez. 2012.
- LUCIANI, Nadia Moroz. Da luz performativa à performance da luz. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE), 7., 2013, Belo Horizonte. *Anais Abrace*, v. 14, n. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2013. Não paginado.
- ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica*. Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2011.
- SIMÕES, Cibele Forjaz. À luz da linguagem: a iluminação cênica: de instrumento de visibilidade à “scriptura do visível”. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SIMÕES, Cibele Forjaz. A eletricidade entra em cena. *Urdimento: Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Udesc*, Florianópolis, v. 1, n. 31, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101312018063>. Acesso em: 1 nov. 2022.

MÚLTIPLAS DIMENSÕES DA INTERAÇÃO ENTRE MÚSICA E TEATRO EM MINAS GERAIS

Ernani Maletta

A Música sempre foi uma grande parceira de Minas Gerais, desde o surgimento do Estado no século XVIII como uma capitania brasileira,²¹ e o Teatro, como parte da cultura mineira, não nega essa alquimia, mas, antes de me dedicar às interações entre essas artes, gostaria de evidenciar como a música é intrínseca à *mineiridade*.²² Segundo o musicólogo Renato Almeida — um dos fundadores da Academia Brasileira de Música, junto com Heitor Villa-Lobos —, em Minas Gerais, já no período colonial, a música foi cultivada “com grande amor, a ponto de ser chamada a Itália do Brasil. O povo era ‘doudo [sic] pela dança [sic] e pela música’” (ALMEIDA, 1942, p. 294). Esse

21 A primeira referência ao nome do Estado de Minas Gerais é de 1709, quando foi criada a Capitania de São Paulo e Minas de Ouro. Em 1720, com o desmembramento dessa, surge a Capitania de Minas Gerais, que em 1821 se torna uma província e, em 1889, um estado.

22 A propósito da ideia de “mineiridade”, Brant cita o poeta Affonso Ávila, que assim a compreende: “somos um povo festivo, extremamente criativo, temos uma visão sensual da vida, mas ao mesmo tempo somos recolhidos e conservadores do ponto de vista social e ideológico. É essa dualidade barroca, a meu ver, que caracteriza a chamada mineiridade” (ÁVILA *apud* BRANT, 2007).

autor afirma ainda “que houve boa música de igreja e de salão nos vários centros mineiros, sobretudo naqueles em que mais floresceu a mineração. A gente mineira demonstrou uma grande propensão musical” (ALMEIDA, 1942, p. 294).

Considerado um dos principais pesquisadores da música colonial brasileira, o musicólogo Francisco Curt Lange comprova a intensidade da atividade musical nas Minas setecentistas, que os pesquisadores Renato Pfeffer e Moisés Luna evidenciam como “um elemento fundamental para a formação da identidade regional” (PFEFFER; LUNA, 2005, p. 41), pois “retrata um período importante da história de Minas Gerais” (PFEFFER; LUNA, 2005, p. 41), em especial por meio de um gênero profano conhecido como *modinha*, manifestado em Minas na forma de seresta. Além das serestas que ainda se mantêm vivas nas diversas cidades mineiras, modinhas dos séculos passados se encontram no Museu de Música da Arquidiocese de Mariana e no Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Por sua vez, o *Patrimônio arquivístico-musical mineiro*²³ revela que essa relevância da produção musical se mantém no decorrer do século XIX e início do século XX. Destacam-se também as pesquisas da musicóloga Odete Ernest Dias, que descobriu importante acervo musical em Diamantina, no final do século XIX.

A partir dos anos 1900, a importante produção musical mineira, em particular no campo ao qual nos referimos como música popular, é mais conhecida e divulgada. Provavelmente, Ary Barroso é um dos mais famosos compositores de Minas que é reconhecido como mineiro apesar de ter se radicado no Rio de Janeiro a partir de 1920. A propósito, Minas Gerais é também conhecida como o berço de inúmeros compositores e cantores de sucesso que, em busca de melhores oportunidades profissionais, se transferiram para o eixo Rio-São Paulo. Esse é o caso de Abel Ferreira, mineiro de Coromandel, Ataulfo Alves, de Mirai, Geraldo Pereira, nascido em

23 Série editorial da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais em parceria com o Instituto Cultural Sérgio Magnani, coordenada pelo musicólogo Paulo Castagna e destinada à publicação de partituras de composições musicais de autores nascidos ou atuantes em Minas Gerais.

Juiz de Fora; e, entre aqueles que nos são temporalmente mais próximos, Grande Othelo (Uberlândia), Clara Nunes (Caetanópolis), João Bosco (Ponte Nova) e a banda Sepultura (Belo Horizonte) estão entre os mais conhecidos em âmbito internacional.

Na contramão dessa tendência, Milton Nascimento sempre se destacou como o mineiro de Três Pontas que por acaso nasceu no Rio de Janeiro e que, ao lado de Lô Borges, Márcio Borges, Wagner Tiso, Fernando Brant, Beto Guedes, Flávio Venturini, Nivaldo Ornelas e Toninho Horta, formou em Belo Horizonte o Clube da Esquina, um dos mais importantes movimentos musicais do Brasil, cujos integrantes, em sua maioria, não saíram de Minas. Entre outros, esse é também o caso de Tavinho Moura, Vander Lee, além das bandas Skank, Pato Fu e Jota Quest.

Fernando Brant, em 2007, nos presenteou com o texto “Música e mineiridade”, no qual diz que, para muitos músicos brasileiros, Minas Gerais é o “país da música”, em função da “qualidade e sutileza das melodias e harmonias que ouvem por aqui” (BRANT, 2007, p. 129). Esse querido e saudoso poeta completa seu pensamento dizendo que, apesar do exagero que isso possa parecer, “se comparamos com outros territórios no mundo, conhecidos pela grandiosidade de sua produção musical”, música “é algo que corre no sangue de nossa gente e está presente em todas as situações de sua existência. O mineiro respira notas musicais e com elas torna mais amena sua batalha pela vida ao longo da história” (BRANT, 2007, p. 129). E decreta: “a música, como ouro, corre nas veias de Minas Gerais” (BRANT, 2007, p. 129).

Voltando ao foco deste texto, que é a presença da música no teatro mineiro, Pfeffer e Luna destacam que nas Minas Gerais do final do século XVIII a música profana era aquela produzida para a atividade teatral, isto é, para as comédias e óperas encenadas na Casa da Ópera em Vila Rica, contando “com a colaboração de muitos compositores, quase todos anônimos” (PFEFFER; LUNA, 2005, p. 39). Segundo esses autores, nesse período, a grande produção de música profana em Minas Gerais se deve ao surgimento de teatros e casas de ópera, entre os quais citam a Casa da Ópera em Ouro Preto, o Teatro de São João del-Rei, o Teatro de Sabará, a Casa da Ópera em Paracatu e, em

Diamantina, o Teatro de Chica da Silva, conhecido como “teatrinho de bolso” (PFEFFER; LUNA, 2005, p. 39).

No que diz respeito ao século XIX, a pesquisadora Regina Horta Duarte é uma referência fundamental. Segundo ela, nesse momento histórico, em Minas Gerais impera a apresentação de melodramas pelas companhias teatrais (DUARTE, 1993, p. 214).²⁴ E, como ela mesma diz, a denominação “melodrama” está diretamente relacionada à musicalidade das peças, de modo que

uma marcante música instrumental acompanhava o desenrolar da intriga, caracterizando as entradas e as saídas de cada personagem, os incidentes ocorridos, as cenas misteriosas e de tensão. Por vezes encenavam-se alguns momentos de máxima emotividade e suspense sem a utilização de quaisquer diálogos, como numa espécie de pantomima musical. A expressividade musical explicitava-se nas caracterizações dos personagens: a flauta acompanhava a heroína sofredora, o contra-baixo anunciava o vilão assassino. (DUARTE, 1993, p. 209)

Duarte ainda ressalta que essa constante presença da música na encenação fazia dela “objeto de um destaque tão marcante quanto qualquer outro elemento cênico” (DUARTE, 1993, p. 214).

Contemplar os 300 anos da história de Minas Gerais com foco na sua produção teatral, e mais especificamente quanto à Música nela presente, ultrapassa consideravelmente os limites deste texto. Até então, minha pretensão foi enfatizar que essa presença sempre se deu, e de forma muito significativa. Dito isso, dedicarei a maior parte do espaço que aqui me cabe às interações da Música com o Teatro em Minas a partir dos anos 1970. Antes disso, preciso brevemente

24 Cabe comentar que, segundo a autora, essa grande valorização do melodrama pelas companhias teatrais mineiras, cujos espetáculos eram veementemente aplaudidos pelos espectadores, que lotavam as sessões, ocorreu apesar da severa condenação da crítica teatral sofrida por esse gênero teatral e do repúdio que os “setores mais intelectualizados” por ele demonstravam. Nas palavras de Duarte (1993, p. 210), “os críticos do século XIX rejeitaram crescentemente o melodrama com o decorrer dos anos, zombando dos espectadores simpáticos ao estilo, apontados como ignorantes”.

destacar algumas dimensões das interações Música-Teatro que serão consideradas, com base em uma forma ampliada pela qual compreendo o conceito de Música.

Em um texto que escrevi em 2014 para a revista *Polifonia*, da UFMT, apresentei meu entendimento sobre três distintas dimensões na interação entre Música e Teatro, às quais me refiro como Música *no* Teatro, Música *inter* Teatro, música *do* Teatro (MALETTA, 2014).²⁵ As iniciais maiúsculas para “Música” nos dois primeiros casos, diferentemente da inicial minúscula no terceiro, não são por acaso: uso a maiúscula para me referir à Música como uma das Artes, geralmente percebida, de forma mais restrita, como o campo artístico que se baseia na organização dos sons, por meio da melodia, do ritmo e da harmonia, mais explicitamente reconhecida pela manifestação de alguém que canta ou toca um instrumento musical. No terceiro caso, proponho uma compreensão distinta do termo. Vejamos, antes, como percebo as duas primeiras dimensões.

Quando me refiro à Música *no* (ou *para*) Teatro, considero o ponto de vista da *participação* explícita da Arte Música na cena teatral, isto é, quando uma manifestação musical, *percebida como tal*, se apresenta na cena teatral, o que geralmente ocorre por meio do canto ou da *performance* instrumental. Nesse caso, a manifestação musical do(a) artista em cena, mesmo que este(a) não seja um(a) musicista profissional, é reconhecida pelo(a) espectador(a), em primeiro plano, como uma apresentação musical própria da Arte Música.

No caso da Música *inter* Teatro, considero o ponto de vista da *interdisciplinaridade* entre dois campos artísticos autônomos, isto é, quando o Teatro, como arte autônoma, incorpora procedimentos e métodos que *não seriam próprios dele*, mas da Música como outra arte autônoma (ou vice-versa) e se apropria desses procedimentos e métodos. Trata-se de uma interação geralmente implícita, não percebida em primeiro plano pelo espectador, pois está nos fundamentos utilizados para a construção da cena, e não em uma apresentação musical. Como

25 Ainda sobre o tema das interações Música-Teatro, não poderia deixar de indicar os trabalhos acadêmicos de Fernandino (2008, 2013).

um exemplo, pensemos em uma cena cujas ações, tanto faladas quanto de movimento pelo espaço, baseiam-se em estruturas que são próprias da Arte Música, como células ou frases rítmicas específicas, que podem até mesmo ser próprias de um gênero musical, ou sequência de andamentos próprios das sinfonias ou sonatas, ou ainda dinâmicas e direções dos movimentos pelo espaço, que podem estar relacionados a estruturas sonoras usadas como referência. Essa dimensão não é percebida em primeiro plano pelo espectador e se engana quem imagina que ela só se estabelece se, no processo criativo, for orientada por alguém que teve efetiva formação musical. Ela pode ser fruto de memórias musicais que todos acumulamos, muitas vezes pelo contato informal com a Arte Música, sem termos a consciência disso. Pode ser o que chamamos de intuição.

Já no terceiro caso, da música *do* Teatro, refiro-me à música não como a Arte Música autônoma, mas como uma das instâncias discursivas que compõem o discurso teatral e que está presente em qualquer manifestação teatral, pois é intrínseca ao Teatro.²⁶ Por exemplo, durações e desenhos de movimentos das ações das/dos atrizes/atores,

26 Talvez essa ideia de uma música como instância discursiva do Teatro, mas que não é a Arte Música, se mostre confusa por uma questão de nomenclatura, na medida em que usamos o mesmo termo em ambas as situações. *Música* é a tradução de *Mousiké*, termo que, etimologicamente, refere-se às nove Musas (*Mousas*), deusas do conhecimento que inspiram os homens à arte e à ciência. A pesquisadora Lia Tomás ressalta que “o pensamento musical grego concebe o fenômeno musical de um modo complexo e multifórmico”; além das questões que envolvem as relações sonoras, ele englobava outras, que hoje identificamos como pertencentes à poesia e à dança, bem como à matemática, à astronomia e à filosofia. Dessa forma, a *música se igualava ao lógos, sendo uma forma de organização não apenas de sons, mas do pensamento* (TOMÁS, 2002, p. 17, 21, 28, 29, 39). Posteriormente, quando esse conceito complexo se desmembrou em diversos campos do conhecimento artístico e científico, uma parte correspondente à nossa atual Arte Música preservou seu nome, de modo que se tornou habitual relacionar o adjetivo “musical” aos conceitos e parâmetros somente dessa arte, gerando a *falsa ideia de que eles seriam legítimos apenas dela*. Se a arte hoje chamada Música, ao se desmembrar da *mousiké*, tivesse tido outra denominação — por exemplo, *Artes Sonoras* —, o adjetivo “musical” não apareceria como derivado dela, e sim da *mousiké*, sendo, portanto, usado mais livre e legitimamente por outros campos do conhecimento. Sobre isso, vide Maletta (2014, 2016).

de movimentos de luz, de formas de dizer o texto ou de deslocar elementos cenográficos pelo espaço que se apoiam estruturas rítmicas, melódicas e muitas vezes harmônicas, mas não seguindo os princípios das composições próprias da Arte Música, mas as necessidades da manifestação teatral. O que ocorre é que nem sempre temos a percepção disso. Refiro-me a essa interação como *polifonia*, de modo que a música se mostra uma ação discursiva própria do Teatro, que *é próprio dele, intrínseco a ele, como uma das instâncias discursivas (vozes) que o compõem*, e não como representante da Arte Música.²⁷ Interessante observar que uma maneira de perceber mais concretamente essa interação é quando há uma manifestação musical explícita, na forma do canto ou da ação de tocar um instrumento, *mas que não seria uma forma de participação*. Nesse caso, a/o atriz/ator que canta ou toca um instrumento *não* o faz para apresentar ao espectador uma *performance* “artemusical”, mas porque a personagem/*persona* que está em cena se utiliza do canto ou do instrumento *para produzir um sentido no espectador que vai além da performance “artemusical”*, isto é, um sentido próprio de uma ação teatral. Assim, não estará em questão a “qualidade musical” do canto ou da ação instrumental conforme os princípios da Arte Música, que estabelecem critérios para avaliarmos parâmetros como afinação, desenho melódico, adequação harmônica; o que interessa é a coerência entre o discurso musical manifestado e o sentido dramaturgico que se pretende criar nos interlocutores.

Chamo a atenção para uma questão extremamente importante: essas dimensões não se excluem, muitas vezes podem ser simultâneas e nem sempre é possível afirmar precisamente qual delas se manifesta. Quando proponho essas diferenciações, jamais é para estimular que sejamos identificadores de formas de interação da Música com o Teatro, mas como uma alternativa de evidenciar que as interações

27 Penso que, para o leitor que esteja experimentando um primeiro contato com essa ideia, a discussão que apresento possa parecer mais complexa. Para um melhor entendimento da questão, vide Maletta (2016), trabalho em cujo primeiro capítulo apresento minhas ideias sobre a natureza polifônica do Teatro.

são múltiplas e nem sempre explícitas. Além disso, a música como instância discursiva é intrínseca à polifonia cênica, portanto essa dimensão é própria de toda criação teatral. A complexidade está na infinidade de “organizações musicais”, próprias do Teatro, que podem ser criadas para uma mesma ação, o que exige de nós buscar a certeza do que realmente queremos dizer ao nosso espectador.

Como já havia antecipado, meu foco a seguir será a manifestação da música na criação teatral em Minas a partir dos anos 1970. Na medida em que a grandeza desse tema tornou imprescindível um recorte, vou me dedicar principalmente a grupos de teatro mineiros, de cuja produção teatral tive o privilégio de assistir a boa parte e com muitos dos quais também tive a honra de trabalhar, como preparador e/ou diretor musical. Certamente, ao final destacarei os nomes de múltiplos profissionais da Música e da Voz, que com eles colaboraram de forma significativa para o sucesso de seus espetáculos.

Cabe comentar que, impulsionado pela escrita deste texto, que me despertou o desejo de conhecer mais amplamente os artistas do teatro mineiro em atividade e, em especial, a forma como percebem a sua interação com a música, dei início a uma pesquisa sobre o tema, por meio de um breve questionário enviado via redes sociais, que já contribuiu para que eu pudesse reunir aqui um número maior de artistas. Naquele momento, duas perguntas principais foram feitas: a) “Como a música cantada e/ou tocada está presente no seu trabalho no Teatro?”; b) “Para além do canto ou da música instrumental, como você percebe a relação da Música com o seu trabalho no Teatro?”. Além disso, procurei confirmar o ano de fundação dos grupos e saber quais profissionais do campo musical/vocal atuaram em seus processos criativos.²⁸ Fui presenteado com

28 As buscas feitas na internet, com o objetivo de localizar os contatos do maior número possível de artistas do teatro mineiro, levaram-me ao portal Teatro Mineiro (<http://www.teatromineiro.mg.gov.br>), criado em 2015 como um espaço virtual para que os grupos mineiros se cadastrassem. Certamente, muitos artistas do teatro mineiro não estão cadastrados nesse portal, mas, diante da limitação de tempo e espaço para reunir a totalidade desses artistas, optei por me dedicar neste momento a esse recorte que me foi oferecido pelo portal apresentado, de modo que grupos de

um significativo retorno dos entrevistados, cujas percepções sobre o tema compartilho a seguir.

Na década de 1970 surgem em Belo Horizonte quatro grupos, que, em plena atividade até os dias de hoje, sempre tiveram uma relação intensa com a música. O Grupo Giramundo (1970)²⁹ é o mais antigo, e, como tive o privilégio de trabalhar ao seu lado, em especial quando o Grupo Voz&Companhia, do qual sou o diretor, dividiu com ele a cena, posso afirmar com convicção que sua obra contempla significativamente as três dimensões acima referidas da interação Música-Teatro.

O Oficcina Multimédia (1977), por mais que também represente todas as dimensões, é um exemplo absoluto da interdisciplinaridade, pois a Arte Música é estrutural em todos os espetáculos do grupo, em especial por meio da rítmica corporal criada por Ione. Ressalta-se que o grupo, com “o espetáculo *Sinfonia em Ré-fazer* (1978), inaugurou a linguagem multimeios e, pela primeira vez, levou para o palco os instrumentos de Marco Antônio Guimarães (UAKTI) integrados ao texto, movimento e material cênico” (O GRUPO, [20--]). O livro lançado pelo grupo em 2007 é referência fundamental sobre as interações Música-Teatro em todas as suas dimensões.³⁰

Acompanhando a trajetória da Companhia Sonho&Drama (1979), que em 2002 se transforma na ZAP 18, percebo que, em um primeiro momento, a Música atua em seus espetáculos de forma mais interdisciplinar, tornando-se cada vez mais explicitamente participativa na segunda fase da Sonho&Drama e, mais ainda, nas propostas da ZAP 18. O Grupo Teatro Kabana (1979), por sua vez, em especial pela proximidade com a cultura popular brasileira, já apresenta a música como um dos seus pilares criativos, explicitamente participativa.

A década de 1980 começa com o surgimento do Ponto de Partida (1980), em Barbacena. Ele se destaca com a apresentação

teatro ali inscritos se tornaram protagonistas neste texto, reunidos a todos aqueles que eu já conhecia.

29 Todas as indicações de ano, ao lado dos nomes dos grupos, referem-se à fundação deles, com base em informações obtidas na pesquisa iniciada para a escrita deste artigo.

30 Vide Medeiros (2007) na Bibliografia.

da música cantada e tocada ao vivo e de forma virtuosa, sendo por isso reconhecido em seus 41 anos de percurso artístico. Por sua vez, o Grupo Galpão (1982), de Belo Horizonte, merecerá um maior espaço aqui, não apenas porque é também reconhecido como umas das principais referências quanto à presença da música em cena, mas por eu participar dos seus processos criativos desde 1994, por ocasião da montagem de *A rua da amargura*, e ter com ele estabelecido uma parceria no que diz respeito à minha pesquisa acadêmica, a partir da minha entrada na UFMG como professor da graduação em Teatro.

Tendo em vista esse meu intenso e contínuo contato com o Galpão, posso afirmar com convicção que a interação Música-Teatro em seus diversos espetáculos se estabelece nas três dimensões acima referidas. Para tanto, antes da minha participação, o grupo já contava com a colaboração de preparadores e diretores vocais e musicais: Babaya, desde 1988; Fernando Muzzi, desde 1992; Francesca Della Monica, a partir de 2011. Além da presença explícita em quase todos os trabalhos criados e levados à cena em seus quase 40 anos de existência, por meio das muitas canções e intervenções instrumentais apresentadas ao vivo — o que facilitaria a percepção da interação Música-Teatro pela ideia da participação —, certamente eu poderia analisar cada espetáculo e evidenciar exemplos de cenas em que essa interação ocorre como interdisciplinaridade ou polifonia, mas isso tomaria um espaço excessivo, de que não disponho aqui.³¹

31 Sem me aprofundar na discussão, entre os espetáculos do Galpão posso selecionar como exemplos de participação a abertura de *Romeu e Julieta*, com a canção *Flor, minha flor* — que depois é diversas vezes retomada como um discurso próprio da polifonia cênica; ainda nessa dimensão de interação, poderia destacar cenas de *A rua da amargura*, *Um Molière imaginário*, *Um trem chamado desejo*, *O inspetor geral* e *Os gigantes da montanha*, reiterando que as mesmas músicas retornam por meio de outras interações. No que diz respeito à dimensão da interdisciplinaridade, *Partido*, *O inspetor geral*, *Um homem é um homem*, *Till* e *Os gigantes da montanha* me forneceriam muitos momentos a serem indicados. Quanto à ideia da polifonia, já afirmo que é inerente a qualquer espetáculo teatral, portanto a todos os produzidos pelo Galpão; contudo, eu poderia destacar *Nós e Outros*, em que a música presente em cena é integralmente criada como discurso cênico.

Em Belo Horizonte, o Grupo Real Fantasia (1983), que nos informa ser o único grupo da cidade “que trabalha especificamente com teatro para crianças” (REAL, [20--]), considera a Música um fundamento importante do seu trabalho no Teatro, no qual a participação do canto e dos instrumentos musicais tocados ao vivo é muito presente. Não posso deixar de destacar o Grupo Voz&Companhia (1988), que foi por mim fundado já como um grupo cênico-musical, tendo como objetivo se dedicar plenamente a todas as interações entre a Música e o Teatro. Em Conselheiro Lafaiete, surge o Centro Cultural Casa do Teatro (1989), que sempre tem a participação da música cantada e tocada em cena e, para além disso, considera o discurso musical como um fundamento muito importante de sua criação cênica.

Os anos 1990 foram intensos quanto ao surgimento de grupos de teatro em Belo Horizonte, em cujos processos criativos a Música foi, no mínimo, um fundamento muito importante, senão um dos principais. Inicialmente, destaco o Grupo Teatro Andante (1990), a Companhia Pierrot Lunar (1993), a Companhia Candongas (1994) e a Companhia Odeon, por serem grupos com os quais já trabalhei, podendo afirmar que percebo a ideia da interdisciplinaridade muito presente, na medida em que suas/seus diretoras(es), atrizes/atores e muitas(os) integrantes da equipe de criação organizavam seu pensamento como uma manifestação da *mousiké* — e, nesse aspecto, é inevitável destacar os nomes de Yara de Novaes e de Mônica Ribeiro, atrizes e diretoras que acompanho há muitos anos. Nessa década, ganhamos também o Armatrix (1991), a Companhia de Teatro (Luiz Paixão) (1993), a Companhia Cínica (1994 a 2000),³² a Companhia Acômica (1995 a 2015), Grupo de Teatro (1995), a Companhia Teatro Adulto (1996) e a Parangolé — Poesia de Cordel (1999), que também consideram a música um dos fundamentos principais de seu trabalho. Em todos os acima citados, a participação da música cantada e/ou tocada é ou foi uma constante. Cabe evidenciar ainda dois grupos que nasceram nessa década e que, na minha percepção, são grupos

32 Em 2007, duas atrizes da Companhia Cínica — Ana Régis e Mariana Muniz — formarão a Companhia Bárbara.

cênico-musicais, tamanha a intensidade das relações Música e Teatro: Duo Rodapião, de Eugenio Tadeu e Miguel Queiroz (1994 a 2018), e Companhia Burlantins (1996).³³

Fora de Belo Horizonte, destacam-se a Companhia Teatrando (1990), de Juiz de Fora, e a Companhia de Artes Asa do Invento (1991), de Governador Valadares, que, além de considerarem a Música um dos principais fundamentos de seus trabalhos, ressaltam a intensa participação do canto e da música instrumental em todos eles. Em especial, a Teatrando destaca a participação dos diretores musicais e compositores nos processos criativos, com uma grande diversidade de instrumentos musicais em cena. Por sua vez, a Companhia Teatral As Medeias (1996), de Ouro Preto, e o Grupo Perna de Palco (1996), de Ipatinga, consideram a música um importante fundamento, o que entendo que assim seja, principalmente, pelo viés da interdisciplinaridade. Finalmente, não posso deixar de salientar a criação da Companhia de Teatro Ícaros do Vale (1996), de Araçuaí/Vale do Jequitinhonha, e do Coral Araras Grandes, que nasceu a partir dela, por se tratarem de grupos essencialmente cênico-musicais, aos quais tive a sorte de assistir. Atualmente, e “mais quixotesca do que nunca, a Companhia de Teatro Ícaros do Vale, é um sinal de luz, um legítimo ato de resistência cultural, uma demonstração apaixonada da garra e determinação da equipe que faz acontecer o teatro no nordeste de Minas Gerais” (ORSINE, 2021).

Somada ao ano 2000, que encerrou o século xx, a primeira década do século XXI foi também profícua quanto ao surgimento de grupos em cuja proposta teatral a participação da música é explícita. Em Belo Horizonte, são criados Yepocá — Cia. de Teatro (2000), Companhia Luna Lunera (2001), Grupo Girino (2006), Grupo Maria Cutia (2006), Uma Companhia — Match de Improvisação (2006), Companhia Bárbara (2007 a 2015), Grupo Oriundo (2007), quatroloscinco (2007), Primeira Campainha (2008), Insensata

33 A Companhia Burlantins, de 1996 a 2007, foi formada por Marina Machado, Maurício Tizumba e Regina Souza; a partir de 2012, por Júlia Tizumba e Maurício Tizumba.

Companhia de Teatro (2009), Oitis Produções Culturais (2010) e Serelepe Grupo Cênico-Musical (2010). Pelos espetáculos desses grupos a que pude assistir, afirmo com firmeza que a dimensão da interdisciplinaridade está muito presente no Luna Lunera, no Maria Cutia, no Oriundo, no quatroloscinco, na Insensata e na Oitis. Yepocá e o Girino me sugerem o mesmo, ao identificarem a Música como um dos seus principais fundamentos. No Maria Cutia, por conhecê-lo bastante e por ele identificar a música como seu principal fundamento, percebo sua compreensão da música para além da organização sonora. O Serelepe já traz no nome a sua identidade como grupo cênico-musical, que penso estar se tornando a mesma do Oriundo, pela minha observação de seus últimos trabalhos. Ainda nessa década surge o Grupo Espanca (2004), que não tem como marca a presença explícita da música tocada ou cantada, mas apresenta uma intensa musicalidade na composição das dramaturgias (incluindo a voz falada e indo além dela), o que considero um forte exemplo de interdisciplinaridade.

Ao percorrer Minas Gerais, consegui contato com os seguintes grupos, criados ainda nessa década e cuja participação da música cantada e/ou tocada é constante em seus espetáculos: Grupo Máscaras (2001), em Guaranésia; Grupo Mundo Teatro (2004), em Alfenas; Grupo Tupam (2005), em Patos de Minas; Grupo In-Cena de Teatro (2007), em Teófilo Otoni; Grupo Pera (2008), em Cataguases; Grupo de Teatro Anim'Art (2008), em Capelinha; Grupo de Teatro Apoteose (2008), criado em Itumbiara (GO) e com atuação ampliada também para Uberlândia, em 2012, e para Portugal, em 2015; Companhia Fofocas de Teatro (2010), em Barroso; e Companhia Valentina de Teatro (2010), criada em Araxá, e transferida para São João del-Rei, em 2016, e para Carbonita, em 2020. Ressalto que, com exceção do Grupo Pera, que considera a Música como o seu principal fundamento, todos os outros a consideram um dos principais.

Dos grupos criados nos últimos dez anos, consegui contato com os seguintes: Zula Companhia de Teatro (2011), Mamãe Tá na Plateia (2013), Toda Deseo (2013), Companhia Espaço Preto (2014), Companhia Anômala de Teatro (2015), Companhia Negra de Teatro

(2015), todos com sede em Belo Horizonte; Circo Miudinho (2011), de Cordisburgo; Grupo dos Dois (2012), de Nova Lima; Ovorini Carpintaria Cênica (2012), de Sete Lagoas; Trupe Ventania (2012), de Passos; Companhia de Teatro Conscius Dementia (2013), de Poços de Caldas; Companhia de Teatro e Dança Os Issos (2014), de João Monlevade; Teatro do Tumulto (2014), de Ouro Preto. Com exceção da Zula, na qual a música cantada e/ou instrumental explicitamente presente é mais rara, os outros grupos afirmam a sua participação em todos ou na maior parte de seus espetáculos. Sem exceção, todos identificam o discurso musical como um dos fundamentos principais de seu trabalho, sugerindo-me a hipótese de que, além de uma voz da polifonia cênica, a Música pelo viés da interdisciplinaridade também está presente. Finalizo essa referência aos grupos com o Teatro da Pedra (2015), de São João del-Rei, que desde a sua criação buscou compreender mais profundamente as interações da Música com a cena teatral e com o qual tenho o privilégio de compartilhar meus princípios e práticas sobre esse tema, em especial quanto à atuação polifônica, desde 2016.

Independentemente de os grupos de teatro mineiro terem sido o recorte que defini para este texto, não posso deixar de me referir ao Oficinão, do Galpão Cine Horto, projeto criado em 1998 para reciclagem e aprimoramento de atores já experientes, no qual a Música é valorizada como importante fundamento. Destaco também intensa produção de teatro musical em Belo Horizonte, em especial pela atuação dos diretores Pedro Paulo Cava, no Teatro da Cidade, e Fernando Bustamante, fundador do Centro de Atividades Musicais e Artísticas (Cama), criado em 2011 e dedicado à formação de artistas para o teatro musical.

Destaco também os artistas e professores que colaboraram neste início de pesquisa que estou desenvolvendo sobre o tema aqui tratado, com foco na sua atuação individual no Teatro e que têm a Música como principal fundamento — Mônica Ribeiro, Regina Souza, Valéria Braga, Vinícius Albricker —, como um dos fundamentos principais — Ana Hadad, Ana Régis, Antonio Hildebrando, Ênio Reis, Eugênio Tadeu, Marcelo Veronez, Rita Gusmão, Yara

de Novaes —, como um fundamento muito importante — Fábio Furtado, Heloisa Marina, Júlio Vianna, Luiz Carlos Garrocho, Mariana Muniz, Nilmara Gomes, Rita Clemente, Rodrigo Robleño.

Buscando enfatizar a relevância do trabalho de diversos profissionais da Música e da Voz, mineiros ou radicados em Minas, que trabalham no Teatro como preparadores e diretores vocais e musicais, bem como aqueles que compuseram músicas para Teatro, finalizo este texto citando os nomes de todos aqueles que consegui reunir até então,³⁴ como uma forma de expressar a minha admiração e o meu aplauso.

Preparadores e diretores vocais e musicais: Abraão Kimberly, Alexandre Pereira, Aline Araújo, Allan Paiva, Amanda Prates, Ana Hadad, Marcos Adler, André Ricardo Couto Taques, Andrea Amendoeira, Anthonio Marra, Antônio Maria Claret de Mattos, Babaya, Bella Michielini, Beto Sorolli, Bueno Rodrigues, Carlos Magno, Cláudia Cimbleis, Clóvis Carrero, Conceição Nicolau, Cristiano Peixoto, Dário Marques, Davi Dolpi, Davi Fonseca, Dea Trancoso, Denise Navarro, Dimir Viana, Eberth Guimarães, Eda Costa, Eládio Perez Gonzales, Eliane Carvalho, Ernani Maletta, Eugênio Tadeu, Fabiana Silva, Fernanda Dearo, Fernando Muzzi, Francesca Della Monica, Gal, Geovanne Sassá, Helena Mauro, Henrique Vieira, Homero Farias, Hugo da Silva, Iaiá Drummond, Isabela Arvelos, Istéfani Pontes, Jeferson Jersey, Jonnatha Horta Fortes, José Carlos Leal, José Julião Júnior, Josi Lopes, Joubert Oliveira, Júlia Tizumba, Juliana Motta, Juliana Pautilla, Jussara Fernandino, Kátia Couto, Kristoff Silva, Leandro Silva, Leonardo Mendonza, Leri Faria, Livia Steffany, Lizandra Romano, Lucas Solacincio, Luciano Trindade, Luísa Bahia, Luiz Gibson, Luiz Henrique Del Rey, Luiz Nascimento, Luiz Rocha, Manu Ranilla, Marcela Veiga, Marcinho

34 O conjunto de nomes aqui citados certamente não esgota a totalidade dos artistas mineiros que já trabalharam ou ainda trabalham com a interação da Música com o Teatro. Neste texto, eu me restringi àqueles que foram citados pelos grupos que responderam ao questionário enviado. Outros nomes serão acrescentados, em trabalhos futuros que pretendo publicar, resultantes da pesquisa que continuará a ser desenvolvida sobre esse tema.

Batista, Marco Flávio Alvarenga, Marco França, Marcos Frederico, Marcos Thadeu de Miranda Gomes, Marcus Adler, Maria Cordélia Lima, Maria Rita Amaral, Mariana Lima, Marina Machado, Maurilio Rocha, Maycon Pierre, Nath Rodrigues, Neide Ziviane, Nilmara Gomes, Paula Pimenta, Pedro Delgado, Priscila Cler, Rafael Grimaldi, Rainy Campos, Raísa Campos, Raquel Castro, Rarah, Roberta Bahia, Roberta Carreri, Rodrigo Gerônimo, Sérgio Nicácio, Tatá Sant'Ana, Titane, Valéria Braga, Vinícius Albricker, Vitor de Melo Caffaro, Viviane de Marco, Walner Lucas, Zé Walter Albinati.

Compositores: Allan Paiva, Alexandre Pereira, Amanda Prates, Anderson Firpe, Antônio Celso Ribeiro, Arnaud Rodrigues, Barulhista, Beatriz Farias, Bruno Godinho, Bruno Souza, Caio Gracco, Carlos Laudares, Clara Ernest, Cláudia Cimbleres, Celso Adolfo, Cynthia Paulino, Daniel Maia, Dário Marques, Dea Trancoso, Dário Marques, Davi Dolpi, Davi Fonseca, Di Souza, Dimir Viana, Eberth Guimarães, Eduardo Álvares, Ernani Maletta, Ernst Widmer, Eugênio Tadeu, Fabiana Silva, Felipe Amorim, Felipe Oládélè, Felipe Storino, Fernanda Dearo, Fernando Brant, Fernando Muzzi, Flávia de Marco, Francisco César, Gabriel Costa, Geraldinho Alvarenga, Geovanne Sassá, Gilberto Macruz, Gilmar Iria, Gilvan de Oliveira, Grupo Constantina, Grupo Experimental de Música de Câmara da Fundação de Educação Artística, Grupo Oficcina Multimédia, Guilherme Paoliello, Gusmão, Helena Mauro, Hot Apocalypse, Hugo da Silva, Ian Guedes, Ione de Medeiros, Isabela Arvelos, João Pedro Vasconcelos, John Ulhoa, Johnny Hansk, Josi Félix, Jota Dangelo, Júlia Medeiros, Juliana Motta, Jussara Fernandino, Kadu dos Anjos, Kely Ellaine, Kristoff Silva, Ladston do Nascimento, Leonardo Mendonza, Lenis Rino, Leri Faria, Lido Loschi, Livia Steffany, Lindembergue Cardoso, Lizandra Romano, Luiz Arthur, Luiz Henrique Del Rey, Luiz Rocha, Marcela Veiga, Márcio Monteiro, Márcio Sant'Ana, Marco França, Marcos Frederico, Marcus Adler, Marcus Vianna, Mariana Lima, Matheus Lazarin, Maurício Tizumba, Maurilio Rocha, Maycon Pierre, Morris Picciotto, Negras Autoras (Elisa de Sena, Eneida Baraúna, Júlia Tizumba, Manu Ranilla, Nath Rodrigues, Vi Coelho), Neise Neves, O Grivo, Pablo Bertola,

Paulinho Pedra Azul, Paulo Beto Pedro Delgado, Pedro Filho, Pereira da Viola, Raísa Campos, Rarah, Ricardo Lemos, Rodolfo Goulart, Rogério Vasconcelos, Rubner de Abreu, Rufo Herrera, Sérgio Freire, Sérgio Magnani, Sérgio Moreira, Sérgio Nicácio, Sérgio Pererê, Shabê Furtado, Tatá Sant'Ana, Tatá Sympa, Thiago Dvilla, Thiago Gazzineli, Tim Rescala, Toninho Horta, Vanessa Juliana, Vinícius Albricker, Walner Lucas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2 ed. correta e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp., 1942.
- BRANT, Fernando. Música e mineiridade. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 9, n. 11, p. 129-136, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernohistoria/article/view/2889/3144>. Acesso em: 7 out. 2022.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- MALETTA, Ernani. A interação Música-Teatro sob o ponto de vista da polifonia. *Polifonia*, Cuiabá, v. 21, n. 30, p. 29-54, jul./dez. 2014.
- O GRUPO Oficcina Multimédia. G.O.M, [s. l., 20--]. Disponível em: <http://oficcinamultimedia.com.br/v2/o-grupo-oficcina-multimedia/>. Acesso em: 7 out. 2022.
- ORSINE, André Tixa. Em 2021 a Companhia de Teatro Ícaro do Vale irá completar 25 anos. *Valemos pelo que Somos*, [s. l.], 4 jan. 2021. Disponível em: <https://www.valemospeloquesomos.org.br/post/em-2021-a-companhia-de-teatro-%C3%adcaro-do-vale-ir-%C3%A1-completar-25-anos>. Acesso em: 7 out. 2022.
- PFEFFER, Renato Somberg; LUNA, Moisés. Breve história da música antiga em Minas Gerais. *Pretexto*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 33-44, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://revista.fumec.br/index.php/pretexto/article/view/410>. Acesso em: 7 out. 2022.

REAL Fantasia. *Teatro Mineiro*, [s. l., 20--]. Disponível em: <http://www.teatromineiro.mg.gov.br/component/k2/real-fantasia>. Acesso em: 7 out. 2022.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

BIBLIOGRAFIA

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Orientador: Ernani de Castro Maletta. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Práticas cênico-musicais: desenvolvimento e sistematização*. Orientador: Ernani de Castro Maletta. Coorientadora: Ângela Imaculada Loureiro de Freitas Dalben. 2013. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficina Multimídia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.

**DIRETORAS E
DIRETORES**

PAIXÃO E ENGAJAMENTO: JOTA DANGELO, UM HOMEM DO TEATRO E DE LUTAS

Luiz Paixão

Tive o prazer, o privilégio e a honra de ter Jota Dangelo como mestre em meus primeiros anos no teatro. Aluno da atriz e diretora Mamélia Dornelles, sua companheira de vida e dos palcos, conheci o Dangelo, que me orientou nas primeiras lições de dramaturgia e permitiu, por solicitação da Mamélia, que eu, um menino de 20 anos, encantado pela magia do teatro, acompanhasse a montagem de um dos maiores e mais importante espetáculos já realizados em Belo Horizonte, *Os pequenos burgueses*, de Gorki, em 1978.

Além de ser um marco do teatro realista em nossa cidade, a montagem nos reafirmou o caráter estético e os compromissos de um homem de teatro, que tem parte significativa de sua vida dedicada aos nossos palcos. Jota Dangelo não é apenas um grande dramaturgo, diretor e ator que fez dos palcos motivo de sua vida, é um dos nomes mais importantes da história do teatro de Minas Gerais, reconhecido nacionalmente por seus pares.

Sua compreensão do fenômeno teatral não é apenas resultante da prática e da experiência no palco e nas coxias; Dangelo sempre foi, e continua sendo, um estudioso do teatro, de seus movimentos históricos e de suas diversas possibilidades estéticas e formais.

Investigador criterioso, foi com essa perspectiva que escreveu, em 1966, uma série de artigos em que confronta e aproxima as poéticas teatrais de Constantin Stanislavski (1863-1938) e Bertolt Brecht (1898-1956). Intitulados “À margem do método: Brecht e Stanislavski” e publicados no caderno “Suplemento literário” do jornal *Minas Gerais*, órgão oficial do Estado, os artigos são uma análise bastante profunda, considerando o seu caráter não acadêmico, dos projetos estético-ideológicos dos dois grandes mestres do teatro no século xx. Dangelo revela um apurado sentido crítico na comparação das duas poéticas, desfazendo mitos e rompendo preconceitos que distorcem de maneira acentuada a discussão sobre o pensamento dos dois encenadores.

Interpretação, em termos de Teatro, é uma resposta física e mental a estímulos que têm origem em um texto dramático. O ator é, portanto, o interprete, um elemento intermediário entre dois polos: o poeta e o público. O que torna complexa esta função é a qualidade humana do material utilizado no seu desempenho. Daí, duas correntes importantes: uma, a de Stanislavski, que leva em consideração a interferência psíquica do ator no processo interpretativo; a outra, a de Brecht, que propõe a redução dessa interferência, preferindo definir interpretação como “explicação, comentário”. Com esta alternativa, o dramaturgo alemão estreitava a relação do público para com o poeta, ao mesmo tempo que cavava um abismo entre o ator e sua audiência. Em outras palavras, interpretação para o ator é “maneira de comentar, explicar”; para o público, “julgar, considerar, ajuizar”. O intuito claro da proposição Brechtiana é a racionalização da cadeia poeta-ator-público pela eliminação do emocionalismo que deriva da interferência psíquica do ator no ato interpretativo. (DANGELO, 1966a, p. 3)

[...] o ponto chave do Método [de Stanislavski] é criar o mais alto grau de empatia entre o ator e seu público às custas, principalmente, de uma “transformação total” do ator no personagem. [...] um processo educacional engenhoso capaz de evitar que o ator “saísse

do seu papel”. Em outras palavras isto quer dizer que evitando estas pequenas fugas, o contato entre o ator e o público seria permanente e ininterrupto. [...] pode-se dizer que evitar as interrupções no contato ator/público é o objetivo maior do Método e o maior obstáculo a ser vencido pelo interprete, isto é, trata-se de forçar a empatia a qualquer preço. (DANGELO, 1966b)

No teatro de Jota Dangelo, o dramaturgo e o encenador sempre se confundem na busca de um projeto em que o texto e a cena encontram uma síntese estética e formal, conscientemente organizada. Como dramaturgo, é um autor que sempre se utilizou das estruturas e formas do realismo épico-dialético, proposto por Brecht, construindo peças que valorizam a dialética das argumentações e o caráter narrativo da fábula, ao mesmo tempo em que os personagens se aproximam estilisticamente do referente. Nesse sentido, sua dramaturgia nos apresenta um homem em constante movimento e transformação. Seu humor cáustico, ironia inteligente e consciência apurada das relações históricas e sociais marcam sua dramaturgia, sempre muito reflexiva e crítica.

Oh! Oh! Oh! Minas Gerais, peça escrita em parceria com Jonas Bloch e levada ao palco em 1967 por meio de uma releitura de fatos e “causos” da história de Minas, tornou-se, então, uma bandeira da luta contra a ditadura militar e defesa do Estado Democrático de Direito. Ainda hoje, o texto, por seu caráter histórico e parabólico, continua sendo atual e muito crítico aos movimentos políticos, sociais e comportamentais do povo mineiro.

Os espetáculos *Som e Luz* — uma experiência dramatúrgica que, por meio de um texto poético-narrativo também de nítidas influências do modelo épico brechtiano, estabelece uma parábola com a realidade brasileira, a partir de uma leitura crítica da perseguição e punição de Jesus Cristo (vários textos, entre eles *A caminho do Calvário*) e de Tiradentes (*Inconfidência na praça*) — foram, nas festividades da Semana Santa e nas comemorações da Inconfidência Mineira, acontecimentos artísticos de grande importância política e cultural. A estrutura narrativa desenvolvida por Dangelo, apesar

de se orientar pelos escritos bíblicos e históricos, ultrapassa o fato e reflete sobre os processos políticos e sociais vivenciados no Brasil da ditadura militar, coroando sempre a luta pelo Estado Democrático de Direito. Religião e história como ponto de partida para uma discussão crítica. Promovia-se uma discussão que, por estar oficialmente amparada tanto pela Igreja católica quanto pelo governo do Estado de Minas Gerais, conseguia furar o bloqueio de uma censura extremamente rigorosa, e nem sempre tão inteligente para compreender os artifícios utilizados.

Não se pode ignorar, também, a importância fundamental do Show Medicina, liderado por Dangelo e Ângelo Machado, ambos formados pela Escola de Medicina da UFMG e professores da instituição. O projeto artístico, de nítida intenção política e cultural, marca as primeiras experiências de Jota Dangelo na dramaturgia, as quais seriam fundamentais para o aprimoramento de sua escrita. Inicialmente voltado a questões médicas, ele aprofunda a questão política por meio, também, de uma crítica mordaz e humor bastante ferino.

[...] o Show Medicina não pode ser avaliado pelos parâmetros rotineiros da crítica de artes cênicas. Nem na sua feitura, como realização teatral, nem na sua, digamos, dramaturgia, entre aspas. O espetáculo não tinha pretensões de ordem estética. [...] o esquema estrutural desse espetáculo seguia, portanto, uma linha de conveniências: pequenos esquetes, intercalados com números de cortina para permitir a mudança de precários cenários, quase sempre constituídos por objetos e elementos essenciais ao desenrolar da ação. A presença de um locutor, fio da meada indispensável para manter o ritmo da encenação, foi, desde o início, elemento fundamental. [...]. Havia, como não poderia deixar de haver, uma grande dose de improvisação [...]. Ensaiado, às vezes, em apenas oito a dez dias, com “atores” inexperientes, que eram obrigados a executar todo tipo de função, da sonoplastia à contrarregragem, da iluminação à maquiagem [sic] da interpretação à maquiagem, a improvisação era a única arma eficiente contra o caos que se estabelecia em cena e nos bastidores. (DANGELO; MACHADO, 1991, p. 4-5)

Sua adaptação dramaturgica da peça de Gorki conseguiu uma aproximação da obra russa, escrita em 1900 e levada à cena pela primeira vez em 1902, com a realidade brasileira, trazendo para o palco a discussão sobre a superação de um regime opressor, apontando alternativas de mudanças que dependiam exclusivamente da consciência de luta e enfrentamento das contradições do sistema. Sua adaptação, sem perder o foco do realismo russo, mereceu a inclusão de vários fragmentos de outras obras de Gorki, que ampliavam o seu espectro, o que servia para uma maior aproximação com a realidade brasileira.

O Brasil vivia, então, sob os tacões da ditadura militar, que tinha na censura o seu recurso de intimidação sobre os artistas, particularmente sobre o teatro, que liderava a mobilização e organização dos artistas brasileiros na luta contra o arbítrio e o desmando. A luta pelo retorno da democracia e das liberdades fundamentais encontra na montagem uma expressão desse momento de mobilização. O espetáculo não deixava dúvidas no que se referia aos seus compromissos com as necessidades de transformação da sociedade brasileira.

Quando ainda não era moda falar no *método das ações físicas*, de Stanislavski, Dangelo, no processo de montagem de *Os pequenos burgueses*, já lançava mão dessa técnica, hoje tão pouco compreendida e tão alardeada por aqueles que acreditam que podem usar e abusar desse método sem levar em consideração a totalidade do pensamento stanislavskiano. O encenador, que também tem sua formação inicial no Show Medicina, dispõe de uma privilegiada visão cênica e consciência dos processos de criação do ator. Sua encenação se consolida por meio da valorização da discussão teórica entre diretor e ator, visando a uma compreensão do texto e do espetáculo em suas diversas instâncias de representação. A articulação texto-cena-atuação no ambiente criativo não se efetiva apenas no processo de experimentação prática, mas por meio de uma socialização de aspectos do fazer cênico que, amparado por uma poética que não se manifesta de maneira purista, já se apresenta contaminado por outras correntes estéticas do pensamento teatral.

Percebe-se, de maneira bastante objetiva em seus trabalhos de encenação, uma significativa contaminação de Stanislavski por alguns procedimentos da estética brechtiana, como na materialização cênica de determinadas contradições que revelam relações sociais objetivas. Não há como não registrar a cena em que a personagem Tatiana (interpretada pela atriz Eliane Mares) transforma o copo entregue a Pólia (atriz Sônia Valadares), num *gestus* social da relação de classes. Se, por um lado, registra-se uma interpretação claramente determinada pelo mestre russo, isso não impede que procedimentos brechtianos sejam utilizados concomitantemente, superando com isso aparentes dicotomias entre os dois sistemas.

A análise do comportamento dos personagens, executada com precisão e criatividade, permitia uma aproximação dos processos de composição psicofísica stanislavskiana com uma abordagem materialista e dialética, de nítida influência brechtiana, que configurava em cena as profundas contradições de uma sociedade em transformação. Essa sociedade, em meio à luta, apontava para uma nova experiência histórica, com a vitória da Revolução Russa, como também revelava as contradições dos personagens, tanto as internas quanto as que mantinham relação com os outros personagens. Tudo isso trabalhado com consciência e certeza de que era possível combinar os dois mestres, pois, como o próprio diretor afirma, “[...] as divergências entre as teorias de Brecht e Stanislavski [...] são mais teóricas do que práticas” e “numa análise mais acurada, talvez as concordâncias sejam mais importantes do que se pensa” (DANGELO, 1966b).

Em *Os riscos da fala*, espetáculo imediatamente posterior a *Os pequenos burgueses*, a experiência de trabalhar com um texto exclusivamente poético apresentou-se bastante inovadora, tanto em seus aspectos dramáticos quanto em sua proposta cênica e possibilitou a realização de um espetáculo contundente sobre a função do poeta e da poesia. Mais uma vez, Dangelo se “arrisca” e brinca com um texto de extrema dificuldade de construção dramática.

Devo confessar que, acompanhando os ensaios de *Os riscos da fala*, compreendi, ainda que de maneira bastante precária, em razão da minha pequena experiência no teatro, que fazer uma “colagem” não é

apenas juntar um tanto de textos que tratem do mesmo assunto. Era ainda o tempo das colagens, técnica amplamente utilizada no período da ditadura, em que se misturavam autores e peças como uma colcha de retalhos malplanejada. Dangelo, naquele momento, demonstrava alguns aspectos que me permitiram desenvolver a técnica de adaptação dramatúrgica de maneira bastante consciente e adequadamente configurada. Compreendi que o exercício da adaptação exige uma consciência e uma habilidade que, ao meu sentir, somente um conhecimento aprimorado da escrita dramatúrgica permite.

Foi um espetáculo experimental, inovador, arrojado esteticamente, onde a palavra poética assumia sua função dramática sem perder o seu valor poético: era, ao mesmo tempo, poesia e teatro, como ainda não se havia visto entre essas montanhas que nos cercam, tão sutilmente representadas no cenário agressivo e instigante de Raul Belém Machado. Dangelo abriu mão do *status* de “diretor” para assumir a função de “coordenador” e, nesse momento, mais uma vez, estava me ensinando uma lição fundamental: da autoridade de sua experiência teatral e de seus longos anos na cena mineira, demonstrava que o espetáculo não tem um dono, é resultado de um trabalho coletivo que, se não estiver socializado em todos os seus aspectos — físicos, teóricos, estéticos e humanos —, dificilmente estará cumprindo a função precípua do teatro, que é produzir diversão, conhecimento e inquietações diante do fato cênico.

Poucos sabem que Dangelo foi convidado pelo encenador José Renato para fazer o personagem Manguari Pistolão, na peça *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, uma das maiores peças da dramaturgia brasileira, em substituição a Raul Cortês, na montagem paulista. Como autor deste artigo e discípulo que ficou sabendo do convite, me reservo, em nome da história e do respeito e admiração, o direito de revelar o fato. Nós, que gostaríamos de ver o seu reconhecimento nacional como criador de personagens, fomos frustrados por sua recusa ao convite. Quem o viu como Teteriev, em *Os pequenos burgueses*, para mim o seu momento mais representativo como ator, não esquece suas “tiradas” mordazes e mal-humoradas. Uma criação sensível e repleta de humanidade; em sua sutileza,

revelava a solidão e a profunda dor do personagem. Destilando sua amargura, o personagem contagiava a todos, encantando a cada réplica que desafiava o senso comum e a falsa cordialidade pequeno-burguesa. O seu Teteriev, um pária social, cantor de coral e alcoólatra, não perdia a oportunidade de alfinetar e apontar suas armas verbais para a hipocrisia. O monólogo “Veneráveis bípedes” não era apenas o seu grande momento, mas era o instante em que o espetáculo atingia sua síntese de qualidade artística e reflexão política, em que a dialética entre *bem* e *mal* transitava, de forma consciente e representativa, do comportamento do personagem, do humor aparentemente ingênuo, a uma terrível gravidade na análise do comportamento humano.

Dangelo está afastado do teatro, mas o teatro não se afastou dele. Vivendo em sua São João del-Rei com sua eterna companheira, Mamélia Dornelles, conduz o Centro Cultural Virgílio Dangelo e, cercado de seus filhos e netos, continua arguto observador da vida e das contradições humanas. Escreve muito, e a qualidade implacável de suas letras nos legou o livro *Os anos heroicos do teatro em Minas Gerais*, reafirmando que o teatro sobrevive às leis de incentivo, que hoje limitam a nossa produção teatral.

Quem o viu em atividade em sua práxis artística, ressentido a sua falta e, ainda mais, sabe que o nosso teatro perdeu muito com o seu afastamento. Suas conversas mais profundas e didáticas se davam na descontração de uma mesa de bar. Quantos ensinamentos adquiri entre um copo de cerveja e outro. Dangelo não me ensinou nada, me apontou caminhos; provocou minha necessidade de estudar e pesquisar sempre. Tenho certeza de que essa foi sua maior lição para aquele jovem dramaturgo que se encantava com aquelas palavras, um conhecimento superior, que não distribuía inconsequentemente, mas produzia em mim uma vontade de um dia me aproximar um pouco mais do Mestre. Se aprendi a me dedicar ao estudo do teatro com tanto afinco, a responsabilidade é desse amigo, desse mestre, dessa referência que vou levar comigo para sempre. Referência artística, mas, sobretudo, humana, de um homem que sabe sua função formadora. Em seus pequenos comentários, se

você está atento, é possível compreender um projeto de arte e de vida; compreender que o teatro é muito mais que o resultado da bilheteria; compreender que no teatro não é possível abrir mão de convicções, mas que é possível torná-las expressão cênica; compreender, também, que no teatro alguma coisa tem que pulsar mais forte do que a vaidade pessoal e passageira; compreender, ainda, mas não por fim, que a paixão pelo teatro pode quase tudo, só não pode deixar apagar a chama da paixão pelo teatro.

REFERÊNCIAS

- DANGELO, Jota. À margem do Método: Brecht e Stanislavski. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 1, n. 4, 17 set. 1966a, Suplemento Literário, p. 3.
- DANGELO, Jota. À margem do Método: Brecht e Stanislavski (III). *Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 1, n. 5, out. 1966b. Suplemento Literário, p. 2.
- DANGELO, Jota; MACHADO, Ângelo. *O humor do Show Medicina*. São Paulo: Atheneu, 1991.

BIBLIOGRAFIA

- BLOCH, Jonas; DANGELO Jota. *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.
- DANGELO, Jota. *Os anos heroicos do teatro em Minas*. São Paulo: Atheneu, 2010.

PEDRO PAULO CAVA, *L'ENFANT TERRIBLE*

Andreia Garavello

Palácio dos Despachos, gabinete do governador do Estado de Minas Gerais, por volta das 20 horas do dia 12 de junho de 1991. O então governador, Newton Cardoso, no seu último ano de mandato, pressionado pelas manifestações dos artistas e intelectuais de Belo Horizonte contra sua política cultural, recebe os representantes do movimento — um grupo de, mais ou menos, 20 pessoas — para tentar um diálogo. Nós éramos poucos, mas fortes.

Atrás de uma mesa imponente, estilo português, de imbuia, tentando se encaixar numa cadeira de assento elegante e espaldar alto, o governador repete as promessas, os compromissos, acordos e seu objetivo de atender às reivindicações do movimento cultural. Pausa. Newton Cardoso levanta-se, vai até Pedro Paulo Cava e anuncia: você é o novo secretário de Cultura do Estado. Um verdadeiro representante da categoria artística, administrando a Secretaria de Cultura. Silêncio. “Obrigado, governador, mas não aceito”, respondeu o diretor teatral. Newton Cardoso, perplexo, com uma expressão “meu Deus, que é isso?”, perguntou de maneira jocosa: “Como é que é? Não aceita? Como assim, amigo?”. Depois de uma ansiosa pausa coletiva, a resposta do Pedro Paulo ecoa pelo salão: “Quero continuar livre

para falar o que eu penso, seja sobre quem for. E venhamos e conve-nhamos, Vossa Excelência, nunca fomos amigos”.

Esse acontecimento — eu estava presente — retrata fielmente quem é Pedro Paulo Cava: um homem sem meias palavras, cujo discurso, claro e objetivo, dificilmente passa despercebido, ousou dizer, quase nunca, sejam seus ouvintes estudantes de teatro, elenco das suas peças, amigos, autoridades políticas, jornalistas ou, até mesmo, namoradas ou ex-esposas. Talvez o fato de ter sido filho único de uma mãe — dona Lígia — que o trouxe à luz aos 40 anos, nascido em Andrelândia, cidade pequena de Minas Gerais, tenha influenciado esse jeito de galo de rinha, crista grande; já que do pai, Sr. Samuel, farmacêutico da cidade, herdou a mania de tomar e receitar remédios. Pedro Paulo é o próprio doente imaginário de Molière.

Durante a adolescência morava em Belo Horizonte, no Edifício Vila Rica, na Rua São Paulo, e era frequentador assíduo das bancas de jornal do centro da cidade, onde nunca comprou nenhum. Em cada parada numa banca lia uma parte do jornal. Estudante inquieto e questionador, declaradamente ateu, funda em 1963 o Grupo de Teatro Jovem, ligado aos grupos de jovens católicos, afirmando: “pra continuar fazendo teatro, eu faço até catecismo!”. E foi essa mesma determinação que o impulsionou a se dedicar à arte teatral. Iluminador, sonoplasta, contrarregra, executor de cenário, até mesmo ator, função que, humildemente abandonou. Melhor para nós, que perdemos um péssimo ator, mas ganhamos um diretor brilhante.

E assim como uma brincadeira de criança, Pedro Paulo funda em 1968 o Teatro Infantojuvenil Popular, o TIB, onde produz e dirige vários espetáculos infantis com a responsabilidade e seriedade de um adulto. Só para lembrar alguns: *Liderato, o rato que era líder*, de André Carvalho e Gilberto Mansur; *Pluft, o fantasma*, de Maria Clara Machado; *Romão e Julinha* e *Dom Chicote Mula Manca*, de Oscar von Pfuhl. Seguiram-se a essas muitas outras produções, sempre considerando a inteligência e a sensibilidade do público infantil. Esse fato é bastante curioso, porque Pedro nunca foi um homem muito chegado a crianças, o que é compreensível, afinal estamos falando de um filho único de uma mãe já com 40 anos.

Entretanto, cria e coordena o Festival Nacional de Teatro Infantil, que integra o conceituado Festival de Inverno da UFMG. Como tudo o que é público gera prós e contras, assim também aconteceu em relação ao festival: “Gente, que absurdo! Crianças expostas ao frio assistindo teatro?!”. Com a propriedade de um profissional da saúde, Pedro Paulo rebatia as críticas: “A cultura é imprescindível na educação infantil. Além do mais, o frio do inverno faz bem às crianças, desde que bem agasalhadas. Caso apresentem estado gripal e tosse, nada melhor que xarope de guaco”. Afirmava o “pediatra” Pedro Paulo Cava, baseado em sua longa experiência atrás do balcão da farmácia do pai.

As décadas de 60 e 70 foram bastante produtivas. Da parceria com Jota Dangelo, mestre e amigo, no Teatro Experimental, nascem *Frei Caneca*, de Carlos Queiroz Teles, *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, *O interrogatório*, de Peter Weiss, *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, de Jota Dangelo e Jonas Bloch, e a primeira direção de Pedro Paulo de um texto de Bertolt Brecht, *Aquele que diz sim, aquele que diz não*. Talvez esse texto do dramaturgo alemão tenha influenciado o artista a dizer “não” ao curso de Sociologia da UFMG, iniciado em 1969 e abandonado em 1972. Ele declarava: “Trabalho sociocultural eu sei fazer no palco!”. E tinha razão. Anos depois, em 2000, recebe o título de Notório Saber em Artes Cênicas, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Um diretor essencialmente épico, tanto que em 1985 ganhou uma bolsa de estudos, oferecida pelo Goethe-Institut, para um estágio no consagrado Berliner Ensemble, criado por Bertolt Brecht, bolsa conquistada depois de dirigir e produzir alguns textos do dramaturgo alemão, como, por exemplo, *Aquele que diz sim, aquele que diz não* (1970), *Galileu Galilei* (1983), *O senhor Puntila e seu criado Matt* (1986), e de publicar um artigo no livro *Brecht no Brasil: experiências e influências* (1987), obra que trata da experiência de ler Brecht, transportando-o para algumas ressonâncias na sociedade brasileira, que vivia nessa época o movimento pela anistia. A grande maioria da nossa geração, aqueles que hoje estão entre os 50 e os 60 anos, somente teve acesso às aulas de Moral e Cívica e OSPB e não viveu

a angústia de ter sua liberdade de expressão negada. Realidade bem diferente daquele jovem adolescente nos anos 60 e 70, envolvido com os artistas e intelectuais de Belo Horizonte em plena ditadura.

O comprometimento com a arte era tão verdadeiro e intenso quanto com a política. Integra desde 1966 o Partido Comunista, o “Partidão”, e, desde então, assiste às prisões e desaparecimentos de muitos amigos, testemunha a censura de algumas produções artísticas, e em 1975 inicia, junto com artistas de todo o Brasil, o movimento para a regulamentação da profissão de artista, conseguida através da Lei n.º 6533, de 1978. Funda então a Apatedemg (Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado de Minas Gerais), cujos associados “não preenchem uma caixa de sapatos”, mas, apesar disso, a Carta Sindical para representação dos artistas profissionais no Brasil é homologada em 1985. Pedro Paulo já estava inserido de corpo e alma em outro movimento: o movimento pró-anistia. Soma-se à essa variedade de intervenções sociopolítico-culturais a criação da primeira escola livre de artes cênicas do Estado, a Oficina de Teatro, hoje ligada à PUC Minas. E pasmem: a Oficina funcionou durante quase seis anos em uma pequena casa na Avenida Afonso Pena, vizinha do representante da masmorra da ditadura, o DOI Codi! Aqueles servidores públicos da Polícia Civil foram obrigados, durante esses anos, a ouvir um pouco de Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Brecht, Camus, Nelson Rodrigues, Shakespeare, Sófocles, Oswald de Andrade, Tolstói, Guarnieri, João Cabral, entre tantos outros dramaturgos, declamados, com todo o fôlego juvenil, por aprendizes de teatro apaixonados das turmas da manhã, da tarde e da noite. Ah, como é doce a vingança!

Se o ditado popular “quem espera sempre alcança” é verdadeiro, alguém que pode ser um exemplo da sua veracidade é Pedro Paulo. Quem o conhece há longo tempo sempre o ouviu anunciar inúmeras vezes: “Um dia terei o meu próprio teatro. Como? Ainda não sei”. Dito e feito! Em 1990 era inaugurado o Teatro da Cidade, na Rua da Bahia, provavelmente o primeiro teatro particular de Belo Horizonte. Finalmente, o polêmico diretor tinha um lugar para suas criações sem data para terminar. Se alguma de suas produções

conseguisse plateias lotadas, a temporada continuava, enquanto tivesse um bom público. Isso em Belo Horizonte, nessa época, sempre foi um problema, pois as datas nos teatros eram divididas entre várias produções. O Teatro da Cidade ofereceu, durante mais de 30 anos, possibilidade de trabalho para todos os profissionais do teatro. Pedro reunia uma equipe talentosa para, junto com ele, criar um espetáculo. Ouvia as ideias de todos, chegava mesmo a experimentá-las, mas a última palavra sempre foi a dele. A única exceção era quando discutia o cenário com a maior autoridade em cenotécnica da cidade, Felício Alves. Parceiro e amigo de longa data, Felício sempre executou os cenários dos espetáculos de Pedro Paulo, que sempre acatava o que aquele dizia. De vez em quando ocorria um entrevero, que, quase sempre, terminava com Felício acusando Pedro de ser o único comunista que dirigia um carro do ano. Geralmente, todos os presentes riam muito, o que contagiava os dois brigões. E, assim, habitaram o Teatro da Cidade mais de 100 espetáculos: grandiosos musicais, como *Mulheres de Holanda*, *Na era do rádio*, *Estrela Dalva*; emocionantes textos poéticos, como *Morte e vida severina*, *Boca molhada de paixão calada*, *As rosas do Rosa*; e ainda deliciosas comédias, como *Banheiro feminino* e *Marido, matriz e filial*.

Bem, estaria eu sendo enfadonha enumerando aqui todos os espetáculos dirigidos e produzidos por esse incansável homem de teatro durante mais de 50 anos, uma vez que essas informações podem ser encontradas no Google, porém a tecnologia do século XXI não é capaz de registrar a profusão de emoções durante um ensaio com Pedro Paulo. Ele estala os dedos marcando o ritmo: “De novo, está ralentado!”. Ele grita! Volta a música, volta a luz, volta o estalar dos dedos. Volta tudo. Horas e horas, dias, meses de trabalho, sempre ouvindo o irritante estalar dos dedos. De repente, está pronta a cena. Pedro é um encenador e dirige com mão de ferro. Surpreendentemente, depois da estreia, Pedro Paulo reúne a equipe e diz com segurança: “O espetáculo a partir de agora é de vocês!”. Daí para frente, dificilmente, assiste a uma representação, e não estala mais os dedos.

Justiça seja feita, 55 anos dedicados ao teatro, ininterruptamente, só mesmo com muita paixão e trabalho, suor e luta. Paixão para se entregar de corpo e alma a um ofício que não era nem mesmo reconhecido como profissão. Luta? Praticamente matar um leão por dia, fosse o leão manso ou feroz: atores indisciplinados, patrocinadores resistentes, diretores vingativos da redação de cultura dos jornais. Hoje a luta desse incansável artista aos 70 anos é contra o aniquilamento dos espaços culturais devido à covid-19 e o fechamento definitivo do Teatro da Cidade depois da pandemia. Enfim, a vida de Pedro Paulo Cava nunca foi muito diferente disto: quente ou fria; morna jamais!

BIBLIOGRAFIA

- AVELAR, Marcelo Castilho. Duas ou três coisas que a gente ama na peça. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 nov. 1996. Espetáculo.
- BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987.
- BUZELIN, J. Carlos. Direção de Cava supera elenco imaturo. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 24 out. 1998. Cultura.
- PEDRO Paulo Cava. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa243796/pedro-paulo-cava>. Acesso em: 23 de maio 2021.
- PIO, Augusto. Comédia ingênua e envolvente. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 set. 1994. Segunda Seção, Artes Cênicas.
- SANTIAGO, Rogério Zola. As mulheres de Cava. *Jornal da Pampulha*, Belo Horizonte, 31 out./6 nov. 1992.
- SANTOS, Jorge Fernando dos. *Galileu Galilei*, Brecht aplaudiria de pé. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 ago. 1983. Teatro Vivo.

Acervo e dossiê do artista

Viagem a Conceição do Mato Dentro, tomar sol, disco voador, o frango no restaurante

Barbacena e a perseguição atrás do carro com carne

As broncas com o público com celular

A carreira

70 anos

O comunista com carro do ano

A ajuda aos artistas em dificuldade

RONALDO BOSCHI

Jordana Luchini

Nascido em 7 de maio de 1947, natural de Belo Horizonte, filho de Helio Boschi e Anita Tassini Boschi, Ronaldo Boschi foi uma personalidade de destaque na cena teatral mineira. Doutor em Literatura de Língua Portuguesa pela PUC Minas, professor, diretor de teatro, músico, cenógrafo, figurinista, artista plástico, ator, bailarino, dramaturgo, tradutor e intérprete (francês e inglês), fundador da primeira escola de teatro livre de Belo Horizonte (Centro de Pesquisas Teatrais — CPT), incentivador cultural, teatrólogo, produtor teatral. Foram essas algumas das facetas desse grande artista. Após o seu falecimento foram encontrados quatro diários, escritos entre 1965 e 2013, nos quais foram registrados os melhores e piores momentos de sua jornada, sob um prisma bastante pessoal, e serão eles os nossos guias no intuito de recontar sua biografia.

Belo Horizonte, 4/2/1965, quarta feira

Querido diário.

Hoje, aos 4 de fevereiro de 1965, resolvi-me, não sei porque, começar a escrever-te.

Tenciono deixar em suas folhas, as lembranças do que de mais importante fizer diariamente. Escrever-te-ei à noite e, no dia seguinte, passarei a limpo o rascunho, ok? Espero que tudo o que eu disser em suas folhas, fique somente entre nós, do contrário, não poderei ser sincero contigo. Nunca deixe mãos estranhas folhearem-te, ouviu bem? Prometo-te, de minha parte, ser-te fiel e contar-te todas as alegrias e desventuras desses dias que venho vivendo. Far-te-ei meu amigo confidente, já que até hoje não arranji nenhum amigo verdadeiro. Chamo-me Ronaldo Boschi, tenho 17 anos e 273 dias. Meus olhos são verdes e os cabelos pretos. Tenho 1,72 m. altura. Sou feio e tenho espinhas no rosto. Até amanhã.¹

Esse seria o conteúdo da primeira página: uma apresentação de Ronaldo Boschi por ele mesmo, aos 17 anos de idade. Alguns meses após escrever essas linhas, ele relata sua primeira experiência no teatro, *A carteira fatal*, com direção de Hermengarda Thimóteo, apresentação que aconteceu no Teatro Filarmônica do Horto, em agosto de 1965: “Na época o cenário teatral na cidade de Belo Horizonte era totalmente diferente do que conhecemos hoje e por isso peço licença ao leitor a fim de fazer uma brevíssima recapitulação histórica”.

Até o final dos anos 50, a cena teatral belo-horizontina era composta pelos teatrinhos de bairro, que abrigavam pequenos grupos de amadores, poucos atores reconhecidamente talentosos que trabalhavam no teleteatro da extinta TV Itacolomi e companhias que vinham de outros estados e países para se apresentar. Observe-se bem: não havia escolas de teatro ou corpo de professores capazes de ensinar a arte teatral. Somente após 1957 inicia-se, de fato, o ensino da arte dramática através do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ao longo da década de 60, tanto o circuito profissional quanto o amador foram fortemente influenciados pelos grupos que começaram a se sobressair nas cenas culturais do Rio de Janeiro e de São Paulo, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Arena.

¹ Todas as transcrições contidas no texto do artigo foram retiradas dos diários manuscritos de Ronaldo Boschi, produzidos entre os anos de 1965 e 2013. (N. do R.)

Foi nesse clima que Ronaldo iniciou sua carreira no teatro, como ator, em Belo Horizonte. Passada a primeira experiência com o teatrinho do Bairro Horto, ele não parou mais e participou do espetáculo *O soldado e o sacristão*, de Martins Pena, com direção de Helvécio Ferreira, no Teatro Imprensa Oficial, em abril de 1967, e, em julho de 1968, participou de *Rosa Margarida no país das fadas*, de Zulmira Lins, com direção de Helvécio Ferreira, no Teatro Marília. Seguiram-se a esses trabalhos *Liderato, o rato que era líder*, de André Carvalho e Gilberto Mansur, com direção de Helvécio Ferreira, no Teatro Imprensa Oficial, e *Maninho, o pequeno herói*, de Carlos Felipe, sob direção de Helvécio Ferreira, com o Grupo ТИР, no Teatro Imprensa Oficial, em maio de 1970.

Ainda em junho no ano de 1970, Ronaldo trabalha em sua primeira direção teatral, com o espetáculo *O gigante egoísta*, de Wandeir Malagutti, para o 1º Festival de Teatro do Colégio Manuel Bandeira. Com esse espetáculo, ele ganha cinco prêmios, a saber: Melhor Direção, Melhor Atriz, Melhor Coadjuvante, Cenário e Figurino. Depois, seguiram-se os espetáculos *Incomunicabilidade* (julho-agosto/69), *Babel — 1 Show Etimig* (maio/70), *As criadas* (espetáculo premiado por Direção Revelação — julho/70), *O noviço* (dezembro/70), *As palavras* (maio/71) e *Forrobodó* (junho/71).

O ano de 1972 seria um divisor de águas na história e carreira de Boschi. Até aqui ele tinha estudado o primário no Grupo Sandoval de Azevedo e o ginásial no Colégio Marconi e tinha cursado o ensino clássico no Colégio Municipal de Belo Horizonte. O bacharelado em Letras (Português/Inglês) veio pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica de Minas Gerais. Além dos cursos formais, havia também os cursos extracurriculares: curso de acordeom no Conservatório Schubert, de 1957 a 1961, com o professor Milton Barbosa Neto, de quem seria amigo particular por toda a vida e com quem também fez o curso de teoria musical, no mesmo período; curso de extensão universitária de literatura brasileira, na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica de Minas Gerais, com o professor Oscar Mendes, em 1971.

Entre os anos de 1965 e 1969 fez cursos de línguas pela Etimig e tornou-se habilitado em francês e tradutor e intérprete de inglês e francês. De 1970 a 1981 Ronaldo frequentou também cursos de formação artística como o curso de balé clássico no Studio Anna Pavlova (de março 1970 a dezembro de 1981), o curso de estética no Festival de Inverno de Ouro Preto, com o Prof. Moacir Laterza, em 1971, e, no mesmo ano, o curso de teatro e dança no Festival de Inverno de Ouro Preto, com o Prof. Amir Haddad. O único curso inacabado foi no Teatro Universitário da UFMG, com direção de Haydée Bittencourt, do qual foi expulso por estar dirigindo um espetáculo profissional fora da escola. Era proibido. O ano era 1969. Além dos cursos, Boschi também se dedicava amadoramente ao desenho, tendo participado de diversos concursos na área das artes plásticas, em muitos dos quais foi selecionado. As atividades nessa área também o acompanharam durante toda a vida e, mais tarde, ele faria a devida especialização nesse campo.

Chegado o ano de 1972, Ronaldo faz uma viagem pela Europa. Durante um ano ele permaneceu em Londres estudando e conhecendo a cultura local. No Dance Center, ele fez o curso de balé clássico e, entre setembro e dezembro, ele cursou drama e inglês para estrangeiros no The City Lit Institute. Essa última experiência deixou marcas indeléveis no percurso artístico de Ronaldo, que, de volta ao Brasil, trouxe consigo o modelo de ensino dessa escola dramática, fundando, em 1974, sua própria escola, o Centro de Pesquisas Teatrais (CPT).

[...] tive a oportunidade de deslocar-me para Londres (onde morei 1 ano —1972/1973), e de conhecer as principais capitais europeias, em viagem de grande proveito profissional, cultural e artístico. Trabalhei como ator convidado, em participação especial com o Grupo de Teatro do STUDIO 69, sob Direção de Robert Henderson (autor do roteiro do filme CHÁ E SIMPATIA, estrelado por Ingrid Bergman); no espetáculo intitulado “LAMENT FOR A BULLFIGHTER” desempenhando o papel central (Ignácio Sánchez Mejías), no texto de García Lorca. A convite da mesma direção fiz a coreografia do espetáculo,

e, substituí o Diretor por duas semanas, assumindo o Grupo, enquanto este filmava na África.

Ainda em Londres, trabalhei como Bailarino em espetáculo de Dança do NAN-MARKEY DANCE GROUP, como primeiro bailarino do Grupo. Fui também aluno do Dance Center, sob orientação de Joan Hewson, considerada das melhores professoras daquela entidade, fazendo aulas ao lado de grandes nomes do Ballet Inglês, e componentes do Royal Ballet. Tive oportunidade de assistir a 64 espetáculos teatrais em Londres, além de espetáculos de dança e de música. Associei-me ao INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, onde tive acesso, durante o ano a intermináveis trabalhos profissionais e experimentais sobre temas preestabelecidos, num aprendizado e deslumbramento cultural inenarrável. Foi também esta viagem a Londres, por um ano, e depois minha trajetória de volta, passando pela França, Itália, Espanha e Portugal, sempre por conta própria e sem demanda no tempo, que me propiciou conhecer todos os grandes museus destes Países, conviver com as artes plásticas através dos tempos, e conhecer a riqueza arquitetônica destas cidades, vivenciando assim meus teóricos conhecimentos arquitetônicos, desde Roma antiga aos nossos dias. Tive oportunidade de viajar por toda a Itália ao norte de Roma. Conhecer Veneza, Pisa, Verona, Pádua, Milão, Siena, entre muitas outras. Conhecer as Capitais Roma, Paris, Lisboa, Madri, e muitas cidades do interior Europeu. Uma vivência que me propiciou, em meu retorno a ampliação do meu trabalho nas artes cênicas: a criação do Centro de Pesquisas Teatrais.

Entre o retorno da Europa e a fundação de sua própria escola, ou seja, entre 73 e 74, Ronaldo dirigiu vários espetáculos junto a grupos diversos: *Mirandolina*, *A infidelidade ao alcance de todos*, *Poemas de João Cabral de Melo Neto*, *Show: Recordar é viver*, *Pedreira das Almas*, *Manuel Bandeira* e *Poemas de Luis Peixoto*. No entanto, a abertura da escola em 1974 deu a Boschi a oportunidade de treinar e aprimorar seus dons de diretor teatral. A partir daí segue uma longa lista de realizações artísticas, destacadas pelo próprio Ronaldo Boschi:

Em 1973, fundamos o CENTRO DE PESQUISAS TEATRAIS, Escola de Artes Cênicas, que funcionou durante 5 anos à Rua Carangola 44, no Bairro Santo Antônio, e que, neste íterim formou cerca de seiscentos atores, dos quais muitos, hoje, são expoentes máximos do Teatro em Minas, além de outros que se deslocaram para Rio e São Paulo, para trabalharem profissionalmente. Em 1980, fechamos a Escola, para mantermos apenas o GRUPO DE TEATRO DO CENTRO DE PESQUISAS TEATRAIS. Enquanto Escola, montamos cerca de 37 espetáculos com Entrada Franca, numa CAMPANHA DE POPULARIZAÇÃO DO TEATRO, Campanha esta que, criada e mantida por nós mesmos, propiciou à Capital Mineira o hábito do Teatro a milhares de espectadores. A Campanha iniciou-se com média de 50 espectadores por apresentação, com o espetáculo MATEUS E MATEUSA, de Qorpo Santo, e encerrou-se com o espetáculo O REI MOMO, de César Vieira, com média de 450 espectadores por apresentação. A Campanha foi sucesso absoluto, e, marcante será dizer que tinha ENTRADA FRANCA, propiciando assim oportunidade de uma real Popularização das artes cênicas em Belo Horizonte. Atualmente, ainda em atividade permanente e ininterrupta, o Grupo conta com mais de 200 espetáculos apresentados profissionalmente, e mantém agora nova Campanha: TEATRO POPULAR PERMANENTE, que teve início com o espetáculo A GATA CHRISTIE, uma comédia de nossa autoria, e já apresentou também quatro peças Infantis (A FANTÁSTICA VIAGEM DE COLOMBO, O PATINHO FEIO, O PLANETA DOS PALHAÇOS e O PRÍNCIPE RUMENO), e QUATRO adultas (GOTA DE MEL, O JARRO de Luigi Pirandello, PRIMA-DONA e CHICA DA SILVA de Antonio Callado), todas com ENTRADA FRANCA, patrocinadas pelo Sesiminas, com o trabalhador da Indústria como alvo/plateia. O Projeto TEATRO POPULAR PERMANENTE se mantém de pé, vinculado a Empresas que se interessem na formação de Grupos de teatro populares, que possam engrandecer o fazer-cênico da Cidade, propiciar ao Trabalhador o lazer-cultural, e, à sua plateia, levar a cultura permanentemente. O objetivo de nosso trabalho é o de fomentar a atividade cênica, possibilitando a todos divertimento, Cultura e lazer, de preferência, desde que haja patrocínio, com ENTRADA FRANCA. A criação e a

manutenção do Grupo de Teatro do Centro de Pesquisas Teatrais é [sic] de minha inteira responsabilidade, desde sua fundação. Em abril de 1993, comemoramos 20 anos da criação do Grupo, em festividades no Centro de Cultura Nansen Araújo, no qual lançamos o CATÁLOGO C.P.T. 100, que documenta em fotos e textos relativos às cem primeiras montagens levadas a público em Belo Horizonte pelo CENTRO DE PESQUISAS TEATRAIS. Lembramos aqui que, o Centro de Pesquisas Teatrais foi criado, por iniciativa minha, pessoal, a partir do Grupo de Teatro PUC/1969.

Os trabalhos do CPT se iniciaram com espetáculos adultos e infantis e também com os teatros de bonecos, que foram executados pelo grupo, com enorme sucesso, entre os anos 73 e 79. São eles: *Pinóquio e outras estórias*, *Pele de asno*, *Alice no País das Maravilhas*, *O avarento*, *História da baratinha* e *As aventuras de Pedro Malasartes*.

E, apenas a título de conhecimento, segue-se um currículo resumido e desatualizado das realizações da escola até 2002: *Lamartine Babo*, de Ronaldo Boschi (2002); *Pastoril: Natal brasileiro*, de Ronaldo Boschi (2002); *Drummond: contos* (2002); *Drummond: poesias* (2002); *O mundo ao avesso*, de vários autores (2002); *A segunda safra do ferro*, de Rogério Alvarenga (2002); *Chapeuzinho Vermelho*, de Ronaldo Boschi (2002); *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado (2002); *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri (2002); *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (2002); *As primícias*, de Dias Gomes (2002); *As máscaras*, de Menotti Del Picchia (2002); *A sapateira prodigiosa*, de García Lorca (2002); *A escada*, de Jorge Andrade (2002); *Rapunzel*, de Ronaldo Boschi (2001); *Memórias da infância*, de Naum Alves (2001); *O arcanjo varonil*, de Eduardo Borsato (2001); *Antígona*, de Sófocles (2001); *Miscelânea pós-moderna*, de vários autores (2001); *Como gostais*, de Shakespeare (2001); *Assim com esse nariz*, de Luís Peixoto (2001); *Rio a vapor*, de Arthur Azevedo (2001); *Mineiridade*, de Jonas Bloch e Jota Dangelo (2001); *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes (2001); *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes (2001); *Viva Chiquinha Gonzaga*, de Ronaldo Boschi (2001); *Fernão Capelo Gaiivota*, de Richard Bach

(2000); *Malazartes*, de Maria Helena Künner (2000); *Drummond* (2000); *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* de Jota Dangelo e Jonas Bloch (2000); *O filho que deu na mãe*, de Altimar Pimentel (2000); *Cecília & Vinícius* (2000); *A megera domada*, de William Shakespeare (1999); *O chá do sabugueiro*, de Raul Pederneiras (1999); *Capitu*, de Machado de Assis (1999); *Um sábado em 30*, de Luiz Marinho (1998); *Cena a quatro*, de Ionesco (1997); *O parto dos telefones*, de A. Carvalho (1997); *Cabaret Valentin*, de Karl Valentin (1997); *Alô, alô, Belô*, de Ronaldo Boschi (1997); *Mateus e Mateusa*, de Qorpo Santo (1996); *Chica da Silva*, de Antonio Callado (1996), *O jarro*, de Luigi Pirandello (1995); *A gata Christie*, de Ronaldo Boschi (1995); *O soldado e o sacristão*, de Martins Pena (1995); *De Drummond a Guelderode*, de Carlos Drummond de Andrade e Guelderode (1994); *Casamento em dois rounds*, de Tchecov; *O urso*, de Ronaldo Boschi; *O lobo* (1994); *A ratoeira*, de Agatha Christie (1991); *The Mousetrap*, de Agatha Christie (1991); *The Dear Departed*, de Stanley Houghton (1990); *A loura do Bonfim*, de Ronaldo Boschi (1989); *O hóspede*, de Ronaldo Boschi (1988); *Toda mulher é culpada*, de André Carvalho (1988); *Amanhã é dia de pecar*, de Mário Lago e José Wanderley (1987); *Showçaitte 87*, para o colunista Eduardo Couri; *Brasil, je t'aime* (1987); *Desejo*, de Eugene O'Neill (1987); *O patinho torto*, de Coelho Neto (1986); *O macaco da vizinha*, de Joaquim Manoel de Macedo (1986); *Showçaitte 86*, para o colunista Eduardo Couri, *Alô, alô, Brasil* (1986); *Yerma*, de Federico García Lorca (1984); *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello (1983); *Os três mal-amados*, de João Cabral de Melo Neto (1983); *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues (1983); *O palácio dos urubus*, de Ricardo Meirelles Vieira (1982); *Ô abre alas* (Chiquinha Gonzaga), roteiro musical de Ronaldo Boschi (1982); *Romantismo*, de Machado de Assis/Arthur Azevedo/Qorpo Santo (1981); *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna (1981); *Ascensão e queda da família mineira*, de Ronaldo Boschi (1980); *Cinderela 2000*, adaptado por Ronaldo Boschi (1979); *Hortelã*, de Breno Milagres (1979); *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade (1978/79); *Alô, alô, Belô*, montagem de texto sobre pesquisas de alunos por Ronaldo Boschi (1978); *As fãs de Robert Taylor*, de Gastão

Tojeiro (1978); *A sapateira prodigiosa*, de García Lorca (1978); *O santo inquérito*, de Dias Gomes (1978); *Iracema*, de José de Alencar (1977); *Forrobodó*, de Luis Peixoto (1977); *Antônio Conselheiro*, de Ronaldo Boschi (1977); *Perda irreparável*, de Wanda Fabian (1977); *Capitu*, de Machado de Assis (1976); *Medievalismo*, composto de *Monólogo do Vaqueiro* (Gil Vicente), *O pranto de Maria Parda* (Gil Vicente), *Os cegos* (Guelderode) (1976), *Cordel*, composto de *Os exemplos do Padre Simão*, *Remédio pra muié braba*, *As aventuras do Nêgo Benedito*, *O filho que deu na mãe* (1976); *As preciosas ridículas*, de Molière (1975); *Quem casa quer casa*, de Martins Pena (1975); *O amor de Perlimplim com Belisa em seu jardim*, de Federico García Lorca (1975); *Mateus e Mateusa*, de Qorpo Santo (1975); *Poemas de Luís Peixoto* (1973); *Manuel Bandeira* (1973); *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade (1973); *Show: Recordar é viver* (1973); *Poemas de João Cabral de Melo Neto*, composto de *Os três mal-amados*, *Festa na casa grande* e *Congresso no Polígono das Secas* (1973); *A infidelidade ao alcance de todos*, de Lauro César Muniz (1973); *Mirandolina*, de Carlo Goldoni (1971); *Forrobodó*, de Luís Peixoto (1971); *As palavras*, de Ronald Claver (1971); *O noviço*, de Martins Pena (1970); *As criadas*, de Jean Genet (1970); *Babel — 1 Show Etimig* (1970); *Incomunicabilidade*, composto de *Os cegos*, de Guelderode, *Cena a quatro*, de Ionesco, *Théologales* e *En famille*, de Prèvert, e *O indigitado* (Mímica) (1969); *Teatro infantil: A fantástica viagem de Colombo*, de Ronaldo Boschi (1993); *Sucna Murga*, de Ronaldo Boschi (1993); *Rumpletistequim*, de Grimm, adaptado por Ronaldo Boschi (1993); *Gnomos e duendes*, de Ronaldo Boschi (1992); *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado (1992); *A sereia de prata*, de Walmir Ayala (1991); *Chapeuzinho Vermelho (Balé)*, para Studio Anna Pavlova (1991); *Chapeuzinho Vermelho (Teatro)* (1991); *A colcha do gigante*, de Zuleika Melo (1991); *O patinho feio*, de Ronaldo Boschi (1990); *A Gorda no País das Maravilhas*, adaptado por Ronaldo Boschi (1989); *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira (1989); *As aristogatas*, adaptado por Ronaldo Boschi (1989); *A Gorda e o Magro em “O rapto das cebolinhas”*, de Maria Clara Machado (1988); *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado (1988); *O elefantinho valente*, de Ronaldo Boschi (1988); *Rapunzel*, de

Ronaldo Boschi (1988); *Os três porquinhos*, de Ronaldo Boschi (1988); *A Gorda e o Magro em “D. Baratinha quer casar”*, de Sylvio Gomes (1988); *Liderato, o rato que era líder*, de André Carvalho (1987); *A Gorda e o Magro em “Romeu e Julieta”*, de Ronaldo Boschi (1987); *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado (1986); *A Gorda e o Magro em “Chapeuzinho Vermelho”*, de Ronaldo Boschi (1986); *A Gorda e o Cometa Halley*, de Gaby Santos (1986); *Os três mosqueteiros*, de Dumas (1985); *A Gorda no fundo do mar*, de Ronaldo Boschi (1985); *As loucas aventuras da Gorda no país dos animais*, de Ivone Garcia (1985); *Os saltimbancos*, de Chico Buarque de Hollanda (1984); *O príncipe sapo*, de Ronaldo Boschi (1984); *Cinderela borralheira* (remontagem), de Ronaldo Boschi (1984); *A rainha abóbora*, de Ronaldo Boschi (1984); *Maria Minhoca*, de Maria Clara Machado (1984); *Emília, a mulher maravilha*, de Ronaldo Boschi (1983); *A Pantera Cor de Rosa visita o Brasil*, de Ronaldo Boschi (1983); *Chapeuzinho Vermelho/83*, de Ronaldo Boschi (1983); *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado (1983); *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado (1982); *A revolta das bruxas*, de Joaquim Costa (1982); *Cinderela borralheira*, roteiro musical de Ronaldo Boschi (1982); *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado (1981); *É conversando que as coisas se entendem*, de Orígenes Lessa (1981); *O diamante do grão-mogol*, de Maria Clara Machado (1980); *Carlitos para crianças de 7 a 70*, de Ronaldo Boschi (1979); *A volta do elefantinho valente*, de Ronaldo Boschi (1978); *O patinho preto*, de Walter Quaglia (1978); *A menina sem nome*, de Guilherme Figueiredo (1977 — Prêmio Serviço Nacional de Teatro); *Maroquinhas Fru-Fru*, de Maria Clara Machado (1976); *O elefantinho valente*, de Ronaldo Boschi (1976); *D. Baratinha quer casar*, de Sylvio Gomes (1975); *O homem ao quadrado e Fábulas infantis* (1974).

O trabalho de Boschi não passou despercebido. Ele foi um artista de muitos prêmios e reconhecimentos por seus textos literários e dramáticos e por seu trabalho na área cultural da cidade. Destacamos os seguintes: Troféu Ceschiatti (1985); Apatedemg/Rede Globo (1984); Apatedemg/Rede Globo (1983); Prefeitura de Guarujá/SP (1982); Sesc Brasília (1979); Conservatório Dramático

de Tatuí/SP (1978); Serviço Nacional de Teatro (1978); Serviço Nacional de Teatro (1977); Jovem do Momento — Artes (1978); Destaque Jornal de Minas (1976); Serviço Nacional de Teatro (1976); Diretor Revelação — *Estado de Minas* (1970).

Sua obra escrita também é extensa, com alguns textos ainda não publicados, incluindo-se seus diários. Outros foram levados adiante como filmes ou peças teatrais pelo próprio Ronaldo.

Em 31 de maio de 2013 Boschi faleceu, vítima de câncer. Uma perda irreparável para a vida cultural belo-horizontina. No entanto, o legado desse grande artista encontrou continuidade nas mãos de suas filhas, Jordana e Roberta Luchini Boschi, fruto do casamento de Ronaldo com Joselma Luchini (outra grande atriz e produtora da cena mineira), que continuaram dirigindo a escola do Centro de Pesquisas Teatrais e produzindo espetáculos profissionais e amadores na cidade.

É uma pena que não se possa colocar em algumas poucas laudas todo o trabalho de Boschi, muito menos tudo o que ele nos deixou: textos literários e dramáticos, obras de cerâmica, desenhos, uma biblioteca com mais de 3.500 títulos, prêmios, uma escola de teatro, muitas produções teatrais e uma legião de alunos e ex-alunos saudosos, que tiveram a oportunidade de desfrutar dos conhecimentos múltiplos e profundos desse grande mestre.

IONE DE MEDEIROS: UMA ARTISTA EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO

Roberson de Sousa Nunes

*Três metamorfoses do espírito menciono para vós:
de como o espírito se torna camelo, o camelo
se torna leão e o leão, por fim, criança.*

FRIEDRICH NIETZSCHE, ASSIM FALOU ZARATUSTRÁ

Ione de Medeiros é uma artista em constante transformação. Sua obra atravessa décadas da história do teatro mineiro, sempre primando pela inovação. Este ensaio apresenta recortes de suas falas e comentários sobre alguns de seus espetáculos e ações artísticas. São vozes polifônicas que aparecem entrecortadas por minhas próprias percepções e que trazem pontuais informações sobre a trajetória da artista. Ione abriu e abre caminhos para uma quantidade enorme de pessoas que buscam na arte uma forma de expressão de sua própria linguagem, com rigor e risco. Ela trilha, incansável e inquietantemente — como jovem descobridora de frescos horizontes —, um caminho inesgotável de fontes de criatividade e persistência, dia após dia.

Medeiros é formada em Filosofia e Letras (Literatura Francesa). É musicista. Aprendeu com a mãe (que tocava Debussy) a educar a

sensibilidade para abrir caminhos. Começou a estudar piano, um instrumento solo, com seis anos de idade. Mas ela queria uma experiência coletiva. Isso a levou, nos anos 70, a trabalhar com um grupo de artistas independentes, interessados, naquele momento, no que nomearam “música cênica”. Em 1973, Ione estabeleceu uma ligação institucional com a Fundação de Educação Artística (FEA), dando aulas de rítmica para crianças, percebendo a música através do movimento. Esse vínculo perdura até os dias de hoje, com o apoio e parceria da FEA e de sua diretora, a pianista Berenice Menegale. Em 1977, Ione conheceu o bandedoneonista e compositor musical argentino Rufo Herrera, num curso de arte integrada, e passou a fazer parte do Grupo Oficina Multimídia (GOM), do qual se tornou diretora em 1983. Foi professora de Música do Centro Pedagógico da UFMG de 1983 a 1998. Realizou inúmeras palestras, seminários, eventos e intervenções artísticas e ministrou diversos cursos e oficinas na sua área, dentre os quais se destacam os Festivais de Inverno da UFMG, à frente dos quais ficou por 15 anos.

O primeiro trabalho do GOM sob a direção de Medeiros foi *Biografia* (1983). Depois vieram *K* (1984), *Domingo de sol* (1985), *Decifra-me que eu te devoro* (1986), *Quantum* (1987), *Sétima lua* (1988) e a Trilogia Joyce: *Navio-Noiva e Gaiotas* (1989), *Epifanias* (1990) e *Alicinações* (1991). Depois: *Bom dia, Missislifi* (1993), *Happy Birthday to you* (1994), *BABACHdalghara* (1995), *A Rose is a Rose is a Rose* (1997), *Zaac & Zenoel* (1998), *In-digestão* (2000), *A casa de Bernarda Alba* (2001), *A acusação* (2005), *Bê-a-bá Brasil* (2007), *As últimas flores do jardim das cerejeiras* (2010), *Play it again + Dressur* (2012) e a Trilogia da Crueldade: *Aldebaran* (2013), *Macquinária 21* (2017) e *Boca de ouro* (2018).

A obra autoral de Ione de Medeiros aproxima a artista da sua própria liberdade de expressão. Entretanto, ela nos chama a atenção para a “tirania da subjetividade” (termo que, segundo ela, pegou emprestado da Profa. Leda Martins). Medeiros ressalta que é extremamente importante que o artista tenha uma conexão consigo mesmo em suas criações, mas que ele não deve se prender a algo que diga respeito apenas a si próprio. Na opinião dela, “há um problema quando a obra estaciona no particular. Quando o subjetivo se torna muito grande,

perde-se o sentido do que realmente é importante e poderia se tornar icônico ou universal” (MEDEIROS, 2021).

Não obstante a leveza com que Medeiros revela suas crenças e iconoclastias, pode-se perceber, em seus textos e entrevistas, e ver e ouvir, em seus espetáculos, a relevância da continuidade de um trabalho árduo no campo da experimentação em linguagem cênica. Ela está, a todo o momento, colocando em xeque a importância do papel do artista na sociedade, sem abrir concessões às sedentas amarras massificadas de um mercado cultural previsível e, muitas vezes, engessado em formas pré-concebidas daquilo que funciona ou não e daquilo a que o público espera assistir em teatro. Buscando atingir as pessoas em suas percepções mais sensíveis, em suas produções com o GOM, Medeiros não se guia pelo que é considerado facilmente vendável ou palatável. Pelo contrário, em seus processos criativos, ela se lança em abismos do inconsciente. Nas suas palavras: “A obra tem uma vida própria. Se você entra na água, tem que se molhar” (MEDEIROS, 2021). Esse mergulho proporciona a criação de obras que são imprevisíveis e surpreendentes para a própria artista.

Medeiros demonstra ter uma preocupação constante em ser atual, em concatenar a arte que faz com a época em que vive. Isso implica trazer a leitura, a interpretação ou a adaptação daquela obra clássica, daquela pintura, música ou texto escolhido para o momento atual. “O artista precisa refletir o seu tempo. Ele se adapta a sua época. A consciência do coletivo, ou seja, de que existe alguma coisa maior que o acesso pessoal. Isso, para mim, é evolução” (MEDEIROS, 2003). Interessante perceber o frescor do discurso de Medeiros, que transpassa o tempo e se transforma, sem se tornar datado ou obsoleto. Em nosso diálogo virtual, em março deste ano,² conversamos sobre a necessidade atual de o artista assumir o papel de seu próprio produtor, vender o próprio trabalho, prestar conta de projetos, buscar leis de incentivo à cultura, participar de editais, manifestar-se politicamente, além de desempenhar inúmeras outras funções, que precisam ser incorporadas à sua rotina, em defesa de seu campo de atuação.

² A redação deste texto data do ano de 2021. (N. do R.)

Sobre experimentação, risco e comunicação, Medeiros expressa que sua meta nunca foi acertar ou errar, mas, sim, comunicar através da elaboração da linguagem. Isso não significa que a comunicação tem que se dar no momento exato em que a obra é realizada. É preciso respeitar o tempo do público em codificar e assimilar novas ideias. Para Medeiros, uma maior possibilidade de comunicação acontece em diversos níveis, sobretudo no nível do inconsciente humano. Em suas palavras: “Da coerência e adequação entre forma e conteúdo, desta percepção entre os valores mutáveis e imutáveis no fenômeno da comunicação é que se pode construir, hoje ou em qualquer época, uma linguagem que fale para alguém com certa eficácia” (MEDEIROS *apud* NUNES, 2015, p. 195).

Medeiros reforça sempre, em suas falas, que é guiada pela coerência, buscando uma linha de trabalho que se fortalece pelo fazer contínuo. Coerência aqui não diz respeito à lógica aristotélica da ação teatral ou mesmo a uma construção de um discurso cartesiano em relação à criação em arte. Ela fala da coerência consigo mesma e do compromisso com a proposta experimental que persegue diariamente:

A liberdade do criador em arte é risco. Está no terreno obscuro do inconsciente. Apenas na arte você pode ser livre. Não se trata de criar um produto vendável, mas de construir sua história todo dia. É o preço da arte. O fracasso te move para rever. O sucesso é perigoso. Não se pode viver em função de um ou de outro. (MEDEIROS, 2021)

Em termos de encenação, o jogo de justaposição e sobreposição de informações se multiplica, somando-se às experiências de montagens anteriores, incluindo novas tecnologias, operando e transformando recursos materiais e humanos. De fato, a linguagem multimeios do GOM foi gerada pela busca de uma relação não hierárquica entre as expressões da arte e calcada na experimentação. Contudo, a rítmica corporal tem um papel preponderante na preparação dos atores. Para a realização da proposta, os *performers* necessitam investir em um corpo que se abra às experiências sensoriais no tempo e no espaço,

através de uma movimentação cênica que requer extrema destreza e precisão musical, como explica Monica Ribeiro:

A prática da rítmica corporal é indispensável para a sobrevivência do ator no palco, pois a diretora atenua as diferenças de valor entre os seres e as coisas, atribuindo-lhes um sentido com força semântica própria. [...]. Aqui o que importa é o diálogo entre as coisas existentes na cena, sejam elas seres humanos, imagens, objetos, cores, luzes, texturas, cheiros, vozes e sons. Todas essas existências são verdadeiramente orquestradas numa linguagem que excita o sistema sensorial e exala uma profusão semântica percebida e vivenciada afetivamente e cognitivamente pelo ator e pelo espectador. (RIBEIRO *apud* MEDEIROS, 2007, p. 220)

Na década de 80, o trabalho do GOM direcionava-se mais para a exploração de imagens do que da palavra. *Domingo de sol* (1985), por exemplo, “marcado pela contenção e pelo rigor de um cenário manipulado com extrema precisão” (MEDEIROS, 2007, p. 55), inspirava-se no quadro neoimpressionista *Um domingo na Grande Jatte*, de George Seurat. A partir de 1986, os trabalhos começam a apresentar estruturas “sonoro-visuais-dramáticas”, organizadas a partir da fragmentação, da atemporalidade e do acaso. Em *Decifra-me que eu te devoro* (1986), o grupo pesquisou o movimento *Kitsch*. Eles trabalharam com rituais cotidianos, personagens de revistas em quadrinhos, super-heróis e mitos decadentes. *Quantum* (1987) “teve como referencial o jogo Tangram, um quebra-cabeças chinês antigo, cujo nome significa sete tábuas de sabedoria” (MEDEIROS, 2007, p. 67).

Em seguida, Medeiros cria a Trilogia Joyce. Sabe-se que James Joyce utiliza o jogo léxico para um exercício minucioso do material verbal, ampliando as possibilidades da escrita e da fala. Em *Finnegans Wake*, “abole-se o dualismo fundo-forma, em prol de uma dialética perene de conteúdo-e-contidente, de um onipresente isomorfismo” (CAMPOS; CAMPOS, 1986, p. 22), sendo esse um fenômeno que transforma duas ou mais substâncias cristalizando-as em outra(s). O grupo propõe uma revisão das manifestações artísticas do início do

século xx, criando um paralelo entre os movimentos das vanguardas europeias e a intranquilidade neurótica do modo de vida das grandes cidades. Mesclam-se as personagens de Joyce com Eva e a Virgem Maria, além de outros símbolos de vida e morte, pecado e redenção da humanidade. Os espetáculos funcionam como jogos, em que texto, música e dança formam um complexo de citações e fontes sonoras trabalhadas por procedimentos eletroacústicos, criando um universo onírico, simbólico e imaginário.

De 1992 a 1997, eu integro o GOM, atuando em seus espetáculos. Em *Bom dia, Missislifi* (1993), Medeiros cria uma figura feminina central inspirada em uma personagem de Joyce, cujo “apelido” (apelido) era Missislifi. Ela era “doida e dada pela dança” e foi associada pelo autor a um “universo aquático de rios e lágrimas”. Trata-se da “história de uma mulher comum que, entediada com o seu cotidiano, resolveu procurar um psicanalista. Motivada pela própria falta de assunto, ela começou a inventar fatos e a se reinventar como pessoa [...] dando asas à imaginação e chegando à loucura” (MEDEIROS, 2007, p. 109). A encenação engloba citações das artes plásticas (J. D. Ingres, Édouard Manet, Marc Chagall) e da literatura (Samuel Beckett — *Dias felizes* —, poetas clássicos e românticos), embalada pela música *Suíte urbana*, especialmente composta por Rufo Herrera, que “revisa o tema de uma ária de Johann Sebastian Bach — *Paixão segundo São Mateus* — sob a ótica de um tango dissolvido dentro do barroco musical contemporâneo”, conforme o programa do espetáculo (GRUPO, 1993).

Em *Happy Birthday to You* (1994), histórias fantásticas se confundem com a “vida real” da personagem Carmela, de sete anos. Ela representa uma heroína precoce que busca um final feliz para o dia de seu aniversário. Na casa imaginária, onde se passa a ação dramática, situações e comportamentos são revelados na intenção de questionar arquétipos da estrutura familiar e social, com inspiração em situações cotidianas extraídas da experiência de Medeiros com crianças em sala de aula, de brincadeiras, de contos de fadas e de obras como *Alice no país das maravilhas* e *Alice do outro lado do espelho*, de Lewis Carroll.

Em *BABACHdalghara* (1995), construído com os moldes de um documentário-*show*, o grupo trabalhou com superposição de textos polilíngues + textos jornalísticos, científicos e poéticos + traduções simultâneas + uso de microfone + uma trilha sonora que ia de J. S. Bach a Sinéad O'Connor, passando por Bob McFerrin, Yo-Yo Ma e cantos hebraicos. Foram associadas também à encenação figuras representadas na pintura de Michelangelo no teto da Capela Sistina. O espetáculo partiu da palavra “trovão” de 100 letras criada por Joyce, *BabadalgharaghtakamminarronnKonnbronnntonnerronntuonnthunntrovarr Hounawskawntooohooordenenthurnuk*, pautada e ritmada como uma música, numa partitura que era reproduzida verbal e corporalmente pelos atores. Em comemoração dos 20 anos do grupo, o GOM cria *A Rose is a Rose is a Rose* (1997), com uma grande instalação cênico-sonora, de caráter performático, no Teatro Francisco Nunes e em outros locais do Parque Municipal de Belo Horizonte, onde o teatro se situa.

Zaac & Zenoel (1998) apresenta uma imensa maquinaaria. A “balbúrdia” em cena é intensificada pela produção de sons extravagantes, em uma orquestra cheia de exageros e dissonâncias propositadas. É a ideia de um pesadelo, nos porões do subconsciente. Para o diretor João das Neves, trata-se de “uma intrincada tessitura onde os ruídos, a música, as palavras, os corpos dos intérpretes e os objetos são surpreendentemente manipulados, transformados em estilhaços de um espelho que contém o todo em seu reflexo” (NEVES *apud* MEDEIROS, 2007, p. 150). E *In-digestão* (2000) acontece dentro de evento intitulado Café Voltaire, como uma referência ao movimento Dadá. Foi um recorte de *Zaac & Zenoel* com a criação de uma ilustração cênica de *A última ceia*, ironicamente recriada, com o Cristo e os apóstolos usando roupas feitas de sucatas de automóveis.

Em 2001, o GOM parte para a montagem de *A casa de Bernarda Alba*, obra canônica de Federico García Lorca, referenciando-se pela primeira vez na dramaturgia clássica. Ione destaca que “muitas vezes é preciso ‘trair o autor’ para criar um sentido hoje. [...]. O que me interessa é que a plateia saia de um espetáculo sabendo que aquilo tem a ver com a vida dela. Que aquilo é uma catarse. Que aquilo que ela identifica são as nossas sombras” (PROGRAMA, 2003). Considero

esse momento um divisor de águas. Entretanto, a pesquisa de linguagem foi mantida, mesmo se tratando de um texto de características realistas. O ambiente cenográfico é construído como um quebra-cabeça, em que as peças estão em contínuo deslocamento. Os objetos adquirem significados diferenciados: porta vira rampa, que vira mesa, que vira teto, que vira caixão. “A encenação era pautada na permanência do cenário, que se desfazia a todo momento. Como num sonho, de uma hora para outra, tudo podia mudar completamente, sem deixar vestígios” (MEDEIROS, 2007, p. 177).

Em 2005, o grupo montou *A acusação*, baseado em *O processo*, de Franz Kafka. No espetáculo, em busca de sua defesa, o enigmático personagem Josef K. aparece integrado ao cenário: “ele passa a ser um de seus elementos, perde a sua singularidade, contracenando com bonecos e próteses, que, juntamente com o vídeo, reforçam a artificialidade quase virtual de sua problemática” (MEDEIROS, 2007, p. 187). Ao som de música eletrônica, personagens anônimos se revelam como “vítimas e algozes dos sistemas sociais” (MEDEIROS, 2007, p. 189). Em 2007, *Bê-á-bá Brasil* remonta a experiência da arte abstrata, escolhendo como suporte o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e a antropofagia oswaldiana. A encenação se apoia numa visão irônica e otimista sobre o nosso país.

Temos ainda outros espetáculos: *As últimas flores do jardim das cerejeiras* (2010), inspirado na obra de Anton Tchekhov, acontece como uma instalação labiríntica que abriga o Minotauro e gueixas, que aparecem como símbolo da sensibilização e beleza feminina; *Play it Again* (2012) homenageia o filme *Casablanca* e nele os atores dividem o palco com músicos percussionistas; e Trilogia da Crueldade: *Aldebaran* (2013), *Macquinária 21* (2017) e *Boca de ouro* (2018). No site do GOM, lê-se que “Aldebaran é uma estrela de altíssimo brilho. No espetáculo, simboliza uma figura do bem se contrapondo aos monstros, figuras do mal que sempre povoaram o imaginário dos homens e os assombraram em seus sonhos e pesadelos” (ALDEBARAN, 2013) e que, em *Macquinária 21*, uma livre adaptação de *Macbeth*, de William Shakespeare, “as máquinas no espetáculo foram construídas sob a ótica de *assemblages*, que fazem uma referência às máquinas de

guerra criadas por Leonardo da Vinci e dividem a cena com os atores sem qualquer hierarquia” (MACQUINÁRIA, 2017).

Com *Boca de ouro*, o GOM se aventura pela obra de Nelson Rodrigues, que escancara uma realidade na qual a burguesia esconde desejos, através de uma falsa moralidade, e o subúrbio revela emoções à flor da pele. Ione nos conta o porquê da escolha:

Porque é como na história de Nietzsche, a gente vai fortalecendo, primeiro o deserto, o camelo, depois o leão que destrói e, por fim, a criança, que renasce. Eu descobri Nelson. Ele é um gangster brasileiro. Um carioca apaixonante. O Rio de Janeiro é *over*. Você anda de táxi com um motorista carioca, você fica sabendo de tudo da vida dele. Ele é imediatamente íntimo. O mineiro não. Você pode viver dez anos com ele, sem conhecê-lo. Mineiro é igual Minas. É cheio de montanhas. Você não vê o outro lado. Carioca é plano. Mar aberto. Você olha e vê tudo. (MEDEIROS, 2021)

É assim que Medeiros vem ao longo de décadas, (des)construindo a linguagem multimeios, atravessando transversalmente os campos da arte, quebrando fronteiras. Seja em suas montagens espetaculares, seja nos seus eventos, criados com total liberdade e inventividade.

O Bloomsday, por exemplo, que acontece todo dia 16 de junho para homenagear o personagem Leopold Bloom, de *Ulisses*, do escritor irlandês James Joyce, é um evento adotado pelo GOM. O GOM comemora a data desde 1989, com seriedade e irreverência. Para Ione, não devemos colocar Joyce ou outros clássicos em um pedestal. Em seu modo de ler, mesmo sendo um erudito, J. J. queria atingir o povo com a sua literatura. Por isso, ela procura difundir a obra do autor: “Joyce falava da libertação do eruditismo. O conhecimento não precisa estar diretamente ligado ao poder. O conhecimento tem que ser libertador. O importante é o compromisso e o respeito pelo público” (MEDEIROS, 2021).

Outro evento que Medeiros desenvolve junto com o GOM, desde 1998, é a BPP, Bienal dos Piores Poemas. A BPP é aberta a todas as pessoas, que podem se inscrever com pseudônimos, se assim o

desejarem. As poesias entram em um concurso, podendo ou não ser declamadas na noite da cerimônia de entrega de prêmios simbólicos. É uma festa poética ousada, em que os participantes são desafiados a criar versos e se enveredar pela linguagem poética, sem o compromisso de “acertar”. Todo mundo é convidado a participar. O *slogan* da BPP é “Um lápis na mão e uma ideia ruim na cabeça” (brincando com o Cinema Novo: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”). Para Ione, “a arte não pode se restringir ao elitismo. A arte é um direito do ser humano” (MEDEIROS, 2021).

Medeiros idealizou e realiza, ainda, junto ao GOM, o VAC, Verão Arte Contemporânea, que surgiu em 2007. Esse evento oferece ao público uma vasta programação, na qual várias disciplinas se intercomunicam, envolvendo não apenas teatro, dança e música, mas também literatura, cinema, fotografia, gastronomia, moda, arquitetura, reflexão política, entre outras manifestações. Para além disso, o GOM sempre realizou *performances* e intervenções artísticas, que foram de teatros, parques, galpões e espaços culturais a bares da cidade, como o Bar do Lulu e o Convento, na década de 90. Em 1997, por exemplo, Medeiros levou dezenas de artistas a desfilarem em caminhões de bombeiro pela Avenida Afonso Pena, em *Zum, zum, zum lá no meio do mar*, atraindo centenas de espectadores para participarem da intervenção artística, no centro de Belo Horizonte.

Ultrapassando limites, Medeiros, junto com o GOM, marca a direção de um tipo de teatro que quebra concepções, liberta-se de amarras, desconstrói padrões, sem, contudo, perder o rigor e a profundidade exigidos pela arte. Essa artista provoca, indubitavelmente, na história do teatro mineiro, erosões em nossas montanhas. Ela cava buracos que desconstroem e refrescam os ares da arte, apontando sempre para o inesperado e o sonho, tão necessários para os humanos, cada vez mais fartos de uma realidade excessivamente crua e desumana. Viva a arte! Viva Ione de Medeiros! Saúde e vida longa!

REFERÊNCIAS

- ALDEBARAN. *Grupo Oficcina Multimédia*, [s. l.], 2013. Disponível em: <https://oficcinamultimedia.com.br/v2/espetaculos/aldebaran/>. Acesso em: 30 out. 2022.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA. *Bom dia, Missislifi*. Belo Horizonte, 1993. Programa do espetáculo.
- MACQUINÁRIA 21. *Grupo Oficcina Multimédia*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://oficcinamultimedia.com.br/v2/espetaculos/macquina-ria-21/>. Acesso em: 30 out. 2022.
- MEDEIROS, Ione de. Ione de Medeiros: diretora do Grupo Oficcina Multimédia (G.O.M.) da Fundação de Educação Artística. *Palco BH*, Belo Horizonte, 2003. Disponível em: https://www.palcobh.com.br/camarim/julho2003/camarim_01.html. Acesso em: 30 out. 2022.
- MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007.
- MEDEIROS, Ione de. Diálogo virtual com Roberson Nunes, Google Meet, mar. 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NUNES, Roberson de Sousa. *Do texto literário ao texto espetacular: a linguagem cênica do Grupo Oficcina Multimédia*. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- PROGRAMA Livro Aberto. *Dramaturgia*. Documentário. Rede Minas de Televisão. Belo Horizonte, 2003.

“MEU SONHO É INCENDIAR UM TEATRO”: O REAL E O ABSURDO EM EID RIBEIRO

Marcos Coletta

HELENILDE — Como é o inferno, Josué?

JOSUÉ — O inferno? É um lugá lindo, muito lindo, com uma mesa enorme, cheia de comida e bebida, mas temo que ficá imóveis, parados, só olhando, sem podê comê, sem podê bebê, sem podê nem mexê. O inferno!

A mãe encaminha-se feito sonâmbula para o buraco.

HELENILDE — Vem, vamo comigo lá embaixo.

JOSUÉ — Não.

HELENILDE — *(Já descendo pelo buraco)* Vem, prometo que vô mandá fazê um túmulo enorme, todo de mármore branco, maió que a capela de Nossa Senhora das Mercês, com um anjo de asa aberta bem em cima, pra tomá conta docê. Vem.

Esse é o último diálogo do espetáculo *Lusco-fusco ou Tudo muito romântico*, estreado pelas Cias. Acômica e Absurda em 2001 e mantido até 2006 em repertório. Na peça, uma família tipicamente brasileira, vivendo em um paupérrimo barraco, divide misérias espremidas em um espaço precário e angustiante. Foi a primeira vez que vi uma peça

escrita e dirigida por Eid Ribeiro. Foi também a primeira vez que um espetáculo me fez voltar para casa atônito e mudo. Eid Ribeiro é desses homens de teatro que entregam ao espectador espaços de experiência. Suas peças, das mais emotivas às mais críticas, carregam sempre o cuidado milimétrico com a encenação desde as atuações até a cenografia. Como um maestro, Eid não se descuida de nenhum instrumento e dá ao trabalho dos atores uma atenção especial. Em seus quase 60 anos de carreira, o diretor, dramaturgo, cronista e roteirista construiu um legado que se mantém atual, inovador e instigante. Mas, antes de prosseguir, eu gostaria de fazer uma contextualização subjetiva para contar como meu caminho se cruzou com o de Eid.

Eram meados dos anos 2000, eu tinha entre 18 e 19 anos e estava no curso técnico de formação de atores do Teatro Universitário da UFMG, mesma escola em que Eid se formou em 1967 e mais antigo curso de teatro de Belo Horizonte. Na época, eu frequentava o teatro várias vezes por semana, assistia a tudo o que podia e não podia, pois, estudante e sem renda própria, encontrava toda forma de conseguir cortesias, convites e entradas pelos fundos, para conhecer, acompanhar e aprender com a cena teatral da cidade. Era tudo uma novidade para mim: Grupo Galpão, Grupo Corpo, Trama, Armatrix, Giramundo, FIT-BH, Campanha de Popularização... Eu já havia decidido ser ator profissional e investi boa parte do meu tempo em conhecer tudo o que compunha a cena teatral belo-horizontina, sem poupar nenhum estilo ou gênero. De Carlos Nunes a Ione de Medeiros, passando pelas comédias besteirol favoritas do grande público, até as experimentações alternativas da Maldita Cia. de Investigação Teatral. Nesse tempo, Eid Ribeiro era para mim apenas um nome de um desses diretores consagrados que você escuta em quase todas as conversas sobre o teatro mineiro. Faltava conhecê-lo, ou melhor, conhecer seu trabalho, o que no teatro é quase a mesma coisa. Ao saber da temporada de dez anos da Cia. Acômica, fiz questão de ir sozinho assistir a *Lusco-fusco*. Era uma espécie de encontro marcado.

Lusco-fusco era um espetáculo imersivo, catártico, com doses certas de melodrama, distanciamento sutil e uma ironia muito elegante. As

atuações de Cláudio Márcio, Fábio Furtado, Néelson Bambam, Herbert Tadeu e Silvana Stein compunham um circuito dramático e performático de sofisticada sintonia onde todos os personagens eram peças de mesma importância para a corporificação da dramaturgia. Sim, corporificação, porque assim como um projeto de arquitetura, um texto dramático precisa ter um corpo fora do papel. Outro aspecto vibrante na encenação e que me influenciou para sempre foi a polifonia. Todos os personagens estavam à vista o tempo todo em diferentes pontos do palco e era possível acompanhar qualquer um deles, mesmo que não fossem parte da ação principal. O espectador podia, assim, escolher onde deter seu olhar e, conseqüentemente, montar diferentes paisagens, narrativas e caminhos de leitura e envolvimento. Corporificação da dramaturgia e polifonia são aspectos que ficaram nítidos para mim vendo peças de Eid Ribeiro e também quando tive a sorte de acompanhar seu trabalho em sala de ensaio. Em 2007 ele criou e dirigiu o espetáculo *O cobertor e a bicicleta*, em parceria com o recém-formado Grupo Garupa, integrado pelos artistas Lucélia Saturnino, Paulo Rocha e Raquel Dutra. Fruto de uma cena curta vencedora do 5.º Festival Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, o espetáculo pretendia ser uma versão alongada da cena, a exemplo do tão bem-sucedido *Por Elise*, de Grace Passô com o Grupo Espanca!, que havia passado pela mesma edição do Cenas Curtas e se tornado um espetáculo de relevância nacional. Raquel Dutra me convidou para operar a trilha sonora do espetáculo, mas, a pedido de Eid Ribeiro, eu deveria acompanhar todos os ensaios a partir de então. E lá estava eu, um inexperiente estudante de teatro, testemunhando Eid Ribeiro dirigir um espetáculo. A princípio, achei que o grupo já estava em fase final de criação, já que, no meu raso entendimento, a trilha sonora só “entrava depois”, mas, em Eid Ribeiro, a trilha sonora é uma importante camada da encenação e por isso é testada e experimentada desde muito antes. Qualquer um que já tenha visto alguma peça de Eid irá se lembrar da presença marcante das trilhas, gravadas ou ao vivo, trabalhadas como uma dramaturgia sonora.

Em *O cobertor e a bicicleta*, três pessoas em situação de rua, construídas de forma bastante lúdica e expressionista, se envolvem em

conflitos típicos do universo clownesco, oscilando entre o humor, a melancolia, a violência e o afeto. Um espetáculo sem texto falado e com a grande poesia imagética frequente nas obras de Eid Ribeiro. Parte da trilha vinha de pesquisas pessoais do diretor em seu acervo de músicas circenses, instrumentais de acordeom e piano. Outra parte foi composta originalmente pelo músico mineiro Juarez Maciel (Grupo Muda) para o espetáculo. Enquanto Lucélia, Paulo e Raquel improvisavam cenas, Eid e sua assistente de direção nesse trabalho, a atriz e jornalista Soraya Belusi, observavam, anotavam e conduziam os ensaios. Já eu permanecia em um canto da sala, a postos, com um *CD player*, esperando os comandos do diretor para inserir esta ou aquela faixa. Meu encantamento e a sensação de privilégio por estar vivenciando aquele processo às vezes me faziam esquecer a entrada de alguma música ou tocar uma faixa errada, mas, aos poucos aprendi a conciliar a minha função de operador de som com o objetivo de capturar tudo o que acontecia naqueles ensaios. Como diretor, Eid performa uma figura fascinante e hilária que oscila entre o bom e o mau humor, a ansiedade, a descontração, a suavidade, o detalhismo e o rigor, com rapidez e intensidade. Perfeccionista e atento a nuances, ele poderia passar horas discutindo a cor de um chapéu ou o movimento de braço de algum personagem. Tudo parecia importante. Repetições infinitas de cada célula cênica se alternavam com momentos de pausa em que Eid deixava o espaço e os atores sozinhos, muitas vezes sem aviso prévio. Não há espaço para a monotonia na sala de ensaio de Eid Ribeiro. Sua presença fortemente real contrasta com a fantasia e o absurdo de suas obras. Foi como testemunha dessa criação que entendi pela primeira vez o que era a construção de um espetáculo e como uma direção teatral se dava em processo. Durante a temporada de estreia, Eid acompanhava todas as apresentações e realizava mudanças e ajustes todos os dias. Fiquei com a sensação de que a temporada tinha acabado e a peça não tinha ficado pronta. Foi aí que também aprendi que uma peça nunca fica pronta.

Essa narrativa bastante pessoal sobre o meu contato com Eid Ribeiro serve para compartilhar com você, leitora ou leitor, relatos “não oficiais”, que não estarão nos diversos textos sobre a biografia

do diretor, disponíveis em livros, revistas e na internet. Bastante já se documentou sobre Eid, com destaque para a publicação lançada em 2016 por iniciativa da produtora Ana Freire e da Editora Javali, de Belo Horizonte, que editou toda a sua obra de textos teatrais e crônicas jornalísticas em três volumes muito bem-diagramados e ilustrados com as irreverentes e iconoclásticas fotografias feitas por Athos Souza. A coleção, com prefácio da jornalista Soraya Belusi e posfácio do diretor e pesquisador Luiz Carlos Garrocho, registra a produção dramática e literária de Eid Ribeiro, composta de 15 peças teatrais, algumas ainda inéditas nos palcos, e 48 crônicas escritas para o jornal *O Tempo* entre os anos de 1996 e 2001. Na verdade, não é certo dizer que toda a sua obra está publicada, já que, desde o lançamento da coleção, Eid continuou escrevendo e encenando espetáculos. Não é fácil acompanhar seu ritmo criativo.

Mineiro de Caxambu, Eid José Ribeiro de Aguiar nasceu em 11 de março de 1943, ano bastante marcante em um Brasil governado por Getúlio Vargas, quando é criada a CLT e anunciada a entrada do país na Segunda Guerra Mundial contra os países do Eixo. Já a Caxambu de 1943 era apenas uma pacata cidade do interior de Minas, onde a princesa Isabel passou uma temporada em 1870. A cidade hoje faz parte do Circuito Turístico das Águas. Há dois fatos interessantes na dramaturgia de Caxambu. O primeiro é que a princesa Isabel foi procurar na cidade a cura para a sua infertilidade, através dos banhos e imersões nas águas medicinais. Conta a história que o tratamento deu certo e a princesa engravidou pela primeira vez. Como agradecimento, ela mandou construir uma igreja na cidade. Outro fato curioso é que Caxambu é a única cidade brasileira a ter um gêiser, que uma vez ao dia expulsa seus gases e seus jatos de água quente. Nunca se sabe quando as águas serão esguichadas. Essa é a tensão dramática. Mesmo com todos esses atrativos, Eid pouco ficou em Caxambu. Seu pai era fiscal do governo federal e, por isso, ele e sua família se mudaram para diversas cidades, como Poços de Caldas, Passos, São João del-Rei, Guaxupé, Muzambinho e São Sebastião do Paraíso. Foi nessa última que Eid se interessou pela ficção e pelas artes dramáticas, quando, aos 14 anos, trabalhou como lanterninha

de um cinema. “Assistia a todos os filmes. Na época era cinemascope com a tela larga, tinha seriados nos fins de semana. Aí me apaixonei”, contou em uma entrevista para o jornal *Estado de Minas*, em 2014 (RIBEIRO *apud* BRAGA, 2014). Com 16 anos se muda para Belo Horizonte e com 20 anos o jovem Eid tem sua primeira experiência como ator quando se envolve com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o famoso CPC da UNE. Na época ele trabalhava como mecanógrafo no Banco Mercantil de Minas Gerais e, já interessado por política e alinhado aos ideais de esquerda, fez parte do sindicato da categoria. Na pensão em que morava conheceu o ator Joaquim Soares, aluno do Teatro Universitário da UFMG, que o apresentou ao diretor Haroldo Santiago, do CPC. Sua estreia foi já como protagonista do icônico texto *Eles não usam black-tie*, escrito por Gianfrancesco Guarnieri em 1958, um clássico do teatro político brasileiro e que dispõe de uma adaptação igualmente célebre para o cinema. Eid interpretou Tião, personagem que o próprio Guarnieri viveu na montagem original do Teatro de Arena. Nesse início dos anos 1960, o CPC da UNE foi bastante atuante em Belo Horizonte e era integrado por jovens que depois se tornaram bastante reconhecidos, como o poeta Affonso Romano de Sant’Anna e o diretor de cinema Neville D’Almeida. Atuação efervescente, mas de pouca duração, já que em 1964 o Golpe Militar interrompeu toda a atividade da UNE e dos partidos e movimentos de esquerda no Brasil. É simbólica e inesquecível a destruição da sede da UNE no Rio de Janeiro na primeira noite do golpe, em 31 de março de 1964, quando militares metralharam o edifício e atearam fogo a ele, em uma ação de “boas-vindas”. “Aí a gente teve que desaparecer para não ser preso”, disse Eid em entrevista (RIBEIRO, 2012). Com a dispersão geral e a caça às bruxas em todo o país, Eid encerrou sua curta e intensa participação no CPC.

Ser um jovem de 20 anos envolvido com teatro político, sindicato e movimento estudantil em 1964 não era pouca coisa nem era para qualquer um. Alguns pagaram com a vida ou com sua integridade física e mental. O próprio Eid foi parar em um sanatório, mas não por ter enlouquecido. Ele tinha contraído uma tuberculose. No sanatório Eid passou seis meses e lá dentro montou uma peça de teatro com

outros pacientes, *A farsa do advogado Pathelin*, um texto medieval considerado a primeira comédia do teatro francês. Foi assim a estreia de Eid como diretor, em um sanatório, e isso diz muito sobre sua carreira e a linguagem inconfundível que construiu. Do sanatório, Eid pulou para o Teatro Universitário da UFMG, curso profissionalizante de formação de atores com duração de três anos. O TU é o mais antigo e tradicional curso de teatro de Belo Horizonte, fundado em 1952 e mantido até hoje como um dos principais centros de formação teatral de Minas Gerais. Na turma de Eid estavam nomes como Alcione Araújo, com quem ele fundou o Grupo Geração, junto com outros colegas. “Geralmente quando você está em uma escola, o mais legal nem é o ensino, mas o tempo que você tem que maturar [...] a convivência com os colegas, e é essa convivência que faz surgir dali um grupo”, comenta Eid (RIBEIRO, 2012). Segundo ele, o Grupo Geração queria fazer um teatro “social e popular” em contraponto com a mais reconhecida e atuante companhia teatral da cidade na época, o Teatro Experimental, de Jota Dangelo, vista pelo jovem Eid e sua turma como um “grupo de alienados”. Estrearam em 1967 com uma versão de *A vida impressa em dólar*, do estadunidense Clifford Odets, o que já era ambicioso, já que a peça havia sido montada em 1961, na inauguração do Teatro Oficina em São Paulo, marcando a estreia de José Celso Martinez Corrêa como diretor e rendendo-lhe o Prêmio Revelação de Direção da APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais), hoje APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). A peça é uma crítica à sociedade norte-americana e foi escolhida pelo Grupo Geração para que se posicionassem contra a ideologia dos Estados Unidos, principal apoiador e financiador do Golpe Militar de 1964. Inspirado pelo Teatro de Arena, o Geração dispunha de dois núcleos: o primeiro se dedicava à montagem de peças mais políticas e de crítica social para o teatro de sala; o segundo montava espetáculos de apelo mais popular para serem levados a comunidades e periferias e ao interior do Estado. Com o AI-5, em 1968, o Grupo Geração também sentiu a intensificação da ameaça militar e o diretor José Antônio de Souza decidiu abandonar o teatro. Foi quando Eid Ribeiro assumiu a direção do grupo para que ele

não se desintegrasse. Sua estreia profissional como diretor se dá com o espetáculo *Fábula da hora final*, adaptação de *The Zoo Story*, de Edward Albee. Segundo Eid, essa foi uma das primeiras encenações em formato de teatro de arena em Belo Horizonte e aconteceu no salão de baile que existia no segundo andar do DCE da UFMG, prédio que hoje abriga o Cine Belas Artes. Quatro arquibancadas, um círculo central; cada personagem ocupava um lado das arquibancadas e, debaixo de cada arquibancada, uma caixa de som de onde saía a voz de um personagem oculto, que se revelava em meio ao público no meio do espetáculo. Uma encenação impactante para o teatro belo-horizontino e que rendeu a Eid Ribeiro o prêmio de melhor diretor do ano. Sua primeira direção profissional foi também a única e última no Grupo Geração, que se dissolveu quando Eid se mudou para o Rio de Janeiro, aceitando o convite de Amir Haddad para que passasse a ser seu assistente de direção no coletivo A Comunidade. Os dois se conheceram quando Haddad veio a Belo Horizonte dirigir o histórico espetáculo *Numância* (1968), do Teatro Experimental.

É na década de 1970 que Eid Ribeiro se firma como um diretor teatral que experimenta linguagens e estéticas diversas em busca de sua própria assinatura. Dividindo seu tempo entre o Rio e Belo Horizonte, recebe prêmios por suas montagens nos anos de 1973, com *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assumpção, 1974, com *Há vagas para mulheres de fino trato*, de Alcione Araújo, 1976, com *Risos e facadas*, a partir da obra de Samuel Beckett, obra que marca seu retorno definitivo a Belo Horizonte, e 1978, com *Cigarros Souza Câncer*, dele mesmo. É também nessa época que Eid começa a trabalhar como repórter e colunista de jornais mineiros. Indo além do teatro, dirige e roteiriza o espetáculo *Terreno baldio* para o Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, um dos principais coletivos da dança moderna mineira, criado em 1971 por Marilene Martins. Em 1979 funda o Grupo Carne e Osso para montar seu texto *Delito carnal*. Em entrevista concedida à Rede Minas para o programa *Ribalta*, em 2007, Eid Ribeiro e o ator Adyr Assumpção comentam a montagem *Risos e facadas* e a crescente aproximação do diretor com o Teatro do Absurdo:

Eu tinha acabado de voltar do Rio para Belo Horizonte e me encontrei com Ronaldo Brandão. Então eu disse: ‘Vamos fazer um espetáculo juntos? Eu faço um Beckett e você faz um Brecht’. A primeira ideia era fazer um Beckett-Brecht, mas isso foi virando uma loucura e aí resolvemos fazer só o Beckett, que já estava mais desenvolvido. (DIRETORES, 2017)

Podemos perceber nessa escolha que aquele Eid dedicado ao teatro explicitamente político e panfletário dos anos 1960 começou a dar espaço para a experimentação de outras temáticas e estéticas. Para o diretor, Beckett é um autor definitivo por investir em uma relação profunda com a falência da raça humana. “Estamos à beira do abismo e com Beckett damos um passo à frente” (DIRETORES, 2017). Eid comenta que em *Risos e fachadas* também havia teor político e carga revolucionária, ainda que de uma forma diferente dos espetáculos com o CPC da UNE e com o Grupo Geração. De fato, quem assiste aos seus espetáculos ou lê sua dramaturgia produzida ao longo do tempo, percebe as transformações do seu olhar, sempre alerta para questões sociais e políticas, seja através de uma lente de aumento, de uma denúncia direta ou de uma metáfora sutil.

Nos 1980, Eid dirige a sua companhia, o Grupo Carne e Osso — agora rebatizado de Cia. Absurda, explicitando ainda mais a sua incursão pelo universo existencial, fantástico e paradoxal do Teatro do Absurdo —, com o qual monta *As criadas*, de Jean Genet, e *Fim de jogo*, de Beckett. Há também um encontro muito importante nessa década: Eid Ribeiro e o Grupo Galpão. Primeiro em 1988, na criação coletiva *Corra enquanto é tempo*, com texto de sua autoria e encenação de rua. Na peça, o Galpão realiza uma sátira sobre o charlatanismo religioso que invadia a sociedade brasileira, através da disputa de um ponto de rua entre uma família de pregadores e uma travesti. Com Eid, o Galpão faz pela primeira vez o uso da música ao vivo, executada e cantada pelos próprios atores, o que se tornaria uma marca registrada do grupo. Em seguida, já em 1990/91, montam juntos o *Álbum de família*, um mergulho no universo trágico e psicológico de Nelson Rodrigues. Aqui o Galpão tinha oito anos

de trajetória e estreava seu nono espetáculo (terceiro para palco). Álbum de família vence os principais prêmios da cidade e representa um salto audaz na linguagem estética do grupo. Para o público que acompanhava as leves e populares comédias de rua realizadas pelo Galpão, esse trabalho pareceu algo novo, estranho e incômodo. É também o primeiro processo criativo do grupo em sua sede própria. Germinaram ali as ideias de fundação do Centro Cultural Galpão Cine Horto, nove anos mais tarde.

Os anos 1990 são caracterizados pela criação e profissionalização de dezenas de grupos de teatro em Belo Horizonte, consequência do surgimento de novos cursos, das leis de incentivo à cultura e de festivais internacionais. A capital mineira se consolida então como um celeiro de coletivos teatrais das mais variadas estéticas e que têm o Grupo Galpão como principal referência de gestão, produção e continuidade. A ideia de um grupo de artistas fixos empreendendo pesquisas de linguagem duradouras e mantendo uma sede própria para ensaios, oficinas e intercâmbios se torna uma espécie de preceito do teatro de grupo noventista. Muitos desses novos grupos vão ao encontro do já experiente Eid Ribeiro, como é o caso da Cia. Acômica e do Grupo Trama e, mais tarde, do Armatrux, cuja parceria com o diretor permanece até hoje. Mas talvez a mais relevante contribuição de Eid para a cena teatral da cidade nos anos 1990 tenha sido seu trabalho como diretor e curador do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte, o FIT-BH. Criado em 1993 em uma iniciativa conjunta do Tetro Francisco Nunes, sob direção de Carlos Rocha, e do Grupo Galpão, o FIT-BH logo foi aceito pela população da cidade e incorporado ao calendário oficial, com ocorrência bianual. Foi no FIT-BH que Belo Horizonte pôde conhecer os principais nomes do teatro nacional e mundial, tendo Eid Ribeiro como uma de suas principais cabeças de 1994 a 2008. O olhar inquieto e aguçado do diretor se traduziu em programações inesquecíveis como quando pudemos assistir à Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem (São Paulo), à pungência do teatro latino-americano em grupos como Yuyachkani (Peru), Malayerba (Equador) e Teatro de los Andes (Bolívia) e ao fascinante apuro técnico de grupos de teatro físico como o tcheco Farm

in the Cave. Eid é, portanto, um grande formador da cena teatral belo-horizontina, seja através de seus textos e espetáculos ou pelas curadorias, que trouxeram para a cidade referências inéditas.

A partir dos anos 2000, já não mais envolvido com o FIT-BH, o diretor continua a escrever novas dramaturgias e a se dedicar a direções bastante voltadas para o trabalho do ator. São dessa década os emblemáticos espetáculos *Os três patéticos* e *John & Joe*, ambos montados com o Grupo Trama. Tornou-se comum haver duas ou três peças de Eid estreando ou em cartaz ao mesmo tempo. São mais de 70 trabalhos em quase seis décadas de carreira, mantendo uma vigorosa média de produção de mais de um espetáculo por ano. Seus trabalhos, tão diferentes entre si, revelam a inquietude de um artista que nunca se acomodou. Apesar de muitos sucessos, Eid Ribeiro não repetiu fórmulas e não se esquivou de novos desafios e experimentações. “O trabalho é na sala de ensaio, em parceria. Gosto de ver as coisas que estão vindo e chegando. Continuo vivo e me mantenho antenado”, comenta em uma entrevista dada ao jornal *O Tempo*, em 2018 (RIBEIRO *apud* ROCHA, 2018). Já em 2007, para o mesmo jornal, ele explica: “Gosto sempre de procurar uma estética nova, um universo diferente das coisas que já fiz. Não tenho uma linha de trabalho definida. Estou sempre me surpreendendo” (RIBEIRO *apud* RESENDE, 2007).

Outro encontro significativo de Eid foi com o grupo Armatrux, a partir de 2007. Aqui temos uma situação bastante especial: um diretor maduro e experiente desenvolvendo uma parceria longa com um grupo também experiente — o Armatrux já contava 16 anos de trajetória e 15 espetáculos criados. A amálgama dessas duas bagagens resultou em montagens das mais interessantes na cena mineira: *De banda pra lua* (2007), *No pirex* (2009), *Thácht* (2014) e *Nightvodka* (2017), todas no repertório ativo do grupo. No encontro com o Armatrux, Eid encontrou espaço privilegiado, tempo e uma equipe dedicada para burilar suas ideias e escavar o trabalho com os atores. “Comigo são nove, dez meses, um ano para fazer um espetáculo. É o que me levou a trabalhar com o Grupo Armatrux. Tenho liberdade. Nunca sei o que vou fazer [...]. Gosto de dirigir para experimentar coisas que nunca fiz anteriormente”, disse em 2014 ao jornal *Estado de*

Minas (RIBEIRO *apud* BRAGA, 2014). Dramaturgias já escritas, como *De banda pra lua*, *Thácht* (originalmente intitulada *O cachorro de três pernas*) e *Nightvodka* foram retrabalhadas a partir do contato com os atores e de suas contribuições. Paula Manata, atriz do Armatrux, relembra, em entrevista para o programa *Ribalta*, o seu espanto quando ouviu de Eid: “Teatro não é mentira, teatro é de verdade” (DIRETORES, 2017). Uma sentença aparentemente simples, mas muito reveladora. A concretude das atuações, a manipulação dos objetos e adereços, as relações entre os atores em cena e suas próprias histórias, tudo isso é do âmbito do real no teatro de Eid Ribeiro. “O teatro é uma verdade que é uma grande mentira ou uma mentira que é uma grande verdade [...]. Essa fusão ou essa confusão de imagens, vivências, experiências, não experiências e intuições”, ele completa (DIRETORES, 2017). A dramaturgia sem texto falado é um aspecto notável nas parcerias com o Armatrux, onde a poética imagética do diretor é amplificada pela destreza física e a expressividade não verbal do elenco.

Eid Ribeiro é esse acúmulo de caminhos e experiências que misturam o Brasil popular com o Expressionismo alemão, o palhaço de lona com Kafka, a mulher-macaco com Godot. “Meu sonho é incendiar um teatro” (DIRETORES, 2017), disse na entrevista para o programa *Ribalta*. Para a nova geração, que só viu seus últimos espetáculos, vale a pena passear pela sua obra completa e observar o processo experimental e intuitivo de construção da sua poética, que se tornou tão própria e ao mesmo tempo tão surpreendente. Seus textos passam pelo teatro de variedades, o drama familiar, a comédia popular, o grotesco, o sombrio, o lúdico, o onírico, o existencial e o político. Eid preferiu apostar no risco a desenvolver um método fechado e reproduzível. A cada novo trabalho, a busca por um novo caminho em diálogo com os parceiros da vez. Por isso ele permanece tão lúcido e sintonizado com o presente. O grande absurdo de sua carreira, afinal, não está em nenhuma de suas peças: inverossímil é Eid não ser reconhecido nacionalmente tanto quanto deveria, pois não lhe falta relevância artística e histórica. O diretor João das Neves disse uma vez que o teatro mineiro ainda se mantém à margem e sem a visibilidade que merece. Eid mesmo já comentou que Belo Horizonte “é uma cidade que expulsa seus artistas”

(RIBEIRO, 2012), que, por não encontrarem espaço de trabalho, vão para o Rio de Janeiro e São Paulo em busca de crescimento e reconhecimento. Se fizesse o que fez radicado em uma dessas cidades, Eid Ribeiro certamente estaria no mesmo rol de nomes como Antunes Filho, Amir Hadad, José Celso Martinez e Aderbal Freire-Filho. Mas por aqui ficou, criou, produziu, movimentou e ensinou, e por aqui somos gratos a sua influência. O teatro de Belo Horizonte se confunde com o teatro de Eid Ribeiro.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Carolina. Encenador mineiro Eid Ribeiro fala de paixão pelo teatro experimental e elogia produção local. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jun. 2014. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/06/29/noticia-e-mais,156776/anarquista-gracas-a-deus.shtml>. Acesso em: 14 maio 2021.
- DIRETORES: Eid Ribeiro. *Programa Ribalta #4*. Belo Horizonte: Rede Minas, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/1PsZzL9htTA>. Acesso em: 19 maio 2021.
- RESENDE, Douglas. Dois em um. *O Tempo*, Belo Horizonte, 27 jun. 2007. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/dois-em-um-1.312747>. Acesso em: 10 maio 2021.
- RIBEIRO, Eid. [Entrevista concedida ao centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto]. Belo Horizonte: Centro Cultural Galpão Cine Horto, 2012. Vídeo (42 min.)
- ROCHA, Gustavo. Eid Ribeiro: um viciado no teatro. *O Tempo*, Belo Horizonte, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/eid-ribeiro-um-viciado-no-teatro-1.2014232>. Acesso em: 18 maio 2021.

BIBLIOGRAFIA

- ATHIÊ, Joyce. Dramaturgia maldita. *O Tempo*, Belo Horizonte, 6 dez. 2016. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/>

diversao/magazine/dramaturgia-maldita-1.1408295. Acesso em: 17 maio 2021.

EID Ribeiro. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa245575/eid-ribeiro>. Acesso em: 14 de maio 2021.

RIBEIRO, Eid. *Coleção Eid Ribeiro: Livro I: Teatro*. Belo Horizonte: Javali, 2016. v. 1.

RIBEIRO, Eid. *Coleção Eid Ribeiro: Livro II: Teatro*. Belo Horizonte: Javali, 2016. v. 2.

RIBEIRO, Eid. *Coleção Eid Ribeiro: Livro III: Crônicas: a música que vem da rua*. Belo Horizonte: Javali, 2016. v. 3.

WILSON OLIVEIRA

Adélia Carvalho

*Mas parei a cidade! Só se fala do Beijo no asfalto!
Eles têm que respeitar! Têm que respeitar!*

NELSON RODRIGUES

Wilson Oliveira, diretor teatral de Belo Horizonte, nascido na cidade de Peçanha (MG), em 1955, movimentou o cenário teatral da capital mineira com a montagem da peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, que foi um dos seus grandes sucessos. A montagem, que já havia sido premiada em 1996 (2.º Prêmio Sesc/Sated-MG e Prêmio Bonsucesso da Associação Mineira de Produtores de Artes Cênicas), voltou a ser contemplada em 2007 na comemoração de 12 anos de existência do Prêmio Sesc/Sated como melhor espetáculo do período.

O arrebatador *Beijo* que Wilson nos dá, primeira peça a que assisti do Grupo Teatral Encena, não foi a primeira direção nem o primeiro sucesso do grupo. Diretor já premiado nas suas produções anteriores — *A lira dos 20 anos* (1984 — Troféu João Ceschiatti

da Associação Mineira de Críticos de Teatro — Diretor Revelação), *Inimigos de classe* (1985 — Troféu João Ceschiatti da Associação Mineira de Críticos de Teatro — Melhor Diretor) e *Trivial simples* (1991 — Prêmio Sated-MG — Melhor Diretor) —, Wilson seguiu acumulando dezenas de indicações e prêmios desde então: *Yabba dabba doo! Uma história dos Flintstones* (1997 — 3.º Prêmio Sesc-Sated/MG — Melhor Diretor de Espetáculo Infantil), *Flicts* (2010 — 7.º Prêmio Usiminas/Sinparc de Artes Cênicas e Prêmio Sesc/Sated — Melhor Diretor de Espetáculo Infantil), *Nossa cidade* (2011 — 8.º Prêmio Usiminas/Sinparc de Artes Cênicas — Melhor Diretor). Essa lista, que já é longa, se estenderia ainda mais se citássemos as premiações de todos os seus espetáculos nas demais categorias como Melhor Ator, Melhor Atriz, Trilha Sonora, Figurino, Cenário, Iluminação e Melhor Espetáculo.

Mas a sólida carreira desse diretor vai muito além de todas essas estatuetas. Sem menosprezar o valor de tantas premiações, que são parte importante do reconhecimento por seu trabalho incansável na cena mineira, é preciso dizer que Wilson construiu e segue mantendo sua história com base em um trabalho intenso, bem-planejado, aliando talento e muita dedicação. Diretor íntegro, generoso em compartilhar seus conhecimentos, estabeleceu parcerias muito duradouras com artistas da cena mineira, com os quais desenvolveu grandes espetáculos, como o saudoso cenógrafo Raul Belém Machado e outros tantos artistas que não nomearei para não incorrer no risco de deixar de contemplar alguém que tenha sido parte importante dessa longa jornada.

O ator, diretor e professor de teatro Luiz Arthur, que, no início da sua carreira, atuou sob a direção de Wilson Oliveira, ao falar de sua experiência, conta:

O beijo no asfalto foi meu terceiro espetáculo sob sua direção. Reuniu um elenco notável, que me fazia “pausar” a atuação para assistir a ele. Mais uma vez pude vivenciar sua habilidade no trato com o ator. Quando discordava de algumas percepções que eu tinha da personagem, ao invés de jogar um balde de água fria, dizia que, mesmo

com esse estímulo divergente, minha composição chegava ao lugar que ele queria e, portanto, não fazia a menor diferença. O material de composição que fui reunindo e levava pra cena estava ainda confuso na minha cabeça. Eu era ainda um jovem ator e cheio de inseguranças. Até que alguns dias antes da estreia, Wilsinho me disse: “Sabe onde seu personagem está inteiro? Quando você diz ‘Amado Ribeiro’ Pega esse estado e joga no resto”. Foi dito e feito. Sua maestria não só em dizer a síntese do que o ator precisa ouvir, mas em aproveitar momentos únicos também foram admiráveis no *Beijo*. O Ferruccio (Verdolim Filho) chegou uma tarde para ensaiar e foi direto para o camarim, sem cumprimentar ninguém. Esquisitíssimo vindo dele, um colega sempre bonachão. Estávamos todos sentados na plateia da Ceschiatti. O Wilsinho chegou, chamou o Jorge (Emil) para com ele passarem a cena final. Eis que surge Ferruccio, que até então ensaiava de moletom, com o seu Aprígio todo paramentado, de terno, gravata, bigode pintado a lápis, óculos e um semblante seríssimo. Ninguém falou nada. O resultado foi uma das cenas mais extraordinárias a que tive o privilégio de assistir na minha vida. Aprendi ali com o Wilson que o estranhamento é sempre bem-vindo. Ele sacou rápido que algo genial ia acontecer e teve a sensibilidade de conduzir sem estardalhaços o chamado que Ferruccio teve naquele dia único. Acho mesmo que o *Beijo*, se tivesse cruzado as fronteiras de Minas, teria sido um estouro nacional, mas o importante é que todos saímos maiores daquele espetáculo, que, notadamente, foi sua obra-prima”.

(ARTHUR, 2021)

Luiz Arthur, em dois dos espetáculos que atuou sob a direção de Wilson Oliveira, recebeu, em 1994, o prêmio de Ator Revelação por *Mão na luva*, e, em 1996, por seu impecável Amado Ribeiro em *O beijo no asfalto*, arrematou os prêmios Sesc/Sated e Amparc Bonsucesso de Melhor Ator.

A narrativa de Luiz Arthur desenha um cenário de aprendizado e compartilhamento muito rico em um processo artístico. Observador exímio, Wilson realmente é sempre atento ao mundo ao seu redor. Todos os acontecimentos afetam sua criação e ele manipula esse

material com uma sensibilidade artística capaz de traduzi-lo em imagens, sons, silêncios e desenhos de cena com grande precisão, sobrepondo complexas camadas aos espetáculos.

Essa capacidade de perceber aqueles com quem trabalha e de dar as pistas para que cada artista desvende seus caminhos em cada processo de criação fez do Wilson, além de grande diretor, um excelente professor. Apaixonei-me pela arte da direção vendo Wilson dirigir não apenas as produções profissionais, mas também atuando como professor de teatro de cursos de formação de atores em diversas instituições de Minas, entre elas o Palácio das Artes — Fundação Clóvis Salgado, o Teatro Universitário (TU) — UFMG, o UniBH, e dos cursos técnico e de licenciatura em Artes Cênicas da Ufop, onde trabalhava quando se aposentou, em 2017. No técnico da Ufop, Wilson dirigiu *A ópera dos 3 vinténs* (1997) e a segunda montagem de formatura da minha turma, *Aurora da minha vida* (1998). A atuação marcante de Wilson enquanto diretor foi essencial em minha formação e na de muitos outros estudantes nesses cursos, permitindo a todos compreender a importância de ter professores que fazem desse ofício uma prática que vai além da sala de aula. Essa influência formou gerações de professores, diretores e atores que tiveram a oportunidade de aprender com ele, tanto em sala de aula quanto na sala de ensaio. Pisei a primeira vez no palco do Teatro Marília, como aluna do Wilson, que levou a montagem de formatura dos seus alunos de Ouro Preto para Belo Horizonte. No primeiro dia, naquele teatro, eu nem poderia imaginar que voltaria, tantas vezes, a atuar ali, profissionalmente, sob a direção dele.

Depois de assistir pela primeira vez ao Grupo Teatral Encena, passei a seguir de perto todas as produções do Wilson. *Algo em comum* (1999) me deixou emocionada, *Querida Molly* (2000) me virou do avesso, *Uma relação pornográfica* (2002) me tirou do eixo, *O rapto das cebolinhas* (2003) e *Maria minhoca* (2004) me fizeram olhar de forma diferente os textos de Maria Clara Machado. Poderia falar longamente de cada uma dessas peças, que permanecem presença pulsante em minha memória. São daquelas obras a que assistimos e pensamos: “Eu queria ter feito isso. Eu queria estar ali naquele palco”.

Wilson, com seus espetáculos, nos faz querer fazer teatro, nos faz querer assistir a teatro; o palco se torna algo ainda mais fascinante.

Christiane Antuña, atriz e jornalista de Belo Horizonte, que recebeu os prêmios Amparc Bonsucesso e Sesc/Sated de Melhor Atriz por *Algo em comum* (1997), sob a direção de Wilson, também nos fala sobre as influências do diretor em sua carreira.

Eu descobri que queria ser atriz quando vi o espetáculo do Encena “A Lira dos 20 Anos”, na década de 80. E naquela época Wilsinho já era um profissional elogiado e respeitado pelos pares por ser, principalmente, um diretor dedicado aos atores e também interessado na palavra, em uma dramaturgia bem elaborada.

Dono de um humor agudo e perspicaz, tem os pés no chão, seriedade e resistência em tudo que se propõe a fazer. Wilsinho exerce o ofício de maneira incansável, de uma forma até obcecada, seja participando ativamente de todas as etapas de um espetáculo ou como professor. Com seu indefectível caderno de anotações, é severo e generoso na sala de ensaios. Tudo o que eu sei sobre a arte de representar, eu aprendi e aprendo com ele. Eu gosto de trabalhar com pessoas que admiro e confio. Se você quiser encontrá-lo, só convidar pra tomar um cafezinho ou uma coca, sem gelo. O papo rende. (ANTUÑA, 2021)

Riguroso e atento em todos os aspectos, Wilson é um diretor que cria junto com todos os profissionais envolvidos em suas montagens. Detalhista, apaixonado pela beleza, é um escultor da cena. Nada está ali por acaso. O elenco e toda a equipe são selecionados de forma muito criteriosa. Se, por um lado, Wilson aprofundou, ao longo dos anos, seu trabalho ao lado de artistas com os quais desenvolveu uma afinidade artística, por outro, ele está sempre atento aos artistas que estreiam nos palcos, diante dos quais se coloca em constante desafio, tanto no encontro de novas formas de diálogo quanto na reelaboração da sua linguagem de direção. Wilson não teme o novo, acolhe com curiosidade e entusiasmo o que se lhe afigura como uma potência.

Engana-se quem analisa a escolha dos textos clássicos de Wilson com um olhar fixo no passado. Como um diretor vigilante, ele sabe recolher as preciosidades que continuam potentes em um texto ao longo dos tempos. Em sua última montagem, que marca os 30 anos do Grupo Teatral Encena, *Um interlúdio: a morte e a donzela* (2016), inspirado na obra do autor Chileno Ariel Dorfman, na qual uma mulher encontra, 15 anos depois, aquele que acredita ter sido seu torturador, vemos uma trama colocada em cena em tempos em que nossa democracia se encontra tão ameaçada, quando a censura avança deixando cada vez mais evidente suas vítimas e cresce o clamor insano pela volta da ditadura, ilustrado pela autorização da comemoração do Golpe de 64. A exaltação dos torturadores e desses tempos sombrios menosprezam marcas reais, que ainda persistem em indivíduos e seus familiares. Quais os riscos de voltar a esse lugar? Essa escolha do texto faz-nos perceber o quanto Wilson se adianta, levando para a cena essas questões. Sem levantar bandeiras, coloca em cena as discussões e críticas sobre o sistema e sobre diversas outras questões. Cabe ao espectador elaborar sua leitura a partir da obra. Ele acredita na liberdade da inteligência do seu público e em sua capacidade de decifrar os códigos da encenação, o que se dá de forma única para cada espectador, como deve ser.

As escolhas de texto são primorosas. A admiração por um texto bem-elaborado foi decisiva para que levasse a cena autores como Oduvaldo Vianna Filho, Jean Genet, J. B. Priestley, Bertolt Brecht, Naum Alves de Souza, Nigel Williams, Nelson Xavier, Thornton Wilder, Nelson Rodrigues, Ariel Dorfman, entre outros. Alguns são muito conhecidos no Brasil, outros menos visitados, mas todas as obras são extraordinárias. O gosto pela leitura de dramaturgias, por cinema e a curiosidade sobre o teatro feito para além das nossas fronteiras é responsável por essa diversidade nas escolhas de textos para suas montagens.

Decidido a montar um trabalho, Wilson persegue o texto escolhido por todos os caminhos. Tudo o que já foi feito, dito, escrito sobre aquele texto ou autor, tudo o que se aproxima daquele universo ele investiga profundamente.

Meu desejo em trabalhar com Wilson, profissionalmente, se concretizou em 2004, quando ele dirigiu *O avaro* com a Cia. Teatral As Medeias, da qual eu faço parte. Foi um espetáculo divertidíssimo, inteligente e bem-elaborado e um aprendizado sem tamanho. Mais tarde, em 2008, novamente repetimos essa parceria quando ele dirigiu novamente a companhia no espetáculo *Erva daninha*. Essas experiências me fizeram ter certeza de que um dos grandes méritos do Wilson é ser um diretor completo. Sua competência em elaborar a cena é também visível na direção de atores e no seu cuidado em acompanhar o ator/a atriz na construção de cada detalhe. Exatamente por isso, a fala do diretor, iluminador e professor Geraldo Octaviano, parceiro do Wilson em alguns espetáculos, é muito esclarecedora:

Entendo e acho adequado o uso da palavra “encenador”.

Aquele que encena, aquele que cria e estrutura a encenação.

Mas confesso que prefiro a palavra “diretor”.

Aquele que dirige, aquele que aponta a direção.

Wilson Oliveira é um grande exemplo disso. Embora seja um grande encenador, prefiro me referir a ele como um grande diretor.

Tem algo mais reconfortante e tranquilizador quando estamos no meio de uma mata fechada e temos um guia, seguro e experiente, que aponta a direção e ainda caminha junto conosco?

Mais que os passos concretos, o que possibilita a caminhada é a antevisão, o desejo e a certeza da chegada. Com ele sabemos sempre que haverá uma chegada.

Seguro, organizado, experiente, meticoloso, detalhista, com extremo bom gosto, Wilson Oliveira é um diretor que, ainda que sempre possibilite liberdade de criação aos artistas que trabalhem sob sua direção, tem a tranquilizadora capacidade de dizer “não”. A capacidade de apontar a melhor direção. (octaviano, 2021)

Ora encenador e diretor, ora encenador, ora diretor, Wilson transita com domínio e perspicácia em todos esses lugares. Atento a cada elemento da cena, criador de espetáculos que carregam sua marca registrada (quem já assistiu a uma peça dele, reconhece

os traços característicos), interlocutor ativo de todos os demais criadores, técnicos e atores, ele tem clareza do que quer em cada trabalho, o que permite que alcance em cena uma elaboração bastante sofisticada.

Voltei a trabalhar com Wilson em dois espetáculos do Grupo Teatral Encena: o infantil *Flicts* (2009), pelo qual ele recebeu o Prêmio Sesc/Sated e o 7.º Prêmio Usiminas/Sinparc de Melhor Diretor de Espetáculo Infantil, e o espetáculo *Nossa cidade* (2010), que foi parte da pesquisa de mestrado realizada por Wilson na UFMG e resultou na dissertação *Brecht visita Nossa cidade, de Thornton Wilder: aproximações e distanciamentos*, feita sob a orientação de Antônio Hildebrando. Mais uma vez, Wilson atrita o fazer artístico com a academia, impulsionando nosso olhar para a importância de ensino, teoria e prática caminharem juntos. O saudoso jornalista e crítico teatral Marcelo Castilho Avellar fala da importância dessas práticas no meio acadêmico, refletindo a partir dessa montagem:

O grupo *Encena* apresenta [...] *Nossa Cidade*, do americano Thornton Wilder. É resultado de um daqueles processos que deveriam ser mais frequentes. O espetáculo nasceu a partir da pesquisa teórico-prática que o diretor Wilson Oliveira conduziu durante sua pós-graduação. É espantoso como certos setores da universidade brasileira ainda olham com desconfiança para as pesquisas teórico-práticas no campo das artes como se qualquer reflexão teórica no setor tivesse algum sentido sem ser apta a aproveitamento num espetáculo, exposição, filme ou similares. (AVELLAR, 2010, p. 6)

Além de uma dissertação primorosa, *Nossa cidade* rendeu mais um prêmio de melhor diretor (8.º Prêmio Usiminas/Sinparc de Artes Cênicas) para Wilson, que mais uma vez nos provoca a pensar com sua experiência de pesquisa em teatro e “no teatro” (literalmente) o quanto os limites entre teoria e prática, ensino e atuação artística, quando rompidos, são positivos para ambos os lados e podem nos permitir formações mais próximas da realidade e pesquisas que não ficarão paradas nas estantes das bibliotecas.

Este texto não tem a pretensão de definir estaticamente Wilson Oliveira. Seria ousadia demais, já que ele continua em movimento e, portanto, indefinível. Este texto faz-se apenas como uma conversa, um olhar, um convite para aquele “cafezinho ou a coca sem gelo” para falar sobre teatro, sobre a vida...

EMILY — [...] pode alguma criatura humana compreender a vida enquanto ela vive? — Minuto por minuto?

DIRETOR DE CENA — Não. (Pausa) Os santos e os poetas, talvez, um pouco... (WILDER, 1976, p. 124)

REFERÊNCIAS

- ANTUÑA, Christiane. Depoimento colhido por Adélia Carvalho, [s. l.], 2021.
- ARTHUR, Luiz. Depoimento colhido por Adélia Carvalho, [s. l.], 2021.
- AVELLAR, Marcelo Castilho. Da teoria à prática. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 set. 2010. Caderno Cultura, p. 6.
- OCTAVIANO, Geraldo. Depoimento colhido por Adélia Carvalho, [s. l.], 2021.
- RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. In: *Tragédias cariocas II*. Organização de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 4).
- WILDER, Thornton. *Nossa cidade*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BIBLIOGRAFIA

- GARCIA, Douglas. Trabalhos de amor preservados. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jan. 2011. Pensar, p. 5.
- OLIVEIRA, Wilson Pereira de. Brecht visita *Nossa cidade*, de Thornton Wilder: aproximações e distanciamentos. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-959JJK>. Acesso em: 24 abr. 2021.
- WILSON Oliveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa385269/wilson-oliveira>. Acesso em: 14 abr. 2021.

O TEATRO NEGRO DE MAURÍCIO TIZUMBA

Júlia Tizumba

Maurício Tizumba é um artista de vasta produção e grande relevância na cena teatral mineira e brasileira. Em sua atuação plural, apresenta forte expressão nas artes performativas. Ator, músico, compositor e instrumentista, Tizumba é reconhecido por fusionar diferentes âmbitos artísticos em sua *performance*. Em 2021 completa 64 anos de vida e 49 anos de carreira.³ Sua trajetória marca também a luta e a conquista para ampliar o acesso à arte e à cultura em Minas Gerais, com o objetivo de sensibilização à arte e à cultura negras.

Além de artista negro, Maurício Tizumba traz consigo o congado mineiro⁴ e o candomblé como religião. Em ambas as manifestações religiosas, ainda criança, Tizumba já performava ao rezar tocando, dançando e cantando. Suas crenças pessoais reverberam e transparecem em seus trabalhos e, portanto, não há como deixar de lado toda a tradição e as memórias pessoais, coletivas e identitárias do artista para ler, analisar e interpretar a sua obra.

³ A redação deste texto data do ano de 2021. (N. do R.)

⁴ Manifestação religiosa de matriz africana com mais de quatro séculos de existência em Minas Gerais.

Registrado com o nome de Maurício Lino Moreira, nasceu em 15 de dezembro de 1957, no Bairro Aparecida, na periferia da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Maurício é o filho do meio dos cinco filhos de Eni Lino Moreira e Antônio José Moreira, o único que mais tarde veio a se tornar artista profissional. Começou pela música, ainda na infância. Na escola, Tizumba também se destacava por suas habilidades artísticas. Aos oito anos foi levado por dona Maria Madalena, diretora da Escola Estadual Benvinda de Carvalho⁵ para cantar nos programas de calouros da extinta tv Itacolomi.⁶ Desde aquele tempo, o pequeno Maurício já chamava atenção por suas *performances*, que combinavam corpo, voz e expressões faciais marcantes e que o levaram a ganhar várias das edições de programas como *Roda Gigante*, *Astros do Futuro* e *Radic Lândia*, na década de 1960. Ganhou tantas vezes que já não podia mais competir, mas tinha vaga garantida para se apresentar sempre que quisesse.

As apresentações musicais de Maurício eram marcadas pela virtuosidade das técnicas apreendidas nas manifestações de cultura popular das quais o artista participa desde a infância. Além de cantar e tocar, Tizumba interpretava as canções de tal forma que fazia com que as pessoas não só quisessem ouvir a música, mas também assistir à *performance* do artista. Essas características o levaram para outro ramo da arte: o teatro.

E foi no fim da década de 80 que a profissionalização de Tizumba no teatro começou a acontecer. Sua primeira experiência profissional em teatro foi no Grupo Filhos da PUC,⁷ onde atuou de 1985 a 1987 e

5 Nesse período, a Escola Estadual Benvinda de Carvalho se localizava no Bairro Nova Esperança, na periferia da cidade de Belo Horizonte. Hoje se encontra no Bairro Jardim Montanhês.

6 Canal de televisão pertencente ao grupo Diários Associados. Sua fundação se deu em 8 de novembro de 1955 e sua extinção em 18 de julho de 1980. Tendo como sucessora a Rede Manchete e posteriormente a Rederv!.

7 O grupo de teatro experimental Filhos da PUC, criado em 1983, é formado por alunos e ex-alunos da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, realiza montagens/intervenções teatrais e hoje é coordenado pela atriz, diretora e professora Elisa Santana.

realizou sua primeira montagem, *Bella ciao*. Inicialmente, Tizumba foi convidado para trabalhar a parte musical do espetáculo, mas posteriormente ganhou uma personagem para interpretar.

Em 1988, Maurício Tizumba entrou para o Teatro Universitário da UFMG⁸ e se formou em 1990 com a montagem do espetáculo *A máquina infernal*, de Jean Cocteau, com direção de Carlos Rocha. Enfim, seu DRT,⁹ seu registro profissional de ator.

Além da versatilidade artística de Tizumba, vale destacar a dimensão política de sua arte. Com o passar do tempo, as marcas de ser um homem afro-brasileiro e suas vivências negras foram tomando força e virando eixo central de seu fazer artístico, como são até os dias de hoje.

Segundo entrevista com Maurício Tizumba, realizada no dia 29 de agosto de 2017, os primeiros passos do movimento negro em Belo Horizonte foram influenciados pelas ideias de Abdias Nascimento. No fim da década de 70, ocorreram os primeiros encontros do Movimento Negro Unificado em Belo Horizonte. Intelectuais, artistas e militantes se reuniam dentro de uma livraria chamada Livraria Vegas.

Tizumba se unia a nomes como Markim Cardoso, Dona Efigênia Pimenta, Wilson Queiroga, Benilda Brito, Cleide Ilda, Professor Dalmir Francisco, Jorge Posada, entre outros, pessoas que encabeçavam discussões em torno de questões negras, buscando a possibilidade de avançar e abrir espaços para ocupar lugares em todos os setores da sociedade. Nesses encontros discutia-se política, as condições econômicas do povo negro no Brasil, estratégias de combate ao racismo e conscientização do povo negro.

As discussões avançaram e tiveram um marco na virada do ano de 1987 para 1988 quando a Rede Globo de Televisão lançou a vinheta de fim de ano *Axé*, composta pelo músico Martinho da Vila e dirigida pelo ator Milton Gonçalves, em suposta homenagem ao centenário

8 O Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais é uma escola de formação de atores em nível técnico que exerce importante papel no cenário artístico-cultural local e nacional. Fundada em 1952, hoje a instituição faz parte da Escola de Educação Básica e Profissional da UFMG (EbaP/UFMG).

9 DRT, sigla de Delegacia Regional do Trabalho, é uma forma usual de referência ao registro profissional para atuação como ator/atriz. (N. do R.)

da questionável abolição da escravatura. A substituição do elenco habitual por artistas negros que mandavam a mensagem “Axé pra todo mundo, axé” em rede nacional, com tamanha visibilidade, foi marcante e alcançou um grande número de pessoas, que passaram a se conscientizar e a lutar cada vez mais pelas questões raciais.

Como reflexo de toda essa movimentação, no fim da década de 80 e início dos anos 90 surgem os primeiros grupos de teatro negro de Belo Horizonte: o Grupo Circo Teatro Olho da Rua (1987), de Carlandréia Ribeiro Nascimento e Jacó do Nascimento; o grupo Teatro Negro e Atitude, iniciado por Hamilton Borges (1993); e a Companhia Burlantins, de Maurício Tizumba (1996), que nasce com a perspectiva de ser um grupo de teatro musical na rua, mas posteriormente se define como um grupo de teatro negro.

É nesse mesmo período que Tizumba se envolve com montagens de dois espetáculos de teatro negro em Belo Horizonte: em 1990, o espetáculo *Jogo de guerra: malês* apresentou ficha técnica composta exclusivamente por artistas negros, com texto de Ricardo Aleixo, direção de Adyr Assunção e elenco integralmente negro; em 1993, acontece o espetáculo do autor Aimé Césaire, escritor e poeta responsável por colocar em pauta questões da negritude e da descolonização, *Tempestade*, com tradução inédita no Brasil, realizada por Francisco Pontes de Paula Lima, direção musical de Maurício Tizumba, cenografia de Tarcísio Ribeiro Jr. e direção geral de Bya Braga.

Em 1995 com o apoio da Prefeitura Municipal e da Secretaria de Cultura, os artistas Maurício Tizumba, Adyr Assunção, Ricardo Aleixo, Djalma Corrêa, Fantini e outros conseguem realizar a primeira edição do FAN — Festival de Arte Negra¹⁰ de Belo Horizonte. Por falta de apoio e patrocínio, o festival ficou dez anos sem acontecer e só teve sua segunda edição realizada em 2005.

¹⁰ “Desde 1995, em Belo Horizonte, o FAN BH é um festival dedicado à valorização e à difusão da arte negra e ao fortalecimento das matrizes tradicionais africanas. Hoje, com periodicidade bienal, o festival tem se consolidado como um importante fórum de encontro entre artistas locais, nacionais e internacionais para compartilhar ideias, procedimentos e técnicas sobre a Arte Negra.” Mais informações em: <http://www.fan.pbh.gov.br>.

Em 1996, Tizumba entra para a Companhia Burlantins, com Marina Machado e Regina Souza. A companhia tinha o objetivo de unir teatro e música em obras destinadas a se apresentarem na rua. Juntos realizam as montagens *O homem que sabia português* (1998) e *À sombra do sucesso* (2001), com música e libreto de Tim Rescala e direção de Chico Pelúcio, e *A zeropeia* (2007), de Herbert de Souza, o Betinho, com direção de Paula Manata. Em sua primeira fase, a companhia converteu-se em um dos grupos mais respeitados e reconhecidos no cenário artístico nacional. A Companhia Burlantins marca um momento de dedicação ainda mais forte ao teatro e mostra ao Brasil um Tizumba como artista completo:

O Homem que Sabia Português, que revelava um Tizumba completo — isto é, cantor, músico e ator —, ganhou vários prêmios por onde passou, como o Sesc/Sated e o Prêmio Bonsucesso/Amparc, além de ter sido considerado o melhor espetáculo do Festival de Teatro de Curitiba pelos jornais *Hoje em Dia*, *Folha de S.Paulo*, *O Globo* e *Gazeta do Povo*, e selecionado como um dos melhores espetáculos do ano pela maior crítica de teatro brasileira, Bárbara Heliodora. (KALIL; GIBRAN, 2018)

Em 2001, a Companhia Burlantins alugou um galpão no Bairro Prado, Zona Oeste de Belo Horizonte, para ensaiar o seu novo espetáculo. Ao fim dos ensaios, Tizumba viu no galpão uma possibilidade de empreendimento e continuou alugando o espaço por conta própria, fazendo do mesmo um centro cultural, que intitulou Tambor Mineiro. A Associação Cultural Tambor Mineiro funciona até os dias de hoje, no mesmo lugar, como escola de música, espaço de *show*, teatro e ensaio, mas o carro-chefe do espaço são as aulas de tambor mineiro.

A percussão sempre teve destaque na obra de Tizumba. Herança ancestral do candomblé e dos reinados, os tambores sempre estiveram com ele. Houve uma época em que ele cantava nas missas da Igreja de Lourdes e o instrumento que o acompanhava era o tambor, o que causava certo estranhamento aos fiéis mais tradicionais. Em seu compacto *Marasmo* e em seu LP *Caras e caretas*, ele também

tocou tambores e os instrumentos tiveram muito destaque na concepção das músicas. Nos bares, o violão era o principal instrumento acompanhante de Maurício, mas não era tocado da forma usual, e sim de forma percussiva. E muitas vezes Tizumba contava com a presença de parceiros tocando caixas de congado e atabaques.

Por isso, ao abrir seu espaço cultural, sendo artista muito ligado à percussão e congadeiro, Tizumba sabia ter o conhecimento tanto de música como da tradição do congado e, a partir dessa legitimidade, criou um curso que ensinaria para pessoas leigas ritmos e cânticos advindos da musicalidade presente na tradição do congado. O espaço se tornou um lugar de valorização do instrumento, divulgação e preservação da tradição e de conexão daqueles que tocam tambor com suas ancestralidades negras.

Muitos artistas, negros e não negros, passaram pela Associação Cultural Tambor Mineiro como alunos e agitadores culturais. Entre eles, pode-se destacar o ator negro Alexandre de Sena, que atuou junto com Maurício Tizumba no espetáculo musical *À sombra do sucesso* (2001) e, posteriormente, trabalhou no Tambor Mineiro como professor e na parte administrativa do espaço. Hoje, Alexandre desenvolve diversos trabalhos relacionados à cultura negra na cidade de Belo Horizonte e é um dos administradores do Teatro Espanca e um dos idealizadores da Segunda Preta.

Em 2002, Tizumba cria o Festejo do Tambor Mineiro, festival que acontece há 19 anos nas ruas do Bairro Prado, já fazendo parte do calendário das festividades tradicionais da cidade de Belo Horizonte. Trata-se de um encontro de congadeiros e artistas. O festejo surge como uma espécie de formatura dos alunos do curso de Tizumba e também como uma iniciativa para a valorização da cultura congadeira, trazendo as guardas de congado para se apresentarem na parte da manhã e os artistas na parte da tarde.

Tizumba não criou apenas um festival voltado para a música. Além do Festejo do Tambor Mineiro, também criou uma mostra para a valorização das artes cênicas negras. Em 2012, após um intervalo de quatro anos da Companhia Burlantins e a saída de Marina Machado e Regina Souza, Maurício Tizumba retoma a proposta da

companhia, junto com a filha Júlia Tizumba — que aqui escreve — e cria a Mostra Benjamin de Oliveira.

O festival se inspira no patrono da companhia, Benjamin de Oliveira, primeiro palhaço negro do Brasil e a ele presta homenagem. O objetivo do projeto é criar espaços para que as artes cênicas negras se mostrem, difundindo e valorizando a cultura afro-brasileira por meio do protagonismo de corpos negros em cena, a partir de espetáculos que tenham a cultura afro como tema ou um elenco predominantemente negro. A mostra pretende, então, ser espaço de arte, reflexão, formação, luta e resistência do povo negro.

MAPEAMENTO DA ATUAÇÃO DE MAURÍCIO TIZUMBA NO TEATRO

Em (quase) meio século de carreira, Tizumba participou de dezenas de peças. A seguir apresentamos um mapeamento dos 30 espetáculos teatrais dos quais Maurício Tizumba participou ao longo de sua trajetória (atuando ou dirigindo):

O pastelão e a torta (1974)

Teatro amador na escola. Direção do Professor Leís.

Bella ciao (1986)

Grupo Filhos da PUC. Direção de Carlinhos Vasconcelos.

Jogo de guerra: malês (1990)

Direção de Adyr Assumpção e roteiro de Ricardo Aleixo.

Arlequim, servidor de dois amos (1991)

Direção de Fernando Linares.

A máquina infernal (1991)

Espectáculo de formatura do T. U. Direção de Carlos Rocha.

A tempestade (1992)

Direção de Bya Braga e direção musical de Maurício Tizumba.

Hollywood Bananas (1993)

Direção de Eid Ribeiro.

O pastor do espanto (1993)

Direção de Fernando Mencarelli.

- Pianíssimo* (1995)
Direção de Pedro Paulo Cava. Músicas e libreto de Tim Rescala.
- O baile do Menino Deus* (1997)
Cia. Catibrum de Teatro de Bonecos.
- O homem que sabia português* (1998)
Cia. Burlantins. Direção de Chico Pelúcio. Músicas e libreto de Tim Rescala.
- À sombra do sucesso* (2001)
Cia. Burlantins. Direção de Chico Pelúcio e Marcelo Bones. Músicas e libreto de Tim Rescala.
- As mais belas histórias de Lúcia Casasanta*
Direção musical de Maurício Tizumba.
- Grande Otelo: Êta moleque bamba* (2003)
Direção de André Paes Leme e Antônio Karnewale.
- A turma do Pererê* (2004)
Direção de Stella Miranda. Música e libreto de Tim Rescala.
- Besouro, cordão de ouro* (2006)
Direção de João das Neves. Codireção de Bya Braga. Textos e músicas de Paulo César Pinheiro.
- Zeropeia: o show* (2007)
Cia. Burlantins. Direção de Paula Manata. Texto de Herbert de Souza (Betinho).
- O negro, a flor e o rosário* (2008)
Texto e músicas de Maurício Tizumba. Direção de Paula Manata.
- Clara estrela* (2008)
Direção de Adyr Assumpção.
- Bituca: o vendedor de sonhos* (2008)
Direção de João das Neves.
- Terra de livres* (2010)
Direção de Luiz Fernando Lobo.
- Respingos... de um sertão reinventado* (2010)
Idealização e concepção de Ana Paula Lage. Direção musical de Maurício Tizumba.
- Os saltimbancos* (2011)
Direção de Cacá Mouthé.

Galanga, Chico Rei (2011)

Direção de João das Neves. Textos e músicas de Paulo César Pinheiro.

Oratório: A saga de Dom Quixote e Sancho Pança (2012)

Cia. Burlantins. Direção de Paula Manata. Roteiro de Eid Ribeiro.

Clara negra (2013)

Cia. Burlantins. Direção de Paula Manata. Texto de Marcos Fábio Faria.

Munheca (2013)

Cia. Burlantins. Direção de Elisa Santana.

Auto de Natal: Os Três Reis Magos do Oriente e o Êre (2015)

Um solo de Maurício Tizumba.

Gabriela, um musical (2016)

Direção de João Falcão.

Canto negro (2019)

Cia. Ensaio Aberto. Direção de Luiz Fernando Lobo.

E a atuação de Maurício Tizumba não se resume ao teatro. Hoje Tizumba apresenta um total de seis discos gravados em sua carreira solo: o compacto *Marasmo* (1981), o LP *Caras e caretas* (1988) e os CDs *África Gerais* (1998), *Mozambique* (2003), *Tizumba no mercado* (2008) e *Galanga* (2015). Tudo isso sem contar as inúmeras participações e parcerias que realizou em discos de outros artistas e grupos.

O artista também transitou pela linguagem audiovisual. No ano 2000, Tizumba se destaca na televisão interpretando o porteiro Curió no programa *Ô... Coitado*, da personagem Filomena, de Gorete Milagres, no SBT (Sistema Brasileiro de Televisão). Não foi a primeira experiência de Tizumba, que, em 1991, participou da minissérie *Rosa dos ramos*, de Walcyr Carrasco e Rita Buzzar, exibida pela extinta Rede Manchete.

Mais tarde realizou mais algumas pequenas participações nas séries *Heróis de todo mundo* (2010), da TV Futura, e *Força-tarefa* (2011) e *O Natal de Rita* (2017), na Rede Globo de Televisão. Em 2013, Tizumba volta a ter destaque na televisão como o Padre Romeu, no *remake* da novela *Saramandaia*, originalmente escrita pelo

dramaturgo Dias Gomes, em 1976. Na ocasião, Tizumba teve a oportunidade de contracenar com nomes importantes da cena brasileira, tais como Aracy Balabanian, Renata Sorrah, Fernanda Montenegro, Tarcísio Meira, Lilia Cabral e outros.

Por volta do ano de 2002, a presença de Tizumba se destaca também no cinema. Em seus 49 anos de carreira, o artista já participou de 18 filmes, entre curtas e longas-metragens: *Narradores de Javé* (2001), *Samba-canção* (2001), *Uma onda no ar* (2002), *O casamento de Iara* (2004), *Vinho de rosas* (2005), *Amor perfeito* (2005), *O ronco da barriga* (2005), *Que coso* (2005), *Batismo de sangue* (2006), *Eu sou assim: Wilson Batista* (2007), *Pequenas histórias* (2007), *Confissões de Olavo* (2008), *Os filmes que não fiz* (2008), *O filme mais violento do mundo* (2009), *Helena* (2011), *A rôpa* (2012), *Brasil: DNA África* (2016), *Do outro lado de lá* (2017).

E o trabalho de Maurício Tizumba não ficou só em Minas Gerais. O artista percorreu quase todo o Brasil e também levou sua arte para fora do país, já tendo viajado por diversos países, como Estados Unidos, Canadá, Bélgica, Áustria, Alemanha, França, Itália, Portugal, Cuba, Argentina e Bangladesh.

E as gerações que se seguem agora dão continuidade ao legado do artista. Muitas das pessoas que estudaram e aprenderam com Tizumba hoje seguem carreiras artísticas profissionais e se inspiram em seus ensinamentos. E “Tizumba”, que antes era apenas um nome artístico originado do apelido que um professor de matemática atribuiu a Maurício, hoje também dá nome a uma família. Tizumba tem uma filha, Júlia Dias Lino Moreira, hoje Júlia Tizumba — a pesquisadora e artista que aqui fala a você e dá continuidade ao legado do pai —, e duas netas, Iara e Serena. Futuro, presente e passado dialogam entrelaçados pelas heranças ancestrais e influências contemporâneas.

Em 2021, apesar da pandemia da covid-19, Tizumba continua em plena atividade artística, cheio de vigor, fé, compromisso e novas ideias. Podemos esperar novidades e, quando essa fase de isolamento terminar, certamente poderemos seguir acompanhando Maurício Tizumba presencialmente pelos palcos da vida. Oxalá!

REFERÊNCIA

KALIL, Pedro; GIBRAN, Elias (org.). *De Camarões: veredas de Mauricio Tizumba*. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Galanga, Chico Rei: encruzilhadas do rito, memória e religiosidade. Anais do VII Congresso de Pesquisa e pós-Graduação em Artes Cênicas 2012. Memória ABRACE.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Marcas da violência: vozes insurgentes no teatro negro brasileiro. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 123-147, jan./jun. 2012.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo. Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2010. Memória ABRACE.
- BIANCALANA, Gisela Reis. A presença performativa nas artes da cena e a improvisação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre. v. 1, n. 1, p. 121-148, jan./jun. 2011.
- BRAGA, Bya. Improvisação performativa e a arte de Étienne Decroux. Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2010. Memória ABRACE.
- CAMELO, Gerson Vieira. *Four Black Revolutionary Plays: Amiri Baraka e a construção de uma dramaturgia revolucionária negra*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço da experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177 p. (Debates 219).

- CUNHA, Vanessa Lima. Quilombo: a voz do Teatro Experimental do Negro (Rio de Janeiro, 1940/1950). *Cadernos de Clio*, Curitiba, n. 3, p. 283-300, 2012.
- SILVA, Jonalva Santiago da. Do cordel à narrativa biográfica: a invenção de Besouro, o herói de corpo fechado. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, [s. l.], n. 25-26, p. 313-363, 2001.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GEMAA — Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa do IESP — UERJ. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br>. Acesso em: 16 abr. 2016.
- IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 16 abr. 2016.
- JESUS, Cristiane Sobral Correa. *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira*. 2016. Dissertação (Mestrado em Arte) — Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/21400>. Acesso em: 16 nov. 2018.
- LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. África: Revista do Centro de Estudos Africanos, São Paulo, n. 18-19, p. 103-118, 1995-1996.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. *Repertório*, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5B1%5D.pdf>. Acesso: 17 jul. 2017.
- LIMA, Evani Tavares. Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. 2010. Tese (Doutorado em Artes) — Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778472>. Acesso em: 17 jul. 2017.
- LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, jul. 2015.

- Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-16022011-101923/en.php>. Acesso em: 17 jul. 2017.
- LIMA, Evani Tavares. Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil. Anais do VI Congresso de Pesquisa e pós-Graduação em Artes Cênicas 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Evani%20Lima%20-%20Forum%20Nacional%20de%20Performance%20Negra.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2017.
- LIMA, Evani Tavares. Capoeira angola como treinamento para o ator. Salvador: UFBA, 2002 (Dissertação). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9547/1/Evani%2520TavaresComSeg.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2017.
- LIMA, Márcio José Silveira. Filosofia e interdisciplinaridade. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 28, n. 1, p. 125-140, jan./abr. 2017.
- MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 15, p. 55-84, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3262/3196. Acesso em: 19 jan. 2019.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas da Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, RS, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 19 jan. 2019.
- MILLS, C. W. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- NASCIMENTO, Abdias (org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, Abdias (org.). *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. Disponível em: <http://>

- issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/livro_testemunhos_2#embedKL]IF G\]. Acesso em: 25 jan. 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. *Estudos Avançados*, [s. l.], v. 18, n. 50, p. 209-224, abr. 2004.
- PERERÊ, Sérgio. Entrevista concedida a Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte, 20 fev. 2019.
- RABETTI, Beti. Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 3-18, 2000.
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. Epiderme em cena: raça, nação e teatro negro no Brasil. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 427-434, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644813>. Acesso em: 5 nov. 2022.
- SOUZA, Rafael Morais de. *Na teia de Ananse: um griot no teatro e sua trama de narrativas de matriz africana*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9435>. Acesso em: 10 out. 2022.
- TIZUMBA, Maurício. Entrevista concedida a Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte, 15 nov. 2018.
- TIZUMBA, Maurício. Entrevista concedida a Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte, 16 jan. 2019.
- TIZUMBA, Maurício. Entrevista concedida a Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte, 29 ago. 2017.

RUI MOREIRA: A INCONSTÂNCIA DO MOVIMENTO

Guilherme Diniz

Rui Moreira é indiscutivelmente um dos nomes mais expressivos da dança contemporânea no Brasil. O dançarino, coreógrafo e investigador de culturas, como ele mesmo se apresenta, já trabalhou com prestigiados artistas e companhias nacionais e internacionais, esculpindo uma carreira profissional que já atravessa quatro décadas. Contudo, foi nas Minas Gerais que os passos de Rui Moreira encontraram um fértil terreno para suas fundamentais perquirições no plano estético. As mineiridades coreografadas pelo artista estão entre as suas principais criações, que, como em uma tapeçaria, cruzam múltiplos fios simbólicos, imagéticos e sonoros, constitutivos das diversas culturas mineiras.

Nascido em São Paulo, no ano de 1963, Rui Moreira dos Santos cresceu na Barra Funda, icônico bairro retratado por Alcântara Machado, com toda a sua vividez ítalo-brasileira. Em casa, o ambiente familiar era matizado por numerosas tradições culturais: as musicalidades negras estadunidenses atravessavam o lar, trazendo o vibrante *soul* de Aretha Franklin, James Brown, Johnny “Guitar” Watson, além do sincopado *jazz*; o samba brasileiro era ladeado pela presença de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Nesse

contexto, havia em casa um profundo cosmos cultural negro, que se lhe apresentava: a Irmandade do Rosário, herança do bisavô, e a umbanda, trazida por uma prima. O gosto pelo futebol dividia espaço com as culinárias e os costumes mantidos pela família, oriunda do interior de São Paulo. Aos finais de semana, os familiares organizavam deliciosos bailes, em que todos se expressavam pelo movimento dançante. A irreverente atmosfera instaurava magicamente uma espécie de Harlem e todo o seu Renascimento Negro, em que os ritmos, os passos e toda a convivência eram orquestrados pela negritude e suas expressões culturais. Essa Barra Funda não era somente palco das vivências italianas, mas também era reduto de uma marcante vida afro-brasileira.

Nessa altura, Rui era um desajeitado adolescente, que se esforçava para acompanhar os movimentos fluidos de seus primos. Aquele que mais tarde viria a ser um dos grandes coreógrafos do país sentia-se travado perto dos demais parentes, que soltavam livremente os volteios do corpo. O encantamento e o desejo de seguir a destreza movente dos demais impulsionaram o jovem Rui a procurar por uma formação técnica em dança:

Então, eu vou buscar a dança como uma curiosidade adolescente e essa curiosidade acaba me levando a encontrar a arte de dançar. Eu poderia, por exemplo, ter buscado a dança, procurado uma academia, mas poderia não ter me transformado em profissional. E[,] na verdade, a minha busca, aos 15 anos, [eu] não sabia nada sobre a profissão dança, sobre palco, sobre arte. Fui pra procurar uma escola, pra aprender a dançar junto com meus primos em bailes de final de semana e vi uma história ali de dança gratuita, mais especificamente, de balé gratuito. (MOREIRA, 2020, p. 198)

O acidentado ingresso, ainda em São Paulo, na Escola Municipal de Bailados, cujo diretor na época era o renomado Klauss Viana (1928-1992), possibilita a ele ter contato inicialmente com aulas de teatro, visto que não fora bem sucedido no teste de aptidão para o curso de dança. A dimensão teatral, todavia, aguçou sua sensibilidade

artística e deu a ele certo preparo emocional. Posteriormente, na dança, aquele jovem, até então um simples *office-boy* de uma empresa de eletrônica, aperfeiçoaria sua consciência corporal.

No início dos anos 1980, Rui Moreira foi laureado com uma bolsa de estudos para integrar a Escola de Dança Cisne Negro e pouco tempo depois ele se tornou membro da própria Cia. Cisne Negro, na qual viria a se profissionalizar. Ao recordar esse fulcral período de aprendizado, Rui Moreira destaca que, nessa equipe, passou a conhecer a integralidade do espetáculo cênico, incluindo-se aí especialmente a iluminação, a cenografia e a indumentária. Essa fase foi basilar para a sua formação como um artista-pesquisador envolvido com diversos aspectos da encenação.

Uma turnê em Minas Gerais com a Cia. Cisne Negro mudaria os rumos do jovem. Com apenas 19 anos Rui encantou-se intensamente com a cidade de Belo Horizonte, resolvendo ali se instalar. Também nesse momento submeteu-se a uma audição para participar do aclamado Grupo Corpo e, em 1983, tornou-se membro dessa companhia de dança, permanecendo, entre idas e vindas, até os anos 1999:

E quando eu entrei [no Grupo Corpo], isso em 1983, eu fui o *primeiro bailarino homem negro a dançar no Grupo Corpo* e a primeira bailarina mulher negra a dançar no Grupo Corpo foi a Regina Adviento. Levando em consideração que o Corpo nasceu em 1975, com um espetáculo afro-brasileiro chamado *Maria, Maria* e que tratava dos signos afro-brasileiros e que foi coreografado por um argentino e *não tinha nenhum homem de pele preta dançando*. (MOREIRA, 2020, p. 200, grifos nossos)

Desde o espetáculo *Prelúdios* (1985), passando por *21* (1992), *Nazareth* (1993), *Sete ou oito peças para um ballet* (1994), *Parabelo* (1997) e *Benguelê* (1998), a fulgurante passagem de Rui Moreira assinala agudas transformações estético-culturais na própria trajetória do Grupo Corpo e do coreógrafo Rodrigo Pederneiras. A presença de Rui contribuiu para incorporar ondulações e corporeidades afro-brasileiras na concepção dos espetáculos do prestigiado grupo. Até

deixar definitivamente o Corpo, em 2000, Rui Moreira angariaria outras experiências artísticas concomitantes. Passaria pelo Balé da Cidade de São Paulo, participaria do musical *Emoções baratas* (1988-1989), trabalharia com Ismael Guiser no início dos anos 90, além de realizar algumas viagens, sempre com o espírito irrequieto de um genuíno artista em ebulição. Contudo, seria novamente em Minas Gerais que um novo e auspicioso projeto nasceria, encruzilhando os passos de três audaciosos homens, entre eles Rui Moreira.

Em 1993 o encontro com o músico e ator Gil Amâncio e com o percussionista Guda Coelho fez germinar a SeráQuê?, não apenas uma companhia de espetáculos híbridos de dança, música e teatro, mas um verdadeiro movimento artístico-cultural que se foi constituindo gradualmente e do qual irradiaram obras, reflexões e projetos que colocaram a ancestralidade negra, as culturas afro-brasileiras e o experimentalismo estético no centro de seus caminhos poéticos. A Cia. SeráQuê?, com o passar do tempo, se transfigurou na Associação SeráQuê? (2001) e posteriormente tornou-se a SeráQuê? Cia. de Dança (1992-2012). De uma forma ou de outra, esse empreendimento vem desenvolvendo ações socioculturais de caráter artístico e formativo, evocando sempre sua inclinação investigativa para a diversidade de culturas e corpos que povoam o país.

No espetáculo de estreia da Cia. SeráQuê?, *De pantagome na cidade* (1996), já se percebe um traço altamente significativo do novo grupo, isto é, a visceral interpenetração de linguagens artístico-cênicas que se conjugam em uma estrutura espetacular mobilizada pela improvisação coreográfica de Rui Moreira. Os retumbantes jogos percussivos materializam, em pura densidade sonora, as africanias rítmicas redimensionadas pelo corpo dinâmico do dançarino. Entre os muitos trabalhos da companhia, destacam-se certamente *Quilombos urbanos* (1999) e a exuberante trilogia formada por *Êsquiz* (2007), *Q'eu isse* (2008) e *Co ês* (2015), na qual as culturas e tradições religiosas afro-mineiras são revisitadas e articuladas como princípios poéticos de criação. Com esses e outros trabalhos, a Cia. SeráQuê? alcançou notável projeção internacional, com destaque para os palcos de Berlim e Lyon.

É mister sublinharmos que a internacionalização é um elemento constante na trajetória artística de Rui Moreira, ora com apresentações em casas de espetáculos estrangeiras, ora com participação em cursos e formações com mestres da mais alta estatura mundial. Conforme Lopes (2011, p. 955), Rui, já “nos anos de 1980 participou de espetáculos na Europa, com os coreógrafos Márcia Haydée e Jiri Kylian”. Além de já ter coreografado para coletivos internacionais, como o Zanie, na França, Rui já circulou por países da América Latina, da Ásia, da Europa do Leste e da Central com espetáculos como *Quilombos urbanos* e *De pantagome na cidade*, entre outros. Também sob influência e a convite da franco-senegalesa Germaine Acogny, um dos mais vultosos nomes da contemporânea dança africana, Rui Moreira fez proveitosas residências artísticas na École des Sables, no Senegal (em 2007, 2010 e 2015). Lá mergulhou radicalmente nas danças tradicionais e modernas de África, estabelecendo, na qualidade de investigador, pontos de contato, tensões e aproximações com as danças negras brasileiras. A parceria com Acogny será duradoura, resultando em ulteriores intercâmbios artísticos que estreitaram ainda mais os laços da artista com o Brasil.

Desde 2012 vem desenvolvendo projetos e espetáculos com a Rui Moreira Cia. de Danças, cujo foco reside na investigação de processos e abordagens criativas em dança, convidando amiúde outros artistas-pesquisadores. A autoralidade e a experimentação nas linguagens coreográficas, culturais e cênicas, de um modo amplo, se refletem em criações que aglutinam tradições antigas e contemporâneas, urbanas e campesinas. Uma vez mais, o olhar arguto acerca da cultura, especialmente as de linhagens afro-orientadas, se reatualiza no horizonte artístico dessa companhia, que integra a incubadora de artes gerida pela Associação SeráQuê? Cultural. No duo *Faça algum barulho* (2012), um palhaço estilizado da folia de reis (Rui Moreira) se relaciona coreograficamente com um *b-boy* (Rodrigo Peres). Esse encontro entre sistemas simbólicos, gestualidades e temporalidades distintas produz confrontos, justaposições e aproximações intrigantes, que colocam em discussão os próprios processos culturais em sua diversidade e em sua constante mutação.

Definitivo é o fim (2013), por sua vez, é resultado de instigações e estímulos propostos pela multiartista e pesquisadora em dança Leonora Lobo. Nesse trabalho, Rui articula as danças tradicionais afro-brasileiras e elementos corporais do butô oriental, projetando uma fisicalidade em agudo trânsito e que dança nos interstícios dessas duas dimensões culturais.

Além de todos esses feitos, em décadas de carreira artística, Rui Moreira tem vasta experiência como professor e condutor de processos formativos em dança, ministrando numerosos cursos e oficinas individualmente ou ao lado de outros profissionais da área. Rui coordenou, em Belo Horizonte, o curso de dança do programa Valores de Minas, em 2005, disseminando saberes entre centenas de jovens da capital. Ademais, seus ensinamentos já foram requisitados em projetos da Funarte, da UFMG, da UFRGS e de Secretarias Municipais de Educação e Cultura de muitas cidades brasileiras. Como curador, a sua contribuição é robusta em diversos eventos, festivais e mostras de dança. Em BH, já realizou a curadoria da Mostra Benjamim de Oliveira (2018), importante ação organizada pelo Tambor Mineiro, do FAN — Festival de Arte Negra (2003, 2005/2006, 2007, 2009 e 2013) — e do Rede Terreiro Contemporâneo de Dança, o qual também idealizou, em todas as suas cinco edições (2009, 2012, 2013, 2015 e 2017).

A gloriosa caminhada de Rui Moreira é, como já explicitamos, aclamada nacional e internacionalmente. Entre as numerosas distinções e premiações já recebidas, destacam-se as seguintes: Medalha da Inconfidência pelo governo do Estado de Minas Gerais, honraria concedida em 2015 pela longa e profícua atuação artístico-social no Estado de Minas Gerais e no Brasil; e dois prêmios da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte de São Paulo), em 1991 e em 1988. Além delas, recebeu reconhecimentos honoríficos dados pelo Sesc/Sated- MG. Atualmente Rui Moreira reside em Porto Alegre, onde não apenas continua a desenvolver trabalhos artísticos como também iniciou em 2018 o curso de licenciatura em Dança pela UFRGS, ato que prova, mais uma vez, que Rui é incansavelmente apaixonado pelo saber estético-cultural e pedagógico. Salve, Rui Moreira, pérola negra que expressa a potência da vida em puro movimento!

RUI MOREIRA: O PENSAMENTO EM AÇÃO

Rui Moreira, na qualidade de artista cênico em toda sua plenitude, é um criador no plano estético e no plano reflexivo. Ou seja, é preciso destacar a presença de Rui como um arguto pensador da dança. A sua atividade intelectual não se separa de suas manifestações coreográficas. À medida que o dançarino amadurece, o seu cabedal teórico-intelectual também se expande para analisar não apenas o campo da dança, mas a própria formação sociocultural do Brasil, repleta de contradições e dilemas. O artista-pesquisador que analisa expressões performáticas afro-brasileiras para transfigurá-las como princípios plásticos e cinéticos em seus espetáculos também dispõe de uma ampla consciência histórico-política dos abismos e desigualdades raciais, enraizados neste país.

Em entrevista concedida à artista e pesquisadora Luciane Ramos Silva para a revista *O Menelick 2.º Ato*, Rui Moreira afirmou que a Cia. SeráQuê? se tornou, no decurso de sua carreira, um verdadeiro *turning point*, pois:

[...] a *SeráQuê?*, criada em 1992, foi resultado de uma busca como artista de me colocar autoralmente, de meu pensamento, meu posicionamento social, político, estético, em função da obra de arte, da dança, da minha dança. A parceria com um músico, que tinha uma pesquisa muito intensa de resgate da família, ele também negro, fez com que eu focasse o meu interesse, na transformação do homem de pele preta em um bailarino negro, alguém que considerava as questões enfrentadas pelo menino, pelo adolescente, pelo recente homem de pele preta no meu corpo sensível. (MOREIRA, 2015)

Nesse processo de construir a *SeráQuê?*, ao lado de Gil Amâncio e Guda Coelho, Rui não apenas marca um momento histórico nas artes cênicas negras de Belo Horizonte, mas aprofunda o seu pensamento artístico, social e identitário acerca de seu próprio lugar na realidade brasileira. As questões raciais, as heranças e legados ancestrais, os referenciais afroreligiosos e a bagagem cultural vivida em

família vão povoando de modo mais sistemático o pensamento e a prática do artista.

A uma pergunta sobre a necessidade da presença negra nos mais diversos espaços de criação, produção e pensamento crítico nas artes, Rui, em diálogo coerente com tudo aquilo que construiu em sua vida, responde:

Claro, eu considero demais essa necessidade. Quando nós falamos de mãos, pés, negros, cabeça, corpo negro, nós falamos de uma experiência que não dá para negar, a partir da cor da pele dele se estabelece uma experiência diferenciada, nas trocas que ele tem, que ele efetiva, ao longo da história da vivência dele reconhecida. Não dá para se substituir a vivência prática e a vivência espiritual. Não dá para ser substituído pelos relatos e pelas experiências dos outros, as experiências são pessoais e intransferíveis, e elas têm, aceitemos nós ou não, nuances de questões intransferíveis... (MOREIRA, 2015)

Ou seja, a visão crítica sobre os abismos raciais no Brasil é nítida aqui e, justamente por isso, a experiência social e cultural do negro são indispensáveis para uma formulação concreta da criação e do pensamento artísticos no país. Negritude não como mero tema, mas como presença e vivência reais, que trazem saberes e ópticas outras para o universo estético, complexificando-o. Com base nas reflexões e nas obras de Rui, é forçoso dizer que pensar a dança brasileira sem os pilares artístico-culturais africanos e afrodiáspóricos é inaceitável.

A pesquisadora Izabela Lucchese Gavioli, em sua tese de doutorado, analisou, com base na neurociência, como o cérebro de um dançarino opera durante o processo criativo (GAVIOLI, 2019). O artista escolhido para servir como sujeito da pesquisa foi justamente Rui Moreira. Nesse estudo, Rui oferece reflexões profundamente pertinentes não apenas sobre a sua trajetória na dança, mas também sobre o ato de coreografar, revelando, uma vez mais, ser um criador pensante, arguto, crítico de sua própria arte: “Criar alguma coisa para mim significa eu organizar uma forma de eu me comunicar com outro. E essa comunicação, ela exige — exigiu ou exige de mim

— uma necessidade de eu sempre buscar saber um pouco mais sobre mim mesmo” (MOREIRA, 2018, p. 151).

Em entrevista ao pesquisador Luciano Correa Tavares, Rui Moreira passeia por grande parte de sua trajetória. Ele reflete sobre as potencialidades e dilemas do ensino de dança no Brasil, aponta as mazelas de raça, gênero e classe na sociedade em geral e no universo artístico em particular, denunciando as sistemáticas precarizações vividas pelo artista brasileiro para viver de seu ofício. Ao discutir os apagamentos e silenciamentos históricos que acometem as vidas e o saberes negros no país, Rui afirma:

E aí eu falo dentro desse contexto colonial em que está o Brasil. Cada um de nós, homem preto, mulher preta, acaba sendo tomado, e acaba se responsabilizando por revelar uma história da nossa identidade, a “possibilidade da história” dos nossos ancestrais desde os mais próximos aos mais longínquos. Nos dá a possibilidade de rever, de refazer as conexões pra que a gente possa, no mínimo, questionar e ter um olhar crítico com respeito a essa história. [...] Quem escravizou, quem trouxe? Qual foi o processo disso? O que chega como mítico? O que chega como história? Como é que isso aconteceu? E como foi a estruturação original do fato? Isso está na mão nossa como agente cultural, tá na mão nossa como *reestruturadores do nosso tempo*. Nesse exercício que a gente faz em ser pessoas do nosso tempo, está o exercício de bem empregar a nossa curiosidade em aspectos de forma técnica, de forma a recriar todo um processo educacional que é recontar a história sobre nós mesmos: sobre o negro da diáspora, o negro africano, sobre o Brasil, a América e a África. (MOREIRA, 2020, p. 209, grifos nossos)

Rui Moreira é ainda articulista do Portal MUD, uma plataforma virtual dedicada ao pensamento e ao ensino de dança. Lá, ele expõe reflexões críticas sobre a dança e seu lugar no mundo. Um artista-pensador radicalmente implicado na criação de seu tempo.

REFERÊNCIAS

- GAVIOLI, Izabela Luchese. *Estudo do processo de criação em dança: experimento em neuromodulação com o coreógrafo Rui Moreira*. 2019. Dissertação (Doutorado em Artes Cênicas) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/204906>. Acesso em: 5 maio 2021.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- MOREIRA, Rui. Depurando urgências dançamos com Rui Moreira. [Entrevista concedida a Luciane Ramos Silva.] *O Menelick 2.º Ato*, [s. l.], fev. 2015. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/africa-africans>. Acesso em: 7 maio 2021.
- MOREIRA, Rui. Entrevista com o coreógrafo Rui Moreira. [s. l.], 2018. Entrevista concedida a Izabela Lucchese Gavioli. In: GAVIOLI, Izabela Luchese. *Estudo do processo de criação em dança: experimento em neuromodulação com o coreógrafo Rui Moreira*. 2019. Dissertação (Doutorado em Artes Cênicas) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/204906>. Acesso em: 5 maio 2021.
- MOREIRA, Rui. Entrevista com Rui Moreira [concedida a Luciano Correa Tavares]. *Ephemerá: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Universidade Federal de Ouro Preto*. Ouro Preto, MG, v. 3, n. 6, set./dez. 2020, p. 196-214.

CIDA FALABELLA: UMA CONSTANTE BUSCA POR UMA ÉTICA TEATRAL

Joyce Athiê

São muitos os percursos possíveis para o traço que pretende pintar num curto fragmento de texto a trajetória artística de Maria Aparecida Vilhena Falabella, que já beira os 45 anos de dedicação ao teatro e seus afazeres, tomando o momento desta publicação como referência.¹¹ Nesses caminhos, alguns pontos ganham relevo. Dizem da biografia de uma atriz, diretora e professora. Coordenadora e gestora de um espaço cultural na periferia de Belo Horizonte. De uma mãe de três filhos e avó de um pequeno. De uma vereadora que, inspirada no legado de Augusto Boal, fez do teatro pilar fundamental e constituinte de seu mandato. Dizem da mulher e das suas escolhas e de algo que se grafa e deixa marcas na história, na cidade, numa cena. Na vizinhança, em artistas, em cidadãos.

Em qual faceta for, a atuação de Cida Falabella tem essa flecha lançada para a esfera do coletivo, para a esfera pública, que percorre a micro e a macropolítica, ainda que ponha em evidência o íntimo, a vivência particular, o privado, o âmago. Sua contribuição como professora e preocupação com a contínua formação, seu teatro para

¹¹ A redação deste texto data do ano de 2021.

todas as gentes, sua atenção a um movimento de descentralização da cultura, seu legado como diretora de outros coletivos, sua bandeira feminista e, mais recente, sua ação legislativa comprometida em performatizar a política, são alguns desses relevos atravessados pelo princípio ético do bem comum, sobre os quais buscarei fazer apontamentos.

SONHO & DRAMA E ZAP 18: TEATRO PARA TODAS AS GENTES

Nascida em BH, em 1960, Cida iniciou sua carreira no teatro aos 16 anos, com a peça infantil *João Bolinha virou gente*, dirigida por Helvécio Ferreira. Em 1981, entrou para a Cia. Sonho & Drama, grupo fundado em 1979 por Carlos Rocha (o Carlão), Adyr Assumpção, Luís Maia e Hélio Zollini. Numa escolha pelo trabalho de pesquisa, o grupo apostava na adaptação de textos literários não dramáticos, a exemplo de *O processo*, de Kafka, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, primeira versão encenada no Brasil. Nela, Cida interpretava Diadorim. Nas transformações comuns às dinâmicas de grupo, em 1989, o diretor Carlos Rocha e o ator Paulo Lisboa saem da companhia e Cida, Elisa Santana e Simone Ordones dão continuidade ao grupo. Constituído o “reinado feminino”, elas direcionam suas investigações para as culturas brasileira e mineira, além de dar atenção à formação contínua de seus integrantes.¹²

Foi nessa ocasião, nove anos depois de sua inserção na Sonho & Drama, que Cida assumiu pela primeira vez o papel de diretora, na peça *A casa do girassol vermelho*, construída a partir de contos de Murilo Rubião.¹³ Na companhia, ainda dirigiu *Caminho da roça*, *Aníbal Machado*, *quatro, oito, sete* e *A bonequinha preta*, mas logo

12 Em Rocha (2006), Cida Falabella analisa os 25 anos de história da Cia. Sonho & Drama (1981-2006) e sua transformação em ZAP 18.

13 Primeira experiência internacional da Cia. Sonho & Drama, o espetáculo foi apresentado no Festival Internacional de Teatro de Países Bolivarianos e do Caribe, na Venezuela, em 1991.

passou a dirigir espetáculos fora do grupo, nos intervalos de produção, partilhando suas buscas e aprendizados e deixando-se afetar por outras referências a partir do encontro com diversas gerações, algo que se deu na disponibilidade da troca com diversos grupos da cidade, deixando rastros de um pensamento teatral político, pedagógico e ético, atento ao seu tempo, às realidades marginalizadas e a uma dimensão cidadã. As primeiras experiências como diretora fora da Sonho & Drama aconteceram num espaço de aprendizado quando dirigiu *Bodas de sangue*, de García Lorca, e depois *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, montagens de formatura do Centro de Formação Artística (à época, Cefar) da Fundação Clóvis Salgado. No Teatro Universitário da UFMG, dirigiu *A alma boa de Setsuan*. Cida ainda dirige, entre outros exemplos, o Grupo Teatro Invertido, Cia. Luna Lunera, Cia. Zula de Teatro e Coletivo Os Conectores.

Em paralelo, depois de transitar por alguns espaços e logo ser “despejada” por diversos motivos, a Sonho & Drama ocupa uma antiga estação de trens, em Santa Luzia, e monta sua sede a partir de um acordo com a prefeitura. Nascida no município, Elisa Santana se empenhava no desenrolar das negociações, a fim de desenvolver um amplo projeto social e cultural. Como contrapartida pelo uso do espaço, o grupo passa a ofertar atividades para crianças e adolescentes, mostras de espetáculos, palestras e debates. Algo ali no contato com a comunidade se transformava e seria irreversível.

Em 1998, com a mudança da administração na prefeitura, o grupo teve que interromper o trabalho. A mudança de espaço e os novos direcionamentos do grupo, cada vez mais próximo de um trabalho com os moradores da região, que não tinham até então a possibilidade do teatro em suas vidas, fizeram com que Carlos Henrique, Glicério Rosário e Epaminondas Reis, integrantes da companhia, decidissem sair para tomar outros rumos e fundar o Grupo Trama. Encerrava-se a fase Cia. Sonho & Drama.

Os que permaneceram partiram em busca de nova morada. No *Dossiê Cida Falabella*,¹⁴ publicado pelo site Horizonte da Cena, em

14 Cf. <https://www.horizontedacena.com/tag/dossie-cida-falabella/>.

que participo com artigo sobre a atuação do grupo no trabalho com a comunidade e as imbricações com o trabalho artístico, Cida relembra como a história se desenvolveu (ATHIÊ, 2006). Havia a possibilidade de usar um lote com uma casa em ruínas, localizado em um ponto nobre da cidade, no Bairro Funcionários. E havia um lote dos pais de Cida no Bairro Serrano, espaço que era utilizado pela vizinhança para deposição de lixo e entulho. Além do baixo custo de construção de um espaço na periferia em comparação com a Região Centro-Sul, a escolha pelo Serrano condizia também com o teatro que o grupo desejava realizar, atento às influências que a cultura e o contexto social trariam para o trabalho, já interessado em compreender e atuar na realidade que o circundava, dando continuidade ao viés da formação na periferia e enfatizando as necessidades de descentralização de recursos e atenções. Foram dois anos de obra, quando, em julho de 2002, o galpão foi inaugurado. Mais uma vez, o espaço iria definir e afetar as escolhas artísticas e pedagógicas do grupo.

Nesse período, definiu-se também a mudança do nome. Nascia a Zona de Arte da Periferia (ZAP 18), que englobaria produção de espetáculos e atividades de formação voltada para a inserção social do teatro. Com a sede erguida, deu-se início à dinâmica em relação aos vizinhos. Com espetáculos e oficinas gratuitos ou a preços baixos, a presença da comunidade como fruidora das atividades da ZAP vive os impactos da instabilidade dos recursos vindos por editais de fomento.

Enquanto o trabalho com a sede ia se estruturando, os artistas criaram em 2001 o espetáculo *O sonho de uma noite de verão*, apresentado no Teatro Francisco Nunes, e, em 2004, a montagem de *A menina e o vento*, de Maria Clara Machado. Com esses dois trabalhos, encerrava-se um ciclo para abrir-se outro, agora redimensionado com os encontros que o Bairro Serrano possibilitou.

Nesse mesmo período, Cida, que já era graduada em História, retoma o contato com a academia. Entre 2001 e 2003, ela se torna professora substituta no curso de Artes Cênicas da UFMG e também vive outras experiências como professora, no curso de Arte-Educação da PUC Minas, na área de teatro, e no curso sequencial Artes Cênicas: Aperfeiçoamento do Comunicador, do UNIBH, e

como aluna, no mestrado da Escola de Belas Artes, sendo a primeira pessoa a defender, em 2006, uma dissertação sobre teatro dentro da UFMG. Na UFMG, além de ministrar disciplinas, dirige *Barreado e Procura-se uma rosa*.

O flerte com a academia, antes interrompido pela carreira artística, foi fundamental para a trajetória que Cida tomou no teatro. O ensino teatral se preocupava com mais que técnicas, voltava-se para uma dimensão cidadã, e as ações pedagógicas e culturais se estendiam aos processos criativos. Nesse mesmo período, Carlão é convidado para dirigir o elenco formado na 1.^a Oficina de Capacitação. Eles montam *Uma balada... Uma parábola*. A parceria se repete em 2005 na produção de *SuperZéroi*, com atores da nova geração do grupo: Gustavo Falabella Rocha, filho de Cida e Carlão, Renato Hermeto, Wesley Rios e Ludmilla Ramalho.

Nas atividades de formação da ZAP, a ênfase é o teatro épico de Bertolt Brecht, dramaturgo e diretor alemão (1898-1956). Como um corrimão que alicerça o percurso, o potencial pedagógico de Brecht serviu como inspiração e instrumento para dar leitura ao contexto sociopolítico em que a ZAP já estava imersa, sem perder de vista a mediação poética. Nas oficinas, o grupo se deparava com os jovens e o cotidiano do bairro, com o tráfico, a violência urbana e doméstica. Na preparação de trabalhos, alunos olhavam para a própria realidade e se colocavam diante da própria vivência, a partir de uma abordagem cênica da realidade (ROCHA, 2006).

“Muitas vezes a gente não está formando somente um ator, mas, sim, um ator dentro da perspectiva do teatro político” (ROCHA *apud* TOLEDO, 2016), diz Cida em uma conversa com as atrizes Gláucia Vandeveld e Rita Clemente, mediada pelo jornalista Daniel Toledo. Em outro momento, ela afirma: “Uma vez, eu ouvi que o talento é a capacidade de experimentar, e isso faz muito sentido pra mim” (ROCHA *apud* TOLEDO, 2016).

Todos esses imbricamentos estão refletidos na obra *Esta noite Mãe Coragem*, que o grupo montou em 2016, a partir da obra *Mãe Coragem e seus filhos*, de Brecht, com dramaturgia de Antônio Hildebrando. A peça é uma tentativa de ler a realidade social e o

contexto em que estavam circunscritos, transportando a ação da peça para a periferia de uma cidade grande. A associação do texto de Brecht às mães que perdem seus filhos para o tráfico veio a partir de uma fala do *rapper* MV Bill sobre o que se vive nas quebradas. A cultura *hip-hop* e os depoimentos dos jovens atores adentram a cena. O espetáculo traz ao palco Thiago Macedo, morador do bairro e, à época, aluno dos cursos da ZAP. A presença de Thiago era um símbolo das portas abertas à comunidade. Quase dez anos depois, ele retorna em *1961-2009*,¹⁵ outro espetáculo marcante na história do grupo, realizado em 2009, também com dramaturgia de Antônio Hildebrando. Para a companhia, Thiago trouxe também Rose, sua mãe, absorvida pelo espetáculo como cantora. Ela tinha dois filhos estudando na ZAP e mantinha, na rua de cima, um bar que o próprio grupo frequentava e que também foi incorporado ao ambiente da ZAP, tornando-se uma marca e um espaço de convívio.

Ao longo dos anos, o espaço desenvolveu forte relação com as escolas públicas. Ainda que diante de toda a instabilidade para manter as atividades e gerir um espaço cultural independente, sem uma política pública constante, a ZAP 18 se mantém firme. “É a ideologia que sustenta”, diz Cida, que segue levando a cabo a ideia que originou o nome ZAP, como uma zona, um espaço ligado a encontros e transições. Em 2020 e 2021, no período da pandemia, em que as atividades presenciais foram suspensas, o espaço buscou a permanência, valendo-se das ferramentas virtuais, saída possível para o momento.

O FEMINISMO ÍNTIMO DA ATRIZ¹⁶

Refletindo a realidade política que circunscribe o espaço e o tempo de suas vivências, o universo das mulheres também se tornou uma marca forte dos trabalhos de Cida, aqui destacando *As rosas no*

15 O espetáculo *1961-2009* foi atualizado e recebeu nova versão, intitulada *1961-2012*.

16 Título de matéria sobre o espetáculo *Domingo*, publicada no jornal *O Tempo*, em 28 de fevereiro de 2015 e assinada por Joyce Athiê (<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/o-feminismo-intimo-da-atriz-1.1001117>).

jardim de Zula (2012) e *Rosa-choque* (2015), como diretora, *Domingo e Manifesto-desabafo de uma mulher de teatro*, como atriz e dramaturga.

Em 2012, Cida foi convidada para dirigir *As rosas no jardim de Zula*, da Zula Cia. de Teatro, um trabalho que já havia sido apresentado como uma cena curta que versava sobre a vida da mãe da atriz Talita Braga, Rosângela, uma mulher casada, com filhos, que abandona a vida que tinha para viver na rua e no universo da prostituição. Ao chegar, Cida amplia a perspectiva biográfica do trabalho para questionar o controle e o juízo de valor direcionados a uma mulher que quebra os lugares que lhe são destinados, em especial em se tratando da figura materna. De forma processual, o trabalho se transforma a partir dos acontecimentos da vida, como o falecimento de Rosângela, o que leva Talita a admitir diante do público que a história que conta se refere à sua mãe, transformando o pacto teatral estabelecido com o público ao permitir o atravessamento cortante do real em cena. Novamente, o teatro documental em que Cida já havia se enveredado em experiências como *1961-2009* retoma nesse trabalho.

Com o Coletivo Os Conectores, as opressões e os privilégios de uma sociedade machista são evidenciados de maneira didática, a partir de propostas que compõem a dramaturgia, como a divisão da plateia entre homens e mulheres, dando a ver o binarismo de nossa sociedade e convidando o público a implicar-se: trocar ou não trocar de plateia? De que perspectiva ver a apresentação? De que ângulo olhar para o mundo?

Encenada por Cris Moreira e Guilherme Théo, a peça propõe uma inversão de papéis atribuídos ao masculino e ao feminino a partir de uma cena em que um homem presta queixas de um estupro realizado por uma mulher, uma situação que soa absurda na perspectiva masculina, porém é frequentemente narrada por mulheres. O espetáculo também toma o aspecto biográfico quando a ficção é cortada pelo relato íntimo de Cris Moreira, ao tratar de um abuso sofrido na infância.

Seguindo a pesquisa, dessa vez como atriz, Cida estreia *Domingo*, em 2015, com direção de Denise Pedron, que chegou para enfatizar a linha da performatividade que já estava desenhada nos trabalhos

anteriores, mas que dessa vez toma maior radicalidade. Sempre ao cair da tarde aos domingos, Cida recebe na sua casa no Serrano um público de aproximadamente 20 pessoas, para as quais oferece um café e uma broa enquanto compartilha o que é pouco valorizado por uma norma patriarcal: a vivência de uma mulher de 50 e poucos anos: “Eu estou aqui. Minha carne viva ofereço a vocês. Ofereço minhas rugas e meus pés grosseiros. Meus cabelos brancos. Meus braços flácidos. Meus olhos fundos. E minha cicatriz. Ofereço-me. Ofereço-me. Ofereço-me”.¹⁷

Entrega-se de bandeja. Rasgando-se sem pudor e partilhando suas dores, seus processos de cura de cicatrizes que se formam inclusive nos afetos também pautados pela lógica patriarcal. A singularidade se torna plural quando o íntimo evidencia estruturas e elementos comuns à vida de outras mulheres.

Em *Manifesto-desabafo de uma mulher de teatro*, apresentado em 2019, no Janela de Dramaturgia,¹⁸ Cida, novamente, irá abrir o espaço da intimidade, abordando sua trajetória por palcos múltiplos, dos teatros à Câmara dos Vereadores, ressaltando ocorrências de uma sociedade violentamente machista, que sente no corpo. Ela chega com as mulheres do Grupo Xicas da Silva, que fazem uma espécie de coro e integram uma homenagem às mulheres do teatro, as que vieram antes ou depois, companheiras de ofício, referências artísticas e de luta. Ao lado delas, Cida firma seu terreno — “Eu sou uma mulher do teatro” —, confrontando também o ambiente conservador da Câmara Municipal de BH, que integrou em 2017, como vereadora, testemunhando ataques machistas e sendo alvo deles.

Nos espetáculos citados, Cida parece gritar com sua poesia o lema feminista “O pessoal é político”, ao compartilhar a intimidade com o público, ao falar com coragem sobre suas experiências, fazendo ecoar a de tantas outras mulheres, enfatizando o entrelaçamento dos afetos, do espaço privado e doméstico com a realidade social. Nesses

¹⁷ Trecho do espetáculo *Domingo*.

¹⁸ Projeto realizado anualmente em Belo Horizonte, dedicado ao fomento da nova escrita teatral brasileira.

entremeios, atravessam símbolos e comportamentos de uma norma tomada como universal, confrontados pela luta por igualdade de gênero. Esses espetáculos apontam ainda para o reconhecimento da presença simultânea de artistas e de espectadores. O corpo em ação da artista leva a vivência que armazena — como o peso das violências — para dentro do trabalho artístico. E, como esse índice do real, dado de diversas formas, liga as sirenas da urgência e conclama os espectadores, agora reconhecidos e em convívio, a se implicarem numa atitude ética.

PERFORMATIZANDO A POLÍTICA

Em 2016, convidada por um grupo de militantes que queriam transformar os espaços institucionais da política, ocupando as esferas legislativas com corpos e pensamentos plurais, Cida se engaja numa campanha eleitoral. Ela, que já havia sido eleita conselheira municipal de Cultura pelo setor de artes cênicas em 2012 e 2013, pauta-se pela cultura e conquista o papel de vereadora.

Com a vitória, Cida, juntamente com Áurea Carolina, forma a Gabinetona, com a proposta de construir um mandato coletivo e popular. Para Cida, que veio do teatro, e Áurea, do *hip-hop*, era importante que a arte e a política se afetassem mutuamente. Cida inspira-se no diretor e dramaturgo Augusto Boal, que, quando vereador do Rio de Janeiro, pôs em prática o Teatro Legislativo, uma vertente do Teatro do Oprimido (T. O.), com o objetivo de transformar os anseios dos cidadãos em leis. Cida adapta a metodologia para a nova realidade social e dá continuidade ao trabalho que já vinha desenvolvendo, aliando o teatro e a política como forma de participação e mobilização popular, dessa vez no ambiente institucional.

No mandato, é criado um grupo de teatro e educação popular, AzDiferentonas!, formado por corpos plurais, cuja presença já causava tremores naquele ambiente, em especial a partir de *performances* que dialogavam com as lutas do mandato, como o combate ao genocídio da juventude negra e da comunidade LGBTQI+. O grupo também desenvolvia o T. O. na cidade, iniciativa de formação de

multiplicadores desse método, que reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais que têm como objetivo a conscientização social. Como uma espécie de aprofundamento desse trabalho, pouco antes do fim do primeiro mandato, Cida, juntamente com sua equipe, criou o Coletivo de Teatro Político e Popular, também influenciado pela Escola de Teatro Popular (ETP), criada por Juliano Boal, filho de Augusto Boal, no Rio de Janeiro.

Vale ressaltar ainda o projeto Teatro nas Ocupas, que levou o teatro para ocupações urbanas de Belo Horizonte e ganhou visibilidade com o espetáculo *AntígonaS*, uma releitura do mito grego de Antígona. A peça, dirigida por Cristina Tolentino, é apresentada pelo Grupo de Teatro Mulheres de Luta da Ocupação Carolina Maria de Jesus. Também durante o mandato, oficinas de teatro foram ofertadas para mulheres do Café da Cida, um espaço de encontro, normalmente realizado na ZAP 18, para moradoras do Serrano e redondezas, que se juntavam em rodas de conversa para debater os desafios cotidianos.

Observando-se as motivações e as formas de fazer dessa série de projetos, sempre em roda e coletivamente, não é difícil tracejar vínculos e relações com uma história que foi vivida na ocupação de uma estação ferroviária em Santa Luzia, numa zona de encontro e de arte na periferia, no espaço acadêmico, na sala de ensaio e no palco. São traços que evidenciam a escolha — como forma de posicionamento — por percorrer as margens, lançando permanentemente a flecha que perfura o teatro, os movimentos sociais, os territórios e os contextos políticos de sua época. Não é difícil perceber a constante busca por possibilidades contra-hegemônicas, megafonizando no teatro ou na tribuna as lutas populares. Aliás, era impressionante ver em plenário Cida citar, como se escapassem da sua boca, com enorme intimidade, poemas e ensinamentos de Brecht, em qualquer debate que lhe viesse ou em qualquer situação em que o dramaturgo a respaldasse, semeando por diversos territórios sua arte, preocupada com a realidade, sua ética e até mesmo o verbo “esperançar”.

REFERÊNCIAS

- ATHIÊ, Joyce. Imbricamentos entre palco e comunidade. *Horizonte da Cena*, [s. l.], 2006. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/imbricamentos-entre-palco-e-comunidade/>. Acesso em: 10 maio 2021.
- ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. De Sonho & Drama a ZAP 18: a construção de uma identidade. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- TOLEDO, Daniel. Em pleno curso. *Horizonte da Cena*, [s. l.], 2016. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/em-pleno-curso/>. Acesso em: 10 maio 2021.

ÂNGELA MOURÃO, UMA MULHER-TEATRO!

Narciso Telles | Danielly Oliveira

Este texto é um híbrido entre uma biografia incompleta, os encontros de trabalhos, o olhar de espectador e uma dose de academicismo. Nessa mistura de saberes e sabores buscamos tecer palavras e, com elas, descortinar afetos e encontros na cena mineira contemporânea.

Jean-Paul Sartre, em seu texto “Homens-teatro, se quiserem”, reivindica que a formação do artista cênico seja realizada de modo integral, na articulação contínua de um pensar-fazer. Essa perspectiva de pensar a formação e prática do artista cênico integrada e envolvida com o seu tempo e as questões que nele se apresentam, em terras mineiras, identificamos na trajetória artística de Ângela Mourão, uma mulher-teatro.

O GRUPO TEATRO ANDANTE

Ângela Mourão é atriz e fundadora, junto com Marcelo Bones, do Grupo Teatro Andante, que, em 1990, na cidade de Belo Horizonte, tinha sobretudo a linguagem do palhaço e o espaço da rua como primazia, contando com integrantes identificados com a possibilidade

de levar arte a populações marginalizadas ou distantes dos grandes teatros e centros urbanos.

Assim, desde o início de sua trajetória, o grupo se apresenta em salas de teatro, ruas, praças, clubes, escolas, centros culturais, favelas, bairros de periferia e pequenas cidades do interior do Brasil, ocupando e investigando diferentes espaços cênicos. É proposta do coletivo realizar um trabalho artístico apurado na técnica, mas com comunicação popular, comprometido política e socialmente com seu tempo.

No decorrer de sua trajetória, o Andante produziu diversas obras, das quais destacamos *Por um triz* (1993), *Os vizinhos* (1995) e *Musiclown* (1998). Na virada para o século XXI, o grupo ampliou sua pesquisa de linguagem, dialogando com temas do teatro pós-dramático, rompendo assim com estruturas limitadas à dramaticidade e à observação de narrativas da vida de personagens, tendo como destaque dessa investigação os espetáculos *Olympia* (2001), *História de Édipo* (2008), *BarbAzul* (2010) e *Lama* (2018).

Em *Olympia* (2001), solo de Ângela inspirado na vida de Olympia Angélica de Almeida Cotta, a atriz foca a pesquisa ligada à antropologia teatral, conceito de Eugenio Barba que se centra no estudo de bases técnicas do trabalho de ator e no de linguagens de interpretação do teatro ocidental e do oriental. *Olympia* foi uma andarilha que viveu na cidade de Ouro Preto e ficou bastante conhecida na cidade pelas histórias que criava e contava, sobretudo aos turistas. O espetáculo explorou o trabalho com a máscara teatral, a narração e a construção da personagem através da quebra das expectativas dramáticas. No espetáculo, Ângela, ora narradora, ora personagem, ora atriz e máscara, desvela a história e as memórias da andarilha poeticamente, propondo, assim, um olhar sobre a representação que dialoga com discussões sobre representatividade e lugar de fala que ganharam força anos depois da estreia do solo.

BarbAzul (2010) tem concepção e direção-geral de Ângela Mourão, que também atua na obra. Nasce de um desafio artístico colocado pelo grupo: como contar a história por meio da teatralidade. A relação texto-cena instaurando o mesmo tempo-espaco no processo de

criação é uma marca do Andante. Nesse espetáculo, instaura-se um híbrido de teatro e dança. Para Ângela, “o mito do Barba Azul diz da nossa urgência em disputar cada passo com os nossos monstros internos (a às vezes externos), que tentam nos impedir de avançar, de sermos livres, abrimos portas e ousarmos nos aventurar pelo desconhecido” (MOURÃO, 2017, p. 151). A obra constitui-se num diálogo entre a fábula e a vida cotidiana, na qual os artistas-criadores teciam as cenas em processos improvisacionais, desnudando a ficcionalidade e estabelecendo novos pactos relacionais com os espectadores.

O espetáculo mais recente do Grupo Teatro Andante, *Lama* (2018), faz referência ao rompimento da barragem de Fundão e a como essa tragédia, que poderia ter sido evitada, atravessou a vida da comunidade de Mariana (MG). A pesquisa do grupo sobre encenação pós-dramática continuou abrindo espaço para a exploração de linguagens audiovisuais na cena teatral, renunciando a entrada radical e necessária da câmera e da tela nas artes cênicas, que aconteceria durante a pandemia da covid-19.

[...] nossa filosofia, claro, anda de mãos dadas com a ação coletiva. É extensa nossa folha corrida de participação em movimentos de teatro no Brasil e no exterior, buscando compartilhamento artístico, reflexão social e debate sobre as políticas culturais. (MOURÃO, 2012, p. 30)

Ao falar do grupo que fundou há 30 anos, a atriz comumente se refere ao coletivo como um lugar não métrico, ou seja, um tempo ou território, revelando a relação profunda que o grupo mantém em sua existência. Ela entende o coletivo em sua potencialidade para a formação artística e humana, lembrando o que José Bleger, psiquiatra que estudou o grupo como instituição, diz sobre o indivíduo ser um grupo antes mesmo de ser pessoa, entendendo que a personalidade humana se forma a partir de um fundo de sociabilidade entre o indivíduo e o mundo que o cerca.

Atualmente o Teatro Andante tem participado da REDELAE (Red Eurolatinoamericana de Artes Escénicas), ampliado o diálogo com as produções e os festivais ibero-latino-americanos.

Ângela entende que o teatro em grupo é colaborativo por inerência e que o Teatro Andante se organiza como um *teatro confrontativo*, em que os processos de criação são ativos e dinâmicos e os artistas estão radicalmente implicados. O treinamento técnico vocal e corporal é essencial em sua visão sobre processos criativos, potencializando o trabalho dos artistas e também a integração grupal.

Nas palavras de Ângela, “nunca paramos de caminhar e não paramos de nascer a cada dia para cumprir nossa saga. Em cada anoitecer, quando colocamos nosso rebento para dormir, temos a sensação de que já fizemos história...” (MOURÃO, 2012, p. 30).

Nessa caminhada merece destaque a participação de Ângela em vários encontros, ações e movimentos de discussão e reivindicação de políticas públicas para as artes e a cultura no Estado de Minas Gerais e no Brasil, tornando-a uma das lideranças nacionais femininas nesse cenário.

A ARTISTOCENTE

“Artistocente” é o neologismo que utilizamos para designar a figura que paradoxalmente une e tensiona os campos da arte e da pedagogia, termo compartilhado em vários espaços de (trans)formação artística e educacional, especialmente nas universidades e grupos teatrais.

Conduzir nosso olhar pelo campo pedagógico teatral significa traçar diálogos com educadores, artistas, alunos e demais envolvidos nesses processos, percebendo seus pontos de interseção na construção do fenômeno teatral e sua assimilação nas instituições formadoras de artistas cênicos — as escolas técnicas e os cursos de graduação em suas diversas modalidades —, assim como em outros espaços de (trans)formação artística, como as oficinas, as residências, os festivais e outros possíveis modos de compartilhamento.

Ângela foi artistocente do curso de formação de ator do Cefar (Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado), mestre em Letras pela PUC Minas e pesquisadora de máscaras teatrais e de técnicas de expressão corporal. Esse interesse provavelmente está atrelado a sua formação também em dança no Transforma Escola

de Dança, de Belo Horizonte, e a sua graduação em Psicologia na UFMG, formação que busca compreender o comportamento humano, promovendo processos de bem-estar e acesso à cura por quem sofre.

A psicologia, durante sua história, trouxe elementos importantes para se pensarem o teatro e a docência. A psicanálise freudiana, por exemplo, por meio de sua metapsicologia, fala sobre o processo de *sublimação*, entendido como aquele que permite que a carga pulsional sexual seja descarregada por atividades como os processos artísticos. A arte pode ser, assim, compreendida como um processo de sublimação não só do artista, mas também do público. Ao estarem de acordo com o *princípio da realidade*, eles canalizam a pulsionalidade sexual para outra direção, que não a do ato direto. Já para Melanie Klein, psicanalista que estudou sobretudo os processos infantis da mente, a arte também pode ser um espaço em que a imaginação e a fantasia circulam; na criança a brincadeira é o grande exemplo dessa necessidade, e na vida adulta os processos criativos, como os artísticos, geram exatamente esse espaço, necessário para uma vida saudável.

Ainda no campo da psicanálise, o primeiro nome que Freud deu para o *inconsciente* (determinante da vida e do que ocorre dentro da pessoa) foi *outra cena*, propondo que sua expressão se dá de forma performática, através dos sonhos, atos falhos e fantasias criadas. É como se fôssemos todos atores e atrizes de um drama marcado no início da vida, o qual desconhecemos e do qual não podemos fugir. Como escreve Augusto Boal: “Somos todos atores. Até mesmo os atores!” (BOAL *apud* PACHECO, 2021).

Identificamos essas dimensões no trabalho de Ângela, na relação que ela estabelece entre a docência e a criação artística. O que se ensina é o que se faz, pratica ou treina, tudo junto e misturado. Segundo Assis Benevenuto, seu ex-aluno, o aprendizado com Ângela era uma compreensão do fazer teatro em uma “dimensão antropológica da atuação, na qual a técnica era muito presente”.¹⁹ Nessa perspectiva, os aspectos subjetivos dos discentes deveriam estar articulados com os procedimentos técnico-criativos.

19 Arquivo de áudio enviado a Narciso Telles por WhatsApp.

Seguindo essa perspectiva, podemos afirmar que a artistocente desenvolve seu trabalho num processo contínuo de desmonte, recomposição e elaboração de atividades e definição de conteúdos/noções a serem trabalhados pelos alunos nas aulas, pois o exercício docente não se encontra descolado de sua prática artística. O material a ser transposto para a sala de aula se organiza paralelamente à dinâmica dos processos de criação, com os quais esse artista-docente está envolvido, ou seja, na reelaboração dessas vivências em novos arranjos, destinados à transmissão de conhecimentos e práticas de trabalho.

No trabalho de diversos atores/atrizes e diretores/diretoras, ao longo da história do teatro no Ocidente, percebermos a importância da prática pedagógica: Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Lecoq, Barba, Anne Bogart, entre tantos outros, além dos brasileiros, Antunes Filho, Maria Clara Machado, Ilo Krugli, Dulcina de Moraes, Augusto Boal, para citar alguns. Para Cruciani (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 28),

a pedagogia como um ato criativo é uma realização da necessidade de criar uma cultura teatral, uma dimensão do teatro cujos espetáculos somente satisfazem parcialmente, e que a imaginação traduz em tensão vital. É por isso que no princípio do século vinte o teatro existiu primariamente por intermédio da pedagogia (antes que isso se tornasse enaltecido, organizado e didático) e porque a pedagogia pode ser vista como uma linha direta na continuidade da maioria das experiências teatrais significantes da época.

O conceito de artistocente parte de uma percepção que não dissocia a atividade artística da pedagógica no âmbito teatral, e, sim, considera que ambas são subsidiadas pelos mesmos princípios.

Mas há de se convir que há certos artistocentes que acessam e dialogam com os afetos de maneira mais profunda, caso de Ângela Mourão, instaurando formas de manter viva a boniteza da arte e sua vertente pedagógica, de forma que

[a] boniteza que dela some se não brigo por este saber, se não luto pelas condições materiais necessárias sem as quais meu corpo, des-

cuidado, corre o risco de se amofinar e de já não ser o testemunho que deve ser de lutador pertinaz que cansa, mas não desiste (FREIRE, 1996, p. 103).

OS ENCONTROS (MEMÓRIAS AFETIVAS)

O contexto pandêmico, ao qual fomos submetidos no ano de 2020, com um grande número de mortes e um confinamento durante muitos meses, promoveu alguns (re)encontros. Com Ângela Mourão aconteceu um deles.

O relato da atriz Danielly Oliveira retrata um modo de fazer teatro, ético e poético:

Conheci Ângela em setembro de 2020, através dos ensaios da leitura dramática do texto “Pequena coleção de frases em tempos de fundos pensamentos”, de Silvia Gomez. Nossos encontros semanais ocorreram durante aproximadamente dois meses e foram totalmente intermediados pela tela, já que a necessidade de distanciamento social, em decorrência da pandemia do coronavírus, impossibilitava encontros e ensaios presenciais.

Lembro-me da primeira vez em que me senti profundamente impactada pelo trabalho de Ângela: durante um ensaio, em improviso, ela sentou-se em frente a um piano e tocou para elenco e direção. Sua presença potente atravessou a quinta parede,²⁰ arrebatando-me e tirando-me a consciência burocrática necessária para prosseguir com o ensaio. Com a humildade e generosidade que lhe são genuínas, ao fim do ensaio, ela perguntou o que havíamos achado de sua proposição, e se desculpou por possíveis erros em sua técnica musical.

Ângela, a cada ensaio, nos oferecia o seu melhor, atitude que exerce sem força, nos brindando assim com disposição, entrega e

20 Termo utilizado para se referir à tela de *smartphones*, computadores ou *tablets*, utilizada para estabelecer contato entre artistas e público durante ensaios ou apresentações teatrais. É uma referência à “quarta parede”, parede imaginária, situada na frente do palco do teatro, através da qual a plateia assiste passiva à ação do mundo encenado.

prontidão próprias de quem respeita seu ofício e a arte do encontro. Para ela, em cada cena cabe um detalhe e em cada palavra há um trabalho meticuloso para se fazer entendida na mesma medida em que fornece às palavras a chance de serem poesia.²¹

Em um período em que o Brasil é governado por um presidente alinhado ao neofascismo e a práticas patriarcais, a arte, sobretudo aquela conduzida e protagonizada por mulheres, faz-se necessária. Escrever a história segundo a experiência das mulheres e através de uma perspectiva feminista parece ser uma necessidade urgente no sentido de propor novos rumos para uma arte que historicamente foi reconhecida e guiada sobretudo por figuras masculinas, que muitas vezes trouxeram para o campo da representação seus discursos e práticas machistas.

A ruptura política precisa acontecer em todos os âmbitos da sociedade. Sendo assim, urge também sua efetivação nas artes da cena, já que historicamente a narrativa teatral parece ser a de Shakespeare, Nelson, Brecht, entre outros. Pode até ser, mas queremos que não seja somente essa. Ângela Mourão representa a possibilidade de as mulheres contarem suas histórias e serem protagonistas nos diferentes espaços da produção artística, prezando, assim, sua autonomia e a construção de saberes também pela ação feminina.

Ângela é assim um assombro de gentileza, generosidade e grandeza na arte. O teatro parece ser sua própria ética, ou seja, sua forma de estar no mundo, já que a atriz entende a arte como inseparável da vida.

Ângela Mourão é, então, artista por natureza; atriz é sua profissão por mera consequência, ou, como diz a atriz no espetáculo *Olympia*:

Olympia tem muito a ver comigo. É o que eu sempre sinto quando estou aqui nesta situação, diante de vocês. Eu fico pensando: que história é essa? É a história de uma mulher triste? De uma mulher

21 Escrito pessoal enviado por correio eletrônico em março de 2021 e desenvolvido a partir dos ensaios da leitura dramática virtual do texto “Pequena coleção de frases em tempos de fundos pensamentos”.

só? De uma mulher pobre? Louca? Engraçada? Fascinante? Destrambelhada! Incompreendida?... De mim, eu sei que posso dizer tudo isso [...]. (MOURÃO, 2017, p. 115)

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MOURÃO, Ângela Maria F; BARCALA, Paulo. Grupo Teatro Andante. *Cavalo Louco*: Revista da Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz, Porto Alegre, v. 1, n. 12, 2012, p. 29-30. Disponível em: https://issuu.com/terreira.oinois/docs/cavalo_louco_12. Acesso em: 1 abr. 2021.
- MOURÃO, Ângela Maria F. *A construção do texto no teatro contemporâneo: polifonia, rapsódia e o jogo com o público nas obras Olympia e BarbAzul do Grupo Teatro Andante*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- PACHECO, Rosemeire Regina. Paulo Freire e Augusto Boal: um diálogo da práxis. *Revista Brasileira de Educação Básica*, [s. l.], set. 2021. Disponível em: <https://rbeducaobaasica.com.br/paulo-freire-e-augusto-boal-o-dialogo-da-praxis>. Acesso em: 20 mar. 2021.

JOÃO DAS NEVES E O TEATRO COM E PARA O POVO

Marcos Fábio de Faria

“Não há saída institucional”, dizia, com frequência, João das Neves, homem que dedicou sua vida à engenharia teatral a partir de diferentes vertentes desse campo do saber. Porém, sua fala não era somente um mantra que, pela constante repetição, se converte em ladainha. Tratava-se de uma espécie de nota mental, para ele e seus companheiros, a qual deveria retornar durante os momentos de dúvida sobre os motivos de insistir em seguir fazendo teatro. João das Neves nunca deixou de conceber o seu ofício enquanto ciência e arte processual, como tecnologia e método capaz de restaurar e renovar não só a dimensão estética, mas a política, social e democrática do teatro em sociedade, colocando-o como caminho possível para a harmonia entre os seres humanos.

Assim, seu trabalho teve uma dimensão utópica pautada pelo desejo da constituição de uma democracia plena, além de estar completamente arraigado na participação e no saber popular. Por isso mesmo, ele repetia, constantemente, que essa impossibilidade de uma solução institucional para esse “trem desgovernado” chamado Brasil poderia ser tensionada pela ação, que é própria e natural do teatro e inerente à movimentação do povo. A concepção estética de

seu trabalho era realizada filosoficamente, de forma que tanto teatro quanto sociedade recebiam uma abordagem racional na qual o que estava em jogo era o debate da condição humana e a inserção do sujeito em sociedade. Ou seja, para João das Neves “a arte se afirma como ato fundador da humanidade” (NEVES, 2015, p. 13), sendo, portanto, parte da natureza humana e diretamente “implica a noção de sociedade, o estar no mundo com e para o outro; ato de com-viver; de dar e receber” (NEVES, 2015, p. 13).

Porém, para dar sequência a esse pensamento, é importante definir algumas categorias, que atravessaram e ainda atravessam essa condição filosófica com que o teatro era concebido por João das Neves. Primeiramente, João das Neves acreditava não haver uma dissociação entre produzir e viver o teatro como ferramenta de luta de classes e, conseqüentemente, que isso era capaz de operar uma intersecção, com vistas a mudanças definitivas, nos processos que redundam em formas de opressão e manutenção de sujeitos oprimidos. Dessa maneira, em seu trabalho, havia uma relação estrita e contínua entre o desejo, a reflexão e a ação para a revolução, ainda que ela fosse localizada. Esse último conceito, ao contrário de caminhar para a banalidade populista, demagogia e sem dimensão crítica, apresentava uma estreita relação com a insubmissão do sujeito à precariedade.

Existem, na sua concepção teatral, alguns elementos que corroboraram tal concepção, e aqui menciono especificamente dois deles: a opção por trabalhar com não atores e a dramaturgia investigativa do espaço. No primeiro exemplo, uma característica forte em seu teatro, pode ser vista uma promoção da política do acesso e representatividade. Esse procedimento possibilitou que sujeitos cujas histórias de vida estavam marcadas pela precariedade laboral pudessem vislumbrar, na arte, um ofício que, para muitos desses não atores, talvez fosse inimaginável. Além disso, possibilitava que pessoas comuns se vissem em cena e, assim, conseguissem se identificar com as histórias que estivessem sendo contadas, promovendo a aproximação entre a arte e o espectador.

No segundo caso, o teatro ganha outros contornos da participação popular, uma vez que se trata de uma forma de redimensionar

os espaços que os sujeitos, em seu dia a dia, estão acostumados a ver, e esse processo de ocupação reconfigura “para as pessoas os sentidos desse espaço e sua história” (NEVES, [20--]). Isso se dá por ser comum, na vida pública, sermos impregnados da função burocrática que os lugares têm e que dão a eles sentidos bastante específicos, que limitam suas possibilidades de uso — por exemplo, um viaduto que serve somente como via de trânsito ou uma prisão desativada, como o Carandiru, que tem um passado de violência e descaso público e repele, enquanto edifício, a sociedade. Os exemplos mencionados, ao contrário de serem apenas uma experimentação estética, objetivam tornar “a manifestação artística muito próxima das pessoas e fazem com que elas repensem onde estão e por que estão” (NEVES, [20--]), criando esquemas de acessibilidade para a arte e para a sua produção.

Sobre a segunda categoria, havia, para João das Neves, essa descrença nas instituições, bem como a confirmação sobre o imobilismo que elas apresentam e que está demarcado na materialidade histórica que nos relata formas de poderes públicos sempre em risco de falência e à revelia de seus cidadãos. Por isso, ele assumia uma postura anarquista de produção que estivesse ligada à construção de aldeias artísticas, no sentido de comunidades, que se autossustentam desde a condição precária a que as instituições as submetem. Esse procedimento caminhava para a configuração de projetos estéticos e políticos que corroboravam, de um lado, uma autoantropologia desses grupos e, por outro, uma solidificação discursiva que elaborasse uma gramática que desse conta das suas singularidades, mas, também, de suas contradições. Esses exemplos, que estão espalhados ao longo de sua trajetória, podem ser vistos, sobretudo, nas montagens com o Grupo Poronga, fundado em 1986, durante sua estada no Acre, e nos trabalhos realizados em Minas Gerais, como *Maria Lira*, de 2007, e *A santinha e os congadeiros*, de 2008, cujas investigações levavam em conta a corporeidade, a cultura popular, a história e o desejo dessas aldeias artísticas.

É importante ressaltar que o método de João das Neves estava baseado na ação de romper as amarras com certo teatro da reproduzibilidade do discurso competente, no sentido que Marilena Chaui

dá a esse termo.²² Por isso, destaca-se a investidura no teatro popular, que, segundo Batista (2019), ao comparar a categoria popular na peça *O último carro*, de João das Neves, e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, assume, no primeiro caso, uma dimensão mais analítica do povo. Se na obra de Guarnieri é latente a presença da luta de classes e o engajamento político que é natural do teatro popular pós-golpe militar no Brasil, em Neves há uma ampliação dessa noção, já que ele foi atento ao trabalhador operário, assim como a sujeitos que estão marginalizados dentro desse universo popular, uma vez que “existem trabalhadores, mas também assaltantes, prostitutas, mendigos, vendedores ambulantes, etc.” (BATISTA, 2019, f. 53), ou seja, há um interesse, igualmente, em sujeitos que não estão associados aos esquemas de produção e mercado e que se aproximam ao lumpesinato.

Por fim, a observação sobre a biografia de João das Neves é um fator relevante para compreender sua motivação para ampliar o conceito de teatro popular. Luiz Alberto de Abreu recorre a uma bela metáfora — e que é bem real — para biografá-lo: “João é parente do vento. Surge, agita e desaparece” (ABREU, 2012, p. 139). Porém, em meu caso especificamente, acredito que ele comportou, em sua história de vida, a própria rosa dos ventos, embora aquilo a que tenhamos mais acesso — ou o que é mais ressaltado pela crítica — sejam as suas jornadas entre o eixo Rio-São Paulo, o Acre e Minas Gerais.

Talvez, nesses territórios especificamente, ele tenha elaborado a maior parte de sua obra e, por meio da escuta atenta, tenha buscado uma possível decodificação coletiva dessas realidades. Não por acaso,

22 Marilena Chauí desenvolve uma longa reflexão ao longo de sua obra sobre o conceito de discurso competente, que, de forma geral, pode ser resumido da seguinte maneira: “não é qualquer um que tem o direito de dizer alguma coisa a qualquer outro em qualquer lugar e em qualquer circunstância” (CHAUI, 2014, p. 57). Portanto, mais que uma ferramenta de saber, ele se configura como elemento opressor e de dominação dos que são administrativamente formados para saber sobre aqueles que não possuem algumas formações específicas, garantindo, para uns, “o direito de dirigir, manipular e punir os demais, reduzidos a meros executantes de ordens cujo fim, sentido e origem permanecem secretos” (CHAUI, 2014, p. 119).

qualquer leitor que tenha tido acesso ao seu texto “O caminho não existia”, de 2013, que apresenta o *Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil*, e que também tenha vivenciado alguma experiência ao lado desse teatrólogo facilmente se confundiria sobre ele estar apresentando o Frei Chico (Francisco van der Poel) ou a si mesmo, já que tanto para Chico quanto para João “ajudar o povo é, em primeiro lugar, dar valor àquilo que ele já tem: seus ideais, seus líderes, sua história, sua arte e cultura” (NEVES, 2013, p. 15).

Obviamente, a dimensão popular e, inclusive, a não absorção de um senso comum que julga o popular como antiestético fizeram com que João das Neves desenvolvesse uma ética específica para o seu teatro. A consonância entre esses saberes, mediada pelo processo de raciocinar sobre o povo com o povo, o fez colocar no que faz, como ele mesmo afirmou, tudo o que ele era, e que estava disposto a ser (NEVES, 1987), inclusive se tornando um cidadão desses territórios em que fincou suas raízes. Por isso, mais que um trabalho, o teatro se configurou, para ele, um modo de vida em comunidade e uma afirmação de um desejo democrático pleno, que foi demarcado pelas formas de propiciar o seu acesso, visto que ele acreditava “na arte para transformar” (NEVES, 1987, p. 21). Essa transformação, inclusive, está em ser sujeito que ampliou o conceito de se territorializar, no sentido de cultivar seu pertencimento nas geografias de suas andanças e que somente em convivência e harmonia com o povo seria possível.

De acordo com Sperber (2018, p. 157), a presença de motivos populares, “como o bumba meu boi, o reisado, o mamulengo, os palhaços e a comédia dell’arte”, são estruturais no teatro de Neves. Tanto Sperber como outros pesquisadores que se debruçaram sobre a obra de João das Neves reconhecem as relações de troca desse autor com o teatro brechtiano, sobretudo no que tange à construção de seres sociais, ou seja, não reproduzindo essa forma de fazer teatro, mas a recriando. O próprio teatrólogo afirma que “Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade” (NEVES, 2018, p. 231). No entanto, a dimensão teatral no que tange a uma verdadeira

influência estava não em seguir tais teorias como um manual, mas em usá-las como munição para o desenvolvimento de uma forma particular de pensar, realizar e viver essa arte. Portanto, a estética de João das Neves era militante, engajada e, principalmente, disposta a raciocinar e entender a política em todos os âmbitos da sociedade, na necessidade de fazer, como seu trabalho, uma base política popular, sabendo da importância do povo nos processos de mudança e à revelia das instituições de poder.

Obviamente, Brecht esteve presente no teatro de João das Neves, mas não como afiliação. Da mesma maneira que me valho do pensamento de João a partir de uma perspectiva de um pensamento que apresenta uma dimensão filosófica, assim, também, foi Brecht para ele. Por isso, é relevante a indagação/afirmação que ele traz ao apresentar o livro *Brecht no Brasil: experiências e influências*, de 1987, em que ele comenta um pouco sobre a presença do teatrólogo alemão em seu trabalho:

Como fazer isso, como fazer com que este teatro fosse, ao mesmo tempo, um retrato da realidade sem se reduzir a uma visão naturalista, a meu ver, empobrecedora desta mesma realidade? Como fazer para transmitir ao espectador uma visão mais abrangente dos mecanismos dessa sociedade sem tocar diretamente na discussão destes mecanismos? Estamos aí, longe e perto de Brecht, pois foi ele que me propiciou a descoberta de que poderia, de repente, usar essas cenas existentes como um todo, isolando-as, para, através de um elemento simbólico aglutinador, através de uma metáfora, remeter a peça a uma compreensão mais abrangente. Isso não encontrei nas peças de Brecht, mas ele me inspirou profundamente. (NEVES, 2018, p. 233)

O que João das Neves nos apresenta, então, é uma compreensão de que o teatro épico, sobretudo pelos aspectos gestuais, faz parte não de uma criação brechtiana de fato, embora seja por ele nominado, mas de como ele é uma presença inerente às manifestações populares — obviamente que, no esquema lógico-discursivo, a partir da perspectiva brechtiana é que conseguimos visualizar essa produção

em outros ambientes, assim como Jorge Luis Borges o faz em “Kafka e seus precursores”. Daí a magia! João, assim como outros teatrólogos que se dedicaram ao teatro popular e com o povo, a exemplo de Augusto Boal, viu nesse teatro não uma alternativa, mas o teatro em si. E isso é uma descoberta incomensurável, tão grandiosa quando toda a teoria de Paul Zumthor sobre o corpo ser primordial nas manifestações da literatura popular oral. Nesse sentido, essa descoberta caminha para a ideia de que o popular é a própria presença, que ele ressalta em uma narrativa sobre uma manifestação do bumba meu boi em Teresina, no Piauí, ao comentar alguns pontos que chamaram a sua atenção sobre tal manifestação: “o segundo aspecto que interessa ressaltar é que, de repente, você surpreende numa manifestação popular uma compreensão instintiva dos aspectos gestuais do teatro épico” (NEVES, 2018, p. 236).

João das Neves encontrou, nos diversos espaços em que esteve, a verdade do povo, cujo foco, em seu caso, estava direcionado a entender as manifestações da cultura popular enquanto uma autêntica forma de fazer teatro. Daí nasce a afirmativa de que o poema de Brecht sobre as maneiras de dizer a verdade — “como dizer, para que dizer, para quem dizer e em que momento dizer” (NEVES, 2018, p. 237) — estava sendo dito não pelo teatrólogo em si, mas “realizado na prática por homens do povo” (NEVES, 2018, p. 237). De acordo com Zanotto (2015), em cada território João das Neves entendeu que esse teatro do povo e para o povo é definido pelas peculiaridades das suas reivindicações e que é traduzido de forma múltipla no teatro nacional, mesmo que à revelia das instituições, fabricando e administrando a competência do que é fazer teatro.

A compreensão de que a verdade popular está imersa no tempo e lugar de enunciação faz desse teatrólogo mais que um homem de seu tempo, faz dele aquele que se fez presentificar, com especificidade, em cada tempo e espaço em seus mais de 60 anos de dedicação ao teatro.²³ Em São Paulo, por exemplo, seu olhar esteve voltado às pre-

23 Em entrevista concedida ao *site* Palco BH (NEVES, [20--]), João das Neves informa, recorrendo à lembrança, que começou a fazer teatro antes dos anos 1960, ainda no

cariedades da pobreza urbana e às brutalidades da ditadura militar, ressaltadas, por exemplo, em *O último carro* e *A pandorga e a lei*.²⁴ Anteriormente a essas montagens, pode-se destacar a dedicação de João das Neves ao teatro de rua com peças de *agitprop*, quando de sua integração aos CPCs (Centros de Cultura Popular).

Com os textos *Cadernos de acontecimentos* (1987), *Tributo a Chico Mendes* (1988) e o inédito *Yuraiá: o rio do nosso corpo* (1992), João das Neves compôs a Trilogia Acriana, em que ele “assiste e participa, como cidadão do mundo, ao choque dos costumes entre índios e seringueiros de um lado e latifúndios e governo, de outro” (ZANOTTO, 2015, p. 16). Tais peças apontavam para uma posição partidária popular, cujo cenário de violência projetou, nacional e internacionalmente, a conturbada e desleal disputa que posseiros e latifundiários travaram contra os seringueiros e indígenas pela exploração da terra, sendo o mais conhecido desses conflitos a morte do seringueiro Chico Mendes, no ano de 1988.

Já em Minas Gerais, João das Neves se voltou para as tradições da religiosidade mineira (nas já citadas *Maria Lira* e *A santinha e os congadeiros*) e, especialmente, para a cultura e corporeidade afro-mineira e brasileira. Para ele, a semente do que é o inovador estaria ali, nessas manifestações ancestrais que muitos consideram obsoletas. Visando à compreensão e à integração nesse universo, ele se perguntou se essas manifestações não foram as “que sempre souberam se adaptar às necessidades e desafios da contemporaneidade, ensinando-nos que na arte, como na vida, é a leitura atenta do passado que nos leva à compreensão do presente e à construção do futuro [...]” (NEVES, 2015, p. 13).

Rio de Janeiro, enquanto cursava o ensino científico. Embora essa informação não seja dada com uma data precisa, Ilka Zanotto escreve que a história dele com o teatro remonta, institucionalmente, à década de 1960, com a criação do Grupo Os Duendes (ZANOTTO, 2015).

24 Devido à enorme quantidade de trabalhos que se ocupam da obra de João das Neves durante o período em que esteve à frente do Grupo Opinião, bem como de seus trabalhos sob forte repressão da ditadura militar, trato dessa passagem de maneira mais ligeira. No entanto, sugiro, para maiores informações sobre esse período, a leitura de Batista (2019).

Com essa indagação ele mergulhou no universo da história negra, cujos resultados foram as peças em homenagem aos heróis negros, além dos trabalhos realizados com a cantora Titane, sua companheira, parceria iniciada com a direção do *show Inseto raro*, em 1993. Sobre os heróis negros, trata-se de uma quadrilogia composta pelos espetáculos *Besouro cordão de ouro* (2006), *Galanga, Chico Rei* (2011), ambas com dramaturgia de Paulo César Pinheiro, a remontagem do clássico de Augusto Boal *Arena conta Zumbi*, intitulada somente *Zumbi* (2012), e *Madame Satã* (2015), com o Grupo dos Dez. Esse último espetáculo foi codirigido com Rodrigo Jerônimo, que também assina a dramaturgia do texto com Marcos Fábio de Faria, e esse texto foi orientado pelo próprio João das Neves.

Ainda que a cena teatral belo-horizontina, a mais forte em Minas Gerais, não tenha dado a devida e merecida atenção à presença de João das Neves na cidade, a sua presença foi fundamental não só para a criação de inúmeros grupos de relevância no Estado, como para a condução de grupos que, também, levaram a cabo sua proposta de teatro popular.²⁵ Pode-se afirmar que todo esse processo teve início em 1991, quando, a convite de Berenice Menegalle, João das Neves ministrou um curso de um ano no Parque Lagoa do Nado. A partir desse processo, bem como pelo universo do escritor João Guimarães Rosa, foi realizada a montagem do histórico espetáculo *Primeiras estórias*, cuja recepção foi bastante positiva, resultando, em 1994, em

²⁵ Cito, a modo de exemplo, os grupos Trama, com o espetáculo *O homem da cabeça de papelão*, cuja adaptação do texto de João do Rio foi realizada por João das Neves, o Grupo Rosas dos Ventos, com o espetáculo *Exercício número 1* e como parte do elenco do *show cênico Titane e o Campo das Vertentes*, e o Grupo dos Dez. Nesse último grupo, João dirigiu os espetáculos *Saga no país das Gerais* e fez a codireção do já citado *Madame Satã*, além da orientação dramática do espetáculo. Ademais, João teve uma grande participação na formação cênica de diversos trabalhadores, que encontram no teatro uma alternativa, podendo, assim, romper com as dinâmicas do precariado ou mesmo com a falta de oportunidades. Além dos integrantes do Grupo dos Dez, bem como dos elencos da quadrilogia dos heróis negros, julgo como uma das maiores descobertas e aposta de João das Neves em Minas Gerais o impulso dado à carreira de Kátia Aracelle, umas das maiores atrizes mineiras contemporâneas, que esteve presente em quase todas as suas últimas peças.

uma remontagem com os formandos da Universidade de Campinas. Além desses trabalhos, ressalta-se a montagem *Troços e destroços* com os formandos do Teatro Universitário da UFMG, em 1998, que foi realizada no Centro de Cultura de Belo Horizonte e, em 2001, a montagem de *Pedro Páramo*, cuja montagem foi realizada no Túnel Capitão Eduardo pelos formandos da Fundação Clóvis Salgado.

Defendo, então, uma interpretação da vida e obra de João das Neves para além de um visão dele como um artista que estruturou sua produção estética em uma luta travada contra as instituições que limitam o acesso da população a direitos fundamentais e básicos. Minha sugestão, aqui, caminha para uma compreensão de que sua obra, sobretudo em relação ao teatro popular, abriga uma concepção sobre o resultado teatral não se exaurir na concepção de um produto estético. Há em sua história, a meu ver, um esforço para elaborar uma compreensão crítica da sociedade e em respeito ao tempo e ao espaço das verdades populares e que são solapadas pelas instituições que geram a competência sobre o pensamento e a história brasileira. Essa minha afirmação está baseada no cuidado de sua tradução do saber popular, que foi realizada com a devida participação do povo, e esse processo o aproxima do exercício de raciocinar o mundo, colocando-o como um filósofo da cena.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luis Alberto. Aprendiz de João das Neves. *Subtexto*: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n. 9, 2012, p. 135-140.
- BATISTA, Natália Cristina. *O tempo em processo*: cultura e ditadura militar e os impasses em torno do popular na peça *O último carro* (1964-1978). 339 f. 2019. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- CHAUI, Marilena. *A ideologia da competência*. Organizado por André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Perseu Abramo, 2014. (Escritos de Marilena Chaui, 3)
- NEVES, João das. *João das Neves*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. (Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro, 5).
- NEVES, João das. O caminho não existia. In: POEL, Francisco van der [Frei Chico]. *Dicionário da religiosidade popular*: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Cultura, 2013. p. 15-16.
- NEVES, João das. Reflexões sobre *Titane e o Campo das Vertentes*. In: TITANE [Ana Íris Teixeira Silveira] (org). *Titane e o Campo das Vertentes*. Belo Horizonte: Associação Campo das Vertentes, 2015. p. 13-17.
- NEVES, João das. *João das Neves*: fala originalmente publicada no livro *Brecht no Brasil: experiências e influências*, organizado por Wolfgang Bader e lançado em 1987 pela editora Paz e Terra, que se encontra hoje esgotado. *Revista Aspas*, São Paulo, v. 8, n. 2, 2018, p. 231-237.
- NEVES, João das. João das Neves: diretor e autor. *Palco BH*, Belo Horizonte, [20--]. Disponível em: https://www.palcobh.com.br/camarim/outubro2004/camarim_01.html. Acesso em: 20 mar. 2021.
- SPERBER, Suzi Frankl. João das Neves e a ética da alegria. *Letras Escreve*, Macapá, v. 8, n. 3, 2. sem. 2018, p. 261-270.
- ZANOTTO, Ilka. João das Neves: um artesão no caos. In: ITAÚ CULTURAL. *Ocupação João das Neves*. São Paulo, 2015. p. 10-21.

GRUPOS

TEATRO EXPERIMENTAL

Jair Raso

A década de 1950 foi muito rica para a cultura em Belo Horizonte e fundamental para a história de nosso teatro, fruto da inquietude de artistas, jornalistas, escritores e poetas da Geração Complemento. Constituíam eles uma tribo eclética, frequentando os poucos pontos de encontro nas noites da jovem capital mineira. Eram jovens sonhadores, com ideia fixa de transformar o mundo, indo além da geração anterior de ilustres como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Fernando Sabino, Hélio Pelegrino e Sábato Magaldi.

Carlos Kroeber, Jota Dangelo, João Marschner, Ítalo Mudado, Firmino de Almeida e Silvio Castanheiro, a turma do teatro da Geração Complemento, lutavam para criar o Teatro Universitário, a exemplo da Escola de Arte Dramática de São Paulo, criada em 1948 por Alfredo Mesquita.

Em 1955, Jota Dangelo, Carlos Kroeber, João Marschner e Firmino de Almeida, cansados de esperar por um movimento da Universidade de Minas Gerais para a criação do Teatro Universitário, começaram a pensar em constituir um grupo de teatro. Foi assim que nasceu o Teatro Experimental, cuja história começa em 1956 e se estende até 1989.

Fiel ao espírito firmado no nome do grupo, o repertório do Teatro Experimental inaugura uma fase de ouro do teatro brasileiro por meio de propostas inovadoras de encenação e escolha de textos e dramaturgos de vanguarda. Contribui também para o surgimento de novos dramaturgos, técnicos de teatro, figurinistas e iluminadores.

A história do Teatro Experimental se confunde com a história de um de seus fundadores, Jota Dangelo. Entretanto, podemos dividir a atividade do Teatro Experimental em quatro fases, baseadas no maior protagonismo de alguns de seus integrantes, que, ao lado de Dangelo, foram fundamentais na consolidação do grupo.

PRIMEIRA FASE — 1956 A 1960: CARLOS KROEBER

A peça escolhida para marcar a criação do Teatro Experimental (TE) em 1956 foi *A voz humana*, de Jean Cocteau. O monólogo foi traduzido pela escritora e jornalista Lais Corrêa de Araújo. Carlos Kroeber dirigiu a atriz e jornalista Amélia Carmem, que usava o nome artístico de Magda Lenard. Firmino de Almeida fez assistência de direção, e os cenários foram de João Marschner e Augusto Degois.

A voz humana estreou em 23 de junho de 1956, no auditório do Instituto Izabela Hendrix. Foram três apresentações, prestigiadas por um público de classe média alta da capital mineira.

Jota Dangelo não participou diretamente dessa montagem. Tanto ele quanto os demais fundadores do TE estavam mais empenhados em realizar o projeto de um curso de formação de atores na Universidade de Minas Gerais do que em seu próprio grupo. A consolidação do Teatro Universitário (TU) na mesma época da criação do TE se deveu ao empenho desses jovens perante a reitoria da universidade.

Além de participarem como atores nas peças do TU, eles assumiram cargos administrativos.

Um acidente impediu a volta do diretor do TU, Jean Bercy, que estava de férias em sua cidade natal, Paris. Jota Dangelo foi escolhido para substituí-lo, mas, como já era professor de Anatomia na universidade em tempo integral, sugeriu o nome de Carlos Kroeber,

que assumiu a direção artística do TU em abril de 1957. Dangelo participava da diretoria como diretor administrativo.

Nesse mesmo ano, pelo TE, Carlos Kroeber dirigiu mais uma vez a jornalista e atriz Magda Lenard na interpretação do poema de Rainer Maria Rilke “A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke”. Foi uma única apresentação, no Automóvel Clube, em setembro de 1957, para convidados, em um evento da Sociedade Amigas da Cultura, sob o comando de Anita Uxa.

Por influência direta de Carlos Kroeber e Dangelo e com a ajuda do embaixador Paschoal Carlos Magno, a reitoria da Universidade de Minas Gerais contratou para o TU o diretor italiano Giustino Marzano para a organização do tão sonhado curso de teatro.

Foram poucas aulas, logo substituídas por outra montagem, dessa vez com impacto indelével na vida dos integrantes do TE e do TU. Marzano dirigiu *O crime na catedral*, de T. S. Eliot. Após meses de ensaios, a peça estreou em 10 de janeiro de 1958, no Instituto de Educação, para uma temporada de 17 apresentações.

Foi um megaespectáculo, cujo sucesso de público e crítica cumpriu as expectativas prometidas. Entretanto, sob os louros da glória pairava um gigantesco rombo financeiro. Criou-se um impasse com o diretor italiano, cuja solução viria da reitoria da universidade.

Em meados de julho de 1958, Carlos Kroeber ensaiava a peça *A cantora careca*, de Eugene Ionesco, para representar o TU no VII Festival Universitário de Arte, quando a reitoria da universidade decidiu demiti-lo, mantendo Giustino Marzano à frente do TU.

Desolados com a decisão, Carlos Kroeber e Dangelo mantiveram o compromisso assumido com a União Estadual dos Estudantes para participação em seu festival, que aconteceria em agosto. A montagem da peça *A cantora careca* foi concluída às pressas, mas agora sob a chancela do TE, que a rigor ainda não existia como entidade jurídica. Sem muita divulgação, Ionesco foi encenado pela primeira vez em Minas Gerais. Também era a primeira experiência do TE com apresentação em palco arena.

Os egos feridos de Kroeber e Dangelo acabaram por fomentar o desejo de consolidar o TE para a expressão de seus ideais: a formação

de um grupo de universitários, alinhados a correntes estéticas do teatro europeu e norte-americano, a vertentes existencialistas e contrário ao convencionalismo das produções do teatro mineiro. Buscavam a vanguarda, mas cientes de que haveria necessidade de garantir sustentação para a empresa. Assim, o TE trabalharia em duas linhas: montagens de autores consagrados no Velho Mundo, mas desconhecidos no Brasil, e montagens de teatro infantil, para reforçar o caixa.

A primeira assembleia-geral, realizada em 17 de janeiro de 1959, aprovou os estatutos do Teatro Experimental. No mês seguinte, no dia 22 de fevereiro, foi eleita a primeira diretoria do Teatro Experimental, tendo Sylvio de Vasconcellos como presidente, João Marschner como secretário, Jota Dangelo como tesoureiro, Carlos Denis Machado como diretor executivo e Carlos Kroeber como diretor artístico. Havia também um conselho consultivo, composto por nomes respeitados da intelectualidade da capital mineira: Lúcia Machado de Almeida, Maria Marschner, Jacques do Prado Brandão, Abílio Machado Filho e Silviano Santiago.

A primeira peça encenada nessa fase oficial do TE foi a infantil *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, sob a direção de Carlos Kroeber. A estreia, no Teatro Francisco Nunes, em 23 de janeiro de 1959, foi patrocinada pelas Amigas da Cultura e obteve grande sucesso de crítica e de público.

O sucesso de *Pluft* reacendeu definitivamente os ânimos dos jovens do TE. No primeiro semestre de 1959, montaram a peça infantil *O rapto das cebolinhas*, também de Maria Clara Machado, que marca a estreia de Dangelo como diretor.

Kroeber fez nova montagem de *A cantora careca* na esperança de divulgar melhor Ionesco, um dos pais do teatro do absurdo. Mamélia Dornelles faz nesse espetáculo sua estreia como atriz. *A cantora careca* foi apresentada no Teatro Francisco Nunes, em 17 de março de 1959. Apesar da boa cobertura na imprensa, ao imenso teatro para 900 lugares compareceram não mais que dez pessoas, metade delas convidadas. O fracasso de público foi compensado com boas críticas.

Nesse mesmo mês, Carlos Kroeber viajou para os Estados Unidos, a convite do Departamento de Estado, para um período de estudos

sobre o teatro norte-americano. Assistiu a vários espetáculos em diversas cidades e participou de aulas no Actor's Studio, famoso curso de preparação de atores em Nova York, baseado no método de trabalho do encenador russo Constantin Stanislavski. Compareceu também aos espetáculos *off-Broadway*, onde assistiu à peça *Fim de jogo*, de Samuel Beckett, outro representante do teatro do absurdo.

Quando retornou ao Brasil, em novembro de 1959, Carlos Kroeber incendiou a todos com sua proposta de encenar *Fim de jogo*. Mais do que isso, foi ele quem introduziu o famoso método de Stanislavski em Minas, passando seus conhecimentos adquiridos na temporada americana para os demais integrantes do TE.

Para encenar a peça de Samuel Beckett, ainda inédita no Brasil, o TE teria que pagar o adiantamento dos direitos autorais, conhecido como *à valoir*. O valor, convertido para os dias de hoje, seria algo em torno de R\$ 8.500,00, bem acima das posses do grupo.

A conspiração de eventos não poderia ter sido mais generosa. A sociedade Amigas da Cultura estava envolvida na recuperação do Museu de Arte da Pampulha e seu teatro de bolso. A inauguração das reformas estava prevista para dezembro. Anita Uxa, Ana Amélia Faria e Sylvio Vasconcellos programaram *Fim de jogo* como atração da reinauguração do museu e, claro, providenciaram o pagamento do *à valoir*.

O TE começou a ensaiar com aulas sobre o método de Stanislavski, preparação vocal e preparação corporal, essas ministradas por Klaus Vianna. A tradução da peça, a partir de suas versões em inglês e francês, foi feita por João Marschner e Silviano Santiago.

A estreia aconteceu em 12 de dezembro, aniversário de Belo Horizonte, e foi em grande estilo. A nata da sociedade mineira estava na plateia, vestida a rigor. Assis Chateaubriand assistiu à estreia, bem como Bárbara Heliadora, prestigiada crítica de teatro do "Suplemento literário" do *Jornal do Brasil*.

Em crítica de janeiro de 1960, Bárbara exalta a montagem do Teatro Experimental. Sobre o grupo, escreveu que "os atores do TE reúnem-se três vezes por semana para aulas de movimento, voz e improvisação (Método de Stanislavski). Para quem pensava que

Belo Horizonte não estivesse a par do movimento renovador do teatro isto é uma boa notícia”. Sobre o espetáculo escreveu: “[...] a direção de Carlos Kroeber nos pareceu de um modo geral correta. Jota Dangelo é, sem dúvida, o melhor elemento do elenco, indiscutivelmente um ator. De um modo geral o espetáculo foi muito bom. Parabéns aos mineiros”.

Com esse espetáculo, o TE se inscreve definitivamente na cena mineira como um grupo inovador, ousado e, claro, experimental.

As principais companhias de teatro do Rio de Janeiro e São Paulo faziam temporadas na capital mineira que duravam um mês, apresentando seu repertório de peças. Essa era uma oportunidade para os jovens atores e diretores aprenderem, pois acompanhavam os ensaios, as montagens de cenário e da iluminação. Foi após uma temporada em Belo Horizonte da Companhia de Tônia Carreiro, Adolfo Celi e Paulo Autran que Carlos Kroeber aceitou o convite para integrar a companhia como assistente de direção e administrador.

Em janeiro de 1960, Carlos Kroeber deixou definitivamente Belo Horizonte para uma carreira bem-sucedida como ator, principalmente na televisão. Em entrevista, ressaltou que seu maior legado para Minas foi a criação do TE e do TU. Vale acrescentar que foi Kroeber quem introduziu Stanislavski em Minas.

SEGUNDA FASE — 1961 A 1964: MARCO ANTÔNIO MENEZES

Com a saída Carlos Kroeber, João Marschner passaria a dirigir o TE, escolhendo o auto medieval *Todomundo*, de autor desconhecido. Entretanto, por problemas de saúde, Marschner teve que se afastar temporariamente e a peça foi dirigida por Jota Dangelo. Estudioso do método de Stanislavski, Dangelo já acumulava grande experiência como assistente de direção de Kroeber. *Todomundo* estreou em junho de 1960, no teatro Francisco Nunes, sem grande repercussão. Essa foi a primeira direção de Dangelo em teatro adulto.

Já no teatro infantil, o TE continuava com grande sucesso de público, com mais uma peça de Maria Clara Machado, *A volta do*

Camaleão Alface. A peça foi dirigida por Ezequiel Neves, que exerceu grande influência na carreira de Mamélia Dornelles, que mais tarde teria grande destaque como diretora de peças infantis.

Em julho, o TE participou do III Festival de Teatro de Estudantes, promovido por Paschoal Carlos Magno em Arcozelo, no Rio de Janeiro. De seu repertório, o TE escolheu *Fim de jogo*, cujo texto e apresentação caíram como uma luva no palco improvisado para o Festival. O TE foi ovacionado.

Na Semana de Arte, organizada pelas Amigas da Cultura em outubro de 1960, o TE voltou a inovar com a montagem de duas peças curtas do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal: *Fando e Lis*, dirigida por João Marschner, e *Pic-nic no front*, dirigida por Jota Dangelo. Foram as primeiras montagens de textos de Arrabal em Minas, consolidando de vez o vanguardismo do TE no movimento teatral.

Em 1961, o TU passou a ser dirigido por Haydée Bittencourt, professora da Escola de Arte Dramática de São Paulo, que reestruturou o curso de formação de atores. Quase todos os integrantes do TE, que haviam interrompido o curso após o imbróglio com Giustino Marzano, voltaram a estudar no TU. Dangelo foi convidado para ser professor de interpretação para os alunos do primeiro ano, ministrando o método de Stanislavski.

Nesse mesmo ano, o TE instalou o Studio 1 num pequeno galpão na residência da jornalista Haydée Cintra, em Santa Efigênia. Nesse mesmo local, anos mais tarde, Jota Dangelo e Mamélia Dornelles montariam a Casa de Cultura Oswaldo França Júnior.

No Studio 1, inspirado nos Estúdios do Teatro de Arte de Moscou, de Stanislavski, eram feitos encontros e cursos de teatro, além de montagens experimentais. No pequeno palco do Studio 1, Marco Antônio Menezes, que havia sido aluno de Dangelo, encenou pela primeira vez no Brasil o monólogo de Beckett *A última gravação de Krapp*.

Em 1962, Dangelo foi para os Estados Unidos especializar-se em microscopia eletrônica pela Universidade de Saint Louis, no Missouri. Marco Antônio Menezes assumiu a liderança do TE, mantendo sua linha de vanguarda. Foi ele quem traduziu e dirigiu *A história do*

zoológico, de Edward Albee, que era a revelação da dramaturgia americana nos anos 1960. Pelo TE, ele dirigiu ainda as seguintes peças: *Cena a quatro*, de Ionesco; *A voz da chuva*, de Tennessee Williams; *O Escorial*, de Ghelderode; e *Atos sem palavras I e II*, de Samuel Beckett.

E, em 1964, Marco Antônio ousou na experimentação com a montagem de *Faber*, criação sua e de Olívio Tavares de Araújo. *Faber* era um espetáculo de movimentos, imagens e música de sintetizadores, uma novidade para a época. Segundo Dangelo, que já havia voltado dos Estados Unidos e participou como iluminador desse espetáculo, foi “uma revolução estética, um cataclismo criativo que destruiu todas as convenções teatrais da época”.

Faber foi certamente o primeiro espetáculo de vanguarda de autores mineiros e era revolucionário do ponto de vista estético. *Faber* talvez tenha sido o principal teatro experimental do grupo que levava esse nome.

TERCEIRA FASE — 1964 A 1968: JONAS BLOCH E JOTA DANGELO

A partir de 1964, Jonas Bloch, egresso do TU, se junta ao Teatro Experimental, a convite de Dangelo. Sua entrada coincide com o momento em que o país sofria o golpe militar, dando início a um longo período de ditadura.

Além de ator, Jonas iniciou sua incursão pela dramaturgia. Escreveu a peça infantil *Bolota contra o bruxo*, que foi dirigida por Jota Dangelo. A peça tinha inspiração política, sutilmente criticando o regime militar. Foi bem recebida pelo público e pela crítica.

Jonas veio a acrescentar ao experimentalismo do grupo ao propor projeções cinematográficas na montagem da peça *Halewin*, de Ghelderode. Com Paulo Laender, Jonas assinou o cenário que era um castelo, com escadas, planos elevados e grandes paredes, onde eram projetadas as cenas filmadas em 16 mm na Academia da Polícia Militar de Minas Gerais: um cavalo em galope, símbolo da volúpia da heroína da peça e do ímpeto de Halewin, um personagem mitológico que iria desvirginar a noiva antes de suas núpcias.

Nessa montagem, Jonas Bloch conseguiu a proeza de conciliar a classe artística de BH. A velha rixa da década de 1950 entre os integrantes do TE e os atores que faziam sucesso na televisão terminou com esse espetáculo. Participaram da montagem do TE Otávio Cardoso, Rogério Falabella, Lenice Almeida, Nilda Almeida e Palmira Barbosa, todos da TV Itacolomi, líder de audiência à época, em Belo Horizonte.

Jonas Bloch também foi responsável por uma mudança de rumo no repertório do TE. Influenciado pelo teatro de protesto que era apresentado no eixo Rio-São Paulo, Jonas e Jota Dangelo inauguraram uma parceria na dramaturgia, que seria importantíssima para o destino do grupo. Escreveram o texto *O homem e seu grito*, inspirados na obra de Bertolt Brecht (1898-1956), autor alemão marxista, ideal para as intenções dos diretores de protestar contra a ditadura militar.

O homem e seu grito tinha duas partes: a primeira, escrita e dirigida por Jota Dangelo, era uma compilação de cenas e poemas de Brecht; a segunda, escrita e dirigida por Jonas, era uma condensação da peça *O círculo de giz caucasiano*.

A peça também trazia inovações estéticas: um cenário de rampas e plataformas em diversos níveis, desenhado por Jonas, o uso da projeção de *slides* e de máscaras pelos atores, dentro da proposta de distanciamento de Brecht. O dramaturgo e diretor alemão propunha aos atores a representação, mais que a interpretação. Propunha despír o palco, mostrando as coxias, e o uso de elementos, como projeções e máscaras, com o propósito de romper a empatia com os espectadores. Esses, na visão de Brecht, deveriam ver a representação e refletir racionalmente sobre ela.

O homem e seu grito cumpriu o papel de lavar a alma dos integrantes do TE, como afirma Jota Dangelo: “Fazer o espetáculo nos deu a sensação de um certo heroísmo romântico, a impressão de que cumríamos uma missão, um dever cívico. Estávamos numa trincheira, a arte, dispostos a resistir com nossas armas, palavra e gesto”.

Entretanto, ao final da temporada as dívidas do TE se avolumaram. A solução para o aperto financeiro partiu dos diretores, que escreveram uma espécie de *show* composto de colagens do espetáculo

O homem e seu grito e, mais uma vez, inovaram a cena mineira: apresentaram o *show*/espetáculo, que recebeu o nome de *Canto do amor de amanhã* num famoso bar da cidade. Para esse espetáculo, recebiam *couvert* artístico. A ideia deu certo e o TE foi convidado para se apresentar em outros bares. O dinheiro apurado saneou as finanças do grupo. Muitos anos depois, na década de 1980, o teatro em bares, idealizado pelo TE, veio a se transformar em um fenômeno das artes cênicas em Belo Horizonte.

O ano seguinte, 1967, foi decisivo para o TE. Mamélia Dornelles, mulher de Jota Dangelo e atriz do grupo, após assistir à peça *Meia-volta, volver*, de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, provocou o marido: “Precisamos escrever uma peça sobre Minas”. O comentário foi inspirado num trecho da peça que foi aplaudido em cena aberta: o Manifesto dos Mineiros, que contribuiu para a queda de Getúlio Vargas, em 1945.

Dangelo e Jonas se debruçaram sobre o desafio proposto por Mamélia e escreveram a peça que seria o primeiro grande sucesso nacional de uma peça mineira: *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*. A peça foi escrita e dirigida pelos dois, que também faziam parte do grande elenco. Dangelo e Hugo Luiz compuseram a trilha sonora original da peça.

A estreia foi no Teatro da Imprensa Oficial, em 17 de novembro de 1967. Foram dois anos em cartaz com apresentações no Rio, em São Paulo, Brasília, Vitória e mais 17 cidades do interior do Estado. A peça recebeu grande cobertura da imprensa e críticas favoráveis de nomes consagrados da crítica teatral brasileira, como Décio de Almeida Prado, Yan Michalski e João Etienne Filho. Além disso, a peça teve espectadores ilustres, como Tancredo Neves e o ex-presidente Juscelino Kubitschek.

Com o sucesso de *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, o TE passou a ter recursos financeiros de sobra para alçar maiores voos em sua produção. Em 1968, além de encenar o segundo texto infantil de Jonas Bloch, *Bolota e o segredo do tesouro verde*, montou também a peça *Numância*, de Cervantes. Para dirigir esse espetáculo adulto, contratou o diretor carioca Amir Haddad, que despontava como encenador de espetáculos experimentais e inovadores.

O cenário, do também carioca Joel de Carvalho, ocupou todo o Teatro Marília, quebrando a barreira palco/plateia. Esse conceito de teatro total estava apenas despontando no mundo, tendo como referência o encenador polonês Jerzy Grotowski. Além de usar as laterais da plateia e o balcão, um grande palco giratório foi montado. Os figurinos, também assinados por Joel de Carvalho, eram exuberantes.

Com elenco numeroso (18 atores) e produção ousada e refinada, *Numância* consumiu todo o dinheiro que o TE ganhara com o sucesso de *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*.

Por um problema técnico no teatro, a estreia de *Numância* foi adiada. Entretanto, uma crítica mordaz, destruindo o espetáculo, foi publicada num jornal de grande circulação no dia seguinte.

A crítica mineira parece que não se sentia confortável com o sucesso artístico e de público do TE. Tanto que, das 22 críticas ao maior sucesso do grupo, *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, as duas únicas negativas foram publicadas em Minas.

Para Jonas Bloch, esse episódio foi a gota d'água que o fez decidir-se por abandonar o TE e construir uma carreira brilhante fora de Minas. De nada adiantou a crítica de Yan Michalski, que considerou *Numância* “um dos melhores espetáculos do País nos últimos cinco anos”.

QUARTA FASE — 1969 A 1989: JOTA DANGELO

Logo após a estreia de *Numância*, em dezembro de 1968, foi editado o AI-5, proibindo a exibição do espetáculo em todo o território nacional. A proibição incluía o outro espetáculo do TE, *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*.

O TE estaria fadado a desaparecer, não fosse a resiliência de Jota Dangelo e sua capacidade de atrair novos artistas. Em 1969, Carlos Alberto Ratton assumiu a lacuna deixada por Jonas Bloch. Com aval de Dangelo, Ratton dirigiu para o TE o espetáculo *Procura-se uma rosa*, de Gláucio Gil. Se o resultado artístico não foi relevante, a peça constitui um marco para o TE: o cenário foi do arquiteto

Raul Belém Machado, que a partir daí passou a ser o cenógrafo oficial do grupo.

Dangelo e Ratton escreveram um texto inédito para mais uma experimentação. *Futebol, alegria do povo*, narra a saga de um jogador de futebol fazendo paralelo com episódios do Novo Testamento. Participavam do numeroso elenco desta peça José Mayer, em seu primeiro e único trabalho com o TE, e Paulo Pederneiras, que fundaria mais tarde o Grupo Corpo, uma das companhias de dança mais importantes do país.

O processo de criação do espetáculo era todo baseado em improvisações. O texto servia de roteiro para que os atores criassem fisicamente as mensagens de cada cena. Era um espetáculo mais físico e menos verbal, uma inovação para a época.

O espetáculo levado à cena no DCE da Universidade Católica agradou a crítica, mas foi um fiasco de público. No ano seguinte, a peça foi remontada no Teatro Marília. Raul Belém Machado modificou o cenário original levando à risca a proposta de Grotowski: literalmente desmontou todo o teatro, retirando as cadeiras da plateia, para criar um espaço central incorporado ao palco por meio de uma rampa. Os assentos foram colocados nas laterais. Dessa vez, o público compareceu em massa e o sucesso só não foi mais expressivo porque a inovadora concepção cenográfica diminuiu o número de assentos disponíveis no teatro.

O TE também forjou novos talentos da dramaturgia. Em 1970 Dangelo escolheu o texto *O fedor*, de José Antônio de Souza, para a nova produção do TE. José Antônio havia sido aluno de Dangelo no TU e *O fedor* se encaixava dentro da proposta de uma encenação não convencional, com utilização de espaço cênico sem as limitações de um palco convencional. Raul Belém Machado fez o cenário num espaço ainda não ocupado da Faculdade de Ciências Médicas de Minas Gerais, que seria destinado para o diretório acadêmico. Hoje, o local abriga um estacionamento e, em seu último andar, o Teatro Feluma.

A censura fez cortes no espetáculo, cuja conotação política era evidente. Obrigou inclusive a mudança do título, que apesar de

igualmente metafórico, foi aprovado: *Desculpem pelo barulho e a poeira: estamos cavando outra sepultura para o progresso da cidade*.

Em 1972, Dangelo começou a escrever um texto sobre Frei Caneca. Por uma dessas coincidências difíceis de explicar, na mesma ocasião Dangelo conheceu o poeta e dramaturgo Carlos Queiroz Telles, que já havia escrito uma peça sobre o tema, premiada em concurso pelo governo do Estado de São Paulo e que estava sendo ensaiada por Fernando Peixoto, em São Paulo. Dangelo conversou com o autor e diretor e decidiram pelas montagens simultâneas em São Paulo, dirigida por Peixoto, e em Minas, dirigida por Dangelo.

A montagem mineira, com elenco numeroso, estreou no final de setembro no DCE da UFMG. Ao contrário da montagem paulista, que utilizou o palco italiano, Dangelo optou mais uma vez pelo espaço total, sem barreiras entre atores e plateia. Com o subtítulo de *Frei Caneca deixou um recado para você*, a peça procurava fazer uma analogia entre a morte de Frei Caneca ao se insurgir contra a Constituição de 1824, outorgada por D. Pedro I, e o regime militar que impôs a Constituição de 1967. Apesar da conotação política, a peça foi liberada pela censura sem cortes significativos, alcançando grande êxito de público e crítica.

No mesmo ano, o TE encenou uma nova versão de *A cantora careca*, sob a direção de José Antônio de Souza. Foi um espetáculo moderno, criativo, com destaque para as interpretações de Mamélia Dornelles e João Etienne Filho.

Jota Dangelo, à frente do TE, passou a escolher seu repertório com o viés ideológico de combate ao regime político, à repressão, à tortura e a outras violações dos direitos humanos. A escolha da peça *O interrogatório*, de Peter Weiss, pareceu a Dangelo ser um libelo contra toda forma de totalitarismo, e não apenas uma peça sobre o Holocausto. A montagem, que teve como coprodutores Julio Varela e Pedro Paulo Cava, estreou no Teatro Marília no primeiro semestre de 1973.

No segundo semestre do mesmo ano, Dangelo dirigiu o último espetáculo do Teatro Experimental: *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca. Usar o texto de Lorca sobre uma matriarca autoritária seria um artifício para burlar a censura e fazer um paralelo com o

autoritarismo vigente no país. *A casa de Bernarda Alba* foi uma produção bem-sucedida, sob a direção de Dangelo, tendo como assistente Pedro Paulo Cava.

Vale acrescentar à produção do TE a realização, em 1970, do primeiro espetáculo Som e Luz realizado no Brasil. A praça Tiradentes de Ouro Preto se transformou no palco para uma encenação grandiosa. O espetáculo *A Inconfidência na praça* fazia parte da VII Semana de Arte de Ouro Preto, organizada por Mari' Stella Tristão. O texto, escrito por Dangelo e narrado por Paulo Autran, era uma colagem de poemas de Carlos Drummond de Andrade, Affonso Ávila, Brecht, Alvarenga Peixoto, Tomás Antônio Gonzaga, Shakespeare e Maiakovski, além de conter trechos dos Autos da Devassa.

Vários outros espetáculos Som e Luz foram montados a partir dele, selando uma parceria com Raul Belém Machado nos cenários, Mamélia Dornelles nos figurinos, José Maria Amorim atuando e comandando os técnicos e Dangelo como responsável pelos textos e direção. O último desses espetáculos foi realizado nas escadarias da Igreja das Mercês, em São João del-Rei, em 1997.

Além desses espetáculos sobre a Inconfidência, Dangelo usou o mesmo modelo de encenação em seis espetáculos sobre a Paixão de Cristo, realizados em praças públicas, entre os anos de 1972 e 1980. O objetivo em todos estes espetáculos foi sempre o mesmo: denunciar a tortura, a delação, a opressão e a ditadura, usando a Paixão de Cristo como pretexto para criticar o regime militar.

Seja pela ousadia da experimentação cênica, da introdução de autores de vanguarda e novos dramaturgos e técnicos, seja pela delicadeza de seu repertório infantil, ao lado de uma postura política participativa, o TE se destacou como o mais importante grupo de teatro de Minas Gerais na segunda metade do século XX.

BIBLIOGRAFIA

- BLOCH, Jonas. Entrevista concedida a Jair Raso por *e-mail*, 11 abr. 2021.
- DANGELO, Jota. *Os anos heroicos do teatro em Minas*. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.
- DANGELO, Jota. Entrevista concedida a Jair Raso por *e-mail*, 30 mar. 2021.
- DORNELLES, Mamélia. Entrevista concedida a Jair Raso por *e-mail*, 11 abr. 2021.
- GOMES, Edmundo de Novaes. *Teatro político em Belo Horizonte: entre a resistência e a persistência*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- LEBERT, Nilu. *Jonas Bloch, o ofício de uma paixão*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- MARIS, Eliane. Entrevista concedida a Jair Raso por *e-mail*, 24 abr. 2021.
- MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. *Do transitório ao permanente: Teatro Francisco Nunes (1950-2000)*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2002.
- MINAS GERAIS (Estado). Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. *45 anos de teatro em 3 atos de paixão*. Belo Horizonte, 2002. Catálogo de exposição.

A PRIMEIRA MONTAGEM DO TU: UM MARCO DAS ARTES CÊNICAS

Jota Dangelo

Faz 65 anos que um megaespetáculo deixou sua marca indelével na história das artes cênicas de Minas. Refiro-me à encenação de *Crime na catedral*, de T. S. Eliot, um clássico da dramaturgia inglesa, que ganhou vida pela primeira vez (e, que eu saiba, a única) no Brasil, em Belo Horizonte, nas dependências do teatro do Instituto de Educação, hoje sem utilização pública, dirigido pelo diretor italiano Giustino Marzano, recém-contratado, naquela ocasião, para ocupar o cargo de diretor artístico do Teatro Universitário (TU) da UFMG.

Indicado pelo embaixador Paschoal Carlos Magno, o maior incentivador dos teatros de estudantes no país, o italiano Marzano chegou da Itália em setembro de 1957 para assumir o cargo que lhe fora oferecido pela reitoria da UFMG. Carlos Kroeber e eu fomos recebê-lo no Rio e conduzi-lo para a capital mineira. O Teatro Universitário da UFMG havia sido criado oficialmente em 1956 e ocupava um chalé de dois andares na esquina da Rua Gonçalves Dias com a Avenida Brasil. A reitoria criara na ocasião uma diretoria não remunerada, da qual faziam parte Carlos Kroeber, João Marschner, Domingos Muchon e eu, reservando uma vaga para um diretor artístico, a ser contratado com um salário de 10 mil cruzeiros, nada atrativo para um brasileiro

qualquer, muito menos para alguém que vinha da Itália para ocupar o cargo. Na verdade, a remuneração correspondia a perto de três salários mínimos, na época estipulado em 3,8 mil cruzeiros mensais.

A preocupação maior da nossa geração naqueles tempos era a criação definitiva e sustentada de um curso de formação de atores, inspirado no modelo altamente positivo da Escola de Arte Dramática, a EAD, fundada em São Paulo por Alfredo Mesquita, por volta de 1948. A presença da escola, em Belo Horizonte, se dera em diversos festivais de teatro promovidos pela União Estadual dos Estudantes no decorrer da década de 50. Pouco sabíamos da existência de uma escola de teatro no Rio de Janeiro, a Martins Pena, e em Salvador, criada pela Universidade Federal da Bahia com o patrocínio da Fundação Rockefeller em 1956 e dando os seus primeiros passos sob a direção de Martim Gonçalves. A EAD era nosso modelo, nossa inspiração, nosso exemplo. Marzano, entretanto, tinha outros planos para o Teatro Universitário e não demorou muito para expô-los com a retórica de quem sabe argumentar e com o entusiasmo de quem sabe convencer. Para o diretor italiano, era preciso mostrar à reitoria da UFMG que o Teatro Universitário poderia ser um canal legítimo para dar publicidade à própria universidade e, obviamente, aos seus dirigentes, particularmente ao próprio reitor. Com isso, o TU poderia ser melhor avaliado, melhor aquinhado com verbas de manutenção e criação e melhores instalações físicas, e suas reivindicações poderiam ser apreciadas com mais generosidade pelo conselho universitário. Segundo Marzano, o melhor caminho para atingir esses objetivos era a encenação de um grande espetáculo, um cartão de visitas para o TU e para a UFMG. Marzano não disse, mas um espetáculo dessa natureza também era um cartão de visitas dele, uma prova de sua competência e capacidade criativa, uma maneira de firmar-se no cargo para o qual fora contratado. Embora relutantes diante da proposta do diretor italiano, pois ela vinha de encontro ao que havíamos sonhado desde o início da década de 50 e conquistado a duras penas, éramos muito jovens para resistir à aventura de uma encenação que prometia ser um marco histórico nas artes cênicas mineiras, quiçá nas do Brasil. A diretoria do TU, ainda que um tanto frustrada com a protelação

do início do curso de formação de atores, acabou dando seu aval à proposta de Giustino Marzano.

A escolha pessoal de Marzano recaiu sobre o texto poético *Crime na catedral*, de T. S. Eliot, escrito em 1935. É possível que a escolha tenha sido motivada por um fato relativamente recente da década de 50: a peça de Eliot tinha sido transformada em filme em 1952 e Marzano poderia ter assistido à película na Itália; não me recordo de que esse filme tenha sido exibido no Brasil naquela década. O texto do poeta norte-americano de nascimento, mas naturalizado inglês em 1927, é exemplo perfeito do que se conveniou denominar “teatro poético” e recebeu uma tradução exemplar de Maria da Saudade Cortesão, ela mesma poetisa e tradutora de obras teatrais clássicas. A peça trata dos conflitos entre o arcebispo de Cantuária, Thomas Becket, e o rei da Inglaterra, Henrique II, envolvendo questões de privilégios e direitos tradicionais da Igreja católica que Henrique II queria suprimir, pondo o clero sob sua autoridade real, sem a independência que a tradição medieval lhe conferia. Não conseguindo submeter o arcebispo à sua vontade, o rei mostrou-se incomodado com a existência do súdito rebelde: não faltaram vassalos fiéis ao rei para assassinar Thomas Becket dentro da Catedral de Cantuária.

Acostumados a preparar espetáculos sem disciplina muito rígida, durante os três meses e meio seguintes, entre meados de setembro de 57 e 10 de janeiro de 58, os que constituíam o elenco do TU foram assaltados por uma nova sistemática de ensaios. Começava-se com uma minuciosa, extenuante e prolongada análise do texto, esmiuçando-se o significado de cada frase, de cada palavra, dissecando cada termo. Um mundo de sinais gráficos foram introduzidos para a respiração, para cada tipo de pausa, para cada alteração de ritmo. Superobjetivos e objetivos foram pesquisados, em cada cena, em cada segmento de cena. Seguíamos estritamente, naqueles ensaios, os ensinamentos do grande ator e diretor russo Stanislavski, autor de um dos mais importantes métodos de interpretação já escritos no mundo.

Verdade seja dita: naquela sistemática, os ensaios eram verdadeiras aulas. Da exaustiva análise de texto passou-se à não menos

exaustiva ação física, que exigia dos atores e atrizes um preparo corporal estafante. Dotado de uma capacidade de trabalho impressionante, Marzano ensaiava grupos de atores e alguns desses atores individualmente, como foi o meu caso. Os ensaios começavam às 18h30 e iam até a uma da madrugada. Às vezes, até as duas da manhã. A produção desenhou-se como um megaespetáculo jamais visto em Belo Horizonte e nem mesmo em outros centros do país. Pelo menos 20 figurantes, de porte físico apolíneo, foram recrutados nas fileiras da Polícia Militar: eram apenas acessórios, soldados trajando roupas medievais, que deveriam postar-se nas laterais da plateia. Não diziam nada; não faziam nada. Eram elementos decorativos da encenação. Em princípio, a estreia estava prevista para acontecer na igreja da Pampulha, em apresentação de gala, tendo o espetáculo sido transferido, em seguida, para outro espaço. A igreja da Pampulha nem sequer estava funcionando: estava interdita pela autoridade episcopal, por razões absolutamente incompreensíveis, para não dizer ridículas: a Igreja não concordava com a arquitetura de Niemeyer para templos católicos. Também não se conseguiu sua liberação pela diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (o imóvel era tombado) para abrigar a encenação de *Crime na catedral*, embora um dos ensaios, o de 13 de outubro, tenha sido feito naquela igreja. Assim, projetou-se o espetáculo para o palco do Instituto de Educação, na época em reforma: não existiam cadeiras na plateia. Na frente do instituto, no pátio externo, quatro cavaleiros medievais, em seus cavalos ajaezados, deveriam criar a atmosfera do século XII. No saguão de entrada do Instituto de Educação, tocheiros medievais deveriam manter acesas suas chamas. Tocheiros, diga-se de passagem, que foram confeccionados especialmente para a encenação. Em 1958, quem poderia imaginar que um espetáculo com esse aparato, com esse requinte, e com esses gastos, porque tudo isto custava dinheiro, e muito, poderia ser produzido no Brasil? Marzano fez duas contratações fundamentais: chamou para ser cenógrafo e figurinista o mosaicista italiano Alfredo Mucci, autor dos mosaicos que, até hoje, deslumbram os frequentadores da Igreja Nossa Senhora do Carmo, na avenida de mesmo nome, em

Belo Horizonte; e contratou, para confeccionar os trajes, um costureiro, também italiano, radicado em São Paulo, de nome Giuseppe Marchitto, que montou num dos cômodos da sede do TU o seu ateliê de costura. O elenco via aquela movimentação com deslumbramento e sem entender exatamente o que estava acontecendo. A diretoria do TU, entretanto, estava atenta: de onde viriam os recursos para pagar aquela produção que se anunciava gigantesca? Marzano não se preocupava com isso. As *démarches* junto à reitoria garantiram cerca de 350 mil cruzeiros, uma quantia respeitável. Vê-se, pois, que os recursos disponibilizados pela reitoria, para uma produção de um grupo universitário na qual os atores não eram pagos, em Belo Horizonte, representavam muito. O cenário de Alfredo Mucci não era sofisticado. Consistia de praticáveis que ocupavam boa parte do palco formando um plano elevado, ao qual se chegava por escadaria de poucos degraus. No fundo do palco, suspensa, uma cruz estilizada na sua forma. À esquerda, visto da plateia, um púlpito, mas sobre ele uma espécie de dossel, esse, sim, de grandes proporções, que avançava sobre as primeiras filas da plateia numa forma geométrica que sugeria uma abóbada de catedral, uma estrutura em madeira que exigia confecção esmerada, particularmente a parte em balanço, sem qualquer apoio adicional, que se projetava sobre a plateia. Tudo em cinza.

Marchitto, incansável, deu forma e acabamento aos figurinos de Mucci, peças medievais confeccionadas com feltros, veludos, sedas e brins para os 16 atores do espetáculo, os cerca de 20 figurantes da Polícia Militar e ainda os quatro cavalos que deveriam ser postados na área fronteira do Instituto de Educação. Mandou-se forjar tocheiros e espadas na Serralheria Serramac Ltda., cujo proprietário, naquela época, era casado com a jornalista Haydée Cintra. Recolheu-se na cidade todo o equipamento de iluminação teatral disponível, mas, mesmo assim, precário; sob a orientação de Marzano, trabalharam na iluminação do espetáculo Swend Kieruff, José Carlos de Almeida Cunha, Paulo Luiz Correia e José Francisco Deusdará.

Os ensaios, em ritmo esquizofrênico, prosseguiram até alta madrugada. Marzano era rígido e temperamental. Trabalhava

com atores jovens e de experiência reduzida, que tinham mais entusiasmo do que técnica. Não era fácil atingir o resultado que o diretor exigia. O mais provável era que ele nunca fosse atingido integralmente, como de fato aconteceu. A consequência óbvia era uma tensão permanente nos ensaios, progressiva, que não raro descambava para a discussão grosseira, o palavirão, o que só fazia pesar ainda mais o clima tenso dos ensaios. Uma certa animosidade entre os atores e o diretor foi ganhando corpo. Não raro, a diretoria tinha que intervir para acalmar os temperamentos, o que não era nada fácil, dada a prepotência com que Marzano tratava do assunto. Apagar incêndios passou a ser a missão da diretoria, com o natural desgaste que essas constantes intervenções provocavam. Mas o espetáculo se encorpava. Num trabalho magistral, Marzano conseguiu do coro das sete mulheres de Cantuária efeitos vocais surpreendentes e belíssimos. Era o melhor que havia em todo o espetáculo. Mesmo com todas as distorções de relacionamento, era inegável o talento do diretor italiano para extrair de um grupo amador um resultado que não era perfeito, mas causava impacto sobre quem o visse e admiração. Vale lembrar o nome das atrizes que constituíam o coro das mulheres de Cantuária: Déa Abreu, Neuza Rocha, Magda Lenard, Mariangela Vargas, Maria Luiza Coutinho, Marilene Rodrigues de Melo e Terezinha Alves Pereira. Paradoxalmente, era no coro dessas mulheres que residia um dos defeitos mais graves da direção de Marzano: uma prosódia estranha, com pausas alógicas, que fragmentavam o ritmo da frase, o discurso narrativo soando de maneira não apenas falsa, mas sintaticamente errada. O fato não passou despercebido a críticos mais argutos, como anotou Sylvio de Vasconcellos na sua apreciação sobre o espetáculo, publicada no *Estado de Minas*. Essa prosódia também podia ser observada no desempenho de alguns outros atores, tendo sido poucos os que não se deixaram dominar pelas exigências equivocadas do diretor, que, certamente, não conhecia suficientemente a língua portuguesa para perceber seu engano. O tempo mostraria que não eram somente essas as razões de uso daquela estranha prosódia. Em outras encenações dirigidas por

Marzano, posteriores, quando ele já devia dominar melhor a língua portuguesa, o mesmo equívoco foi cometido, como aconteceu em *Apolo de Belac* e na encenação feita no Rio, *O soldado fanfarrão*, de Plauto, quando dirigiu o grupo teatral Os Duendes.

Mas independentemente do tratamento vocal inusitado e estranho que vez por outra dominava o ritmo da encenação, *Crime na catedral* foi um espetáculo de impacto, visualmente belo e instigante, absolutamente inovador e, seguramente, aquele que mais espaço conseguiu ocupar na mídia impressa. Sentia-se na encenação algo diferenciado, muito além das convenções teatrais daqueles tempos, antecipando muito do que ocorreria nas décadas seguintes, quando experimentações cênicas começaram a ser implementadas a partir da criação do Oficina, de José Celso Martinez Correa, e outros grupos experimentais.

Quem se der ao trabalho de vasculhar a imprensa da época terá a confirmação de que nunca, até os dias de hoje, uma encenação teatral ocupou mais espaço na mídia. Em *O Diário*, João Etienne Filho escreveu nada menos que sete críticas sobre o espetáculo. Inúmeras reportagens e análises foram feitas. É preciso, entretanto, ressaltar o óbvio: era um espetáculo de amadores, todos muito jovens, alguns jovens demais para chegar à altura dos personagens que interpretavam, mas era inegável que se estava diante de algo nunca visto na capital mineira. E talvez a encenação também tivesse surpreendido as plateias e críticos de outros centros, como Rio e S. Paulo, se lá tivesse chegado. Naquele final de 57, início de 58, *Crime na catedral*, pioneiro e revolucionário, ficou nas fronteiras de Belo Horizonte. Mas há razões para afirmar que foi uma das encenações mais brilhantes do teatro já feitas em Minas, um marco na história das artes cênicas mineiras. Lamentavelmente, o registro da encenação — mesmo só o fotográfico — é pífio. O que resta são lembranças daqueles que lá estiveram presentes, no velho teatro do Instituto de Educação, e puderam se emocionar com o texto de Eliot e o visual da encenação.

O GRUPO E A CASA DE CULTURA OSWALDO FRANÇA JÚNIOR

Jair Raso

O GRUPO

Jota Dangelo convidou a atriz Eliane Maris, formada no Teatro Universitário, para o elenco da peça *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, última produção do Teatro Experimental (TE).

Em 1974 Eliane resolveu concretizar um projeto que tinha com Raul Belém Machado, de criação de um grupo de teatro em que os integrantes pudessem abrir mão de remuneração, para destinar os recursos arrecadados em bilheteria para a aquisição de um espaço próprio. Na década de 1970, eram poucas as casas de espetáculo em Belo Horizonte, sendo difícil para os grupos conseguir pauta para temporadas.

Eliane também propunha que os integrantes do novo grupo fossem capazes de acumular funções. Nesse modelo, o cenógrafo seria figurinista e também ator, o ator poderia ser diretor ou contrarregista. Além de diminuir os custos das produções, isso estimularia maior comprometimento com o trabalho em grupo. Com o modelo, que não incluía a remuneração do trabalho de ator, o grupo assumiria de maneira consciente a categoria de amador.

Dangelo sempre trabalhou dessa maneira e considerava que, desde o sucesso de *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, o TE se desviou dos objetivos experimentais de seus primórdios para assumir um repertório mais ideológico e, por que não dizer, comercial.

Foi assim que os integrantes do TE embarcaram na ideia de Eliane e Raul Belém. Em 5 de maio de 1974 foi fundado O Grupo (ex-Teatro Experimental), tendo Eliane Maris como presidente, Raul Belém Machado com tesoureiro e Maria Olívia como diretora executiva.

A primeira peça do novo grupo foi *O noviço*, de Martins Pena. Era uma leitura dramática que tinha como público-alvo os candidatos ao vestibular, que eram obrigados a ler o livro.

Essa leitura trazia uma inovação. Os atores, com trajes de época, foram fotografados no Museu Abílio Barreto reproduzindo as cenas da peça. Nas apresentações, os atores liam o texto sentados em uma grande mesa, e os *slides* com as cenas eram projetados no fundo do palco.

A leitura não ficou restrita à temporada pré-vestibular. Em novembro de 1974 Dangelo foi eleito presidente da recém-criada Federação Nacional de Teatro Amador (Fenata), com o compromisso de criar também uma entidade no Estado de Minas. Na época, o Brasil contava com um Programa Nacional de Alfabetização, o Mobral, que tinha um departamento cultural com o objetivo de levar cultura aos excluídos.

Dangelo ofereceu seu grupo ao Mobral Cultural para viajar com *O noviço* por cidades do interior do Estado, ocasião em que faria também contatos com grupos de teatros locais, com o objetivo de criar a Federação Mineira de Teatro Amador.

O noviço foi utilizado nas primeiras viagens. Dangelo pensava que O Grupo precisava de um texto de fácil montagem, que pudesse ser encenado em espaços alternativos, com poucos objetos de cena e que fosse de fácil comunicação com um público pouco habituado a ver teatro. Com essa ideia em mente, escreveu *Pelos caminhos de Minas*, falando com humor dos mineiros e da mineiridade. O último quadro era um esquete que Dangelo havia escrito com Ângelo Machado para o Show Medicina de 1958: “As duas famílias”.

Além de percorrer cidades do Sul de Minas e da Zona da Mata e Vertentes em 1976, *Pelos caminhos de Minas* fez grande sucesso

em temporadas em Belo Horizonte. Foi selecionado para representar Minas no 1 Festival de Teatro Amador, em Fortaleza, evento promovido pelo Serviço Nacional de Teatro. A peça teve grande recepção pelo público e agradou críticos de renome convidados para o festival.

Pelos caminhos de Minas também participou do Festival de Teatro de Ponta Grossa, no Paraná.

Em 1977 o Serviço Nacional de Teatro convidou O Grupo para uma temporada no teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro. Apesar de casas lotadas, o espetáculo recebeu uma crítica que questionava se em Minas não havia atrizes do mesmo nível dos atores. Isso desencadeou discussões acaloradas entre o elenco e o diretor. De volta a Belo Horizonte, Jota Dangelo resolveu dissolver O Grupo. Repartiu entre os atores o caixa que seria destinado à obtenção da sede própria.

Dangelo se dedicou à montagem de espetáculos *Som e luz*, dos quais participavam também os integrantes d'O Grupo. O mesmo ocorreu na produção de 1978 de *O interrogatório*, de Peter Weiss, que embora não fosse d'O Grupo, tinha seus atores, como Helvécio Ferreira e Eliane Maris, dirigidos por Dangelo.

Recomposto O Grupo, Dangelo volta ao método de Stanislavski numa montagem memorável de *Os pequenos burgueses*, de Máximo Gorki. O espetáculo celebrava os 20 anos do Teatro Experimental, raiz de O Grupo. Dangelo fez adaptações no texto, cortando cenas e incluindo trechos de vários outros textos de Gorki — *Os veranistas*, *Ralé*, *Os inimigos* —, além de trechos de discursos e conferências do autor.

Em cerca de 80 ensaios, o diretor fez com os atores exaustivo trabalho de análise dos personagens, dos objetivos de cada cena, além de improvisações. Raul Belém Machado fez um de seus mais elaborados cenários, o interior de uma casa russa de classe média.

Com esse espetáculo, Jota Dangelo atingiu o apogeu de sua carreira não só como diretor, mas também com ator. Na interpretação do personagem Teteriev, Dangelo afirma que conheceu “a sensação da completa identificação com o personagem, uma sensação raríssima, inesquecível”.

No teatro infantil, Mamélia Dornelles fez sua estreia na direção com a peça *O menino e a montanha*, de Ronald Claver. O texto

marcou o engajamento d'O Grupo na questão ambiental e estreitou as relações com o poeta-autor.

Ronald Claver e Paulinho Assunção fizeram uma coletânea de poemas de autores mineiros, propondo a Dangelo que transformasse o material em um espetáculo. Foi assim que nasceu *Os riscos da fala*, uma transposição de poemas de 21 poetas mineiros para o palco.

Os riscos da fala fez temporada no Teatro da Imprensa Oficial em outubro e novembro de 1979 e foi selecionada para o projeto Mambembão, do Serviço Nacional de Teatro, fazendo apresentações no Rio e em São Paulo. No elenco, além de Dangelo, participavam Mamélia Dornelles, Eliane Maris e Geraldo Roberto Peninha, que passou a figurar em praticamente todas as produções d'O Grupo, desde sua participação em *Os pequenos burgueses*.

Mamélia Dornelles se destacaria como diretora de peças infantis. Depois do sucesso de *O menino e a montanha*, dirigiu o belíssimo espetáculo *Era uma vez...* uma adaptação de Bartolomeu Campos de Queirós do conto de L. Bechstein "Gruda, cisne!". Com essa peça, O Grupo inaugurou o Centro Cultural Carlos Drummond de Andrade, em Itabira. Foi de Mamélia também a direção do espetáculo infantojuvenil *Antes de ir ao baile*, de Vladimir Capella. Foi n'O Grupo que Jota Dangelo consolidou sua dramaturgia, forjada nos textos escritos em parceria com Ângelo Machado para o Show Medicina, entre 1954 e 1961. Escreveu e dirigiu *Qualé Brasil* (1980), *Essas mulheres e seus homens maravilhosos* (1985) e *Noel, o feitiço da Vila* (1988).

Noel, o feitiço da Vila foi a última peça encenada pel'O Grupo. Dangelo, também compositor, tinha uma admiração pelo poeta de Vila Isabel. "Noel era o tipo de cara com quem eu gostaria de sentar numa mesa de bar", dizia.

O espetáculo foi construído no ambiente de um *set* de filmagem, onde a vida do compositor era contada e cantada. Entre as cenas e as músicas de Noel Rosa, interpretado pelo ator Beré Lucas, os dois personagens centrais, o diretor (Elvécio Guimarães) e o roteirista (Jota Dangelo), discutiam o conflito entre a "arte pela arte" e a "arte comercial" no cenário de dificuldades da produção cultural no Brasil.

A temporada do espetáculo foi de grande sucesso de público e de crítica. O texto de Dangelo foi premiado como o melhor do ano pelo Sindicato de Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais (Sinparc). Participou do Festival de Inverno da UFMG em Poços de Caldas e foi apresentado em São João del-Rei e também em Brasília.

Noel, o feitiço da Vila foi escolhido pela Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) para o projeto Mambembão e, em 1989, foi apresentado no Rio de Janeiro e em São Paulo, coroando o êxito d'O Grupo.

A CASA DE CULTURA OSWALDO FRANÇA JÚNIOR

Com a dissolução de O Grupo, Dangelo e Mamélia Dornelles fundaram a Casa de Cultura Oswaldo França Júnior, que funcionava no mesmo espaço utilizado pelo Teatro Experimental em seu Studio 1, na década de 1960.

O sonho de ter um espaço próprio estava consolidado. Na Casa de Cultura, Jota Dangelo e Mamélia Dornelles montaram várias peças de teatro, com destaque para as infantis dirigidas por Mamélia, que se consolidaria como uma das principais diretoras de teatro infantil de Minas.

Além de *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, Mamélia montou três textos de Ângelo Machado: *O menino e o rio*, *O chapuzinho vermelho e o lobo-guará* e *O casamento da ararinha azul*. Em 1997, escreveu, com Neuza Sorrenti, e dirigiu o espetáculo *O menino Leo e o poeta Noel*.

A Casa de Cultura se transformou em um espaço cultural onde foram realizados lançamentos de livros, palestras e debates sobre cultura em geral. Foi também o espaço usado para *shows* e atividades recreativas para crianças. Ali foram produzidas as montagens teatrais que ocuparam outros teatros na cidade, como a comédia *Ri melhor quem ri primeiro* e o musical *A bênção, Vinicius*, escritos e dirigidos por Jota Dangelo, além dos espetáculos *Tu dirás que é a vida; eu direi que é a morte*, de José Antônio de Souza, e *A paixão segundo Shakespeare*, uma compilação de textos do autor inglês feita por Jota

Dangelo. Foram montadas também novas versões das peças *Noel, o feitiço da Vila* e *Os riscos da fala*.

A Casa de Cultura Oswaldo França Júnior encerrou suas atividades em 1998 com o espetáculo de Dangelo *Pátria Minas*.

Jota Dangelo e Mamélia Dornelles construíram bela história de amor pelo teatro. Ao longo de 45 anos, foram 72 espetáculos, 276 atores, 11 diretores, 12 cenógrafos, 15 figurinistas, 6 coreógrafos, 4 fotógrafos e 176 técnicos, além de dramaturgos, entre os quais me incluo. Embora não tenha escrito nenhum texto para os grupos que eles criaram, fui fortemente influenciado e inspirado pelo trabalho do casal.

BIBLIOGRAFIA

DANGELO, Jota; MACHADO, Ângelo. *O humor do Show Medicina*. São Paulo: Editora Atheneu, 1991.

DANGELO, Jota. *Os anos heroicos do teatro em Minas*. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.

DANGELO, Jota. Entrevista concedida a Jair Raso por *e-mail*, 30 mar. 2021.

DORNELLES, Mamélia. Entrevista concedida a Jair Raso por *e-mail*, 11 abr. 2021.

MARIS, Eliane. Entrevista concedida a Jair Raso por *e-mail*, 24 abr. 2021.

MINAS GERAIS (Estado). Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. *45 anos de teatro em 3 atos de paixão*. Belo Horizonte, 2002. Catálogo de exposição.

**O GALPÃO E A HISTÓRIA DO TEATRO
BRASILEIRO EM DOIS ATOS, OU
“AOS QUE VIERAM ANTES DE NÓS”:
A RUA DA AMARGURA E UM TREM
CHAMADO DESEJO**

Henrique Brener Vertchenko

O desafio de escrever sobre a trajetória do Grupo Galpão reside no fato de a longeva história do grupo ter sido alicerçada não somente em seus espetáculos, mas também no que já se falou sobre ele. Ou seja, as ações do grupo e a construção de sua imagem passaram e passam pela elaboração de um imenso material produzido interna e externamente, em um constante trânsito entre o fazer e a reflexão sobre o fazer, o que leva à conformação de uma memória. Se em torno do Galpão se erigiu um patrimônio documental e narrativo que, por seu volume, oferece certas problemáticas para as análises que objetivem escapar ao já dito, o próprio grupo foi transformado em patrimônio (não oficial) do Estado de Minas Gerais. Essa construção passa — para além do fato de ele ser um grupo local com atividade longeva e estável e de ter produção reconhecida de alcance nacional e internacional — pelo uso de certos signos em seus espetáculos que mobilizam o imaginário da chamada *mineiridade*. Nesse sentido, as análises sobre o grupo corriqueiramente ressaltam, dentre outras, as referências ao barroco, à religiosidade, à musicalidade da seresta e da folia de reis, a figurações de trupes mambembes e circenses. Se a articulação desses elementos em alguns de seus espetáculos

é absolutamente nítida, por vezes a personificação do Galpão como emblema da mineiridade no campo teatral pode ser vista como uma atribuição de significados saturada por um olhar de fora (mas também interno), que não hesita em confirmar os *mitos* dessa mesma mineiridade. Essa característica não dá a ver, de maneira alguma, a pluralidade de referências do Galpão.

De fato, desde seu surgimento, em 1982, com a proposta de seguimento do trabalho fomentado nas oficinas com os alemães George Froscher e Kurt Bildstein, do Teatro Livre de Munique, o Galpão — por meio da constituição de um grupo que almejava “desenvolver um trabalho de longo prazo e manter-se econômica e profissionalmente” (BRANDÃO, 1999, p. 28) — criou concepções cênicas singulares, que se moldavam de acordo com os projetos do grupo e com as orientações dos diferentes diretores, internos ou convidados, característica que se mantém, diga-se de passagem, até os dias de hoje. Seus momentos iniciais, relacionados a um contexto político de arrefecimento da repressão, abertura e distensão do regime militar, precisam ser inseridos em um movimento maior da sociedade brasileira de então e interpretados a partir de uma chave de leitura em que a rua se abria como espaço da luta pela redemocratização e pela conquista de liberdades civis e políticas. A forma de seus primeiros espetáculos está articulada a esse processo, quando o teatro de rua se apresenta como “uma modalidade apropriada às circunstâncias” (CARREIRA, 2013, p. 390), capaz ainda de contornar os entraves econômicos próprios aos palcos e de atingir um público mais amplo do que o das salas de espetáculo.

Na continuação de suas atividades, o Galpão não se ateve somente à rua e propôs estéticas e linguagens diferenciadas, fundadas, contudo, em matrizes comuns, que orientavam de alguma maneira o trabalho desde a oficina com os alemães: o caráter popular; a disciplina; a contínua preparação do ator por meio do treinamento e a exploração de suas diversas potencialidades expressivas; a crença no ator criador; a fisicalidade; a comunicação direta com o público. Pode-se dizer que essas matrizes foram arregimentadas pelo encontro com a aguda capacidade criativa de Gabriel Villela, que imprimiu,

a partir de *Romeu e Julieta* (1992), certa imagem do Galpão que se consolidou para um grande público e para a mídia ao longo dos anos 90, quando as associações com a “mineiridade” e com o circo foram impulsionadas. Entretanto, se a busca por um caráter popular tem como seus correspondentes mais diretos, em termos de linguagem, a tradição do circo e das manifestações culturais locais, as referências e as investigações do grupo foram, desde o princípio e como já dito, bastante diversas. Citemos, para ficar só em alguns exemplos: a *commedia dell'arte* (nítida em *Arlequim, servidor de tantos amores* e *A comédia da esposa muda*); as problemáticas sociais do Brasil de então (*Foi por amor* e *Corra enquanto é tempo*); a interpretação épica brechtiana; os princípios do teatro antropológico de Eugenio Barba; a releitura de textos clássicos da dramaturgia nacional (*Álbum de família*) e ocidental (*Arlequim, servidor de tantos amores, Romeu e Julieta, Um Molière imaginário, O inspetor geral, Tio Vânia e Os gigantes da montanha*); além da mobilização de elementos da cultura popular e regional, da farsa e das propaladas técnicas circenses, como o uso de pernas de pau, acrobacias e linguagem clownesca (*E a noiva não quer casar, Ó pro cê vê na ponta do pé, A comédia da esposa muda, Romeu e Julieta, Um homem é um homem*, etc.).

Esses apontamentos não servem aqui como defesa de um “cosmopolitismo” do grupo em detrimento de seu viés local, mas servem, sim, para destacar como ele sempre se baseou em procedimentos complexos e heterogêneos, por meio de um amálgama de referências que constituiu o que Alves e Noe (2006) chamaram, talvez anacronicamente, de “poética antropofágica”. De todo modo, isso significa que a novidade do grupo residia, sobretudo, na comunicação eficiente de combinações inventivas que transitavam entre o local e o (supostamente) universal, reconfigurando essa máxima, encampada pelo modernismo, a partir da aposta na “cor local” mineira para ambicionar o mítico, onírico e imutável. Assim, aquele conjunto variado de referências serviu à elaboração de instrumentos técnicos e teóricos com implicações nas escolhas estéticas e no modo de produção dos espetáculos. Esse *modus operandi* tem, também, suas implicações históricas. Como demonstrou Eduardo Moreira, ator e um dos

fundadores do grupo, no Sabadão — encontro *on-line* realizado pelo Galpão Cine-Horto em 1.º de maio de 2021 —, o trabalho do Galpão foi sempre atravessado pela história do teatro ocidental no século XX, dialogando com técnicas, textos, pedagogias, autores, tradições e mesmo com imaginários que perpassam esse amplo espectro.

A partir dessa provocação, buscaremos, de agora em diante, demonstrar como aspectos da história do teatro brasileiro podem ser vislumbrados nas entrelinhas de algumas peças do grupo, propondo uma deambulação entre temporalidades distintas. O título do poema de Brecht, “Aos que vierem depois de nós”, colocado na boca do personagem Astrov e usado como subtítulo na montagem de *Tio Vânia* (2011), de Tchekhov, denotava ali a preocupação com a destruição da natureza e se coadunava com as perguntas do autor russo acerca do futuro de um mundo em esfacelamento. Aqui, propomos em nosso título o avesso dessa frase, isto é, “aos que vieram antes de nós”. Ao contrário do que possa parecer, não existe nisso um sentido tributário ou conservador, mas sociológico. Como aponta Gusmão (2021) ao buscar sentidos para a história do teatro presentes na própria atividade cênica, a sociologia da cultura de Pierre Bourdieu nos permite perceber que, quanto mais um campo cultural do “mundo da arte” conquista autonomia, complexidade e suas lógicas próprias, mais as suas ações se ligam à história específica do campo. Assim, segundo Bourdieu (1996), a produção e a apreciação de objetos artísticos se dão em relação à história da conformação do campo cultural no qual eles estão inseridos. Portanto, uma obra — pictórica, teatral, literária, musical — se estabelece, de maneira reflexiva, a partir de alguma consciência do que foi feito antes, de “uma espécie de volta crítica sobre si” possibilitada pelo “domínio prático das aquisições específicas de toda a história do gênero que estão objetivadas nas obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais” (BOURDIEU, 1996, p. 273).

Posto isto, elegemos dois espetáculos da trajetória do Galpão por meio dos quais poderemos entrever, de maneira diversa, essas relações: *A rua da amargura* e *Um trem chamado desejo*. As peças escolhidas estão fora do espectro da dramaturgia clássica ocidental,

tratando-se de um texto autoral (*Trem*), de argumento coletivo e dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, e de um caso bastante peculiar (*Rua*) no que se refere à sua tradição e transmissão textual. São casos exemplares para observação de como o Galpão se vale, em diversas camadas e de maneira mais ou menos direta, da herança de práticas teatrais do passado para gerar criações originais, evidenciando alto grau de consciência histórica do teatro brasileiro.

*

Permito-me aqui uma digressão pessoal. Por volta de 2001, às vésperas das comemorações de 20 anos do Galpão e das temporadas de seu repertório, eu, bastante desinformado, mas curioso, rodava os sebos e livrarias de Belo Horizonte em busca de um certo *O mártir do Calvário*, de um “tal” Eduardo Garrido, texto que servira de base para a criação de *A rua da amargura: 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus*. Não suspeitava que a procura seria em vão. De fato, a peça foi publicada em 1904 pela Typographia América, no Rio de Janeiro, como um “Mysterio em 5 actos e 16 quadros”, fazendo parte, atualmente, dos acervos especializados e só sendo encontrada no circuito comercial com muita sorte. Localizamos somente outras duas publicações impressas: uma sem editora, sem data e sem local; e outra provavelmente de data posterior, publicada pela Livraria Popular de Francisco Franco, casa fundada em 1890, em Lisboa, que fez ao menos quatro reimpressões desse texto, como número 327 de sua coleção Biblioteca Dramática Popular. Nessa edição, *O mártir do Calvário* é descrito como um “mistério no molde e estilo dos antigos autos”.

Uma primeira questão que se apresenta é a longa perpetuação desse texto nos palcos brasileiros — dos primeiros anos do século xx até pelo menos a década de 1970, quando entra em declínio —, perpetuação que, aparentemente, não passa pelas suas reedições, mas por uma transmissão por cópias, manuscritos e memória oral e cênica, mesmo que certamente isso implicasse alterações, reduções e adaptações. Trata-se, muito provavelmente, da peça mais encenada

na história do teatro brasileiro, a despeito dessas poucas e longínquas edições. Mas quem era seu autor, Eduardo Garrido, em torno do qual há um grande silêncio? Segundo a *Carteira do artista*, de Sousa Bastos (1898), Garrido nasceu em Lisboa em 1842, tendo sido um prolífico autor — “poucos terão escripto para o theatro mais do que elle” (BASTOS, 1898, p. 378) —, tradutor e adaptador, sobretudo de obras do teatro francês, como vaudevilles e operetas de Offenbach. Viajando com frequência para assistir a peças em Paris, ele também fez parte de sua carreira no Rio de Janeiro, sendo reconhecido como “poeta cômico de primeira ordem” (BASTOS, 1898, p. 378).

À luz desse repertório, *O mártir do Calvário* parece soar como um desvio em relação a esses gêneros leves e cômicos. A chave para a compreensão desse fenômeno pode residir em dois aspectos: a moda dos dramas sacros na Europa na última década do século XIX e o fato de Garrido ser também um autor de mágicas. Segundo João Roberto Faria, as mágicas, então de grande sucesso, eram “um tipo de peça que é puro pretexto para a encenação repleta de truques e surpresas” (FARIA, 2001, p. 147), com mutações extravagantes dos ricos cenários, que não raro remetiam a situações sobrenaturais, oferecendo um apelo “para os olhos e também para os ouvidos dos espectadores” (FARIA, 2001, p. 149). Não seria exagero supor que Eduardo Garrido, conhecedor dessas técnicas, tenha buscado aliá-las ao drama da Paixão de Cristo, o que pode ser evidenciado pelas indicações cenográficas nas rubricas: “Um anjo apparece, à direita, no rochedo ou arvore que se transforma num pequeno pórtico de oiro e pedras preciosas. — Um raio de luz celeste ilumina a um tempo a figura o Anjo e a de Jesus” (GARRIDO, [19--], p. 19). De fato, as diversas montagens do texto constantemente publicizam sua grandiosidade, os “cenários de grande efeito”, as massas de figurantes, o apelo visual e as apoteoses.

Ao contrário do que por vezes se afirma, *O mártir* parece ter surgido primeiramente nos teatros para depois ganhar os circos. Sua estreia se deu em 20 de setembro de 1902, no Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro, com a Companhia Dias Braga, sob a direção de Eduardo Victorino, e sua primeira temporada cumpriu

50 apresentações. Rapidamente foram realizadas reprises e turnês, e o texto se difundiu por outras companhias, expandindo-se as suas montagens entre profissionais e amadores, reconhecidos e anônimos, nas capitais e nas cidades do interior, em teatros, circos, pavilhões ou praças, caso da encenação no Campo de Santana, no Rio de Janeiro, em 1932. Fato é que, por volta da década de 1920, por ocasião de Semana Santa, praticamente todos os teatros da capital federal interrompiam as suas programações de revistas e comédias ligeiras para levarem à cena simultaneamente *O mártir do Calvário*, o que persistirá ainda por décadas. Da mesma maneira, pelos subúrbios e pelo interior dos estados, sobretudo em pequenos palcos e tendas de circo, a peça será difundida e levada por grupos mambembes, muitas vezes no que a gíria da época chamava de “tiros”, isto é, espetáculos improvisados e precários. Com existência ainda mais duradoura nesses circuitos, o texto tinha grande confluência com o fenômeno do circo-teatro, surgido por volta de 1910 (DUARTE, 1995) com o intuito de contornar a crise dos picadeiros, provocada pela grande concorrência. Apostava-se nos recursos narrativos do melodrama e nas possibilidades que ele oferecia na exploração de novas tecnologias para seduzir o público.

Diante desse breve panorama, que buscou caracterizar minimamente o histórico da peça, resta-nos ainda apontar alguns de seus significados e o modo como o Galpão fez uso deles. Para além de ter sido um “filão” comercial, as suas diversas montagens davam vazão à religiosidade da população brasileira, especialmente afiorada no feriado da Páscoa, e permitiam uma espécie de comunhão na representação do sofrimento através da materialização da doutrina cristã em uma experiência sensorial. Para alguns setores, *O mártir* representava a profanação do sagrado, posições que certamente não foram suficientes para interromper a força arrebatadora de suas montagens, o que se deve não somente à temática e seu apelo à religiosidade popular, mas também à mobilidade das companhias mambembes, do circo e da oferta de seus recursos fantásticos, que se constituíam como um convite à imaginação fantasiosa e à fuga da realidade. Entretanto, ainda nos deparamos com um enigma: o texto

de Garrido, arcaico e em versos, beira a incompreensão. A pergunta a ser feita é: como espetáculos com tamanha capacidade comunicativa tiveram por base um texto dessa natureza? Há nisso uma contradição, pois, como afirma o crítico Jota Efege, Garrido teria confessado que sua peça se destinava ao “Zé Povinho” e a fizera na “forma ingênua dos velhos autos” (EFEGÊ, 1964). A hipótese levantada aqui é que a incompreensão pode ter sido até mesmo fundamental para a impressão do público de estar se deparando com algo realmente sublime, afinal o sagrado tem muito de mistério e de imponderável, e o acompanhamento do enredo jamais seria um problema para o cristão.

Quando, em 1994, o Galpão e Gabriel Villela decidem realizar a montagem de *A rua da amargura*, a mesma estranheza se impôs nas primeiras leituras, quando, segundo Arildo de Barros, membro do grupo, “os atores experimentavam uma vaga sensação de analfabetismo” diante do “gosto parnasiano do autor”, do “vocabulário riquíssimo em arcaísmos, a sintaxe tortuosa e as inversões inalcançáveis”, provocando a sensação de que “aquela caudalosa torrente de decassílabos e redondilhas” seria “um deserto intransponível” (BARROS, 2007, p. 7). Para além da adaptação e dos cortes no texto feitos pelo próprio Arildo, pode-se dizer que o contraponto a isso foi dado, sobretudo, pelas grandiosas apostas visuais e musicais do espetáculo, frutos da habilidade alquímica de Villela em combinar referências da folia de reis da região de Carmo do Rio Claro (sua cidade natal), da tradição dos autos da Paixão e dos dramas sacros, com seu tom épico, da interpretação melodramática do circo-teatro, do universo clownesco e das imagens do Barroco mineiro, em seu descomedimento, que busca provocar a misericórdia e a compaixão. Músicas litúrgicas ou do cancionero popular preenchem cenas no lugar de longos textos e, ademais, foi introduzida uma primeira parte — um pequeno auto de Natal a ser representado na rua ou nos *foyers* antes da entrada nos teatros — que não está presente na obra de Garrido.

Em 1994, a tradição d’*O mártir* já é absolutamente decadente; encontramos os últimos registros significativos de apresentações no interior de Minas Gerais no começo da década de 1980. Entretanto, na montagem do Galpão, se a produção de sentidos, para um outro

público e em outro contexto, é bastante diversa, o caminho para a obtenção de certos efeitos pode ter alguma semelhança. O sentido mágico e misterioso da encenação do mito da Igreja é recuperado, certamente por meio de outros recursos, que provocam a sensação de se estar diante do sublime. Além disso, Gabriel Villela transforma *A rua da amargura* em uma celebração metateatral, e toda a tradição d'*O mártir* e, por conseguinte, do circo-teatro e sua itinerância está de alguma maneira contida ali.

Trata-se de um texto, desde sua escrita, às margens das pretensões de qualquer teatro de vanguarda ou do “teatro ligeiro”, que adquiriu, em uma longa duração, um profundo enraizamento na cultura. A sua persistência se ligou a uma fruição que tem sua produção de sentidos em matrizes da formação social brasileira. *A rua da amargura* elabora essa tradição da história do teatro brasileiro e reconfigura essa experiência manipulando uma herança não institucionalizada.

*

Um trem chamado desejo, espetáculo de 2000, dirigido por Chico Pelúcio, se “dobra” sobre a história do teatro brasileiro de maneira completamente diversa. Dessa vez, as práticas teatrais do passado não servem propriamente como referenciais estéticos e de linguagem a serem manipulados e mesclados, mas, sim, como estruturantes da fábula e do funcionamento da própria dramaturgia. Construída a partir de *workshops* do elenco e com dramaturgia final de Luís Alberto de Abreu, a peça é uma comédia musical que mostra as vicissitudes da decadente Companhia Teatral Alcantil das Alterosas, sediada em Belo Horizonte, no final da década de 1920, a qual, após uma sequência de fracassos, opta pela aventura do nascente cinema. A esperança do sucesso nas telas é malograda quando o elenco se vê, na estreia, substituído por outros artistas. Contudo, a projeção é interrompida por um problema técnico e os atores assumem novamente a cena para interpretar ao vivo o roteiro no qual deveriam, originalmente, estar. Paralelamente, são expostos os bastidores da companhia (que, caso real, certamente representaria *O mártir do Calvário* na Semana

Santa!), onde ganha destaque o tema da traição conjugal, evocado a partir das referências do melodrama, das peças ligeiras, das músicas românticas, das máximas das crônicas de Nelson Rodrigues, mas também, dependendo do ponto de vista de cada personagem, da tragicidade de um Otelo e seus desígnios do destino.

Mas não é esse o ponto onde iremos nos deter. Ainda que, ao final, seja proclamada a imortalidade do teatro — já que, ao contrário do cinema, “quase nada é preciso para que ele exista” — os ofícios de cada personagem são representados de maneira bastante circunscrita ao universo representado. Desse modo, o *Trem* pode chamar a atenção para a historicidade dos ofícios relacionados ao teatro e suas transformações, assim como para os modos de produção no campo do teatro. Estão presentes, entre outros, o empresário (Sandoval), o ponto e ensaiador (Praxedes), o contrarregra (Seu Coisinha), a vedete (Gracinha), o compositor e maestro (Madeira), as coristas (Lindinha e Fofinha) e a pianista (Abigail). Fabiana Fontana defende que

chamar atenção aos ofícios teatrais é [...] trazer para a discussão sobre o processo de criação aspectos do que se institui como fazer artístico no teatro ao longo do tempo, já que os ofícios não só determinam a natureza dos atos dos indivíduos que os desempenham como também nos lembram que a prática teatral é antes de tudo social e coletiva, portanto organizada. (FONTANA, 2019, p. 278)

Nesse sentido, a relação entre os personagens na dramaturgia se dá a partir de seu funcionamento nas engrenagens da companhia e elas dão a ver, de maneira satírica, um modo de produzir teatro no Brasil daquele momento, dominado pela crença no gênero revisiteiro como sinônimo de sucesso. Podemos, assim, observar o delineamento de determinada cultura teatral configurada pelas relações de trabalho, hierarquias e funções e igualmente por um repertório de crenças artísticas e apostas em determinados gêneros que orientam o fazer e a relação com o público. A historicidade desse modo de produção da Cia. Alcantil das Alterosas, típico no que se chamou de “antigo sistema teatral brasileiro”, se torna nítida no ritmo de criação

extremamente acelerado, no improviso de figurinos, na divisão do espetáculo em números, na referência a telões como cenário, na força da bilheteria e do empresário, no texto soprado pelo ponto, que é também ensaiador. Esse último, profissional atuante no Brasil ao menos até a década de 1940, era responsável por distribuir os papéis, realizar a “prova” da peça, fazer ensaios de marcação, manter a ordem no palco, guardar os manuscritos do repertório, fazer tabelas de serviços e multas (TORRES, 2003), em suma, um ofício bastante diferente da criação subjetiva de um encenador.

Ao mesmo tempo, *Um trem chamado desejo* apresenta personagens que encarnam distintos projetos de teatro para o Brasil, esboçando debates acirrados que naqueles anos dominavam o teatro, a imprensa, o meio intelectual e, em alguma medida, o poder público. À defesa de um “teatro sério”, encarnado nas aspirações trágicas e clássicas de Meireles, se opõe o desejo de Madeira por um teatro de quadros musicados cujo espelho são os ritmos e as cenas que são tendência na Praça Tiradentes do Rio de Janeiro. Acirrando o debate, Praxedes, o ensaiador, intervém a favor de um teatro regionalista, que fale das montanhas de Minas Gerais por meio da linguagem do teatro de revista, com traços ainda da comédia caipira, em voga após a Primeira Guerra Mundial. Diante disso tudo, a força maior está no que se pensa ser melhor para a bilheteria e, portanto, nas apostas do empresário, que, em um primeiro momento, acolhe o projeto de Praxedes.

Dessa maneira, a peça dentro da peça traz o que ao cabo é uma sátira a mitos da mineiridade e à construção de Belo Horizonte, representando o confronto entre os hábitos caipiras do antigo Curral del-Rei e a civilização urbana sonhada por Aarão Reis e sua “corte” republicana. Bem ao estilo da revista, a Avenida do Contorno é uma alegoria encarnada pela vedete, conduzida por dois *compères*, que apresentam os quadros e conduzem a ação. Essa temática faz jus ainda à revista de ano, gênero de grande sucesso na virada dos séculos, que, segundo Sússekind (1986), foi um tipo de diversão ligado às transformações urbanas e sociais, capaz de representar os desejos e temores pela modernização. Obviamente, o que se tem é a sua projeção mineira e

decadente, por meio da qual nos deparamos com pontos fulcrais da modernidade: a aposta no progresso, a relação periferia e centro, as transformações urbanas, a concorrência de novas tecnologias.

A caracterização dos personagens do *Trem* a partir dos ofícios que eles representam, bem como a defesa que fazem de gêneros teatrais das primeiras décadas do século xx, nos permite entrever, mais uma vez, como o Galpão se “dobra” sobre a história, em um espetáculo metateatral que interpõe ficção e realidade e que é, de alguma maneira, uma referência à história do próprio grupo.

*

Entre vários aspectos passíveis de serem abordados em uma análise sobre o Galpão, optamos pelas formas de uso e diálogos com as heranças teatrais do passado à luz desses dois espetáculos. As distintas abordagens — um mito religioso perpetuado por uma tradição mais ou menos nebulosa e a reconstituição direta de práticas da profissão — têm como pressuposto diferentes maneiras de manipulação dessas referências dentro dos elementos dos espetáculos (a dramaturgia, a visualidade, a musicalidade...). Apesar dessas distinções, o imaginário e a representação das companhias mambembes está presente em ambos, evocando o próprio grupo — o que também se dá em outros espetáculos, como *Romeu e Julieta*, *Um Molière imaginário*, *Till* e *Os gigantes da montanha*. Daí que é elaborada não só uma reflexividade sobre a história do teatro, mas também sobre si e a própria história. Também podemos dizer que as figurações de Minas Gerais nas duas peças se apresentam por matrizes distintas, porém, ambas apresentam pretensões de “universalidade” como contrapontos: o mito fundador da Igreja na *Rua* e a perenidade da arte teatral no *Trem*. Essa perenidade se situa nos recursos mais elementares do teatro, o ator e o público, que independem dos recursos instáveis prometidos pela modernidade.

Não é preciso reforçar que os diversos usos e diálogos com o passado teatral brasileiro pelo Galpão nunca tiveram objetivos memorialísticos, servindo tão somente à sua atuação naquele presente e aos

objetivos de cada espetáculo. São, portanto, mais um entre outros elementos da criação, mas que revelam a inter-relação histórica, mais ou menos consciente, que existe em todo processo artístico enquanto prática social inscrita em seu próprio tempo, no caso a realidade teatral brasileira e os anseios do grupo na última década do século xx. O teatro está, assim, em tensão com o seu tempo e em diálogo com outros tempos, seja por meio da transmissão de práticas ou do reconhecimento da historicidade dos gêneros, recursos e apostas simbólicas. Há, portanto, um corpo de referências constituído a partir do trabalho do grupo, da mesma maneira que diversos artistas e coletivos se relacionam com uma herança contínua estabelecida pelo Galpão e pelo material produzido em torno dele, ao longo de sua trajetória. Essas formas de leitura e recriação das tradições e práticas teatrais do passado adquirem, no fim do século xx, com *A rua da amargura* (1994) e *Um trem chamado desejo* (2000), seus novos significados em contato com o público e condições sociais e históricas próprias, que viabilizaram a sua ocorrência. Esses sentidos, contudo, são tema para outro momento.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Junia; NOE, Marcia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.
- BARROS, Arildo de. Introdução ao texto. In: GARRIDO, Eduardo. *A rua da amargura*. Adaptação de Arildo de Barros. Belo Horizonte: Autêntica: PUC Minas, 2007.
- BASTOS, Antonio de Sousa. *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: José Bastos Editor, 1898.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.

- CARREIRA, André. O teatro de rua. *In*: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2013. v. 2, p. 388-397.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- EFEGÊ, Jota [João Ferreira Gomes]. Na Semana Santa “O Mártir do Calvário” propiciava os “tiros”. *O Jornal*, 22 mar. 1964. 3.º caderno, p. 5.
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. Os ofícios, os arquivos e o processo de criação: notas sobre a historiografia e o patrimônio documental do teatro. *In*: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque de (org.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. p. 273-290.
- GARRIDO, Eduardo. *O martyr do Calvario*. [s. l.: s. n., 19--].
- GUSMÃO, Henrique. Para que uma história do teatro? *História da Ditadura*, [s. l.], 31 maio 2021. Disponível em: <https://www.historiadaditadura.com.br/post/paraqueumahistoriadoteatro>. Acesso em: 8 jul. 2021.
- SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TORRES, Walter Lima. Entre técnica e arte: introdução à prática teatral do ensaiador 1890-1954. *Sala Preta*, n. 3, p. 164-173, 2003.

METÁFORAS DA MINEIRIDADE: TEATRO DE GRUPO E CULTURA POPULAR NO TRABALHO DE GABRIEL VILLELA E GRUPO GALPÃO

Éder Rodrigues

Este artigo tece reflexões e faz apontamentos acerca das contribuições do teatrólogo Gabriel Villela no âmbito historiográfico do teatro mineiro, com destaque para os meandros do seu trabalho em torno do repertório da cultura popular. Essa perspectiva de análise em torno das metáforas da mineiridade se concentra no encontro entre Gabriel Villela e o Grupo Galpão na histórica montagem de *Romeu e Julieta* (1992), trabalho que expande os territórios da contextualização temática da obra ao reconfigurar os demais aspectos da cena, como a musicalidade, os elementos visuais, as matrizes culturais originárias e os próprios processos de criação como chaves demarcadoras dos traços e raízes identitárias. O teatro de grupo, característica que topografa a cena mineira, tangencia as incursões de Villela nessa montagem, destacando o protagonismo da gênese processual coletiva, do diálogo entre capital e interior e do repertório cultural mineiro, teatralmente assentado na história, na memória e na cultura popular do Estado.

A referência ao teatro mineiro como exemplo de uma prática artística assentada no teatro de grupo — cujas prerrogativas mantêm a essência e o viés coletivista das artes da cena — tem se

tornado bem recorrente nos últimos decênios. De fato, essa especificidade abrange as produções coletivas que atravessam a cartografia mineira, do interior à capital, dos espaços demarcados como eixos econômico-urbanos aos inúmeros grupos itinerantes e de cultura popular que mantêm produções ou vínculos contínuos nos 853 municípios do Estado.

O número expressivo de artistas e pesquisadores da cena que se dedicam à prática de criações coletivas é atravessado pelo referencial plural da grupalidade teatral que especifica sua inserção, formas de produção e o contexto cultural de suas fontes. A gênese do teatro de grupo demarca experiências e produções do circuito mineiro que denotam especificidades processuais e estéticas que, aliadas a um mergulho na ancestralidade cultural do Estado, presentificam a celebração da arte do encontro e também dos elementos e aspectos identitários coletivos de Minas Gerais.

Antes de tudo, é preciso distinguir a diferença entre teatro de grupo e teatro em grupo, no caso, sendo o último mais ligado à reunião producional de integrantes em torno de um projeto, sem a manutenção dos vínculos artísticos após o trabalho desenvolvido. Os conceitos não são necessariamente opostos, até porque muitos coletivos vão aprofundando seus vínculos a partir de um primeiro contato, que, geralmente, acontece em torno de uma produção artística em comum. No entanto, enquanto arte coletiva, o teatro acaba se tornando o resultado desse encontro, que pode se intensificar, e, no caso, o teatro de grupo, muito mais do que reunir artistas em torno da montagem e da produção de uma obra, abrange a reunião contínua de artistas em torno do próprio coletivo.

O Teatro de Grupo constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica. O que chamamos de “teatro de grupo” não é, no entanto, a mera organização coletiva. Os grupos

passam a usar este conceito para marcar sua posição de divergência em relação ao teatro empresarial, em que o ator não está engajado no projeto e a equipe se desfaz logo que a temporada termina, forma de produção cada vez mais presente no mercado teatral após o início dos anos 1970. (TEATRO, 2021)

Em Minas Gerais, a tradição dos grupos, trupes e agrupamentos teatrais, institucionalizados ou não, solidificam o repertório de suas produções e a atuação efetiva dos coletivos no âmbito sociocultural do próprio local em que estão inseridos. Nesse sentido, o campo das artes cênicas vai além dos coletivos teatrais e abrange também os grupos das tradições populares, cujo trabalho com a cena está intrinsecamente ligado ao calendário festivo e de celebrações de cunho religioso. Essa vasta cartografia da cultura popular vai do Sul ao Norte de Minas atravessado pelo Rio Jequitinhonha, do Campo das Vertentes ao Triângulo Mineiro, da Zona da Mata ao Vale do Aço, da região metropolitana em torno da capital aos círculos interioranos, que, historicamente, mantêm uma produção artística e tradicional contínua.

No teatro de grupo, o viés coletivo da produção atravessa todo o fluxo e vínculos estabelecidos entre seus integrantes, tendo a atividade contínua como uma forma de constituir um caráter estético, ideológico e referencial de seus atuantes em relação ao próprio contexto de enunciação dos grupos.

Teatro de grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas (PEIXOTO, 1985, p. 243).

As questões envolvendo o teatro de grupo se tornam muito profícuas em Minas Gerais, estado considerado como um dos mais pulsantes no que concerne à concentração de coletivos atuantes,

produtores e multiplicadores das artes cênicas. A historiografia do teatro mineiro¹ se debruça sobre o teatro de grupo não apenas como uma característica, mas como um fundamento identitário, ou seja, enquanto um referencial da preponderância dos jeitos de se agrupar, o que também lhe outorga um traço cultural singular.

É nesse contexto que o trabalho do teatrólogo Gabriel Villela se destaca em montagens que entraram para a história do teatro mineiro, cujas fontes topografam a mineiridade como uma das formas de conectar os fios do próprio quintal com a instância universal que as artes da cena compartilham. Gabriel Villela é um nome de destaque da cena emergente brasileira que trabalha exatamente com a conjugação de dois pontos pautáveis nesta reflexão: o repertório da teatralidade a partir das fontes populares mineiras e o teatro de grupo como agenciador de uma práxis que efetiva esse repertório em suas vivências e contexto.

Gabriel Villela fez um destacado percurso no circuito teatral nacional e essa projeção deve-se muito ao seu trabalho em torno da pesquisa realizada acerca do imaginário popular brasileiro, em que a terra natal exerce um impacto significativo enquanto fonte e pulsão. Mineiro, nascido em Carmo do Rio Claro, Gabriel é diretor, figurinista e cenógrafo. Formado pela Escola de Comunicação e Artes da USP, ganha projeção a partir da década de 1990, por trabalhos realizados na cena paulista e, principalmente, pelo

1 No âmbito do teatro de repertório, torna-se importante destacar o papel das associações Apatedemg (Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado de Minas Gerais), Sated-MG (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão de Minas Gerais), Amparc (Associação Mineira dos Produtores de Artes Cênicas), Sinparc-MG (Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais) e MTG (Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais), entre outras, que sedimentam essa especificidade e representam associações de classe e corporações da categoria e dos próprios coletivos. A Campanha de Popularização do Teatro e da Dança (em sua 47.^a edição), o Verão Arte Contemporânea (em sua 14.^a edição) e o círculo dos festivais de inverno também dão visibilidade ao trabalho coletivo dos grupos do Estado desde os últimos decênios do século XX, além dos tradicionais festivais de cultura popular, que mantêm sua periodicidade há muito tempo.

trabalho desenvolvido junto com o Grupo Galpão,² o icônico coletivo mineiro.

Nas artes da cena, o trabalho de Villela enfatiza o cuidado com o aspecto visual das montagens em que trabalha, tanto no campo cenográfico e de figurinos (cuja assinatura de mais de 30 espetáculos se inicia dos anos 80), como no campo específico da direção teatral, onde soma mais de 40 produções com sua assinatura, tendo também, no repertório, passagens como autor e roteirista.

Com uma produção efetiva nos últimos 40 anos, a profusão estética que acentua os aspectos de cultura popular mineira se destaca como uma prerrogativa comum nos anos iniciais do seu percurso de encenador e, nesse caso, o encontro com o Grupo Galpão no início da década de 90 — para a realização da montagem da obra de Shakespeare *Romeu e Julieta* — pode ser lido como um divisor de águas no entendimento referencial do viés coletivista da produção.

A montagem remonta ao período em que o teatro de grupo, enquanto conceito e modo de produção, enraizava as bases do que, posteriormente, se firmaria como uma singularidade da cena mineira. O encontro entre Gabriel Villela e o Grupo Galpão faz parte desse enraizamento, principalmente pelo fato de o Galpão manter, desde o seu surgimento, um trabalho assentado no potencial performático da rua como fundamento de sua práxis e produções, resgatando, inclusive, o universo de rua das trupes teatrais.

O processo de criação que envolve a montagem da peça *Romeu e Julieta* nasce do encontro de Gabriel Villela com o Grupo Galpão nos festivais culturais de São João del-Rei e São José do Rio Preto. O caráter mambembe da trupe despertou o interesse do diretor, que, algum tempo depois, propôs a realização de *workshops* para o estreitamento de relações para uma montagem conjunta.

Esse processo culminou com a produção do espetáculo *Romeu e Julieta*, peça que insere o trabalho do Grupo Galpão no cenário nacional,

2 O Grupo Galpão surge em 1982 com um trabalho desenvolvido em torno da própria rua como palco cativo para suas experimentações. Nesses 40 anos de existência, o Galpão se tornou uma referência da cena teatral brasileira.

além de projetar o grupo internacionalmente.³ Pela recepção calorosa da crítica especializada, não apenas esse espetáculo mas a forma de fazer teatro do Grupo Galpão entra em evidência a partir dessa montagem, considerada um marco na história recente do teatro brasileiro.

Romeu e Julieta teve sua estreia em 12 de setembro de 1992, no adro da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, com uma concepção visual inteiramente mergulhada nas tradições da cultura mineira, a partir das referências sertanejas, do barroco e da linguagem inspirada no universo do escritor Guimarães Rosa.

A presença da cultura mineira como força motriz do repertório teatral sempre fez parte do trabalho do Grupo Galpão, principalmente em seu repertório ancorado nas raízes populares e tradicionais. Podemos localizar, inclusive, no movimento do Modernismo brasileiro, a incursão de vários pesquisadores pela cultura popular. Nesse sentido o trabalho de Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Rossini Tavares de Lima, Edison Carneiro, entre outros, traz importantes apontamentos e estudos sobre a questão.

São muitas as metáforas da mineiridade que atravessam o trabalho de Gabriel Villela e do Grupo Galpão. Muitas dessas metáforas resultam no destacável aspecto visual da montagem de *Romeu e Julieta*, como, por exemplo, nas escolhas cenográficas que presentificam a alma itinerante das trupes, nas técnicas circenses que fortalecem esse referencial corporificando o estado de prontidão e diálogo ativo com o público, no repertório musical extraído do cancionário popular e reconfigurado como elo narrativo e no barroco como ponto de partida para o entrecruzamento estético.

No entanto, torna-se importante destacar que a representação dessas metáforas não acontece apenas pela simples adaptação desses elementos da obra clássica da dramaturgia ocidental ao contexto de Minas Gerais. A cultura popular não reside em um arquivo morto comumente atrelado à palavra “tradicional”, que ganha quase uma

³ Desde a estreia, em 1992, a peça cumpriu temporadas em todo o Brasil, na América Latina, nos EUA e na Europa, com destaque para as duas temporadas no Shakespeare's Globe Theatre, na Inglaterra (em 2000 e 2012).

conotação redutora nos círculos de discussão. Nessas discussões, muitas vezes usa-se a palavra “resgate” como uma via para salvar algo quase irreparável. Diferentemente, a cultura popular mineira é uma célula pulsante nos recantos do Estado, como resistência e, sobretudo, como movimento que entrelaça raízes, história e memória e produz sincretismos. É exatamente essa válvula que protagoniza a montagem histórica de *Romeu e Julieta*.

A parceria entre o Grupo Galpão e Gabriel Villela firma o desejo mútuo de propiciar um encontro entre Shakespeare e Minas Gerais, porém não elegendo o Estado como pano de fundo ou como um viés ilustrativo para uma nova roupagem da famosa peça inglesa, mas sim como o repertório vivo a ser recontextualizado a partir da experiência corpografada das fontes e do espaço mineiro de enunciação.

Nesse ponto, a própria concepção visual já denota um mergulho muito mais profundo no que a palavra “tradição” convoca quando se refere à cultura popular. No caso dessa montagem, Villela propõe um mergulho na própria origem do Grupo Galpão para encontrar os elementos fundantes das vestimentas e do aparato cenográfico. No caso dos figurinos, foram utilizadas todas as roupas dos antigos espetáculos e, a partir desse levantamento, o arsenal memorialístico das jornadas e temporadas de rua do coletivo são reconfiguradas para a montagem. Nesse caso, os atores entram em cena não trajando apenas figurinos costuradas para o ensejo. Eles trajam a sua própria história, o simbólico e a imaterialidade dela, algo intrinsecamente ligado ao histórico dos grupos de cultura popular, cujos tecidos e roupagem apresentam um valor simbólico e um aspecto ancestral passado de geração para geração.

As metáforas são trabalhadas no plano performático de suas fontes e também se presentificam na montagem e no modo como o cancionero popular e os arranjos propostos são executados ao vivo, no constante jogo com os espectadores. Nesse caso, o imaginário constitui a matéria das cifras, os jeitos de dizer, de cantar e os modos de contar que pontuam poeticamente a tessitura do espetáculo, junto com os atravessamentos prosódicos dos diálogos e a conjunção iconográfica que pulsa.

Nesse sentido, a forma de atuação dos intérpretes também pode ser lida como muito mais próxima dos brincantes do que do viés meramente representativo. Os brincantes são figuras pertencentes ao imaginário das brincadeiras, manifestações, performatizações e teatralizações da cultura brasileira, com destaque para os originários no Nordeste e do Norte do Brasil e dos interiores dos estados das regiões Sudeste (sendo Minas Gerais um viveiro para esses brincantes), Sul e Centro-Oeste. No âmbito técnico, a atuação dos brincantes aprimora o contato com o público, já que eles têm a rua como instrumento e fundamento de sua arte. “Narrar”, “dançar”, “cantar”, “interpretar”, “tocar” e “jogar” são verbos ativos no ofício brincante, no caso orquestrados de forma concomitante. É exatamente essa conjunção que se destaca no disputado espaço público e externo das ruas. É possível destacar que a interpretação dos atores do Galpão, nesse espetáculo, recupera o imaginário coletivo dos brincantes, sua poesia, acentuação rítmica e variáveis corporais de jogo e compartilhamento.

Eloisa Domenici, dançarina, professora e pesquisadora das danças populares brasileiras, traz várias contribuições sobre a matéria da corporalidade e de suas performatizações, tendo a cultura popular como um escopo identitário do modo como as corpografias de cada lugar, de cada contexto, de cada povo são organizadas por uma memória coletiva, de uma cultura vivenciada de forma coletiva em que “o brincante explora determinada dinâmica corporal no seu “jogo”, enquanto vai matizando os movimentos em pequenas variações e criando uma paleta muito peculiar de estados tônicos no corpo” (DOMENICI, 2009, p. 9).

Importante destacar que, na montagem de *Romeu e Julieta*, a atuação brincante dos intérpretes corpografa o imaginário coletivo dos jeitos mineiros de tecer o encontro, e também o modo como tradicionalmente esse encontro é realizado em torno da prosa e das celebrações cotidianas. A poesia não está apenas no texto, na prosódia, nas músicas, na roupagem. Reside principalmente no jogo que os atores/brincantes tramam para receber e compartilhar a narrativa shakespeariana com os transeuntes do espaço escolhido para a encenação.

Não se trata apenas de uma releitura. Essa montagem também resgata a proximidade entre palco e plateia, mas não de forma alegórica. A rua não é apenas o espaço escolhido para a apresentação da peça. Nessa montagem, a rua é o grande protagonista do espetáculo, já que que é a partir dela, com ela e por meio dela que os jogos, nos quais a montagem se concentra, acontecem de forma efetiva.

Esse ponto crucial da montagem teve início na própria etapa de ensaios que ocorreram em uma praça de Morro Vermelho, vilarejo próximo da cidade de Caeté, situada a 45 km da capital mineira. A presença cotidiana dos moradores no período dos ensaios se torna a força motriz da montagem, uma vez que no processo de releitura dessa obra clássica houve um cuidado especial com o jogo estabelecido com os espectadores. O jogo e a forma como a obra se verticaliza também foram assentados junto com o público, no caso, contextualizando também o viés performático das fontes, fator de que muitas companhias se esquecem ao se concentrarem apenas na releitura dos elementos sgnicos.

Nesse caso, para muito além do empenho etnográfico dos folcloristas, a peça reconstitui a via performática de sua esfera popular, a rua por excelência, e não apenas os seus elementos circundantes. A cultura popular se desloca do engessado conceito de folclore (que perdurou por muito tempo) e presentifica a pulsão das suas fontes a partir do viés performático que a mantém viva.

Essa montagem privilegia o repertório imaterial mineiro, com ênfase no modo como a cultura manifesta, encena e compartilha a sua própria centelha resistiva, indubitavelmente presente no jogo estabelecido entre a cena e a rua, a rua e a obra, a obra e os transeuntes que passam a fazer parte dela. Essa fonte imaterial faz parte de um patrimônio cuja natureza performática transpõe as fronteiras do arquivo porque diz respeito ao modo como o povo mineiro se percebe, ao modo como o povo estreita as vidas do narrado e do vivido de forma tão peculiar que a mineiridade passa a substantivar esta natureza repertorial. De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e a Constituição Federal de 1988, os bens de natureza cultural imaterial dizem respeito a práticas e ações da vida social que se tornam

visíveis através de saberes, sabores, modos de fazer, ofícios, celebrações, formas de expressão (cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas), ritualizações e lugares pautados na circulação e no encontro coletivo como santuários, feiras e mercados.

Com o objetivo de criar instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação de bens culturais imateriais, que são de natureza processual e dinâmica, tais como as “formas de expressão” e “os modos de criar, fazer e viver”, citados no art. 216 da Constituição Federal de 1988, o Iphan coordenou os estudos que resultaram na edição do Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que “institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”. De acordo com o *site* oficial do Iphan:

[...] A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial.

Nesses artigos da Constituição, reconhece-se a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) definem como patrimônio imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas — com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados — que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”. (PATRIMÔNIO, [20--])

A montagem de 1992 em causa se envereda pela performatização dos modos de criar, de fazer e de viver correspondente às Minas

Gerais, cujo repertório de elementos comuns criam um sentimento simbólico de identidade e continuidade entre os espectadores, que reconhecem na peça o seu presente e também a ancestralidade cultural de seus traços e linhas de pertencimento. Dizer que a montagem apenas dialoga com a cultura popular mineira é muito redutor, já que a complexidade que abarca o repertório popular aprofunda exatamente a imaterialidade das relações, onde, a propósito, percebemos de forma mais evidente o que, de fato, traduz a experiência coletiva. Nesse caso, torna-se perceptível uma pesquisa do gesto, do andar, da corpografia mineira de ser, de estar e de se constituir identitariamente. Esse é o extrato que coloca o repertório corpográfico de danças e movimentos assentados da culturalidade mineira como centelha dessa montagem enraizada no imaginário e na ancestralidade, expandindo as fronteiras da cena para uma dramaturgia tecida a partir dos saberes populares.

Esse viés de trabalho não se esgotou em *Romeu e Julieta*, já que a própria parceria do diretor e do coletivo se manteve em outra montagem premiada, *A rua da amargura*, cuja estreia ocorreu em agosto de 1994. O Grupo Galpão continuou o seu trabalho de pesquisa e experimentação de linguagem, sendo uma referência da práxis do teatro de grupo. Gabriel Villela, em 2019, dirigiu outro coletivo mineiro, a Cia. Maria Cutia, na montagem de *O auto da compadecida*, trabalho que nos permite apontar uma continuidade dessa poética popular.

Linguagem, performatização, sotaque, formas de jogar e brincâncias enquanto forma de atuação são aspectos estruturantes que entrelaçam a tradicionalidade dos encontros festivos do interior com a teatralidade atemporal das ruas. Por muito tempo, a história oficial do teatro esteve apartada da cultura popular e se guiou por um viés mais espetacular da obra e sua encenação, motivos que também polarizaram as questões entre o erudito e o popular, o tradicional e o contemporâneo. Falsos problemas que evidenciam o processo de colonização imposta, já que *Romeu e Julieta*, na década de 90, já evidencia e conjuga as dramaturgias do corpo com as fontes originárias no que mineiramente traduzimos como a efetividade de uma experiência sensível e coletiva.

REFERÊNCIAS

- DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 23, p. 7-17, out. 2009.
- PATRIMÔNIO imaterial. *Iphan*, [s. l., 20--]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 2 maio 2021.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento: 1959-1984*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Hucitec, 1985.
- TEATRO de Grupo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>. Acesso em: 10 maio 2021.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- ÁVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto, MG: Secretaria Municipal de Turismo e Cultura: Museu da Prata, 1978.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite; MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão: diário de montagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite; MOREIRA, Eduardo da Luz. *Diário de montagem: Romeu e Julieta*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DE BARBACENA PARA O MUNDO: GRUPO PONTO DE PARTIDA É ESTAÇÃO E MOVIMENTO

Clóvis Domingos dos Santos

Gostaria de começar este texto com a evocação de uma lembrança. Adolescente e apaixonado pelas artes, eu morava em Santos Dumont (município localizado na Zona da Mata mineira) e na escola sempre apresentava cenas teatrais. Numa cidade pequena acontece de muita gente ficar sabendo de nossos desejos e encantos pelas coisas. Lembro, como se fosse hoje, quando uma professora me contou que haveria uma apresentação teatral no fim de semana, no palco do Seminário Seráfico Santo Antônio, a que eu não podia deixar de assistir. Era um espetáculo do Grupo Ponto de Partida, da cidade vizinha, Barbacena, lugar do qual eu sempre tive duas referências: cidade dos loucos (devido ao famoso Hospital Colônia, um manicômio psiquiátrico fundado em 12 de outubro de 1903) e terra das rosas.

Lembro-me da minha alegria ao saber que teríamos a rara oportunidade de respirar cultura e nutrir nosso imaginário. Numa tarde de domingo, de banho tomado e com minha melhor roupa, eu entrava no ônibus rumo ao Bairro Santo Antônio para adentrar um outro espaço e tempo. O teatro também é recriado pela memória dos espectadores e agora me revejo sentado assistindo a *Os gnomos contam a história do gato malhado e a andorinha Sinhá*, trabalho criado em 1992.

A montagem conta a insólita história de amor entre um gato, considerado uma criatura egoísta e solitária, e uma bela e gentil andorinha. Trata-se de um romance impossível entre dois animais tão diferentes, uma espécie de *Romeu e Julieta* baiano, já que a obra original foi escrita por Jorge Amado. A presença dos gnomos na adaptação feita pelo Grupo Ponto de Partida traz a alegria, a leveza e a magia do mundo do faz de conta para abordar um tema tão delicado e doloroso. Marcado por puro lirismo, poesia e musicalidade, o espetáculo emocionava adultos e crianças e lembro que no final fui abraçar, cumprimentar e agradecer os artistas. O público não ia embora mesmo após o fim da sessão. Voltei feliz para casa e com minha paixão fortificada pela arte do teatro. Esse espetáculo já rodou todo o Brasil e também fez temporadas no exterior, continuando no repertório do grupo. O contato com o Ponto de Partida naquela época da minha vida seria definitivo para minha decisão de, anos mais tarde, me mudar para Belo Horizonte e seguir a carreira artística como profissional e pesquisador acadêmico.

Em 1980, em Barbacena, com o intuito de manter suas ações na cidade, sem, no entanto, aceitar os limites da região, os pioneiros Regina Bertola, Ivanée Bertola, Lourdes Araújo e Ana Alice Souza, inicialmente vinculados à Igreja católica (em plena ditadura militar), desejaram oferecer “um ponto de partida” para a vida cultural da comunidade, fincando ali as raízes do grupo, ao mesmo tempo que viajariam com sua arte para várias partes do mundo. A primeira montagem foi o espetáculo *Arca de Noé*, de Vinícius de Moraes, ainda em 1980. Com o passar dos anos, aliando sonho e trabalho árduo, o grupo tornou-se então uma importante companhia de repertório itinerante e independente, estabelecendo parcerias com grandes nomes da cultura brasileira, como Sérgio Britto, Fernanda Montenegro, Manoel de Barros, Adélia Prado, Pedro Paulo Cava, Gilvan de Oliveira, Bia Lessa, Nelson Xavier, Nathalia Timberg, entre outros.

Com uma linguagem própria e uma dramaturgia bem brasileira, o grupo criou cerca de 40 espetáculos, que encantam o público por onde quer que se apresente. A longevidade de sua criação e suas inúmeras produções expressam a dimensão do teatro de grupo, que é

a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas. (PEIXOTO, 1992, p. 1)

O trabalho em grupo permite assim a continuidade de projetos que aprofundam a pesquisa de linguagens cênicas e garante a permanência econômica e a produção constante no mercado profissional, além do estabelecimento de maior proximidade, convívio e intervenção direta na realidade do território no qual esteja inserido, fortalecendo vínculos afetivos e sociais. Ao manter seu polo de criação em Barbacena (na Serra da Mantiqueira), o Ponto de Partida efetua dessa forma uma intenção de ruptura com determinadas matrizes universalizantes, que tentam manter discursos e hierarquias sobre lugares, saberes e fazeres dados como hegemônicos. Sublinho aqui um gesto decolonial do grupo, que estaria “relacionado com pensamentos e práticas que rompem com a colonialidade do saber e do poder, contribuindo para a emergência de falas e saberes locais” (ICLE; HAAS, 2019, p. 98).

Se pensarmos que o Ponto de Partida surge no período de redemocratização do Brasil, seu compromisso estético-político abrangeiria nos anos seguintes uma série de ações voltadas para o desenvolvimento de sua população através do contato com o fazer artístico, caminhando na contramão dos modos tradicionais de produzir e buscar formação em artes da cena e deslocando o centro das capitais para o interior, numa reconfiguração dos mapas e rotas:

Quem acha que o interior não é um grande polo de produção de arte está bastante enganado: o interior não só produz, como cada vez mais grupos querem continuar seus trabalhos em suas cidades sem se deslocar para os grandes centros. Outro conceito que vem

sendo questionado e buscado é o que insiste em reconhecer que só se faz “teatro de qualidade” nas grandes cidades. Os grupos sediados no interior vêm provar justamente o contrário, derrubando esse pensamento maniqueísta — bom/mau teatro, profissional/amador — de uma visão hierarquizada acerca do teatro produzido na relação grandes centros/interior. (LARA, 2017, p. 145)

Mesmo “fora dos eixos” dos legitimados espaços de produção teatral do Sudeste, o grupo não se manteve isolado, buscou intercâmbio e profissionalização e, mais, criou o Capp (Clube de Amigos do Ponto de Partida) em 1988, uma forma de patrocínio coletivo a partir das contribuições dos moradores da cidade, que, dessa forma, possibilitaram a continuidade dos trabalhos da companhia, além de serem os primeiros espectadores nas estreias dos espetáculos. O público passava a se sentir parte do grupo, valorizando, assim, a arte produzida localmente. Mesmo mais tarde, com o auxílio de editais e investimentos públicos, o Ponto de Partida nunca descuidou de sua relação com a comunidade barbacenense, trazendo-a para o meio do palco. Foi na prática que o grupo criou e desenvolveu um modelo de gestão exemplar e eficiente, modelo que hoje compartilha com outros artistas e coletivos.

Em seus mais de 40 anos de trabalho ininterrupto, o Ponto de Partida sempre produziu arte de raiz e atraiu os olhares para o interior de Minas. Não somente criou espetáculos reconhecidos nacionalmente e internacionalmente pelo público e pela crítica, mas gerou um movimento cultural ao abrir outras frentes de atuação: o Coro Meninos de Araçuaí, grupo que tem aulas de música, percussão, voz, dança e interpretação e trabalha com grandes artistas mineiros;⁴ a Bituca: Universidade de Música Popular, cujo nome foi dado em homenagem ao compositor Milton Nascimento, padrinho da escola; a Estação Ponto de Partida, no conjunto arquitetônico que abrigou a

4 Em parceria com o Ponto de Partida, o coro já montou cinco espetáculos, que lotaram plateias internacionais, gravou seis CDs e dois DVDs e já dividiu palco com Gilberto Gil e Milton Nascimento.

Sericícola, segunda fábrica de seda do Brasil; e a Reserva Ambiental e Cultural de Barbacena.

Tem-se, a partir desse leque de ações extrateatrais, a intensa mobilização que o grupo oferece na e para a cidade através de projetos que mesclam música, educação, cidadania, meio ambiente e patrimônio cultural.

O Ponto de Partida se tornou uma referência no cenário nacional, devido à sua profunda investigação da alma e da identidade brasileiras. Em seus trabalhos sempre buscou beber na fonte abundante que jorra de nossa rica e diversa cultura (ou por meio de um autor, ou de uma obra ou de um tema). Entre inúmeros trabalhos, podemos citar *Beco: a ópera do lixo* (1990), *Viva o povo brasileiro* (1996) e *Ser Minas tão Gerais* (2002).

No livro *Ponto de Partida: um país em cena: identidade e cultura contemporânea no teatro musical*, a pesquisadora Fernanda Fernandes afirma acreditar que esses três espetáculos podem ser considerados os maiores sucessos do grupo, pela possibilidade de reconhecimento de uma identidade cultural brasileira. Nas palavras da autora:

Em *Beco* — *A ópera do lixo*, a tensão entre o local e o global é forte. Era preciso dissecar o estrangeiro, mostrar nosso lado periférico excluído e dizer que, mesmo na miséria, podíamos consumir e reprocessar o que vinha de fora. Com seu caráter épico, *Viva o povo brasileiro* tenta fixar a identidade nacional a partir de uma ópera popular cujo formato é refinado em *Ser Minas tão Gerais*, no qual o grupo consegue ser universal partindo de uma esquina do mundo, através da música de Milton Nascimento e do Coro Meninos de Araçuaí. (FERNANDES, 2011, p. 127)

O elemento chave dessas três montagens (bem como da maioria dos trabalhos do grupo) é a musicalidade. Mas não será a música um fio capaz de costurar nossa identidade do Norte ao Sul do país? Somos um povo musical, formado por um mosaico de sons e ritmos. A brasilidade seria menos marcada pela identificação e unificação de diferentes repertórios culturais e muito mais pela nossa

diversidade histórica e social enquanto povo. Somos a música que ouvimos. As variadas combinações, contradições e complexidades de nossa gente se expressam numa musicalidade repleta de inúmeros gêneros e estilos.

Em *Viva o povo brasileiro*, a música é responsável pelos fios que conduzem a narrativa. Nesse trabalho o grupo mistura cantos africanos, indígenas, religiosos (como o gregoriano) e folclóricos com a MPB. O sagrado e o profano estão juntos e os atores são brincantes e cantadores de um país mestiço, que ama carnaval e futebol, que cultua Nossa Senhora Aparecida e Ogum, que fala com diferentes sotaques. Com humor e poesia, o grupo buscou referências sobre o nascimento do brasileiro também nos textos de Darcy Ribeiro e Roberto da Matta. Para a diretora do grupo, Regina Bertola, “na boca dos compositores estava sempre presente a crônica brasileira” (BERTOLA *apud* FERNANDES, 2011, p. 63-64).

A inspiração na obra de Darcy Ribeiro revela, por exemplo, uma segunda característica marcante dos trabalhos do grupo: a construção dramatúrgica a partir da literatura. O espetáculo *Grande sertão: veredas* (1994) trouxe Guimarães Rosa para o palco e o desafio de transformar um texto literário em materialidade cênica, isto é, em um conjunto de ações e imagens, em uma espécie de livro com ilustrações vivas. Podemos também citar: *Drummond* (1987), a partir de poemas do escritor mineiro; *Ciganos* (1984), recriado a partir do livro de Bartolomeu Campos de Queirós; *A roca: histórias de mulheres* (1998), baseada na poesia de Adélia Prado; entre outros. As criações feitas pelo Ponto de Partida são fruto da improvisação dos atores e visam aproximar as histórias inventadas (pelos autores) das histórias vividas (pelo público). São obras que buscam proporcionar encontros que

partem da realidade e das histórias que retratam “a minha gente”, “a minha língua” e com “o meu sotaque”, podendo assim agregar elementos que são oriundos da literatura, da música, das artes, do povo, do regionalismo, da vida e transformá-las em uma linguagem teatral que pode ser vista e compreendida por todos. São espetáculos em

que existem [sic] uma ligação quase direta com o público, principalmente, por se reconhecer em e se identificarem em cena. Regina Bertola diz que o próprio público, após os espetáculos, identifica a brasilidade presente no trabalho do grupo. (SILVA, 2014, p. 58)

O desafio existente na transposição da literatura para o teatro está no delicado equilíbrio entre certa fidelidade à história já presente no livro e uma liberdade de escrita cênica que pode ir além do já enunciado e que se utiliza de outros elementos, além da palavra, gerando assim uma nova criação. Uma ideia de tradução, mediação e intertextualidade entra em jogo, operando transformações na obra original, que passa a experimentar ampliações, fragmentações, novas conexões e relações com outros contextos. Não se trata de uma reescrita, mas de uma nova tessitura dramático-poética.

Essa questão pode ser encontrada num depoimento do grupo sobre o processo do espetáculo *Os gnomos contam a história do gato malhado e a andorinha Sinhá*:

Queríamos que o texto de Jorge Amado estivesse ali, inteirinho. Com todas aquelas palavras brincando e se juntando numa doce história. Mas não queríamos reescrever o livro, queríamos fazer teatro e então pedimos música e a história passeando levemente entre imagens e palavras. Queríamos que, como toda boa história, esta fosse para toda gente, de qualquer idade. Queríamos que toda essa gente se divertisse, se emocionasse e que por alguns poucos momentos estivesse feliz, conquistada pela beleza. Queríamos invadir este mundo cada vez mais tenso e complicado com a simplicidade sedutora de uma história de amor. (GRUPO, 2017)

Na citação acima percebe-se a preocupação com o espectador e o estímulo para que ele consiga pela fruição com a obra se emocionar, se reconhecer, se aventurar por universos ficcionais e assim exercitar o que o diretor inglês Peter Brook chama de “o músculo da imaginação” (BROOK, 1999). Nas montagens do Ponto de Partida a escolha de um único objeto cenográfico tem esta função: transformar-se a

cada momento em outra coisa. A opção por um palco sem cenário “sustenta a encenação em um elemento que repassa por todo o espetáculo, no trabalho do ator que canta, dança e interpreta, na opção por um teatro artesanal que se constrói frente à plateia” (BERTOLA, 2006 *apud* FERNANDES, 2011, p. 58). Os adereços que vão sendo ressignificados em cena ajudam a recontar a história apresentada; esse elemento plástico formaliza e sintetiza o tema da história.

No caso de *Os gnomos contam a história do gato malhado e a andorinha Sinhá* foi usada uma escada para falar dos diferentes e distantes mundos das personagens. No último trabalho do grupo, *Vou voltar* (2017), grandes baús são os únicos elementos que desenham a cena, materializando o contínuo movimento dos deslocamentos humanos, o drama dos refugiados com a perda das raízes e o permanente desejo de voltar. Em *Prá Nhá Terra* (musical de 2007, criado junto com o Coro Meninos de Araçuaí), o material escolhido foi o bambu, que se transformava em rio, floresta, girassol, etc.

A terceira linha de força dos trabalhos do Ponto de Partida está nessa estratégia cenográfica de priorizar um artefato que em cena se desdobra em diferentes coisas, expandindo assim o músculo da imaginação, que fica muito contente de brincar o jogo (BROOK, 1999). Pela linguagem estética, esse exercício proposto à recepção pode refinar o olhar, provocar a crítica, aproximar o espectador do prazer de ver teatro, compreender as nuances da organização cênica e acrescentar novas significações ao jogo apresentado. Um “ponto de vista” e um “ponto de partida” para se inventarem diferentes maneiras de ler o mundo.

Neste texto busquei traçar um panorama dos principais espetáculos do grupo e aponte algumas características de seus modos e procedimentos de criação e produção. Entre o local e o global, a tradição e a renovação, o Ponto de Partida não cessa de ser estação (cultiva suas raízes e as solidifica) e ser movimento (um grupo viajante que não se limitou aos contornos de sua província e está sempre desbravando novos horizontes). Não cansa de ser Brasil e de ser (tão) Minas Gerais. Como um trem sempre em *ponto de começo* segue carregando seus vagões (espetáculos) repletos de ouro, poesia, beleza

e imaginação. Sempre em *ponto de renovação*. Não há limites para o próximo “ponto de partida”. Como afirmou o crítico Lionel Fischer, “o grupo mineiro não acredita no impossível” (FISCHER, 1994, p. 2).

REFERÊNCIAS

- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- FERNANDES, Fernanda. *Ponto de Partida: um país em cena: identidade e cultura contemporânea no teatro musical*. Juiz de Fora: Funalfa, 2011.
- FISCHER, Lionel. *Obra-prima em belíssima versão. Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 2, 20 jan. 1994.
- GRUPO Ponto de Partida relembra um dos seus grandes sucessos!. *Barbacena Mais: Portal de Notícias*, Barbacena, 23 mar. 2017. Disponível em: <https://www.barbacenamais.com.br/cultura/8787-grupo-ponto-de-partida-relembra-um-dos-seus-grandes-sucessos>. Acesso em: 17 maio 2021.
- ICLE, Gilberto; HAAS, Marta. *Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. Urdimento*, Florianópolis, v. 3, n. 36, 2019.
- LARA, Simone (org). *Memória do teatro de grupo: o teatro em Minas Gerais*. Colaboração de Carluty Ferreira e Carloman Bonfim. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2017.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro de grupo: significado e necessidade. Máscara: Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, SP, n. 1, 1992.
- SILVA, Carlos Alberto Ferreira da. *Grupo Teatral Ponto de Partida: encenação e produção*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Escola de Teatro e escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

GRUPO GIRAMUNDO: SEMENTES DE MEIO SÉCULO DE TRAJETÓRIA

Marina Arthuzzi | Mariliz Schrickte

De vez em quando surge uma fonte de luz que emana por longas distâncias e, tal quais as estrelas, continua a brilhar por anos, décadas e, quem sabe, séculos guiando navios e aventureiros por terra e mar. Essa luz pode descer do céu para a terra e se transformar em sementes que vão sendo sopradas pelo vento, brotando em novas cores e sabores pelos solos férteis do mundo. Assim foi quando, em 1970, em uma cidade de nome propício como Lagoa Santa, em Minas Gerais, o Grupo Giramundo⁵ se fez estrela brilhante a guiar mentes criativas e mãos ávidas por recriar a vida. É nos artistas e grupos artísticos brotados de suas sementes que este texto se demora para saborear os frutos de uma trajetória esplendorosa.

Álvaro Apocalypse, Tereza Veloso e Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu) formam o trio que conduziu os primeiros passos da cria Giramundo e que continua a habitar e atravessar o trabalho e os afetos de muitos artistas. Na caminhada de meio século do grupo foram três suas principais paragens: uma no período Lagoa Santa (1971-1976), uma no período universitário (1976-1999) e uma no

⁵ Site do grupo: www.giramundo.org.

período institucional (1999-dias atuais) (MALAFAIA, 2006). A primeira se caracteriza como origem e incubadora criativa e produtiva dos primeiros espetáculos em ambiente caseiro e florestado. A segunda surgiu com a instalação da oficina em um anexo da Escola de Belas Artes, em uma frutífera parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais, da qual os integrantes eram professores. E a terceira foi refúgio para ferramentas e bonecos quando a parceria com a UFMG foi rompida. É aí que o grupo retorna à Floresta (mas agora como nome do bairro na Região Leste de Belo Horizonte) para construir seu espaço de escola, museu e ateliê, que se constitui como paragem encantatória até os dias atuais. Foi nesses pontos que se deram reverberantes encontros artísticos, alguns deles narrados a seguir.⁶

As artistas Conceição Rosière e Wanda Sgarbi são duas importantes fomentadoras da arte mineira que tiveram trajetórias influenciadas pelo Giramundo, a partir de seu encontro com o grupo na década de 80. Figurinista renomada e fundadora do grupo Canguru Teatro de Bolso e Boneco, Wanda Sgarbi relata que conheceu o trio de fundadores quando frequentava a Escola de Belas Artes e logo se apaixonou pelas marionetes.

Meu primeiro espetáculo, *O rei de quase tudo*, foi dedicado ao Álvaro, Tereza e Madu. A estreia foi na praça do quartel e teve presença ilustre do Álvaro, que nos convidou a utilizar o palco da sede do Giramundo para revezar apresentações para o público escolar. Que bom lembrar desse tempo bom! (SGARBI, 2021)

O grupo Canguru foi criado em meados da década de 90 e é responsável também pelas montagens de *Cântico dos cânticos* e *Mania de*

6 As entrevistas foram realizadas em 2021 pelas autoras do artigo através de formulário do Google, enviado por *e-mail* e redes sociais diretamente para alguns indicados, previamente elencados. Além de perguntas sobre dados pessoais e histórico de cada artista e grupo, foram feitas as seguintes indagações: “Em que período participou das atividades do Giramundo?”, “Em qual(is) atividade(s)?”, “Você considera que o Grupo Giramundo influenciou o trabalho do seu grupo? De que forma?”. Os dados foram posteriormente selecionados e organizados pelas autoras.

explicação, sendo o último espetáculo de sucesso que rodou o Estado e o país e formou inúmeros novos manipuladores em Belo Horizonte.

Conceição Rosière também conta que aprendeu a construir seus três primeiros bonecos com o Giramundo em oficinas e atividades nos anos de 1982 e 1983: “Vários dos meus conceitos vieram do mestre Álvaro Apocalypse; a noção de cores e pinturas de Tereza e as roupas e detalhes bem-construídos de Madu. Temos vários mestres durante nossa vida. Giramundo foi meu primeiro” (ROSIÈRE, 2021). Desde o primeiro boneco, Rosière não parou mais e hoje é reconhecida internacionalmente por seu trabalho e suas ações em prol da valorização da linguagem do teatro de formas animadas. Fundadora da Associação de Teatro de Bonecos do Estado de Minas Gerais (Atebemg), ela é hoje também secretária da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro Unima Brasil (ABTB/Unima Brasil), além de desenvolver atividades como consultora, palestrante, dramaturga e bonequeira em ações no Brasil e no mundo.

Outro nome de destaque na cena mineira é Paulinho Polika, que teve sua história cruzada com a do Giramundo na década de 80. Também é mais um dos entrevistados que citam o Festival de Inverno de Ouro Preto como primeiro ponto de encontro com o trabalho do grupo.⁷ O artista relembra o grande amigo, a inspiração e a luz que Álvaro foi em sua vida desde que passou a frequentar seu ateliê: “Giramundo para mim foi a minha salvação, foi uma porta de entrada para as artes e me ajudou muito, abriu caminhos [...]” (POLIKA, 2021). Polika participou da fundação do Grupo Armatrix de Belo Horizonte e do grupo GPTO Teatro de Bonecos na cidade mineira de Cataguases, junto do artista Gustavo Noronha, que trabalhou no Giramundo entre os anos de 1988 e 2002. Paulinho ainda trabalhou com importantes grupos, como o Grupo Atrás do Pano, o Grupo

⁷ O Festival de Inverno de Ouro Preto é citação recorrente entre os entrevistados. Também Malafaia (2006) coloca o convite de Júlio Varella, então produtor do festival, como marco importante na consolidação do Grupo Giramundo. Outros artigos destacam a importância dos festivais para a formação de grupos, como vitrine artística e para o desenvolvimento da linguagem do teatro de formas animadas.

Galpão e o Primeiro Ato, sempre conectando o boneco aos seus projetos: “O Giramundo influenciou o meu trabalho praticamente em tudo. [...]. Ele foi e é a minha grande referência. Devo muito ao Álvaro e a toda a equipe do Giramundo” (POLIKA, 2021).

Foi também entre 1984 e 1989 que Agnaldo Pinho participou das atividades do grupo. Depois seguiu caminho e delineou seu próprio estilo na construção e pesquisa de bonecos e autômatos, mantendo o acabamento e o refinamento característicos de seus mestres. Quando questionado sobre a influência do Giramundo em seu trabalho, diz que “até conhecer o grupo nunca tinha pensado em fazer bonecos profissionalmente” (PINHO, 2021). Dessa semente, Pinho fundou em 1996, junto de Ana Luísa, que também trabalhou no Giramundo, a Traquitana,⁸ loja especializada em brinquedos artesanais e pedagógicos que existe até os dias atuais em Belo Horizonte. Hoje Agnaldo conduz o Bonecaria.com, empreendimento por meio do qual expõe e exporta suas magníficas criações.⁹

A Cia de Inventos¹⁰ é uma companhia de Teatro de Bonecos fundada em 1990 na cidade de Tiradentes e é também responsável pela administração do Teatro Casa de Boneco. Seu fundador, Nado Rohrmann, relata seu contato estreito com Álvaro Apocalypse nos anos 80, em visitas frequentes ao ateliê na UFMG e participações em suas produções: “As referências de uso de materiais, construção e movimentos dos bonecos me fez mergulhar nesse mundo sem volta; gira e nos faz girar mundo afora!!!” (ROHRMANN, 2021). O encantamento desse encontro foi determinante: “O Grupo Giramundo teve forte influência, inicialmente pelo fascínio proporcionado pela plasticidade e descoberta de possibilidades infinitas nesse universo da arte das marionetes”. Há quilômetros dali, na cidade de Mariana (MG), o fundador do Teatro Navegante de Marionetes¹¹, Catin Nardi, também conta sobre

8 Conheça mais a loja em: <https://www.traquitana.com.br/quem-somos>.

9 Conheça mais sobre o trabalho em: <https://agnaldopinho.wixsite.com/agnaldopinho>.

10 Página do grupo: <https://pt-br.facebook.com/companhiadeinventos/>.

11 Site da companhia: www.teatronavegante.com.br.

uma técnica alemã que aprendeu com Álvaro Apocalypse, “que lapidou e melhorou o trabalho com bonecos que vinha desenvolvendo desde 1986, inserindo bonecos em cenas teatrais e nas montagens de teatro de bonecos que tinha realizado entre 1990 e 1994” (NARDI, 2021).

Foi também na década de 90 que a artista Cássia Macieira teve seu primeiro contato com o grupo, dele participando como marionetista em 1991, 1992 e 1993. Mais tarde, em 2006, coordenou a Escola Giramundo, quando sua sede já era no Bairro Floresta. Em 2016 fundou junto com outras parceiras o grupo Pequi,¹² que também traz bonecos em seu repertório. Cássia encontrou nos bonecos sua conexão com a arte popular: “Acredito que o Giramundo influenciou em toda a minha vida profissional — faz parte do meu pertencimento/identidade nas artes. Me ajudou a me encontrar como artista” (MACIEIRA, 2021). Cássia é hoje professora da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg), bonequeira, pesquisadora na linguagem e autora do artigo “Sobre experiências interartes e educação: Madu e Terezinha Veloso, do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos”¹³ em que homenageia suas mestras.

O Grupo Matraca Teatro de Bonecos¹⁴ é mais um dos longevos grupos mineiros. Foi fundado em Belo Horizonte, no ano de 1998, pelos artistas Cauê Salles e Juliana Palhares. Salles conta que fez um curso com o Grupo Giramundo no Festival de Inverno de Ouro Preto em 1993 e era assíduo frequentador do Ateliê Giramundo em sua trajetória acadêmica na Escola de Belas Artes: “O Grupo Giramundo sempre foi uma referência de bonecos bem-esculpidos, pintados e com mecanismos de movimentos fantásticos” (SALLES, 2021). Seu primeiro contato com o grupo foi como espectador dos espetáculos *Giz* e *Guarani* nos teatros da capital mineira.

12 Página do grupo: <https://www.facebook.com/PEQUIgrupodeteatro>.

13 Ver MACIEIRA, Cássia. Sobre experiências interartes e educação: Madu e Terezinha Veloso, do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [s. l.], v. 10, n. 20, p. 147-161, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/20652/20598>.

14 Página do grupo: <https://pt-br.facebook.com/grupomatracateatrodobonecos/>.

A Fabulosa Cia. de Bonecos é outra dessas preciosidades brotadas de mãos lapidadas pelo Giramundo. Sua fundadora, a multiartista Junia Melillo, conta que seu primeiro contato com o grupo de teatro de bonecos se deu na Escola de Belas Artes a partir de um interesse seu por pesquisar estruturas mecânicas. Álvaro deixou a jovem estudante frequentar o grupo, o que logo gerou a participação em dez de seus espetáculos:

Trabalhar no Grupo Giramundo foi uma experiência maravilhosa, muito rica, que tive a sorte e o privilégio de viver enquanto o mestre Álvaro Apocalypse ainda estava vivo. Isso aconteceu de certa forma acidentalmente, porque nunca planejei isso na minha vida: trabalhar com teatro de bonecos. (MELILLO, 2018)

O grupo, formado em 2007, não prosseguiu com suas atividades, porém a artista continua a desenvolver trabalhos independentes, entre os quais bonecos, em que o pensamento de Álvaro se perpetua como base de trabalho, segundo relato da artista (MELILLO, 2021). Junia é hoje secretária de Patrimônio Cultural e Turismo de Itabirito, interior de Minas Gerais.

A Cia. Cambalhotas¹⁵ é um dos agrupamentos que se guiou pela estrela Giramundo de longe. Fundada na cidade de São Luís do Maranhão, em 1997, a influência já vem no nome: “Já conhecíamos o grupo e só pelo nome, chamava nossa atenção. [...]. Cambalhotas é um Giro também, um pequeno salto para frente, bem próximo do corpo. É se conhecer e aos poucos seguir um caminho” (NASCIMENTO, 2021). O diretor do grupo, Waldemir Nascimento, teve uma relação mais próxima quando veio a Belo Horizonte por ocasião do Encontro Mundial de Artes Cênicas (Ecum) em 2000 e em posteriores contatos através de projetos que levaram o Giramundo à sua cidade. Nascimento destaca o impacto positivo que teve com a organização setorializada do grupo mineiro, o que se refletiu no seu trabalho dentro de um contexto maranhense que se organizava de outra forma e que

15 Página do grupo: <https://pt-br.facebook.com/ciacambalhotas/>.

usava outros tipos de técnica e tratativa com os bonecos. “Temos o Giramundo como um grupo parceiro, irmão e paterno (em homenagem a Álvaro)” (NASCIMENTO, 2021). O grupo teve também a assessoria virtual de Bia Apocalypse, filha de Álvaro e atual diretora do grupo com Marcos Malafaia e Ulysses Tavares.

Nos anos 2000 aparecem outros grupos influenciados pelo Giramundo, como é o caso do Terno Teatro,¹⁶ fundado em 2005, com grande parte de seus integrantes formados pelo Giramundo. Um deles é o construtor, bonequeiro e educador Paulo Emílio, que participou das atividades do grupo entre 2001 e 2011. Na corrente de compartilhamentos artísticos, Paulo Emílio contribuiu em 2009 com novas abordagens para a construção dos bonecos no espetáculo *O casamento da Dona Baratinha*, do Grupo Faz de Conta,¹⁷ de Uberlândia. Quem relata essa história é Angie Mendonça, uma das integrantes do grupo uberlandense e autora de trabalhos acadêmicos que dissertam sobre a influência do Giramundo no trabalho da companhia, que já em 1996 aprendeu suas técnicas com o artista plástico Luiz Alberto Sousa, que as trouxe da capital mineira (MENDONÇA, 2015). Angie também participou das atividades do Giramundo entre 2005 e 2009: “os aprendizados que tive no grupo Giramundo e levei para o Grupo Faz de Conta, quando retornei no ano de 2009, criaram novas perspectivas para o grupo” (MENDONÇA, 2021). Foram também as integrantes do Giramundo Endira Drummond e Fernanda Paredes que fundaram em 2009 o Amphibias Produções,¹⁸ partindo de uma parceria de trabalho que oferece até hoje diversos serviços no Teatro de Formas Animadas, trazendo da experiência dentro do Giramundo a vivência e a inspiração metodológica e plástica para seus trabalhos (DRUMMOND, 2021).

Dois anos antes, surgia outro grupo formado por artistas que passaram pelo Giramundo e que se tornaria proeminente na cena teatral

16 Instagram: @ternoteatro.

17 Instagram: @grupo.fazdeconta.

18 Site do grupo: <https://www.amphibias.com.br/>.

mineira: o Pigmalião Escultura que Mexe.¹⁹ O diretor do grupo, Eduardo Felix, trabalhou como construtor e marionetista do grupo Giramundo entre 2003 e 2006. Mas o encantamento veio ainda antes:

Quando assisti em 2001 ao espetáculo *Os orixás*, do Giramundo, no Festival de Inverno de Ouro Preto, fiquei extasiado. Saí do teatro com a sensação de que havia descoberto uma possibilidade de trabalho artístico que me interessava imensamente investigar e experimentar. (FELIX, 2021)

Felix então trabalhou com a Catibrum Teatro de Bonecos, com o Grupo Armatrix e com a já citada artista Wanda Sgarbi, manipulando no espetáculo *O rei de quase tudo*:

Álvaro Apocalypse, a quem eu muito admirava e admiro ainda mais hoje em dia, foi certa vez assistir a esse espetáculo, onde eu tive minha primeira experiência como manipulador e, no final, sabendo que estava na plateia o bonequeiro mais influente e importante do Teatro de Bonecos do Brasil, me aproximei dele como tiete. Ele estava acompanhado de sua filha, Beatriz Apocalypse, e os dois disseram que gostaram muito da minha manipulação e que eu deveria ir à sede do Giramundo para conhecer e conversar sobre estágio. No dia seguinte eu já estava lá, e dois meses depois comecei um estágio, no dia 3 de fevereiro de 2003. (SGARBI, 2021)

Eduardo Felix conta que abriu um ateliê logo que saiu do Giramundo em 2006, preparando as bases para o surgimento do Pigmalião Escultura que Mexe, em 2007. Desde então, o desenho, o perfeccionismo e o preciosismo da construção e vários princípios de manipulação apreendidos lá se perpetuam nos quase 15 anos de grupo. O Giramundo aparece também como um contraponto para escolhas que são feitas no intuito de experimentar novas combinações, temáticas e formas de fazer boneco e teatro. Em 2012 Felix voltaria a

19 Site do grupo: www.pigmaliao.com.

prestar serviços para o Giramundo. Além disso, os intercâmbios se intensificaram pela proximidade das duas sedes no Bairro Floresta. Nós autoras deixamos para o final o grupo Pigmalião Escultura que Mexe certas de que, enquanto integrantes dele, também carregamos conosco traços desse legado. Um deles é, certamente, a imensa vontade de passar adiante os conhecimentos adquiridos para que se espalhem ao vento e semeiem novos bonequeiros, grupos e espetáculos artísticos pelo mundo afora.

Os relatos supracitados trazem apenas uma gota do oceano de belezas que o Grupo Giramundo trouxe para Minas Gerais, para o Brasil e para o mundo por meio de seus espetáculos, estúdios, oficinas, parcerias, conselhos, ensinamentos, convites, desenhos, mecanismos, bonecos. Há diversos outros grupos e artistas que poderiam trazer aqui suas histórias e experiências, evidenciando ainda mais a rede de relações e motivações profissionais e pessoais plantadas pelo trio de Lagoa Santa. De nosso convívio poderíamos citar ainda Daniel Sotero, Andrea Caruso, Daniel Herthel, Maria Leite, Camila Polatscheck, Deinha Baruqui, Léo Campos, entre tantos outros.

Trazer à tona essa importância do Grupo Giramundo é também atualizar uma história que continua influenciando novos artistas e contribuindo para o crescimento da linguagem do teatro de animação no Brasil, fazendo de Minas Gerais um de seus principais expoentes. É para cá que se olha em busca dessa estrela que gira o mundo e continua a brilhar.

REFERÊNCIAS

- DRUMOND, Endira. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- FELIX , Eduardo. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- MACIEIRA, Cássia. Sobre experiências interartes e educação: Madu e Terezinha Veloso, do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [s. l.], v. 10, n. 20, p. 147-161, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/20652>. Acesso em: 18 maio 2021.
- MALAFAIA, Marcos. Giramundo: memórias de um teatro de bonecos. *Móin-móin*, n. 2, p. 180-200, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701022006179>. Acesso em: 10 maio 2021.
- MELILLO, Junia. A arte de dar vida a um mundo cheio de cores, formas e encantos. *Daalma*, [s. l.], 28 jun. 2018. Entrevista concedida a Carina Toledo. Disponível em: <https://daalmablog.wordpress.com/2018/06/28/junia-melillo-a-arte-de-dar-vida-a-um-mundo-cheio-de-cores-formas-e-encantos/>. Acesso em: 14 maio 2021.
- MELILLO, Junia. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- MENDONÇA, Angie. Grupo Faz de Conta: uma história iniciada com uma brincadeira de quintal. *Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 2, n. 2, p. 81-98, 10 dez. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/32553>. Acesso em: 16 maio 2021.
- MENDONÇA, Angie. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- NARDI, Catin. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- NASCIMENTO, Waldemir. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.

- PINHO, Agnaldo. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- POLIKA, Paulinho. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- ROHRMANN, Nado. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- ROSIÈRE, Conceição. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- SALLES, Cauê. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.
- SGARBI, Wanda. Entrevista concedida a Marina Arthuzzi e Mariliz Schrickte, 2021.

(EN)LUTAR COM ARTE OU A CRIAÇÃO DE ALEGORIAS QUE ESPANCAM DOCE [GRUPO ESPANCA!]

Jéssica Ribas

O espanca!, com trajetória de quase 17 anos, é um dos mais importantes e relevantes grupos de teatro da capital mineira, não só pelos espetáculos que já realizou, mas por manter projetos e ações culturais além dos palcos. Sua fundação teve início numa cena de 15 minutos, que veio a se tornar um espetáculo em 2005.

Para compreender o contexto dessa formação e os motivos que levaram pessoas já com muito talento e desejo de criação cênica apesar de jovens a se reunirem, é importante salientar que o grande propulsor desse e outros grupos de Belo Horizonte foi o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, centro cultural do Grupo Galpão, evento realizado desde o ano 2000. Isso só reafirma a importância da realização de projetos que invistam nas produções artísticas pela cidade, principalmente apoiando e incentivando novos artistas.

Em 2004, na realização do quinto festival, *Por Elise*, com texto e direção de Grace Passô, foi selecionada como uma das melhores cenas junto a outras quatro. O grupo, ainda sem formação consolidada, era composto também por Gustavo Bones, Marcelo Castro, Paulo Azevedo e Samira Ávila. No ano seguinte, os 15 minutos virariam um espetáculo de uma hora. Assim nascia o grupo espanca!.

Trazendo artistas que tinham formação em Jornalismo e em Teatro, seja pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart) da Fundação Clóvis Salgado ou pelo curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o primeiro espetáculo mostrou de imediato a força criativa da união dessas pessoas. Entre prêmios e indicações, que confirmaram o reconhecimento do público e da crítica, o grupo realizou apresentações dentro e fora do país, participando de festivais nacionais e internacionais do Brasil.

Apesar de *Por Elise* ter sido também o primeiro texto teatral escrito pela dramaturga Grace Passô, algumas temáticas e experimentações em torno da “poética da violência”, termo usado pelo grupo, já podiam ser percebidas nessa primeira montagem, de forma latente. Kil Abreu destaca uma das características: “[...] a atenção ao universo das relações interpessoais, amorosas, de amizade, em situações que, entretanto, apontam sempre para algum chamado na direção do ilhamento do sujeito” (ABREU, 2012, orelha do livro).

No espetáculo de 2005, que ganhou nome igual ao da composição de Beethoven, *Für Elise* (1810), composição muito utilizada por empresas de botijão de gás de cozinha para anunciar a passagem do caminhão pelas ruas, o embate entre deixar-se afetar, escolher ou não se envolver com as histórias contadas é colocado à prova logo no início. A personagem Dona Elise, dona de casa que narra ao público os casos de que tomou conhecimento no bairro em que mora, é interrompida por suas emoções durante toda a peça, mesmo que afirme dispor de técnicas para não sentir. Num jogo de viver o dia a dia tentando ao máximo suprimir as ações violentas do cotidiano, todas as personagens são embaladas pela “música bonita pra comprar gás chorando” (PASSÔ, 2017, p. 290).

Do encontro entre uma narradora que se dedica a elaborar todos os acontecimentos, um lixeiro que corre apesar de tudo, uma mulher que desaba por se entregar demais, um homem/cão que gane verdades e um funcionário que recolhe animais doentes desejando estar do outro lado do mundo, surge um ritual inventado: a “cerimônia das palmas”. Com inspiração oriental e o intuito de despertar a força particular, nada mais que um bater de mãos é o que conecta esses sujeitos ao fim

da peça, movimento que é reproduzido pelo público instintivamente numa ação que se torna coletiva. Essa imagem final entra em tensão com o principal pedido de Dona Elise: que, por ela, as pessoas não se envolvam tanto. Numa advertência sobre a responsabilidade individual de cada um com o todo, o cão late suas últimas palavras: “[...] CUIDADO COM O QUE TOCA, COM A CAPACIDADE QUE GENTE TEM DE SE ENVOLVER COM AS COISAS. COM O AMOR, QUE ESPANCA DOCE. FAÇA ISSO POR MIM. POR MIM. POR MIM! POR MIM! [...]” (PASSÔ, 2017).

A combinação entre um texto autoral, simples à primeira vista, e as partituras corporais dele indissociáveis levou para a cena uma proposta teatral que, naquele momento, surgia como novidade em Belo Horizonte. O cenário, recortado somente pela iluminação e formado com o auxílio de poucos objetos, a inserção de movimentações advindas das artes marciais (*tai chi chuan* e *karate*), a narração de uma vizinhança residencial comum ao imaginário brasileiro, tudo isso provocou o choque imagético que deu origem a essa montagem pós-moderna.

Como assegurar que as relações sociais e os encontros, apesar de espancarmos, possamos espancar docemente? O grupo espanca! trilhará nos palcos um caminho que opta por retratar a brutalidade da vida alegoricamente, exibida menos como mágica e mais como ruína, estratégia que, para Idelber Avelar, se traduz como “a própria expressão estética da desesperança” (AVELAR, 2003, p. 85).

Em *Amores surdos* (2006), como o próprio nome sugere, vemos a construção de uma família tradicional que, apesar do afeto muito presente, entra em declínio pela dificuldade de comunicação que tem. Com dramaturgia de Grace Passô e direção de Rita Clemente, o gênero do absurdo é utilizado como recurso para retratar a atmosfera malresolvida que toma conta do lar, “como se Tchekhov e Ionesco pudessem dialogar silenciosamente, no centro da mesma história” (ABREU, 2012, orelha do livro). No cenário realista, que revela somente alguns ambientes da casa, se espalha pelos cômodos uma lama que cobrirá todos os personagens, resultado do crescimento de um hipopótamo, nunca visto, que o filho caçula adota em segredo. Os cinco filhos, entre eles um exilado noutra país, um pai ausente, que

descobrimos ter sido engolido pelo bicho, e uma mãe, que é arrimo de família, precisam lidar com a nova realidade. Situação contornada com firmeza pela matriarca:

Mãe: NINGUÉM VAI MATÁ-LO. ESSA É A NOSSA REALIDADE. TEM COISAS QUE NÃO SE MATA! TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS. ESSA É NOSSA REALIDADE. NÃO SE ARRANCA A COLUNA POR CAUSA DA DOR NAS COSTAS. [...]. (PASSÔ, 2012, p. 63)

Todos seguem cumprindo, assim, suas tarefas diárias sapateando, literalmente, movimento que é seguido pelo filho pequeno ao fim da peça, quando exerce a dura tarefa de crescer. Esse segundo espetáculo do grupo reforçará o sucesso atingido pela montagem anterior ao também percorrer várias cidades brasileiras e países da América Latina, além de compor e vencer premiações.

Na terceira montagem do espanca!, criação coletiva intitulada *Congresso Internacional do Medo* (2008), além de Grace Passô não atuar, como anteriormente, embora assine texto e direção, os atores Paulo Azevedo e Samira Ávila deixam de integrar o grupo. A partir disso, entram como atores convidados Alexandre de Sena, Gláucia Vandeveld, Izabel Stewart, Mariana Maioline, Marise Dinis e Sérgio Penna, iniciando um feito que será repetido em momentos posteriores.

Para um espetáculo que tem como tema a reunião de pessoas de diferentes territórios e culturas, é interessante o movimento interno que o grupo faz para propor novas experimentações. Nesse congresso, vida e morte se encaram diante de um tema comum a todos os povos: o medo, esse sentimento que surge quando nos sentimos ameaçados, mas também quando ignoramos aquilo que projetamos como perigoso. O que pode acontecer quando a luz se projeta sobre aquilo que a vista não alcançava? Daniele Avila Small destaca essa diferença de percepção:

O primeiro momento da peça é norteado pela desigualdade: cada um detém um saber, todos querem falar, a tradutora detém uma habili-

dade que os outros não têm. O segundo momento — sinalizado também por uma mudança na visualidade da cena, a virada do ângulo da mesa e a iluminação que parece se tornar mais quente — instaura um “princípio de igualdade”: todos têm a mesma ferramenta, a linguagem, e todos querem ouvir o outro [...]. (SMALL, 2010)

As relações e a comunicação são exploradas novamente pelo grupo, que insere um motivo muito significativo para o encerramento dessa peça de 2008, o falecimento súbito da única tradutora/mediadora presente no congresso. Talvez porque vá continuar existindo o que pertence à ordem do indizível ou intraduzível, mas a escolha também pode ser vista como um sintoma se considerarmos que “o luto é a mãe da alegoria. Daí o vínculo, não simplesmente accidental, e sim constitutivo, entre o alegórico e as ruínas e destroços: a alegoria vive sempre em um tempo póstumo” (AVELAR, 2003, p. 17).

A obra seguinte, *Marcha para Zenturo* (2010), uma cocriação com o Grupo XIX de Teatro (SP), intensificará a noção daquilo que é criado a partir do que deixou de existir, das perdas a que estamos fadados ao viver. A narrativa do espetáculo, que inventa um futuro e é construída em torno do ano de 2441, permanece presa ao passado vivenciado por uma turma de amigos. A doença de um dos personagens é o motivo para a nova reunião. Enquanto isso, uma manifestação, com razões desconhecidas, toma conta das ruas. Para Valmir Santos, o amigo doente “[...] padece da consciência de mundo. É esse sujeito que chega da rua, reivindica o toque, o olho no olho, e quer voltar para de [*sic*] onde veio, aderir à passeata por Zenturo (corruptela de zen com futuro, intuímos)” (SANTOS, 2012, p. 95).

Proporcionado por leis de fomento e incentivo à cultura, o encontro entre esses dois grupos, fundados em épocas próximas, gerou discussões acerca da importância do presente para cada um deles. Com texto assinado por Grace Passô e direção de Luiz Fernando Marques, a montagem também utiliza o recurso da peça dentro da peça estabelecendo paralelos, tanto com *As três irmãs* (1900), de Anton Tchekhov, quanto com *Neva* (2006), de Guillermo Calderón, obras marcadas pelo enluta-mento “como condição da escrita e, a sua vez, a escrita como condição

de uma virtual resolução — sempre utópica, sempre adiada, não mais que vislumbrada no texto [...]” (AVELAR, 2003, p. 32), caminho que o espanca! também opta por seguir.

Desse modo, o luto se converte em ação, marcada principalmente pela inauguração da sede do grupo no mesmo ano. A escolha do local, o hipercentro de Belo Horizonte, voltou o olhar criativo diretamente para as ruas, levando-os a repensar a condução do trabalho que pretendiam realizar dali em diante. A nova vizinhança, localizada embaixo do Viaduto Santa Tereza, não só com a presença emblemática da Serraria Souza Pinto, esse espaço múltiplo, mas também com a de um dos principais movimentos artísticos da capital, o Duelo de MCS, que toma as ruas para batalhar com rimas, pode ter servido para modificar as demandas.

Em 2012, o espanca! inova ao realizar a primeira montagem com texto de um dramaturgo convidado, o renomado encenador argentino Daniel Veronese, que também assina a direção de *Líquido tátil*. O processo levou o grupo a residir durante um mês em Buenos Aires. A peça, escrita em 1997, com três personagens, interpretadas por Gustavo Bones, Marcelo Castro e Grace Passô, além de ampliar a discussão acerca da representação e das atribuições artísticas, marca também a saída da atriz do grupo. Revisitando a temática familiar, a obra revela os conflitos internos do lar de um casal, que recebe a visita do irmão de um deles, com humor e acidez, pano de fundo para explorar as linguagens do teatro e do cinema.

A nova reestruturação que o grupo enfrenta direciona a pesquisa cênica para a realização de espetáculos com muitos artistas convidados, como é o caso das três últimas montagens. *Dente de leão* (2014), escrita por Assis Benevenuto, estreia com Marcelo Castro na direção e inaugura a nova fase do espanca!, que completava naquele ano dez anos de trajetória. Com elenco formado por Gustavo Bones e atores que já tinham trabalhado com o grupo antes, como Alexandre de Sena e Gláucia Vandeveld, além de três novatos, Gabriela Luiza, Lira Ribas e Raysner de Paula, essa sexta montagem explorou a relação entre ambiente familiar e ambiente escolar. Entre pais e professores presos a papéis inalteráveis, os jovens estudantes inserem uma

perspectiva de mudança diante do engessamento dessas instituições. Para Joyce Athiê e Soraya Martins, a imagem que figura no título da peça “é esse duplo: é o que arranca, despedaça, faz sangrar e, ao mesmo tempo, é o que voa com o vento, um algodão-doce” (ATHIÊ; MARTINS, 2015).

Em 2015, o projeto Real experimenta outro novo formato, levando para a cena quatro peças de curta duração, apresentadas em sequência. Cada uma partiu de processos advindos de dramaturgos e diretores diferentes, tendo direção-geral de Gustavo Bones e Marcelo Castro, com, ao todo, nove atores no palco. *Inquérito*, *O todo e as partes*, *Parada serpentina* e *Maré* integram o que o grupo chamou de “espécie de revista política sobre o país”, onde o mote principal era dialogar com acontecimentos noticiados pela mídia. As escolhas foram, respectivamente: o linchamento de Fabiane Maria de Jesus, ocorrido no Guarujá (SP), em 2014, que foi desencadeado por boatos nas redes sociais; o atropelamento de David Santos Souza, ciclista que perdeu o braço enquanto pedalava na Avenida Paulista, em 2013; a greve dos garis no Rio de Janeiro, em 2014, que causou acúmulo de lixo nas ruas durante o carnaval; e a chacina que marcou a história do Complexo da Maré (RJ), em 2013. De acordo com Victor Guimarães,

cada um desses fatos é ao mesmo tempo um rastilho a percorrer cada texto, um pavio a incendiar os corpos em cena e uma presença fantasmática a acionar a memória de cada espectador. Da extrema volatilidade dos eventos cotidianos — essa que faz com que cada *timeline* seja convertida diariamente num túmulo precaríssimo, apto para sustentar o luto por algumas horas, mas incapaz de deter o fluxo inexorável do esquecimento — surge o combustível para o teatro, essa arte que, dentre todas, é a que menos combina com a morte (GUIMARÃES, 2016).

É também para o resgate e construção de memória que o espetáculo mais recente, *PassAarão* (2017), se voltou. A gestora e produtora cultural do grupo, Aline Vila Real, ficou responsável pela direção do espetáculo, que contou com dramaturgia do escritor Allan da

Rosa (SP). A peça percorre física e textualmente os caminhos e des-caminhos do endereço que abriga a sede do grupo, a Rua Aarão Reis. Guiado por um grupo de nove atores, o público é levado nesse cortejo-bloco/peça-manifesto a conhecer um pouco das histórias por trás da invenção desse território, hoje ocupado pela vida que acontece no centro da cidade.

A fim de fomentar esses encontros, as trocas, a cultura pela cidade, a arte como resistência, como se honrasse o estopim da criação do grupo, é que o espanca! vem mantendo sua sede. Ao longo dos 11 anos, desde a inauguração desse espaço, muitos projetos têm sido colocados em prática ali, pelo próprio grupo, mas também por muitos artistas parceiros. Reuniões de criação, debates, oficinas, ensaios, *shows*, apresentações de teatro, *performances*, filmagens, mostras, entre outras manifestações artísticas, fazem parte do cotidiano do centro cultural. Destacam-se o ACTO! Encontro de Teatro, que alia prática, teoria e reflexão numa troca com outras companhias de teatro brasileiras; o Janela de Dramaturgia, mostra de textos teatrais inéditos; e, já em sua 11.^a temporada, o segundaPRETA, que recebe espetáculos criados por pessoas pretas e é um dos principais projetos que ocupam a programação da casa.

No ano de 2020, durante a primeira fase da quarentena iniciada com a pandemia da covid-19, o grupo precisou abrir uma campanha virtual de apoio financeiro. Também realizou nesse período o #teatroESPANCAonline, por meio de seu canal no YouTube. Assim, o grupo tem mantido suas atividades, com a contribuição e o apoio de pessoas que acreditam na importância de um centro cultural como o espanca! ocupando o centro de Belo Horizonte. Afinal, como pontuou Judith Butler em sua obra *Vida precária: os poderes do luto e da violência*, “enlutar e transformar o luto em um recurso para a política não é resignar-se à inação [...]” (BUTLER, 2019, p. 51). Por isso, apesar dos constantes ataques às artes no país e da falta de políticas que defendam a cultura e seus agentes, principalmente em momentos de crise, o grupo espanca! resiste, rodeado por uma rede de afetos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Kil. [Orelha do livro]. In: PASSÔ, Grace. *Congresso Internacional do Medo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- ATHIÊ, Joyce; MARTINS, Soraya. O doce amargor da fábula. *Horizonte da Cena*, [s. l.], 6 set. 2015. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/dossie-espanca-o-doce-amargor-da-fabula/>. Acesso em: 1 maio 2021.
- AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- GUIMARÃES, Victor. O insustentável peso do teatro. *Horizonte da Cena*, [s. l.], 31 maio 2016. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/o-insustentavel-peso-do-teatro/>. Acesso em: 1 maio 2021.
- PASSÔ, Grace. *Amores surdos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- PASSÔ, Grace. Por Elise. In: *Dramaturgia de Belo Horizonte: 1.ª antologia*. Belo Horizonte: Javali, 2017. p. 255-294.
- SANTOS, Valmir. A teatralidade e seu duplo. In: PASSÔ, Grace. *Marcha para Zenturo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- SMALL, Daniele Avila. A linguagem do outro: crítica da peça Congresso Internacional do Medo, do grupo Espanca!, que faz parte do ACTO2. *Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, [s. l.], v. 3, n. 26, out. 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/10/a-linguagem-do-outro/>. Acesso em: 1 maio 2021.

O ENCONTRAR DOS ENCONTROS: CIA. LUNA LUNERA EM PERCURSO

Diogo Horta

Para ler ouvindo Tu me acostumbraste ou Viva la vida ou Baby ou...

Primeiro, o exercício da memória:

Viva la vida começa a tocar. Fecho os olhos e automaticamente me vejo sentado no teatro lotado. Olho o palco. Estou longe, mas no centro. Vejo como que a totalidade da boca de cena e muitos espectadores. Uma luz azul parece tomar conta do palco e uma mangueira (com água de verdade!) é ligada. Os atores brincam com a água. Tomam banho de mangueira (igual àquele que tomamos nos nossos quintais). Eles brilham, vibram, dançam, sorriem e me deixam atento. A plateia parece pular com eles; há um sopro (ou talvez um ritmo), conectando a ambos. Que banho de mangueira delicioso...

Pausa.

Tu me acostumbraste começa a tocar. Fecho os olhos e automaticamente me vejo sentado no teatro lotado. Pequeno e lotado. Olho o palco próximo e as plateias laterais. Vejo quatro atores em meio a luminárias, gavetas e discos. Uma luz quente toma conta do palco. Eles cantam, ensaiam danças, guardam distâncias entre os corpos,

mas se conectam com os olhos. Me deixam atento, de sobressalto. A plateia parece *bailar* com eles, como que suspensos por um fio invisível. “Que encontro!”, pensei. Que deserto de almas é esse? Que bom que aqui, com eles, me encontro (mesmo que deserto).

Longa pausa.

Evoco aqui duas lembranças, respectivamente, dos espetáculos *Prazer e Aqueles dois* da Companhia Luna Lunera, perfeitamente vivas na minha mente. Entre as tantas memórias aqui guardadas, por que essas cenas de espetáculos, somadas com tantas outras, permanecem presentes na minha mente? Que poder é esse de marcar momentos e tecer para sempre teias de assimilação a partir de lembranças em princípio simples?

Confio à memória o exercício desta escrita. Talvez eu esteja distante demais para narrar uma história. Os percursos (e percalços) pelos quais passamos desde março de 2020 promovem um hiato significativo na nossa experiência teatral, na nossa experiência como coletivo e presença. Embora eu quisesse me afastar do agora para mergulhar em uma história recente sem me afetar tanto pelo último ano,²⁰ parece que é necessário sentir essa ausência para cumprir meu objetivo com este breve ensaio: relembrar a trajetória de um dos grupos de teatro mais significativos das duas últimas décadas do teatro mineiro: a Companhia Luna Lunera.

A intensificação da experiência com a literatura durante o isolamento social e a falta da presença do teatro me movem nesta breve reflexão sobre as potências dos encontros, possibilitando olhar para uma jornada poética de artistas em busca de sentido e sobrevivência. Escrever sobre teatro é sempre um desafio, visto que o efêmero da (re)apresentação só pode se perpetuar em texto a partir da memória do autor e/ou do registro da crítica teatral.²¹

Nessa batalha contra o efêmero, fiquemos com as marcas e deixemos que elas reverberem na tentativa de traçar um percurso e

20 A redação deste texto data do ano de 2021. (N. do R.)

21 Cabe registrar o trabalho do grupo de críticos do *site* de crítica teatral Horizonte da Cena, amplamente citado e consultado para a escrita deste texto.

registrar a força do trabalho da Companhia Luna Lunera para a cena teatral mineira.²² O que dizer de uma companhia de teatro que ao longo de sua trajetória percorreu, por muitos momentos, o cruzamento entre teatro e literatura? O que pensar das simbioses de histórias autobiográficas e ficcionais colocadas em cena?

Meu ponto de partida não é cronológico, mas afetivo: *Aqueles dois*. Esse foi o quarto espetáculo da Companhia Luna Lunera, estreado em 2007 e criado coletivamente por Cláudio Dias, Marcelo Souza e Silva, Odilon Esteves, Rômulo Braga e Zé Walter Albinati. O espetáculo me apresentou a obra de Caio Fernando Abreu, até então desconhecida (na altura dos meus 19 anos). Trouxe a delicadeza da abordagem de uma relação homoafetiva em cena, o que me permitiu adentrar em mim mesmo, de uma forma sutil e potente, compreendendo nuances não vislumbradas até então. Assim como Raul e Saul se encontraram naquele deserto de almas da firma, senti que encontrei almas parecidas com a minha naquele meu deserto.

O uso do verbo “encontrar” aqui é assertivo, pois diz tanto do ato da descoberta quanto da possibilidade de partilha e comunicação proporcionados por esse espetáculo. A peça ganhou o mundo, literalmente, e encontrou outras tantas almas desertas construindo uma espécie de oásis, no qual o teatro e a literatura se uniam para brindar uma experiência estética única e capaz de atravessar públicos de diferentes perfis por sua sensibilidade e inovação.

O que a Cia. Luna Lunera traz de mais significativo na fusão que realizam [*sic*] entre Teatro e Literatura é o mérito de equacionar distintos elementos: fidelidade à literatura de Caio Fernando Abreu,

22 Em 20 anos de atuação, a Luna Lunera criou oito espetáculos: *Perdoa-me por me traíres* (2001), de Nelson Rodrigues, com direção de Kalluh Araújo; *Nesta data querida* (2003), com direção de Rita Clemente; *Não desperdice sua única vida ou...* (2005), com direção de Cida Falabella; *Aqueles dois* (2007), com direção coletiva dos atores da companhia; *Cortiços* (2008), com direção de Tuca Pinheiro; *Prazer* (2012), com direção coletiva dos atores da companhia; *Urgente* (2016), com direção de Miwa Yanagizawa e Maria Sílvia Siqueira Campos; e *E ainda assim se levantar* (2019), com direção de Isabela Paes.

deapuração e rigor cênico, inventividade criadora a serviço da emoção. Não é pouco. Sem violentar o texto (por si, autossuficiente), investiu-se criativamente na expressividade do ator, o que de certo modo significa o investimento na figura humana. (TEIXEIRA, 2009)

Com esse trabalho a Luna Lunera inaugurou o Observatório de Criação, projeto que consistia em diversos ensaios abertos e trocas com o público à medida que o espetáculo ia sendo criado (ANDRADE; FRANCELINO, 2011). É interessante observar que a escuta foi a base para criação da obra e que isso foi essencial para que se efetivasse uma comunicação com o público a partir de códigos específicos ao longo da encenação. Diante disso, a montagem desenvolveu um tom que comunicava com a plateia, mas sem cair em recursos fáceis, o que permitia ao espectador encontrar várias camadas de sentido na organização do material cênico, que passava por uma cuidadosa movimentação dos atores e um grande respeito pela obra literária. As palavras e o ritmo da escrita de Caio Fernando Abreu ganhavam uma dimensão outra a partir do momento em que eram corporificadas e estruturadas como parte do jogo cênico em um conjunto harmônico e poético na interseção entre teatro e literatura.

Aqueles dois, dessa forma, inaugurou o encontro da Luna Lunera com a literatura, ou melhor, o encontro da literatura com as ideias inquietas e performativas dos atores da companhia. Além disso, o processo desse espetáculo deu início a certa emancipação da figura do diretor e a uma radicalidade no processo colaborativo de criação, já que a direção foi compartilhada entre cinco pessoas.²³ Um novo e importante caminho pautado pelo encontro de vozes no processo de criação, no qual a noção de coletividade e de grupo ganham força com vistas a alcançar novas formas de fazer e comunicar com o público.

23 Até então, o coletivo, que havia se formado após a conclusão do curso de atores do Cefart (Centro de Formação Artística e Tecnológica), na época, Cefar (Centro de Formação Artística), da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, e havia realizado três espetáculos: *Perdoa-me por me traíres*, espetáculo de conclusão de curso; *Nesta data querida*; e *Não desperdice sua única vida ou...*

A base para esse aventurar-se na criação teve como referência três importantes diretores mineiros que trabalharam com a companhia nos seus três primeiros espetáculos: Kalluh Araújo, Rita Clemente e Cida Falabella. Foi no segundo espetáculo, *Nesta data querida*²⁴ (2003), com direção de Rita Clemente, que os atores conheceram e exploraram pela primeira vez na prática um processo colaborativo de criação, com a intenção de buscar um processo sem hierarquias, com criação de dramaturgia inédita e o ator fazendo-se dono do seu próprio discurso. Dessa forma, a criação desse trabalho abriu um novo horizonte para o grupo e despertou a ideia de autoralidade que influenciou todos os trabalhos subsequentes.²⁵

Na teia de encontros que se seguiu, em 2005, o trabalho com a diretora Cida Falabella abriu um campo de possibilidade de criação para além do encontro com o outro: o encontrar-se. A criação de *Não desperdice sua única vida ou...* trouxe para a cena histórias pessoais, casos reais, autobiografias dos atores, elementos que estabeleceram uma conexão com a realidade ainda não experimentada. A aproximação entre teatro e realidade, tão cara a Cida Falabella, permaneceu influenciando as demais criações da Luna Lunera. Os dois mais recentes espetáculos da companhia, *Urgente* (2016) e *E ainda assim se levantar* (2019), por exemplo, trazem influências das autobiografias dos atores e do contexto social do país.

Em realidade, o que os depoimentos autobiográficos fazem ver é o potencial infinito do teatro para lidar com instâncias da presença e do presente, seja através da troca de experiência, da construção coletiva de conhecimento, da elaboração do irrepresentável, da desnaturalização de comportamentos ou da reflexão acerca do próprio processo criativo-representativo. (GUIMARÃES, 2016)

Essa reflexão de Júlia Guimarães sobre *Não desperdice sua única vida ou...* também ecoa sobre os dois outros espetáculos citados acima.

24 Criado no Projeto 3 × 4, uma iniciativa do Galpão Cine Horto e da Cia. Maldita.

25 Os esclarecimentos constam no histórico da companhia, em cialunalunera.com.br.

E ainda assim se levantar, com direção de Isabela Paes, por exemplo, aproxima realidade e ficção a ponto de os personagens terem os mesmos nomes dos atores. O encontro entre confissão e acalanto (para lembrar da crítica de Victor Guimarães publicada em 2019 sobre a peça) (GUIMARÃES, 2019) conduzem para a escolha do teatro como uma forma de existência, um modo de organização de ideias e partilha de um sentimento em comum com a intenção de colocar atores e espectadores no mesmo momento histórico, com as mesmas angústias e esperanças em relação à realidade.

A pesquisa que trouxe para a cena *Urgente* também buscou articular teatro e realidade, dessa vez a partir de um tema, o tempo. Mais uma vez a autobiografia dos atores foi trabalhada no processo, muito embora a versão de estreia do espetáculo tenha preferido evidenciar o ficcional nesse trabalho. Em reflexão sobre essa obra e seu processo de criação para o *site* Horizonte da Cena, Soraya Belusi reflete sobre as potências dos distintos materiais apresentados ao público no processo de criação e no espetáculo, oferecendo uma visão rica sobre os desafios da criação teatral. A autora ainda considera que é na tensão/conexão entre a ficção e a autobiografia que o espectador parece se sentir mais provocado em *Urgente*. E conclui:

Se antes o espectador era convidado a sentir/brincar/reconstruir o tempo — tanto o do aqui e agora do encontro, quanto aquele que se passou e o que está por vir —, agora ele é chamado a refletir sobre o tempo. O que era ação tornou-se verbo. E com ele veio um ritmo melancólico, uma anedonia quase tchecoviana, um painel de humanos que carregam a melancolia da consciência de que o tempo passa e transforma-se em ruína. (BELUSI, 2016)

O interessante é perceber, a partir disso, como a criação teatral, sobretudo em um grupo de teatro, precisa se organizar e se moldar à pluralidade de vozes e como os espetáculos são um conjunto de forças, opiniões, confortos e desconfortos em constante mutação durante os processos de criação e também após as estreias. A partir do retorno do público, após a primeira versão do espetáculo, os

artistas podem promover um retorno à sala de ensaio, com vistas ao aprimoramento e ao trabalho com as nuances da montagem. A Companhia Luna Lunera é reconhecida por manter seus trabalhos em processo, “[...] uma das marcas mais admiráveis da companhia mineira”, como observa Belusi (2016).

Dando continuidade a essa história, em 2008, logo na sequência de *Aqueles dois*, a companhia Luna Lunera promoveu outro encontro entre teatro e literatura, dessa vez a partir da obra *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. O espetáculo *Cortiços*, com direção do coreógrafo Tuca Pinheiro e criado na mesma perspectiva do Observatório de Criação, teve como proposta desenvolver o processo criativo a partir da tríade teatro-dança-literatura. A montagem foi desenvolvida com o intuito de traduzir para a linguagem corporal grande parte do romance naturalista de Azevedo, criando outras camadas e tessituras para a cena que alargavam a experiência do leitor. *Cortiços* produziu um material cênico denso, que articulava cenário, objetos cênicos (sobretudo garrafas PET com líquidos coloridos), iluminação e os corpos dos atores de uma forma instigante na criação de vários signos em conexão.

Por fim, *Prazer* (2012), criado e dirigido de forma colaborativa, também fez um mergulho literário profundo durante sua criação, dessa vez na obra de Clarice Lispector *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Diferentemente da transposição de *Aqueles dois* para o palco, “[...] os artistas da Cia. Luna Lunera elucidam que não houve a intenção de adaptar diretamente uma ou mais obras literárias de Clarice Lispector. Eles afirmam que a vida e obra da escritora foram utilizadas como fonte de inspiração e alimento poético para a criação do espetáculo” (NASCIMENTO, 2018).

Prazer, a cuja cena final fiz alusão no início deste texto, apresenta muitas conexões com a escrita de Clarice Lispector, como apresenta Nascimento (2018), criando uma obra rica em sentidos e possibilidades. Em termos de complexidade de produção, talvez seja a montagem mais robusta da companhia, com direito a projeção mapeada e banho de mangueira no palco. Assim como *Aqueles dois*, vejo esse trabalho como um momento marcante para a companhia, tanto pela circulação expressiva em território nacional quanto pela forte

conexão com um público mais amplo, ou seja, pessoas que não necessariamente têm o hábito de frequentar teatro. Cabe salientar, a partir disso, como a Luna Lunera conquistou esse espaço diferenciado ao alcançar uma plateia teatral mais heterogênea.

Penso se a maior ousadia está justamente no antiniilismo. Sem dispensar uma consciência crítica social e existencial, representada principalmente no personagem Osório (paradoxalmente, importante agente da comicidade no espetáculo), o grupo ecoa de Clarice a compreensão de que é preciso gozar “apesar de”. [...].

“Prazer” demanda a adesão do espectador: o deixar-se afetar. (Inclusive pela música clichê do Coldplay, por que não?) Mas é compreensível caso isto não ocorra. Permitir-se o prazer não é coisa simples em nossos dias. (ROMAGNOLLI, 2014)

É nesse atravessamento de forças, encontros e prazeres que a Cia. Luna Lunera constrói seu trabalho e se destaca na cena mineira para plateias diversas, convocando-as para a potência da linguagem teatral. Por meio dessa tessitura entre autobiografias e ficção, o espectador da Luna Lunera vai ao encontro teatral e se encontra, na maior parte dos espetáculos, consigo mesmo, inclusive. Seja por conta da investigação cênica proporcionada pelo Observatório de Criação ou pela conexão gerada a partir de histórias reais, parece que a companhia buscou em várias obras equalizar (ou seria melhor sintonizar?) a experiência estética do grupo com um certo estado de ânimo do público. Essa estratégia parece consolidar um equilíbrio, até então frutífero, entre inovação, vanguardismo e conexão com o espectador.

Cabe ressaltar, ainda, a expressividade do grupo na formação teatral por meio do In Cena: Curso Livre de Teatro da Cia. Luna Lunera. O curso acontece desde 2003 e trabalha na perspectiva de fortalecer a relação da companhia com o seu público, além de ser uma estratégia de ampliação, fidelização e formação de plateias. O caráter prático do In Cena tem ainda uma característica interessante, que é a de compartilhar com os alunos estratégias, recursos e métodos experimentados na criação dos espetáculos da companhia. A partir desses

encontros formativos também fica nítida a abertura dos membros da Luna Lunera para o diálogo e para construção de uma coletividade pulsante em torno do teatro.

Diante de tudo disso, ficam marcadas no corpo e na memória de alunos e espectadores as imagens que nos permitem a reconexão com a experiência de estar junto e de compartilhar um mesmo espaço-tempo em torno de uma arte da presença, mesmo em um momento de tantas ausências (como neste abril de 2021, quando escrevo este texto). E quanto mais ausências, mais lembranças como as descritas no início deste texto. Essas e outras memórias de encontros teatrais alimentam diariamente minha convicção de que o convívio, o diálogo e a partilha que o teatro proporciona são fundamentais para nossa vida em sociedade.

Pausa.

Posso dizer, por fim, que o teatro me assusta e me encanta.

Me assusta sua efemeridade sem igual. Essa efemeridade que nada mais é do que o nosso viver diário. O teatro tem a concretude do fim. Esse fim que é a consciência de que morremos um pouco a cada dia. Afinal, o que são os aplausos senão a certeza de que se viveu ali um tempo que não voltará mais? É como um momento à beira da cova para dar adeus. Finito é o teatro. Finita é a vida.

Por outro lado, me encantam suas marcas sem igual. Essa forma de cravar na pele da memória como cicatriz de impulsos. O teatro tem a potência vital de um abraço. Ou melhor, de vários abraços. Um encontro que toca, altera e transforma sensações em afeto. É como o convite para brincar de uma criança sorridente que pega na sua mão e te puxa. O teatro é feito de encontros como esse. Sendo, ainda por cima, capaz de puxar a mão de dezenas, centenas de pessoas ao mesmo tempo. É isso o que a Companhia Luna Lunera vem fazendo nos últimos 20 anos.

Sendo assim, ressalto que a potência do encontro em diversas vertentes e possibilidades me parece ser o elo capaz de representar sua atuação na cena teatral, sobretudo o encontro entre teatro, literatura e autobiografias. Destaco ainda que as obras de Clarice Lispector e de Caio Fernando Abreu estão, para mim, no cerne da produção da

companhia até então, sendo capazes, inclusive, de inspirar outros grupos, artistas e estudantes a explorar as nuances do encontro da literatura com o teatro.

Diante de tantos caminhos e de uma produção diversa, talvez o mais importante para concluirmos este breve percurso seja ver essa multiplicidade de encontros efêmeros gerados a partir do teatro produzido pela Luna Lunera: o encontro entre o público e o processo de criação; o encontro entre o público e a formação teatral; o encontro entre autobiografia e ficção; o encontro entre vidas reais e literatura; o encontro entre teatro e realidade; o encontro entre teatro e literatura; o encontro do público com os encontros entre literatura, autobiografia e teatro. Um brinde aos encontros!

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Lucimara; FRANCELINO, Elton Mendes. Companhia Luna Lunera: um espaço dialógico do biográfico. In: SIMPÓSIO NACIONAL E INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 3., 2011, Uberlândia. *Anais do Silel*. Uberlândia, MG: Edufu, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/874.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- BELUSI, Soraya. Sobre presenças e ausências: uma “leitura crítica-processual” do espetáculo *Urgente*. 2016. *Horizonte da Cena*, [s. l.], 13 maio 2016. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/sobre-presencas-e-ausencias-uma-leitura-critica-processual-do-espetaculo-urgente/>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- GUIMARÃES, Julia. Modos de estar em cena: experiência e autobiografia nos trabalhos de Cida Falabella. *Horizonte da Cena*, [s. l.], 19 out. 2016. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/modos-de-estar-em-cena-experiencia-e-autobiografia-nos-trabalhos-de-cida-falabella/>. Acesso em: 17 abr. 2021.
- GUIMARÃES, Victor. E ainda assim acalantar. *Horizonte da Cena*, [s. l.], 28 ago. 2019. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/e-ainda-assim-acalantar/>. Acesso em: 14 mar. 2021.

- NASCIMENTO, D. F. do. Ressonâncias poéticas: tradução criativa a partir da literatura para o teatro. *Moringa: Artes do Espetáculo*, [s. l.], v. 9, n. 1, p. 83-92, 26 jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/40651>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- ROMAGNOLLI, Luciana. A conquista do prazer. *Horizonte da Cena*, [s. l.], 7 maio 2014. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/a-conquista-do-prazer/>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. Viril delicadeza. Crítica da peça *Aqueles dois*. *Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, [s. l.], v. 2, n. 11, jan. 2009. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2009/01/viril-delicadeza/>. Acesso em: 14 mar. 2021.

QUATROLOSCINCO, UM CASO DE EXCELÊNCIA NAS ALTEROSAS: DESEJOS COSMOPOLITAS, FIM DO MUNDO E IMPLOÇÃO DECOLONIAL

Felipe Cordeiro

*explicar com palavras deste mundo
que partiu de mim um barco levando-me*
ALEJANDRA PIZARNIK

Do nome aos primeiros propósitos, o Quatroloscinco — Teatro do Comum²⁶ carrega consigo um lugar de enunciação muito bem definido: a América Latina. O grupo surge em 2007, no contexto de uma disciplina de teatro latino-americano da graduação em Teatro da UFMG, ministrada pela chilena Sara Rojo.²⁷ Seus dois primeiros

26 Compõem o Quatroloscinco: Assis Benevenuto (1982), Ítalo Laureano (1983), Marcos Coletta (1987), Maria Mourão (1982) e Rejane Faria (1961).

27 Sara Rojo, além de ter sido uma das fundadoras da graduação em Teatro da UFMG, foi a principal responsável pelo ensino e difusão das teatralidades latino-americanas em Belo Horizonte. Além de sua intensa produção acadêmica, reconhecida internacionalmente, Rojo é diretora teatral, tendo fundado o Mayombe Grupo de Teatro (1995) e o Grupo Mulheres Míticas (2014). Nas últimas três décadas, a artista trouxe a Belo Horizonte diversos grupos, artistas e obras de grande distinção na América Latina.

espetáculos nascem do contato direto com o cânone do Cone Sul: *É só uma formalidade* (2009) surge da intertextualidade com *Solo los giles mueren de amor*, do argentino César Brie; e *Outro lado* (2011) é escrito após um desejo inicial de montarem *Neva*, do chileno Guillermo Calderón. Os espetáculos seguintes do coletivo abordam experiências dramatúrgicas mais endógenas — *Get Out!* (2013), *Humor* (2014), *Ignorância* (2015), *Fauna* (2016) e *Tragédia* (2019) —, além de outros formatos curtos, *performances* e leituras dramáticas.

Martin Heidegger, na conferência “Construir, habitar, pensar”, explica um pouco sobre a sensação de pertencimento que muitas vezes nos define como seres humanos:

Construir, a saber, não é apenas meio e acesso ao habitar, o construir já é em si mesmo habitar. [...]. A maneira como você é e eu sou, o modo segundo o qual nós homens somos sobre a terra, é o construir, o habitar. Ser homem quer dizer: ser mortal sobre a terra, quer dizer: habitar. (HEIDEGGER, 2018, p. 277-279)

Guardadas as distâncias entre o que o filósofo alemão disse em 1951 e nossas realidades em 2021, podemos ainda refletir sobre como o Quatroloscincos habitou Belo Horizonte ao longo de seus 14 anos de existência, construindo junto com seu público linguagens estéticas dinâmicas e intermediáticas. Seus trabalhos, focados na dramaturgia autoral e nas formas de relação com o espectador, garantiram não apenas o êxito perante o público e a crítica teatral especializada. O grupo é hoje um dos raros exemplos na cidade a ter toda a sua dramaturgia publicada em livro, o que lhe garante inserção no mercado editorial nacional e a permanência arquivística de seus textos dramatúrgicos. Ademais, suas peças já percorreram mais de 70 cidades de 20 estados brasileiros e fizeram passagem em países como Argentina, Cuba e Uruguai. Noto, diante desses fatos, algumas fissuras nas dinâmicas provincianas do teatro belo-horizontino — que muitas vezes surgem não necessariamente da condução que os artistas dão a seus trabalhos, mas da falta de investimento e incentivo estatal. Tais aberturas permitem que, além do Quatroloscincos, diversas pessoas, que

estejam envolvidas no debate público que o teatro promove, ambicionem expandir suas próprias subjetividades para além das serras que nos circunscrevem.

Mariano Siskind, professor de Literatura Comparada da Universidade de Harvard, propôs uma noção de cosmopolitismo como *desejo de mundo*. O pesquisador entende esse conceito como “a estrutura diferenciadora estético-política dos cosmopolitismos marginais em relação aos discursos universalistas articulados em contextos hegemônicos de enunciação” (SISKIND, 2020, p. 8). Segundo minha leitura, são justamente esses imaginários que o grupo mineiro evoca ao longo de sua trajetória cênica. Mesmo tendo conhecimento do cânone teatral europeu e norte-americano, o Quatroloscino sempre reforçou o diálogo com artistas e iniciativas do Sul global. Inclusive em seu espetáculo mais recente, *Tragédia* (2019), quando vai flertar pela primeira vez com um texto de origem clássica, a *Antígona*, de Sófocles, o coletivo traz a seu público uma Antígona negra, interpretada por Rejane Faria, fato que subverte séculos de colonização de nossos territórios, de nossos povos e de nossas memórias. Percebe-se, assim,

o desejo ético e político de suspender a fissura entre o marginal e o metropolitano (e vice-versa); de transformar distâncias reais e simbólicas e assimetrias hierárquicas em proximidade afetiva; e de fazer tudo o que for possível para preservar o horizonte de hospitalidade cosmopolita incondicional, mesmo quando (ou particularmente quando) a natureza produtiva de sua impossibilidade parece absolutamente neutralizada. (SISKIND, 2020, p. 9)

Em *Fauna* (2016), espetáculo criado simultaneamente ao golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, temos uma encenação que flerta com a temática do fim do mundo, ou pelo menos com a extinção da vida animal no planeta — o que inclui, como é óbvio, o *homo sapiens*. A dramaturgia trata de nosso fracasso como espécie, de genocídios indígenas na Bolívia, da Shoá, durante a Segunda Guerra Mundial, mas sobretudo investiga nossas relações interpessoais e o

que somos quando estamos em contato direto com o outro. Nas palavras assinadas pelos cinco integrantes:

Como se despossuir de si e do outro? Como abrir outros campos de afeto que inaugurem outras maneiras de pensar o individual e o coletivo? Dizemos que *Fauna* é uma peça-conversa, porque buscamos no encontro com o espectador o eixo cênico e dramaturgicamente da obra. Uma vivência para atravessar e ser atravessado. Num tempo virtual, de excesso de informação e opinião, onde todos dizem tanto sobre tudo, protegidos pelo anonimato e pela distância física, essa é a flecha que disparamos: encontrar para desencontrar-se, confrontar para reencontrar-se. Tomara que a gente se atravesse por aí. (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 11-12)²⁸

Logo no início da apresentação já ecoa o seguinte questionamento: “e se fôssemos os últimos representantes da humanidade?” (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 21). A partir desse mote, o grupo organiza um encontro dialógico com seu público. O espectador é convidado, quando entra no recinto teatral, a retirar seus sapatos e deixá-los com a produção. Esse acontecimento por si só engaja o público em uma relação mais direta com a obra, podendo se sentir, por exemplo, mais confortável ou mais vulnerável sem seus calçados. Há também uma outra dinâmica de divisão entre palco e plateia. O público permanece sentado ao redor da arena e é instruído pelos atores a se comportar da maneira que mais achar adequada, podendo conversar, atender ao telefone, trocar de lugar durante a encenação ou mesmo ir embora. Ao ser convocada durante várias cenas, de forma individual ou coletiva, a plateia também participa do jogo cênico de forma propositiva e criadora de novos caminhos (públicos, não apenas mentais) para aquele instante.

Diante dessas desterritorializações propostas pelo grupo, entendemos que a obra também se alinha a um discurso contemporâneo que versa sobre um novo momento do cosmopolitismo, que seria

²⁸ Texto de apresentação da obra.

o da perda, que narra um “mundo marcado pela decomposição de linguagens e identidades particulares que costumavam ser estáveis” (SISKIND, 2020, p. 34). Enxergamos, portanto, um avanço nas experimentações artísticas do Quatroloscinco. Se no início de sua trajetória o grupo buscava se encontrar nas especificidades de formações históricas, imaginários e tradições estéticas próprias de um imaginário criado por seus antecessores, atualmente eles entendem que estão agindo num contexto que nos faz ter a constante sensação de estarmos presenciando o fim do mundo ou de qualquer possibilidade de justiça e reparação histórica. Um espetáculo como *Fauna*

[narra] as trajetórias de personagens (ou pseudopersonagens, personagens desfeitos, meramente rascunhados e borrados, personagens infradefinidos, e aí por diante) que se aventuram em um mundo em decomposição que mal pode suportar seus deslocamentos hiperlocais ou globais. Eles exploram a tensão entre a experiência de perda do mundo e uma teimosia *não-tão-cosmopolita* de não abandonar o mundo, ou o que resta de seu potencial simbólico de significar deslocamentos globais inscritos no cenário de uma emancipação universalista por vir. São narrativas interrompidas pela perda do cosmopolitismo, que tentam nomear o limite melancólico do luto, abandonar o horizonte significante que já não existe. (SISKIND, 2020, p. 32-33)

Desse modo, o grupo reafirma seu compromisso estético com trazer a seu público questionamentos artísticos, políticos e filosóficos de primeira ordem, mas com uma linguagem que busca um maior acesso e democratização dessas temáticas. Como eles próprios dizem, é uma peça-conversa, não uma palestra ou uma conferência com termos que só podem ser acessados por quem já está a par daquele discurso. Com exceção de *Tragédia*, que em meu entendimento requer um espectador específico, que acompanhará melhor as proposições metateatrais já estando inserido naquele meio, todas as outras obras do Quatroloscinco partem de fabulações que não se circunscrevem apenas a um público rotineiro de teatro. Eles sabem que tanto

alianças quanto *coragem*²⁹ podem ser perdidas na rua a qualquer momento, por qualquer um. Talvez este seja um dos diferenciais que fazem do grupo um coletivo tão conhecido na cidade e fora dela: esse cuidado com as pequenas epifanias do cotidiano, que são caras a muitas pessoas, essa sagacidade de sempre andar na corda bamba que separa (mas também mescla) realidade e ficção.

Em decorrência da pandemia da covid-19, infelizmente não foi possível acompanhar o percurso que o espetáculo *Tragédia* seguiria em condições sanitárias de normalidade. Além da intensa metateatralidade mencionada anteriormente, a obra faz uso de grande aparato tecnológico (com filmagem e projeções ao vivo), microfonação e dispõe de um cenário robusto — levando-se em consideração que boa parte das encenações do grupo presam por cenários minimalistas. O espetáculo também apresenta cenas na língua guarani-kaiowá e em italiano. Todas essas escolhas estéticas apresentam ao público um nível de experimentação com o qual o espectador do Quatroloscinco ainda não estava habituado, e seria interessante acompanhar a recepção da obra ao longo das temporadas.

De toda forma, *Tragédia* acirra o posicionamento dos artistas perante um compromisso tanto de investigação de linguagem quanto de filiação decolonial. Ao apresentar uma longa cena em guarani e uma Antígona com um discurso antirracista, o grupo expõe os meandros tanto da memória quanto do esquecimento: “Contra a morte, nada podemos. Mas contra o apagamento sim. Mesmo ao ar livre, um corpo desaparece. A memória exposta é eterna”.³⁰ O grupo se vale do papel de uma linguagem comum, num plano de comunicação comunitária e artística, para subverter e tensionar nossa situação de colonizados (e em algumas situações de colonizadores). Com o espelho do teatro, nos enxergamos diante de uma acusatória

29 Alusão a um trecho do primeiro espetáculo do grupo, *É só uma formalidade*: “ELA: A gente nem teve aliança. / ELE: Bobagem. A gente tinha coragem. Aliança a gente perde na rua. / ELA: Coragem também...” (ANDRADE; COLETTA; FARIA; LAUREANO, 2013, p. 44).

30 Fala da personagem Antígona em *Tragédia*.

ignorância perante nossa história política e suas raízes incrustadas em cada canto desse país e de suas memórias. Uma narrativa pautada pelo fracasso e pela violência de toda uma civilização.

E toda essa problemática não é abordada de forma gratuita, pois a questão nacional é sempre importante quando se revisita Antígona. É a partir dela que os grupos teatrais, das mais variadas maneiras, dialogam com as violências próprias de seu presente. No caso brasileiro, do Quatroscinco: o armamento da população, a violência estatal, a intolerância, a incomunicabilidade de diversos setores políticos da sociedade e todos os problemas de gênero, classe e raça que caracterizam o país desde a invasão portuguesa. Segundo Siskind (2020, p. 75),

assim como os sonhos, a literatura e as artes que nos são necessárias deslocam o sentido insuportável de perda e a violência inexplicável que define nosso presente e nos oferecem uma superfície em que podemos tentar articular, nas linguagens idiossincráticas de nossos desejos críticos, a urgência de nos envolvermos com um fim do mundo que pode jamais acabar.

Quando fala de fim do mundo, o autor argentino está tratando do deslocamento de pessoas refugiadas, migrantes, das catástrofes ambientais, dificuldades econômicas, guerras, das crianças mantidas em jaulas em áreas de detenção policial, da violência militar, da inabilidade dos governos (tanto de direita quanto de esquerda, populistas e/ou autoritários) para reduzir a pobreza e as desigualdades econômicas, etc. Ainda de acordo com Siskind (2020, p. 14-15),

interações diárias e notícias de lugares distantes nos confrontam com as faces de milhões de pessoas que sofrem, que não estão vivendo, mas apenas sobrevivendo durante esse fim do mundo [...]. E mesmo aqueles de nós cujas vidas estão bastante confortáveis (confortáveis e alienadas: confortavelmente dormentes) são afetados por um sentido de expropriação, destituição e não pertencimento. Essa experiência é

obviamente muito diversa daquela vivida por refugiados e migrantes, e ainda assim nos sentimos perdidos no mundo e somos marcados por essa perda estrutural (a perda das condições de enunciação que costumavam permitir a articulação do sonho, ou da ilusão, de uma emancipação universal). E nos sentimos perdidos por não mais termos um mundo, ou uma parcela do mundo para chamarmos de casa, não dá mais pé, dizemos, e essa é a experiência de estarmos flutuando por um breve momento após o tapete ter sido puxado de sob nossos pés [...]. Acredito que isso descreva nossa situação presente de maneira bem convincente: não há mais um mundo sob nossos pés.

Diante desse cenário de insustentabilidade, enxergo no percurso do Quatroloscinco a busca por um combate crítico à credulidade, buscando a emancipação e o aprimoramento tanto dos membros do grupo quanto de quem se propõe a entrar em contato com suas obras. A companhia belo-horizontina nos confronta ficcionalmente com o esgotamento do tempo vivível, “com o naufrágio antropológico e com a irreversibilidade de nossa extinção [...]. Já não estamos na condição pós-moderna, que alegremente havia deixado o futuro para trás, mas em outra experiência do fim, a condição pós-tuma” (GARCÉS, 2019, p. 29). O que o Quatroloscinco compartilhou ao longo dos últimos 14 anos é mais que uma expectativa teatral, é uma ideia de cidade, de território. De uma terra permeada por contradições e por sucessivas mortes que devoram o tempo e acabam por convertê-lo em catástrofe anunciada.

No entanto, o grupo se mostra insubmisso a essa ideologia pós-tuma e busca, partilhando comuns,³¹ resgatar indícios de um tempo vivível para nossas sociedades (principalmente as que se organizam de forma não hegemônica). Ao invés de passar 500 anos se perguntando sobre o que há de podre no reino da Dinamarca, o Quatroloscinco aposta num percurso próprio, latino-americano,

31 A expressão faz referência ao conceito de "partilha do sensível", de Jacques Rancière, que versa sobre os modos estéticos e políticos que determinam (no sensível) a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.

onde a crítica é autocrítica, a educação é autoeducação e o pensamento é autônomo (mas não autossuficiente). Tudo está em relação e acontece no que há de dialógico entre atores e público. Cabe a esse último, novamente, decidir se embarca ou não.

*Todos os atores entram em cena. Cantam “Hacia adentro, hacia afuera”.
O espaço vai sendo desmontado pelos atores. A luz de serviço acende.
Atores podem conversar com o público enquanto limpam a área de
cena. A ficção se dilui até deixar de existir.*

Canção “Hacia adentro, hacia afuera”.³²

*“Éxito, fracaso, qué palabras de mierda. / Se trataba de hacerte com-
prender, / de remar con el público en el río de la vida. / Los poetas
viajan hacia dentro, pero los titiriteros, los saltimbanquis, los actores,
/ cuando son buenos, viajan al mismo tiempo / hacia adentro y hacia
afuera.”*

FIM

(ANDRADE; COLETTA; FARIA; LAUREANO, 2013, p. 48-49).

32 Música composta por Sérgio Andrade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Sérgio; COLETTA, Marcos; FARIA, Rejane; LAUREANO, Ítalo. É só uma formalidade. *In: QUATROLOSCINCO*, Teatro do Comum. É só uma formalidade: outro lado. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.
- BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. *Fauna*. Belo Horizonte: Javali, 2017.
- GARCÉS, Marina. *Novo esclarecimento radical*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2019.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. Tradução de Victor Hugo de Oliveira Marques. *Multitemas*, Campo Grande, MS, v. 23, n. 53, p. 275-294, jan./abr. 2018.
- PIZARNIK, Alejandra. *Árvore de Diana*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*. Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza. Copenhague: Zazie Edições, 2020.

MOVIMENTOS

TEATROS NEGROS: TEATRALIDADES- -AQUILOMBAMENTOS OU POÉTICAS DA RELACIONALIDADE

Soraya Martins

Belo Horizonte é, e sempre foi, uma cidade em que a arte e a cultura pulsam de modo contínuo, num movimento de criação e recriação de linguagens e modos de organização artística importantes no cenário nacional. As montanhas que cercam a capital mineira servem para acolher, alimentar e fazer crescer aquilombamentos éticos e poéticos, que reterritorializam os horizontes e compõem uma nova geografia cultural, pensada no sentido de priorizar a dimensão simbólica e subjetiva das experiências e das estéticas negras.

Esses aquilombamentos são mais do que uma reunião de artistas negras e negros. Aquilombar, no contexto perene de reconceitualização das culturas e das identidades, “é juntar para criar e transformar, ir além, contar e recontar, recarregar os signos de sentidos e produzir histórias e genealogias da diáspora negra” (PATROCÍNIO, 2019, p. 42) dentro de uma História do Brasil — de uma História do Teatro e da crítica brasileira —, ainda a ser feita.

Pensar em aquilombamentos é, necessariamente, trazer e grafar, no corpo deste texto, a memória do Festival Internacional de Arte Negra, o FAN, aquilombamento que transformou o imaginário estético-cultural da cidade. Aqui, opta-se por alinhar, brevissimamente,

as histórias contadas e vividas das duas primeiras edições do festival, em 1995 e 2003. Volta-se, portanto, ao passado, para extrair dele histórias resvaladas de esquecimentos, reconfigurar o presente e o futuro e, sobretudo, (re)produzir alegrias. Mais que um espaço para artistas de Belo Horizonte e de outros lugares da diáspora se apresentarem, o FAN-95 foi um festival político e (est)ético de redistribuição de imaginários sobre os corpos da negrura, de possibilidades de encontro e de sonho que influenciou e foi determinante para várias gerações de artistas.

Idealizado por Gil Amâncio, com a articulação de artistas como Ricardo Aleixo, o FAN foi pensado dentro de um projeto mais amplo: a comemoração do tricentenário de Zumbi dos Palmares. Marcando, de acordo com a tradição negro-africana, a passagem de Zumbi para a condição de ancestral, a primeira edição do Festival Internacional de Arte Negra aconteceu de 23 de novembro a 3 de dezembro de 1995, com o aparato institucional da Prefeitura de Belo Horizonte.

Já na primeira metade da década de 90, Belo Horizonte tinha, nos registros de sua vida cultural, a experiência de ter realizado e vivido o FAN, sendo a única cidade do Brasil a realizar, ainda hoje, um festival de arte negra. O FAN-95 amadureceu trabalhos de artistas e grupos, como Marku Ribas, Maurício Tizumba, Cia. Será Quê?, Berimbrown e Tambolelê, influenciou na projeção internacional da Rádio Favela, na consolidação da proposta editorial da Mazza Edições e na implantação pela Secretaria Municipal de Cultura de projetos de cidadania cultural em todas as regiões da cidade, além de ter feito sonharem artistas e grupos que vieram depois e são responsáveis, atualmente, pela explosão de teatralidades e pensamentos que parecem redefinir os rumos dos sistemas das artes na cidade, e não só: Grace Passô, Ana Pi, Priscila Rezende, Meibe Rodrigues, Anderson Feliciano, Alexandre de Sena, Coletivo Negras Autoras, Grupo dos Dez, Coletivo Tropeço, Cia. Espaço Preto, Breve Cia., Cia. Bando, Teatro Negro e Atitude e tantos outros.

O festival-aquilombamento marcou, consideravelmente, a capital com sua programação diversificada, que articulou encontros e relações de artistas locais com artistas e pensadores da diáspora negra

movente no mundo. No entanto, o festival teve sua segunda edição realizada somente em 2003, ou seja, oito anos após a primeira realização. Sobre isso, o artista Gil Amâncio, idealizador do FAN-95 e curador da edição de 2003, afirma:

Quando eu inauguro o Centro de Referência, ele passa ser a central do FAN. No primeiro dia do FAN, a chegada do povo é toda no Centro de Referência. Ali estava a comitiva do Burkina Faso, todo mundo chegando, falando francês, espanhol, as línguas africanas. Tudo ali dentro. Aquela negrada toda, pau quebrando. Um negócio muito potente que a gente não tinha experimentado ainda; a cidade não tinha experimentado essa convivência, essa força que é a cultura negra. É tanto que acontece um fenômeno que a gente até hoje não discute: o racismo institucional. Acaba o FAN e oito anos sem o festival. Depois só em 2003. O que que é isso, sendo que todos os outros festivais aconteceram, FIT — Festival Internacional de Teatro —, Festival de Quadrinhos, Festival de Livro, e o FAN não? Não tem explicação a não ser que seja um racismo institucional. Não deram conta, e não dão até hoje, pois o FAN vem, cada vez mais, declinando em termos orçamentários, em termos de equipe, tempo, trabalho. (AMÂNCIO, 2019)

O racismo velado, revelado no silêncio que encobriu o festival por oito anos, traz reflexões importantes para se pensar sobre os sentidos simbólicos, subjetivos e objetivos que perpassam as estruturas institucionais fazedoras dos festivais de artes, as políticas públicas e o compartilhamento das sensibilidades. Como realizar festivais e desenvolver políticas públicas culturais em que a diferença, como um *slogan* superficial e vazio, seja substituída por uma noção (est)ética mais ampla? Como investir na potência dos corpos em convívio e em movimento, capazes de festas, insurgências e transformações socio-culturais e de linguagens?

Em 2003, “sem o pretexto político da efeméride Tricentenário de Zumbi” (AMÂNCIO; ALEIXO; MOREIRA, 2003, p. 5), com a curadoria de Ricardo Aleixo, Gil Amâncio e Rui Moreira, a segunda edição do

festival teve como tema-guia “Rotas do futuro do Atlântico Negro”, pensamento que pontuou o compromisso do festival com a experiência de resistência cultural e política das diversas gerações de descendentes de africanos:

Dentre a gama de aliados que surgiram durante o percurso — artistas, pesquisadores, instituições culturais, embaixadas, patrocinadores —, é digna de menção especial a população belo-horizontina, que abraçou com entusiasmo o convite para participar do que chamamos, desde o primeiro momento, de “ação pedagógico-cultural”, em contraposição a duas hipóteses igualmente reducionistas: a de uma programação rica de atrações artísticas e pobre em reflexão e debate; a de um evento calcado na instrumentalização da arte para fins de denúncia e reivindicação. Nossa meta, afinal, sempre foi fazer do FAN não o lugar de idealizações acerca da “identidade negra”, mas um espaço real de convívio e de trocas no qual a própria ideia de “identidade” pudesse ser posta em questão: O que é ser “negro” ou “branco”, ou “mestiço”? Quais fatores levam alguém a fazer esta ou aquela opção identitária, num país que tem a “miscigenação” como um de seus mitos fundantes? O que a arte e a cultura têm a ver com todas essas discussões? Em que medida esse debate importa para a construção do país com que sonhamos? (AMÂNCIO; ALEIXO; MOREIRA, 2003, p. 12)

É nessa perspectiva de diálogo, de convívio e de questionamentos críticos e criativos que o FAN-2003 foi realizado. O projeto anual Circuito Negro, implementado pela Secretaria Municipal de Cultura em 2000 — cujos objetivos eram promover a aproximação de órgãos da Prefeitura de Belo Horizonte para a proposição de projetos inter-setoriais voltados para a população negra e estabelecer canais de debates que envolvessem o setor público, artistas, intelectuais, grupos culturais e entidades do movimento social negro — teve como tema principal, em 2002, a realização do FAN no ano seguinte. Foi a partir dos debates realizados pelo circuito que a Secretaria Municipal de Cultura passou a promover encontros setorializados, nos quais foram encaminhadas as novas propostas relativas à realização do FAN.

Oito anos depois, o FAN-2003 marcou a cidade ao promover reflexões sobre as artes da diáspora negra, integrando-as ao debate internacional sobre as culturas de matrizes africanas e seus movimentos de contracultura distintiva da modernidade. Com a realização da segunda edição do festival, lançaram-se bases para que ele ocorresse bianualmente, transformando-se em uma política pública de afirmação.

Impulsionados pelo desejo de desejar e traçar outras rotas de fuga existenciais e estéticas, outros aquilombamentos surgiram, influenciados, direta ou indiretamente, pela explosão de ideias, pensamentos e quereres provocados pela realização das edições do FAN. Nesse sentido, apresentam-se, aqui, concisamente, alguns movimentos/projetos tecidos a partir dos anos de 2010, com a ciência de que tantos outros vieram antes e foram imprescindíveis para sacudir e amadurecer os pensamentos sobre as artes negras na cidade. Pontuar os aquilombamentos dos últimos dez anos diz da possibilidade de contemplar uma gama de produção e de artistas de diferentes gerações, já que esses quilombos foram desenhados, coreografados e poetizados, de alguma forma, por artistas-ancestres do antes, do agora e do que estar por vir.

Mostra Benjamin de Oliveira, Mostra Aquilombô, segundaPRETA, Polifônica Negra, Fórum Aquilombô e Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas de Belo Horizonte são alguns (re)desenhos, sobre mapas já existentes, de caminhos novos e futuros, que assumem a narração de outras histórias dentro de uma história da cultura nacional em construção. São sede interior e exterior de formas de resistência e de criação cultural.

Esses aquilombamentos, nos últimos anos, configuram-se como frinchas, brechas, aberturas estreitas no sistema, que reagem ao colonialismo cultural e criam espaços para novas éticas em arte e para se produzir conhecimento sobre teatros, danças, *performances*, dramaturgias e subjetividades negras. São lugares de experimentação artística, de trocas e tensões, de debates acerca da multiplicidade do fazer criativo. Além disso, apresentam-se como possibilidades de convívio, afeto, fortalecimento, sentido de pertencimento e amor,

que cada vez mais é pensado na sua dimensão política, ou seja, na perspectiva de politização do amor, como coloca hooks (2019), numa discussão crítica na qual considera que o amor precisa ser compreendido, radicalmente, como uma força poderosa que desafia, resiste e inventa caminhos de fuga à dominação.

Em 2013, a Mostra Benjamin de Oliveira é criada pela Cia. Burlantins, grupo de música e de teatro de rua formado, em 1997, pelas cantoras e atrizes Regina Souza e Marina Machado e pelo multiartista Maurício Tizumba. É inspirada no primeiro palhaço negro do Brasil, conhecido como o Rei dos Palhaços e considerado o criador do circo-teatro brasileiro, o mineiro de Pará de Minas Benjamin de Oliveira.

Realizada anualmente, a mostra tem como objetivo valorizar a cultura afro-brasileira por meio do protagonismo de corpos negros em cena, trazendo espetáculos que tenham um elenco predominantemente negro.

Ao longo de seis edições, de 2013 a 2018, a Mostra Benjamin de Oliveira teceu aquilombamentos artísticos que acolheram artistas de Belo Horizonte e de outras cidades do Brasil. Passaram pelos palcos do projeto artistas como Altay Veloso, Elisa Lucinda, Iléa Ferraz, Wilson Rabelo, Mônica Santana, Rui Moreira, Bia Nogueira, Nath Rodrigues, Maira Baldaia, Elisa de Sena e Júlia Tizumba e grupos como Coletivo Negro (SP), Teatro Anônimo (RJ), Cia. Espaço Preto (BH), Grupo Emú (RJ) e Teatro Negro e Atitude (BH).

Já 2017 foi o ano de criação pelo artista Rodrigo Gerônimo do projeto Aquilombô — Mostra de Artes Negras, que, na sua terceira edição, em 2019, constituiu-se como Fórum Permanente de Artes Negras. Unindo teatro, *performance*, música e literatura, o fórum lançou um olhar vasto sobre a multiplicidade artística de Belo Horizonte, das cidades do interior de Minas e de outros lugares do Brasil.

A ação surge com o objetivo de refletir sobre as produções negras, problematizar os processos de invisibilidades de tais produções nos espaços destinados à arte na cidade, resistir e, acima de tudo, elaborar novas narrativas e histórias sobre as artes pretas produzidas no país. Assim, misturando várias gerações de artistas,

o fórum se projeta como um espaço de reflexão crítica acerca das artes contemporâneas negras: estéticas, desafios, necessidades organizacionais, empregabilidade e divulgação. Nas suas três edições, ele foi realizado no palco de um dos teatros mais tradicionais da cidade, o Teatro Francisco Nunes, apontando para a importância de artistas, que falam de vários lugares de enunciação, ocuparem espaços que, via de regra, não ocupam.

Além de ocupar, o fórum lançou bases para se pensar no *como* ocupar espaços públicos e privados, ao redimensionar e trazer para a esfera pública a discussão sobre as produções de artistas negros, no tocante ao mercado da arte. O Fórum Permanente de Artes Negras, nessa perspectiva, abriu espaços para se refletir sobre o contexto cultural da cidade, que passa por renegociações de sentido, redistribuição dos corpos negros em cena e fora dela, dos imaginários, de narrativas e do próprio entendimento sobre as múltiplas formas de poéticas cênicas. Nele se discutem, principalmente, as estruturas presentes nas curadorias, nas galerias, nos editais, nas comissões julgadoras, nas formulações de políticas culturais e nas políticas de ocupação dos teatros públicos.

É nesse sentido que o fórum se propõe como um evento permanente, na medida em que as discussões e proposições apresentadas precisam ser constantemente debatidas, revistas e reconfiguradas para dar a ver mudanças objetivas e subjetivas nas estruturas erguidas sobre as bases sólidas do racismo.

O projeto segundaPRETA, assim como a Mostra Aquilombô, nasceu em 2017, a partir do desejo de vários artistas de Belo Horizonte terem um espaço onde pudessem mostrar suas artes e, também, estabelecer diálogos tensionados e críticos acerca das teatralidades negras. A segunda é uma segunda de *treta*, como coloca o professor e intelectual Muniz Sodré, não no sentido pejorativo da palavra “jeitinho”, mas no de atuar com astúcia e habilidade na luta antirracista, de atuar nas brechas de uma sociedade que ainda tem um entendimento da produção artística negra associada somente à religiosidade de matriz africana ou a males sociais, colocando muitas produções em um lugar folclorizado e criando uma espécie de essencialismo

estético. Nesse sentido, a segundaPRETA vem à luz como um projeto disposto a pensar e construir espaços de conhecimento e modos alternos de elaborar e realizar teatros negros.

O projeto já realizou oito temporadas. Sua estreia foi no dia 16 de janeiro de 2017, no Teatro Espanca!, e teve como homenageada Ruth de Souza, atriz que fez história no teatro brasileiro. Do dia 16 de janeiro ao dia 20 de fevereiro, durante as segundas-feiras, passaram pelo Teatro Espanca! artistas de várias gerações da cidade de Belo Horizonte, desde o grupo de teatro Espaço Preto até artistas como Rui Moreira, Adyr Assumpção e Gil Amâncio.

Desde a estreia, cada temporada tem como homenageada uma mulher negra, viva e pulsante para o mundo e no mundo. Assim, a segunda edição festejou a multiartista Zora Santos; a poeta e pesquisadora Leda Maria Martins foi a homenageada da terceira temporada; a escritora Ana Maria Gonçalves foi celebrada na quarta edição; a quinta temporada homenageou Conceição Evaristo; a sexta edição foi brindada com a homenagem à Capitã Pedrina de Lourdes; a criadora e mantenedora da Mazza Edições, Maria Mazarello, foi festejada na sétima temporada; e a professora e pesquisadora Nilma Lino Gomes foi a homenageada na oitava edição.

Assim, celebrando as memórias do passado, do presente e do futuro, a segundaPRETA se constitui como um território pulsante, que diz de caminhos e movimentos que são ressignificados, ajustados e (re)elaborados por artistas que se propõem a criar um espaço que, ao mesmo tempo, é da ordem da desobediência a um sistema imperativo e da ocupação de lugares físicos e simbólicos na construção de novas humanidades através dos teatros.

No mesmo ano de estreia da segundaPRETA, em 2017, deu-se a Polifônica Negra, uma mostra com curadoria afetiva de Aline Vila Real e Anderson Feliciano. O objetivo desse projeto-aquilombamento foi trazer questionamentos importantes para se pensarem as encenações negras: *como* encenar de maneira outra os velhos dramas negros? Como, esteticamente, transportar para o palco lugares de enunciação negros, sem cair numa transposição direta das subjetividades com pouca mediação? Como reelaborar as experiências e os

desejos para que o eu negra(o) (essa nova dimensão subjetiva) que se expressa seja um eu esteticamente construído, forjado?

A Polifônica deslocou a ideia de centro ao realizar a mostra em quatro espaços diferentes da cidade: o Teatro Espanca!, no baixo centro de Belo Horizonte, quase debaixo do Viaduto Santa Tereza, conhecido hoje por abrigar as artes feitas pela população jovem, negra e LGBTQI+; o Tambor Mineiro, centro de referência da cultura afro-mineira, que agrega atividades de música, teatro, dança e afins, criado pelo artista Maurício Tizumba, localizado na Região Oeste da cidade; o Lira — Laboratório Interartes Ricardo Aleixo — e o Kora — Kombo Roda Afrotópica —, do poeta, músico, artista plástico e editor Ricardo Aleixo, situado no Bairro Campo Alegre, Zona Norte; e o quintal dos Silva, casa de Anderson Feliciano e sua família no São Salvador, bairro em que as tradições das culturas negras estão muito presentes.

A escolha desses quatro espaços passou por repensar a sociedade brasileira e a cultura negra através dos quilombos, por (re)construir outra história, tendo os quilombos como ponto de partida, e não a escravidão, como se coloca nas narrativas mais tradicionais. Onde estão nossos quilombos? Onde estão os lugares que fogem da ideia de centro? Como criar territórios afetivos a partir de “afetos em deslocamento” (BRITO, 2019)? Esses foram alguns questionamentos que guiaram o evento, marcado pelo realce ao processo criativo, à investigação e à alegria de estar e viver os encontros, entre espetáculos, conversas, comidas e músicas.

Desse modo, a Polifônica Negra se pensa como espaço no qual se podem experimentar deslocamentos e imaginários, fissurar e desarticular visões simplistas e reducionistas sobre as cenas e as existências pretas e, igualmente importante, se pode contribuir para a ampliação das experiências de criar-pensar nas artes contemporâneas negras. Nessa perspectiva, firmou-se como uma geografia cultural. Lugar de construção de conhecimento que aponta para outros paradigmas no fazer artístico e na análise cultural.

O Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte, criado pelo ator, dançarino e produtor Denilson Tourinho,

também em 2017, chega na cidade para coroar os coletivos, os grupos e as/os artistas negros(os) da capital mineira. O prêmio nasce para valorizar o teatro, a *performance* e a dança, combater o apagamento dos conhecimentos, dos saberes e das culturas de matrizes africanas e, principalmente, celebrar a produção intelectual e artística da poeta, ensaísta, dramaturga e pesquisadora Leda Maria Martins.

Assim como a segunda *PRETA*, cada edição homenageia um artista e é guiada por um tema-estímulo. A primeira homenageou a professora Nilma Lino Gomes e trouxe como tema a expressão “afeto emancipatório”, cunhada por ela, que aponta para a formação de grupos de amizade e solidariedade para exercer a política de afeto mútuo. Já a segunda edição, em 2018, celebrou a escritora Conceição Evaristo e levou para a cena o seu conceito de *escrivivência*. Em 2019, o tema da terceira edição, título do livro da homenageada, Cidinha da Silva, foi o verbo-neologismo “exuzilhar”, apontando, como coloca Leda Maria Martins, que “Exu estrutura a enunciação dos negros na Américas” (MARTINS, 1995, p. 57). E a quarta edição celebrou o ator e diretor Hilton Cobra e o conceito de *quilombismo*, retomado do livro *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*, de Abdias Nascimento, cuja ideia central, influenciada pela formação de quilombos no período colonial, era apresentar uma proposta sociopolítica para o Brasil, elaborada a partir do ponto de vista da população afrodescendente.

O prêmio celebra as produções negras, catalogadas por Tourinho, desde 1972, a partir de dez conceitos e referenciais teóricos elaborados por Leda Maria Martins: 1) Encruzilhada; 2) Muriquinho; 3) Oralitura; 4) Corpo Adereço; 5) *Performance* do Tempo Espiral; 6) Lugar da Memória; 7) Afrografia; 8) Cena em Sombras; 9) Palco em Negro; 10) Ancestralidade. Assim, dissolve a ideia de “o melhor do ano é o vencedor” e estabelece uma forma de premiação que coloca em perspectiva as produções realizadas na cidade, independentemente do ano, como forma de poder revivê-las, celebrá-las e grafá-las nas memórias.

Nesse sentido, o Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte é uma viagem no tempo, possibilidade

única de poder refletir e tecer pensamentos e críticas sobre as artes cênicas negras no presente, tanto pela mobilização de recordações do passado como pelo inventariar de um passado imaginário que possa alimentar nossas esperanças utópicas. É a possibilidade única de conhecer artistas que influenciaram e abriram caminhos para que as gerações seguintes pudessem se articular em várias instâncias do fazer criativo e de celebrar a vida e a obra de uma das mais importantes intelectuais brasileiras, referência nacional e internacional, Leda Maria Martins.

Mostra Benjamin de Oliveira, Mostra Aquilombô, segundaPRETA, Polifônica Negra e Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte são aquilombamentos que, existindo como brechas, potencializam e promovem os trabalhos desenvolvidos por artistas negras(os). Esses aquilombamentos éticos e estéticos servem para sublimar tanto as presenças quanto as ausências desses artistas no meio cultural em Belo Horizonte, projetar uma esperança de que projetos semelhantes possam atuar, no presente, ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural e reconfigurar a experiência espacial da cidade a partir dos corpos negros e com eles.

REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, Gil; ALEIXO, Ricardo; MOREIRA, Rui. Curadores do 2.º Festival de Arte Negra de Belo Horizonte. *In: CADERNO de programação FAN 2003.*
- AMÂNCIO, Gil. Entrevista concedida a Soraya Martins, [s. l.], 18 out. 2019.
- BRITO, Deise Santos de. *Casamento de preto: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo.* 2019. 270 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019.
- hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação.* Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras.* Belo Horizonte: Ed. Perspectiva, 1995.
- PATROCÍNIO, Soraya Martins. *Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena.* 2021. 218 f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) — Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://web.sistemas.pucminas.br/BDP/Puc>. Acesso em: 19 maio 2019.

CARTOGRAFIAS DO FIT-BH: MEMÓRIA ENTRELAÇADA AOS ESPAÇOS DA CIDADE

Julia Guimarães

É impossível falar da história do FIT-BH — o Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte — sem abordar o vínculo afetivo estabelecido com a cidade que o abriga. Nascido em 1994, na mesma época que diversos outros festivais latino-americanos¹ — fruto de um contexto comum de redemocratização em muitos países do subcontinente, após décadas de ditadura militar —, o FIT-BH traz a particularidade de ser um dos poucos voltados a uma expressiva programação de rua, o que aparece inclusive no seu próprio nome.

Se fosse possível traçar uma cartografia de cenas memoráveis do FIT, muitas delas estariam associadas ao diálogo com o espaço público. A começar pela obra que inaugura a primeira edição: *Bivouac*, do grupo francês Génèrik Vapeur. Considerado ainda hoje o grande marco do festival, o espetáculo percorria as ruas do centro de Belo Horizonte com dezenas de atores pintados de azul, que rolavam imensos tambores em meio ao público. O impacto da

¹ Como o Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), de 1997, o Festival Internacional Santiago a Mil (Chile), de 1994, e o Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (Colômbia), de 1988.

apresentação foi tão grande que o trabalho voltou a se apresentar na edição comemorativa de 100 anos da cidade, em 1997.

A considerar um fio inicial de memória em primeira pessoa, seria possível destacar outras paisagens significativas no diálogo do festival com a cidade. Para ficar apenas com obras nacionais, poderia citar a ocupação das escadarias da Igreja São José, localizada no hipercentro de BH, durante a montagem de *O pagador de promessas* (Cia. Depósito de Teatro/RS, 2002), a invasão promovida em lojas, edifícios e galerias da Praça Sete em *Das saborosas aventuras de Dom Quixote* (Teatro que Roda/GO, 2010), a remontagem de *Romeu e Julieta* (Grupo Galpão/MG, 2012) na Praça do Papa, ao pé da Serra do Curral, com o público cantarolando junto as conhecidas canções do espetáculo, ou, ainda, a ocupação de espaços de uso público na *Trilogia bíblica*, do Teatro da Vertigem (SP, 2004), como a Igreja do Carmo, no Bairro Sion, e o Hospital Júlia Kubitschek, na região do Barreiro.

Para compreender a intrincada relação que o FIT-BH mantém com a capital mineira, é preciso resgatar as origens do festival, cujas raízes podem ser encontradas tanto no surgimento da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, em 1989, como no Festin — Festival Internacional de Teatro de Rua —, que o Grupo Galpão passa a realizar a partir de 1990. Em 1993, a então secretária de Cultura, Maria Antonieta Cunha, propõe a fusão entre o Festin e a mostra internacional de palco, proposta pelo diretor Carlos Rocha ao assumir a direção do Teatro Francisco Nunes. Dessa união, surge o 1.º Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte.

Embora o Galpão tenha se desligado da organização do festival logo após o fim da primeira edição, de algum modo deixa como herança o traço destacado anteriormente, relativo à forte relação do evento com a rua e os espaços públicos da cidade. Outras identidades relevantes se somam a essa, principalmente com a chegada do curador Eid Ribeiro, já na primeira edição do FIT-BH.

Uma delas é a valorização do teatro de grupo, cuja presença expressiva em todas as edições do festival reflete o próprio fortalecimento que essa vertente alcançava na América Latina desde os anos 1970. “Dávamos preferência para trabalhos de grupo porque

normalmente são esses que investem em pesquisa de linguagem e possuem um caminho próprio”, comenta Ribeiro (2021). Outro aspecto a reforçar tal característica foi a longa parceria estabelecida com a Associação Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais na realização do festival, entre as edições de 1996 e 2002.

Já a segunda marca identitária estabelecida na primeira década do FIT-BH foi a ênfase na diversidade como eixo curatorial, o que se relaciona, por sua vez, a duas prioridades centrais ao festival: “democratização do acesso e descentralização da programação” (MORAIS, 2008). Trata-se de aspectos que remetem à própria configuração institucional do evento, pois, ao contrário de outras iniciativas semelhantes no Brasil, ele é realizado bianualmente pela Prefeitura de Belo Horizonte, o que acentua seu caráter público.

Um índice para a premissa da diversidade, no que se refere à ocupação da cidade, é a quantidade de locais da capital e do entorno onde já ocorreram apresentações do FIT-BH: mais de 455,² entre as edições de 1994 e 2016, sendo a maior parte espaços públicos urbanos (48%). No entanto, a despeito da política de democratização de acesso característica do festival, os espetáculos de palco ainda são maioria (50%) no histórico do FIT-BH, enquanto os de rua correspondem a 38% e os de espaço alternativo a 18% (ZIVIANI, 2020, p. 86). Também no que se refere à descentralização, há um entrave concreto relacionado ao fato de que a Região Centro-Sul, a mais presente na história do evento, concentra não apenas a maior parte dos equipamentos culturais da cidade como também um número considerável de espaços abertos, entre praças, parques e feiras. Assim, embora a política do festival tenha como premissa a ocupação de diferentes regionais da capital, acaba por esbarrar nesse tipo de barreira estrutural, que reflete a própria organização desigual das cidades contemporâneas.

2 Como observa Ziviani (2020, p. 63), “o número 455 refere-se ao somatório de todos os espaços utilizados pelo festival ao longo dos anos, sendo que um mesmo local foi contabilizado todas as vezes que integrou os lugares de apresentação dos espetáculos, independente do fato de já ter sido considerado na edição passada. Não foram contabilizados os dados dos eventos paralelos”.

A parceria entre Eid Ribeiro e Carlos Rocha, que caracteriza a primeira década do FIT-BH — com Rocha na função de coordenador-geral do evento —, se repete até 2008, com um hiato na edição de 2004, que teve a direção artística de Marcelo Bones. Nesse período, o evento alcança 1 milhão de espectadores (em 2006) e se consolida no calendário da cidade, ao reunir, a cada edição, centenas de milhares de pessoas em torno das artes cênicas.

A ênfase em espetáculos de grande impacto visual — muitas vezes, eximindo-se inclusive do uso da palavra — é uma constante nas edições do período, assim como a valorização da teatralidade nas encenações e atuações, além do flerte constante com formas populares. A palhaçaria, o jogo com as máscaras, com o circo e o teatro de animação se repetem a cada edição como traço de uma curadoria muitas vezes interessada em construir relações de encantamento com a plateia, além de tentar fazer do FIT-BH um festival diverso e popular.

Também desse período são muito lembradas as apresentações realizadas na abertura do FIT. Com raras exceções, quase todas aconteceram na Praça da Estação, que se torna um importante território simbólico do festival. Além do já citado *Bivouac* (1994), tiveram grande impacto as aberturas das edições seguintes. Em 1996, com *Dimonis*, do Grupo Comediantes (Espanha), a praça foi palco para uma espécie de ritual demoníaco, numa composição simbólica permeada por tochas, falos e chifres. Já em 1998, foi a vez da obra deambulatória *Ézili*, do grupo Plasticiens Volants (França), convidar o público a conduzir Ézili, deusa egípcia da fertilidade, enorme criatura inflável, por vários quarteirões da cidade.

Como aponta Ribeiro (2021), a existência de espetáculos de rua para grandes públicos era uma tendência dos festivais europeus no período. No entanto, com o avançar da primeira década do século XXI, o formato perde fôlego, assim como o teatro de rua de modo geral (ZIVIANI, 2020, p. 67). Cientes dessa realidade, os realizadores do FIT-BH passam a realizar ações formativas³

³ Na edição de 2002, surgem ações de “incentivo à arte de rua”, através de encontros e uma Mostra de Micropeças de Rua.

voltadas justamente ao fomento e fortalecimento do teatro no espaço público.

Durante essas aglomerativas apresentações de abertura, surgiam reatualizadas tanto a raiz etimológica da palavra “festival” — relacionada à ideia de festa — como alguns de seus sentidos históricos, associados a práticas ritualísticas. Nesse contexto de diálogo com o espaço público, merece destaque, ainda, o chamado Ponto de Encontro do festival, que reúne teatro, *performance*, música e gastronomia. Usualmente realizado no Parque Municipal, o projeto serve como uma espécie de amplificador do festival, ao tecer uma ponte entre um público mais abrangente e o público/os artistas dos espetáculos. “O ponto de encontro era quase um outro festival [...]. Reuníamos em média 5 mil pessoas no Parque Municipal”, comenta Eid (RIBEIRO *apud* ROLIM, 2017, p. 59).

METAMORFOSES CURATORIAIS

A 10.^a edição do FIT-BH, em 2010, mostrou que o evento havia, de fato, construído uma forte relação com a cidade. Em março daquele ano, quando a então presidente da Fundação Municipal de Cultura (FMC), Thaís Pimentel, chegou a anunciar o cancelamento do festival (BELUSI, 2010a, 2010b), na tentativa de transferi-lo para 2011, a classe artística não aceitou a decisão e reagiu com protestos, a fim de reverter a situação. Poucos dias depois, a prefeitura recuou e anunciou a permanência da edição naquele ano. Um aspecto favorável a sua continuidade foi o fato de que realização do FIT-BH havia sido assegurada por lei em 2008.⁴

No entanto, desgastados com o acúmulo de obstáculos burocráticos e políticos para a realização do festival, os curadores Eid Ribeiro e Richard Santana pedem demissão do cargo em 2010, decisão também seguida por Carlos Rocha, que se desliga da coordenação-geral

4 A Lei n.º 9517 — que institui o FIT-BH como evento oficial a ser realizado bianualmente pela prefeitura, por intermédio do órgão municipal responsável pela área de cultura — é originária do Projeto de Lei n.º 835/06, de autoria do vereador Arnaldo Godoy (PT).

do evento. Com a saída do trio, o então diretor dos teatros municipais da FMC, Rodrigo Barroso, assume a coordenação-geral e parte da curadoria, ao lado de Lúcia Camargo e Solanda Steckelberg. Em tempo recorde, garantem que a 10.^a edição tenha nomes de peso, como Bob Wilson (*Dias felizes*), Zé Celso (*O banquete*), Antunes Filho (*Lamartine Babo*) e o grupo suíço Teatro Sunil (*Donka*).

O retorno de Marcelo Bones à direção artística do FIT-BH em 2012 (cargo que já havia ocupado na edição de 2004) traz outras perspectivas curatoriais ao evento. Seja no diálogo com as ruas ou com os palcos, Bones (2021) propõe para o festival um “pensamento de intervenção”, calcado em uma curadoria menos focada na seleção de espetáculos do que nos debates possibilitados pela programação como um todo. “Um produto artístico pode ter legitimidade não só pelo que apresenta ali, mas pelo que cria em torno dele [...]”, opina Bones (2012).

A ressignificação de espaços de uso público, como ocorre com a já citada *Trilogia bíblica* (Teatro da Vertigem/SP), presente na edição de 2004 do FIT-BH, seria um exemplo desse tipo de pensamento curatorial. Aqui, não se trata apenas de ocupar a cidade, mas de estabelecer um diálogo contextual com seus diferentes territórios. Outros exemplos dessa perspectiva podem ser encontrados na 11.^a edição do FIT-BH, em 2012. Encenado no auditório da antiga Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), espaço emblemático de resistência à ditadura militar em Belo Horizonte, o trabalho *Villa+Discurso*, de Guillermo Calderón (Chile), se apresenta sempre em lugares que tragam consigo uma memória vinculada à temática abordada, já que sua dramaturgia discorre sobre a relação entre trauma e representação no contexto da ditadura chilena. Já no caso do espetáculo/instalação *Bença*, do Bando de Teatro Olodum (BA), também apresentado em 2012, a escolha curatorial de apresentá-lo na Escola de Samba Cidade Jardim, localizada na Comunidade Santa Maria, permite um fértil diálogo com a temática da montagem, centrada na ancestralidade do povo negro.

Assim, é possível observar que, no decorrer de suas edições, o diálogo do FIT-BH com a cidade surge tanto pautado pela ocupação

de territórios emblemáticos como pelo diálogo contextual entre a dramaturgia da obra e a dramaturgia prévia do espaço escolhido para abrigá-la. Com a coparticipação das curadoras Yara de Novaes e Grace Passô, o FIT-BH 2012 se destacou ainda por ter sido realizado com o maior orçamento da história do festival,⁵ além de reunir o maior público: 220 mil pessoas (ZIVIANI, 2020, p. 84).

As edições seguintes do FIT são marcadas por um estado de permanente transformação e crise em torno das equipes e da própria identidade curatorial do evento. Comemorativa de seus 20 anos, a mostra de 2014 teve o diretor Cássio Pinheiro como coordenador-geral do FIT-BH, enquanto Jefferson da Fonseca e Geraldo Peninha responderam pela curadoria. O viés memorialístico da efeméride ficou a cargo do grupo francês Générique Vapeur, que retornou à capital mineira com o trabalho *Jamais 203*, cuja ação central simula uma corrida de bicicletas nas ruas da cidade. Em sintonia com a premissa de descentralização, que sempre acompanhou o FIT-BH, novos espaços públicos também foram explorados na 12.^a edição, caso do Estádio do Baleião, no Aglomerado da Serra, que serviu de palco para o encerramento do festival, com o espetáculo *Os gigantes da montanha* (Grupo Galpão).

Embora tenha sido apresentada como a “maior edição” do FIT-BH, devido ao número recorde de espetáculos (55), a versão foi alvo de críticas, seja por programar espetáculos mineiros já bastante conhecidos do público belo-horizontino (ROMAGNOLLI, 2014a), seja por projetar um impacto “relativamente discreto na vida da cidade” (BRAGA, 2014). Problemas de comunicação e divulgação do festival, associados à ausência de alguns dos seus projetos mais emblemáticos — como o já citado Ponto de Encontro —, são apontados como motivo para a perda de relevância (BRAGA, 2014) da 12.^a edição do FIT-BH, processo impulsionado, ainda, pela escassez de nomes significativos da cena nacional (ROMAGNOLLI, 2014b).

5 A edição de 2012 extrapolou o orçamento inicial de R\$ 6 milhões e acumulou uma dívida de R\$ 1,3 milhão, o que acentuou o estado de crise do festival, já que muitos fornecedores tiveram atraso em seu pagamento (ROMAGNOLLI, 2014a).

O estado de crise se agudiza em 2016. Escalados para realizar a curadoria do festival, os artistas Eduardo Moreira (Grupo Galpão) e Diego Bagagal pedem demissão do cargo em novembro de 2015, seis meses antes do início da 13.^a edição, motivados por desentendimentos com a Fundação Municipal de Cultura.⁶ Antes de deixarem o cargo, apresentam uma lista de pré-seleção curatorial, em parte seguida pelos artistas Walmir José, único da equipe original de curadores a permanecer no cargo, e por Deyse Belico, convidada a substituir Moreira e Bagagal.

Assim como na edição anterior (com o retorno do Générique Vapeur), a tentativa de resgatar certa identidade consagrada na história do FIT, vinculada à realização de grandes apresentações no espaço público, materializa-se, por exemplo, no espetáculo escalado para abrir o festival. Criado pela Compagnie Off (França), a obra *Les girafes, opérrette animalière* propõe um diálogo com os transeuntes mediado por música, *show* pirotécnico e pela presença de gigantescas girafas vermelhas. No entanto, a repetição da antiga “fórmula” cria uma incômoda “sensação” de *déjà-vu* para a proposta, o que leva ao questionamento sobre sua eficácia, tanto a política quanto a estética (ALEXANDRE, 2016).

Em chave semelhante, as transformações que atravessaram a sociedade brasileira desde 2013 — que reverberam tanto no crescimento da extrema direita no país e seu ataque à classe artística como, de outro lado, no fortalecimento de pautas identitárias progressistas, como as lutas feministas, antirracistas e LGBTQI+ — trazem consigo outros questionamentos curatoriais, seja vinculados ao eurocentrismo da programação ou à ausência de espetáculos relacionados ao teatro negro (ALEXANDRE, 2016). Ainda que tivesse como tema central o conceito de “resiliência” e que tivesse incluído obras em sintonia com as reivindicações do momento, caso de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* [O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu], do Queen Jesus Plays (Escócia), a edição foi criticada por estar aquém das urgências políticas do momento.

6 Leia a carta aberta com o pedido de demissão entregue pela dupla à FMC em https://www.otempo.com.br/polopoly_fs/1.1140782.1444843759!/menu/standard/file/Para%20Imprensa%20_%20Curadoria%20FIT-BH%202016.pdf.

O estado de crise curatorial, somado à crescente perda de conexão do festival com a cidade (ZIVIANI, 2020, p. 56) — sobreposto ainda às transformações na esfera pública brasileira — levam a uma reorientação radical na concepção do evento. Em iniciativa inédita, o FIT-BH anuncia que a equipe de curadoria e produção do festival em 2018 será escolhida por meio de edital, a partir da seleção de propostas vindas da sociedade civil.⁷ Em função dessa reconfiguração, surge um coletivo de curadores muito mais diverso que nas edições anteriores, formada em sua maioria por mulheres e pessoas negras.

Idealizada pelas curadoras Luciana Romagnolli, Soraya Martins e Grace Passô e pelos curadores assistentes Anderson Feliciano, Daniele Avila Small e Luciane Ramos, a programação do FIT-BH 2018 se propõe a dialogar com o conceito de *corpos-dialetos*. Em suas entrelinhas, surge circunscrita a potência inventiva de línguas e linguagens plurais, assim como o questionamento sobre lugares de suposta “neutralidade” do teatro. Obras como *Quaseilhas*, da plataforma Araká (Bahia), apresentada inteiramente em iorubá, *A invenção do Nordeste* (grupo Carmin/RN), que problematiza as idealizações sobre o que seria o nordestino, ou, ainda, *Black Off* (Ntando Celle, África do Sul/Suíça) e *Isto é um negro?* (SP), que exploram a autoironia para devolver ao espectador a pergunta sobre lugares menos evidentes do racismo, são alguns exemplos que ressaltavam a curadoria proposta (GUIMARÃES, 2018).

Apesar da bem-vinda renovação promovida pelo rearranjo nas “regras do jogo” do festival, a edição despertou uma série de questionamentos, sobretudo entre representantes da classe artística e da imprensa. Por exemplo: que a curadoria teria pendido para “peças políticas em detrimento da qualidade estética”, ou que o festival havia se afastado de um público mais amplo (BRAGA, 2018). Assim, o debate em torno da edição trouxe o mérito de suscitar reflexões mais amplas e filosóficas, que dizem respeito, em última instância, à própria razão de ser de um festival.

⁷ Segundo a prefeitura, o objetivo da iniciativa é democratizar e horizontalizar ao máximo os processos relacionados ao FIT-BH (CIRC, 2018).

Por outro lado, a 14.^a edição serviu também para reatualizar alguns entraves históricos associados ao FIT-BH. Um deles diz respeito ao tempo destinado ao trabalho da produção e curadoria, novamente escasso, mais até do que nas versões anteriores. Talvez a consequência imediata desse fato incida menos sobre a qualidade da mostra do que sobre sua divulgação.⁸ O outro obstáculo, também recorrente, foi a ausência de uma grade forte de espetáculos de rua em 2018. Esse é um aspecto que merece estar no centro das preocupações curatoriais dos próximos anos, seja como modo de intensificar o caráter público e democrático do evento, seja para estabelecer novas perspectivas para a tradição identitária do FIT-BH, pautada no diálogo com os espaços abertos da cidade.

Como epílogo desta cartografia, é preciso lembrar que, também pela primeira vez em sua história, o festival deixa de acontecer, em 2020. Dessa vez, porém, ao contrário do fantasma de 2010, havia uma razão concreta e trágica o suficiente para justificar o hiato. Ainda assim, setores da classe artística protestaram não só contra o cancelamento, mas também contra a ausência de diálogo da prefeitura com os artistas da cidade (PELÚCIO, 2020). Ainda que o teatro *on-line* seja a realidade possível em tempos de peste⁹ — o que inclusive tem levado a bem-vindos experimentos de linguagem —, o fato de o FIT-BH ser, como foi analisado até aqui, um festival de entrelaçada relação com os espaços públicos da cidade torna mais complexa a migração para as plataformas digitais.

No entanto, talvez mais preocupante que sua realização durante a pandemia são os rumos que o festival irá tomar após as sucessivas crises e polêmicas presentes em suas últimas edições, somada à crescente redução de espectadores. Se o momento atual é propício aos debates e à construção de redes expandidas, por que não

8 As dificuldades na divulgação do FIT-BH podem ser um dos fatores que impulsionaram a redução do público em 2018 para 25 mil pessoas (outra hipótese é a própria radicalidade curatorial). Além de ser menor que o da edição anterior (48 mil pessoas), o número está muito abaixo da média histórica de público do festival, superior a 80 mil.

9 A redação deste texto data do ano de 2021. (N. do R.)

aproveitar o período para reativar a interlocução do festival com seu público mais imediato? Entre tantos dissensos em torno do FIT-BH, talvez o único ponto pacífico seja a necessidade de articular uma reflexão coletiva sobre o seu futuro.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Marcos A. Ainda sobre o FIT. *Horizonte da cena*, Belo Horizonte, 19 jun. 2016. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/ainda-sobre-o-fit/>. Acesso em: 21 maio 2021.
- BELUSI, Soraya. Edição 2010 do FIT é cancelada. *O Tempo*, Belo Horizonte, 18 mar. 2010a. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/edicao-2010-do-fit-e-cancelada-1.249487>. Acesso em: 20 maio 2021.
- BELUSI, Soraya. Prefeitura garante FIT em 2010. *O Tempo*, Belo Horizonte, 30 mar. 2010b. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/prefeitura-garante-FIT-em-2010-1.248849>. Acesso em: 20 maio 2021.
- BONES, Marcelo. Poesia e política no espaço público. *O Tempo*, Belo Horizonte, p. 6-7, 17 jun. 2012. Entrevista concedida a Julia Guimarães.
- BONES, Marcelo. Entrevista concedida a Julia Guimarães, Belo Horizonte, 21 abr. 2021.
- BRAGA, Carolina. FIT-BH termina hoje e abre o debate sobre o sentido do festival para a cena cultural de BH. *Uai*, Belo Horizonte, 25 maio 2014. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/05/25/noticia-e-mais,155045/palco-de-discussoes.shtml>. Acesso em: 20 maio 2021.
- BRAGA, Carolina. Fim de semana no FIT-BH: cheio de sentidos e vazio de público. *Culturadoria*, [s. l.], 17 set. 2018. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/fim-de-semana-no-fit-bh/>. Acesso em: 17 maio 2021.
- CIRC — CENTRO DE INTERCÂMBIO E REFERÊNCIA CULTURAL. Seleção de propostas de curadoria para a 14.^a edição do Festival

- Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte — FIT-BH 2018. Belo Horizonte: CIRC, 2018.
- GUIMARÃES, Julia. Marcos para a construção coletiva de um festival. *Letras*, Belo Horizonte, v. 8, n. 59, p. 6-7, dez. 2018. Disponível em: <http://letras.cidadescriativas.org.br/2019/01/04/marcos-para-a-construcao-coletiva-de-um-festival/2018>. Acesso em: 15 maio 2021.
- MORAIS, B. FIT-BH: a história. *FIT Revista*, Belo Horizonte, v. 1, n. 3, p. 11-26, jun. 2008. Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/fit-FIT-bh-a-historia-40lrqw246vom>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- PELÚCIO, Chico. Festival Internacional de Teatro não será realizado em 2020, diz Prefeitura de BH. *G1*, Belo Horizonte, 16 out. 2020. Disponível em: <http://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/10/16/festival-internacional-de-teatro-nao-sera-realizado-em-2020-diz-prefeitura-de-bh.ghtml>. Acesso em: 17 maio 2021.
- RIBEIRO, Eid. Entrevista concedida a Julia Guimarães, Belo Horizonte, 20 abr. 2021.
- ROLIM, M. *O que pensam os curadores de artes cênicas*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- ROMAGNOLLI, Luciana. Com cara de déjà-vu. *O Tempo*, Belo Horizonte, 6 maio 2014a. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/hotsites/fit-bh/com-cara-de-deja-vu-1.833297>. Acesso em: 17 maio 2021.
- ROMAGNOLLI, Luciana. Com a relevância em risco. *O Tempo*, Belo Horizonte, 26 maio 2014b. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/hotsites/fit-bh/com-a-relevancia-em-risco-1.851893>. Acesso em: 17 maio 2021.
- ZIVIANI, Paula. A política de festivais culturais de Belo Horizonte: análise dos impactos socioeconômicos e simbólicos do FIT-BH. In: SILVA, Frederico Augusto Barbosa; ZIVIANI, Paula (org.). *Políticas públicas, economia criativa e da cultura*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2020.

CAMPANHA DE POPULARIZAÇÃO DO TEATRO E DA DANÇA: ACERTOS E CONTRADIÇÕES

Sérgio Abritta

Um projeto de história escrito por Italo Calvino, contido em seu livro *Se um viajante numa noite de inverno*, me veio à mente quando comecei a escrever este ensaio. Nele, dois escritores, que moram em vertentes opostas de um mesmo vale, observam-se mutuamente, por meio de lunetas, enquanto escrevem suas narrativas. Um é o atormentado; o outro, o produtivo. O atormentado vê o produtivo escrever freneticamente, sabendo que certamente sairá dali uma nova novela de sucesso. Apesar de considerá-lo tão somente “um hábil artesão, capaz de confeccionar em série romances que atendem ao gosto do público” (CALVINO, 2000, p. 177), não consegue deixar de sentir por ele inveja e admiração, a ponto de aspirar tornar-se igual a ele. O produtivo, por sua vez, não gosta das obras do atormentado, mas, ao vê-lo escrever, “sente que esse homem se debate com algo obscuro, um emaranhado, um caminho a ser aberto que ele não sabe aonde conduz” (CALVINO, 2000, p. 178). Ele é então tomado por um sentimento não só de admiração, mas também de inveja, “porque sente que seu trabalho é limitado e superficial se comparado ao que o escritor atormentado está procurando” (CALVINO, 2000, p. 178).

Ninguém poderia imaginar, no começo de 2020, que muitos projetos culturais existentes, como tantos outros de índoles diversas, deixariam de acontecer naquele ano e que, ainda agora, decorridos os primeiros meses de 2021,¹⁰ tivessem poucas perspectivas de retomada, pelo menos a curto prazo. Um desses projetos interrompidos foi justamente a Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, do Sinparc-MG — Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais —, que no ano passado realizou sua 46.^a edição. Naquela ocasião, apresentaram-se, entre estreantes e reapresentações, 147 espetáculos de teatro, dança e do gênero *stand-up*, em Belo Horizonte e outras seis cidades de Minas Gerais.

Não pretendo descrever a história da hoje chamada Campanha de Popularização do Teatro e da Dança — a que passarei a designar, a partir deste ponto, somente como Campanha de Popularização — e muito menos analisar os elementos objetivos que lhe dão suporte, como os patrocínios diretos ou indiretos, mas, sim, lançar sobre ela um olhar de espectador que acompanha, há anos, uma expressiva parcela do movimento cênico da cidade, em toda a sua diversidade. Esse olhar se depara com algumas constatações, mas, acima de tudo, levanta indagações que podem contribuir para um debate acerca dos possíveis acertos e contradições desse modelo de festival.

Fazendo um recorte mais específico, e considerando o objeto principal de minha observação — o teatro destinado ao público adulto —, deixarei de lado os espetáculos de dança e mesmo o teatro para crianças, que têm especificidades bastante distintas.

Os festivais, como se sabe, têm raízes fincadas nas dionisíacas atenienses do século v a.C., quando se oferecia ao público uma amostra de tragédias e comédias escritas pelos dramaturgos especialmente para tais festas.¹¹ Hoje, no dizer de Eric Hobsbawm, “tornaram-se

10 Quando este texto foi escrito, a vacinação contra a covid-19 ainda se mostrava incipiente no Brasil e não havia perspectiva de retomada das atividades culturais, o que só começou a acontecer nos últimos meses do ano.

11 “Com origem na época de Péricles, as Grandes Dionisíacas ou Dionisíacas Urbanas constituíam um ponto culminante e festivo na vida religiosa, intelectual e artística da cidade-Estado de Atenas. Enquanto as mais modestas Dionisíacas rurais,

sólidos componentes do complexo da indústria do entretenimento, cada dia mais importante do ponto de vista econômico, e especialmente do turismo cultural” (HOBSBAWM, 2013, p. 55). Atendo-se a aspectos mais artísticos, Patrice Pavis afirma que “o interesse primordial dos festivais reside na possibilidade oferecida a um público de ver, num lugar e num tempo, espetáculos novos, de descobrir tendências e experiências pouco conhecidas, de confrontar animadores e amadores de teatro” (PAVIS, 1999, p. 166).

Os motivos para a realização de um festival passam, assim, por aspectos diversos, dos artísticos aos econômicos, que acabam por ser a ele inerentes e indissociáveis, mas não se podem esquecer escopos mais sensíveis, instigantes, e tão importantes quanto, como o de abrigar espaços de reflexão sobre determinados temas urgentes da sociedade. É possível, entretanto, que todos tenham um eixo em comum: o alcance de um maior número de pessoas, iniciadas ou não, que se envolvam em suas atividades e sintam a potência de experimentar a arte de forma comunal. Junte-se a isso a possibilidade de que elas se tornem participantes em eventos futuros.

Isso não aconteceu de forma diferente com a Campanha de Popularização. Quando criada, na década de 70, sob o sugestivo nome de Campanha das Kombis, delineou-se o objetivo de aumentar, em determinado período do ano — não por acaso escolhido para coincidir com as férias escolares —, o público presente nas salas de teatro. Esse era o propósito maior do festival: tornar o teatro aqui produzido conhecido e estimado pela população. A reboque, viria a exposição de grande parte da produção teatral realizada durante o ano. Mas como se fomentaria esse aumento de público? Especialmente através da redução dos preços dos ingressos a um

que aconteciam em dezembro, possuíam um caráter puramente local e eram patrocinadas de *per si* pelos diferentes *demos* da Ática, Atenas ostentava todo o brilho representativo de capital das Grandes Dionisiacas, de seis dias de duração. [...]. As Grandes Dionisiacas, em março, eram a princípio reservadas exclusivamente para a tragédia, enquanto os escritores de comédias competiam nas Leneias, em janeiro. Porém, na época de Aristófanes, os dois tipos de peças eram qualificáveis para ambos os festivais.” (BERTHOLD, 2000, p. 113-114)

patamar que possibilitasse a uma maior parcela da população, não inserida nas classes mais favorecidas, a sua compra.

Certamente, entendia-se que a aproximação do público com as produções locais redundaria em significativo aumento de comparecimento ao teatro durante todo o ano. Em suma: pretendia-se também, e talvez principalmente, realizar-se a decantada formação de público, que significa nada mais nada menos do que imprimir nas pessoas a necessidade contínua de experimentar o teatro, de torná-lo um objeto cultural que faça parte determinante de suas vidas. Passados 46 anos, é de se perguntar se aquilo que se desejava aconteceu.

Quanto à primeira proposição, a resposta é positiva. Houve certa democratização do acesso da população às artes cênicas, antes restrito à elite econômica, que podia pagar pelos ingressos. Espaços não frequentados pelo grande público, como o Palácio das Artes, passaram a fazer parte de sua agenda. Não se pode menosprezar também o fato de o evento ter se tornado o maior do país, no que tange ao número impressionante de espectadores. Isso propiciou aos profissionais das artes cênicas e a um sem-número de outros, que indiretamente se beneficiam da atividade teatral, o exercício de um trabalho razoavelmente remunerado, ainda que limitado a dois meses do ano.

Em relação ao segundo ponto, no entanto, a resposta é negativa. Fora do período da Campanha de Popularização, é notório que nossos teatros continuam vazios, a despeito de uma ou outra montagem conseguir atrair espectadores ou de equipamentos culturais que, coerentes com uma programação que em tese privilegia a qualidade e com o apoio substancial de seu patrocinador, levam público a seu espaço, independentemente do fato de se tratar ou não de uma produção local. O desinteresse do público pelas produções locais parece passar ao largo da questão do preço dos ingressos, já que muitos espetáculos o mantêm bem próximo ao cobrado durante a Campanha de Popularização.

Há um complicador que merece ser destacado: a distribuição do público nos espaços, feita de forma normalmente desigual. A maioria absoluta dos espetáculos que têm casa cheia, às vezes ininterruptamente durante os dois meses do evento, faz parte dos denominados

blockbusters, montagens que caíram amplamente no gosto popular. E talvez aí resida o ponto mais vulnerável da Campanha de Popularização, utilizado quase sempre por seus detratores para desqualificá-la: o argumento de que ela valorizaria um único tipo de espetáculo, consubstanciado em um gênero específico e que, presumivelmente, seria menor, menos potente, impossibilitado, por sua própria natureza, de fazer com que a cena fosse atravessada por indagações sociais urgentes ou mesmo que produzisse camadas de reflexões relativas à existência. Essa eleição, feita pelo público, seria intensificada pela visão hegemônica da Campanha de Popularização, no sentido de que popularizar é, simplesmente, aumentar o número de espectadores. Assim, a Campanha de Popularização não faria mais do que cancelar um modelo de cada vez mais plateia para só um tipo de espetáculo, em detrimento não só de todos os outros, mas, especialmente, da possibilidade de ampliação da visão do público sobre a experiência teatral e mesmo sobre o mundo, em suas complexas e diversificadas relações. Em síntese: oferecer, preferencialmente, mais do mesmo, seria, uma opção eticamente (e mesmo esteticamente) defensável?

Tomando como objeto de análise a 46.^a Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, que responde bem a uma tendência que vem se consolidando através dos anos, pode-se verificar que 37,2% dos estreantes e 58,5% do total dos espetáculos destinados ao público adulto foram categorizados pelos seus realizadores como comédia, o que denota a prevalência expressiva desse gênero na Campanha de Popularização.¹² Isso fica ainda mais evidente quando se fala das reapresentações:¹³ 76,4% dos espetáculos para adultos são do gênero comédia.¹⁴

12 Os 43 espetáculos estreantes dirigidos ao público adulto tiveram a seguinte denominação por gênero: drama — 8; contemporâneo — 9; drama cômico — 4; clássico — 4; musical — 2; e comédia — 16.

13 As 51 reapresentações, endereçadas também ao público adulto, foram assim classificadas: drama — 2; contemporâneo — 7; drama cômico — 1; musical — 2; e comédia — 39.

14 No teatro para as crianças (denominado pela Campanha de Popularização de “teatro infantil”), o fenômeno parece não se repetir, já que, entre os espetáculos

Os números parecem levar a duas conclusões: a primeira, de que há uma evidente preferência dos realizadores (produtores, coletivos, grupos, companhias) pelo gênero; a segunda, de que são os espetáculos de comédia aqueles que têm maiores chances de se manter no festival nos anos subsequentes, já que a Campanha de Popularização não se resume ao que aconteceu no ano precedente, podendo incluir produções de anos anteriores, o que se tornou uma constante. As razões para essa preferência residiriam, acima de tudo, no viés econômico: o sucesso de público de espetáculos do gênero comédia teria, em tese, possibilidade muito maior de acontecer. Há, é certo, em todas as Campanhas de Popularização, espetáculos que não se encaixam no gênero e levam milhares de espectadores ao teatro no período do evento. Mas são exceções que confirmam a regra: basta, para tanto, ao final de cada festival, verificar-se o *ranking* dos espetáculos por venda de ingresso. Na 46.^a Campanha de Popularização, entre os dez espetáculos mais vistos, estavam sete comédias e três espetáculos infantis (WERNECK, 2020). Apesar da opção pelo gênero estar legitimada pela meta original do evento, o que se pergunta é se ela não prejudicaria, de forma substancial, seu aspecto formativo.

A preocupação com a ampliação das plateias não é nova: remonta, no caso do teatro brasileiro, a meados do século passado, quando a UNE desenvolveu, com a participação de várias pessoas, entre as quais Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman e Carlos Estevam, um “projeto de criar um núcleo de arte popular que englobasse diversas

estrepentes (8), há uma maior equivalência entre os gêneros: clássico — 1; musical — 3; contemporâneo — 2; e comédia — 2. Mas, quando se fala das reapresentações (28), a opção pelos denominados “clássicos” impressiona: musical — 3; contemporâneo — 3; fábula — 1; comédia — 3; e clássico — 18. Ou seja: dos 36 espetáculos destinados às crianças, metade são “clássicos”. Entretanto, essa é uma análise que merece ser feita em um estudo distinto, começando-se talvez pela seguinte pergunta: o que se entende por “clássico”? Note-se, ainda, que, em relação à dança, que teve apenas sete espetáculos na 46.^a Campanha de Popularização, as categorizações são bastante diversas das empregadas em relação ao teatro (dança de salão, moderno, folclórico, musical, contemporâneo), o que significa que, em relação a ela, pode e deve haver outros questionamentos, intrinsecamente diferentes dos suscitados neste trabalho.

áreas — teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas —, chamado Centro Popular de Cultura (CPC)” (RIDENTI, 2014, p. 90). A peça que engendrou esse movimento foi justamente *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, que tinha o propósito de explicar ao público os efeitos sociais da teoria marxista da mais-valia, tudo por meio de “uma revista musical assumidamente inspirada na Praça Tiradentes” (COSTA, 1996, p. 75), repleta de ironia e humor. A direção coube a Chico de Assis, que acabara de se afastar do Arena, “insatisfeito com o público restrito alcançado pelo grupo. ‘Teatro popular sem povo?’, perguntava Chico” (MORAES, 2000, p. 105). O espetáculo ficou cerca de oito meses em cartaz, tendo média de 400 espectadores por apresentação.

Sem pretender aprofundar a discussão, mas lembrando a incisiva (ainda que discutível) assertiva de Brecht,¹⁵ no sentido de ser a diversão a mais nobre função do teatro (BRECHT, 1978), acredito que a questão do que seja arte para o povo configure um problema a ser enfrentado, pois não há, necessariamente, um liame entre a comédia e um teatro verdadeiramente popular, e, sim, entre o teatro que se compromete com o seu fazer e que provoca e instiga e um outro que assim não procede, ou, em palavras rasas, entre o teatro bom e o ruim.¹⁶ A comédia pode, tanto quanto qualquer outro gênero ou forma de teatro, desafiar valores hegemônicos e convidar a mudanças. A frase cunhada pelo público, facilmente ouvida nas filas do evento, no sentido de que “teatro é pra rir”, é que há de ser, evidentemente,

15 “Si no existiera un aprender divertido, el teatro sería, por toda su estructura, incapaz de enseñar. El teatro sigue siendo teatro, también cuando es teatro didáctico, y siempre que sea buen teatro será divertido” (BRECHT, 2004, p. 49).

16 Não há como não lembrar aqui as palavras de um dos dirigentes do CPC, Ferreira Gullar, citado por Marcelo Ridenti: “O grande erro do CPC foi dizer que a qualidade literária era secundária, que a função do escritor é fazer de sua literatura instrumento de conscientização política e atingir as massas, porque se você for sofisticado, se fizer uma literatura, um teatro, uma poesia sofisticada, você não vai atingir as massas. Então, propunha fazer uma coisa de baixa qualidade para atingir as massas. [...]. Nós nem fizemos boa literatura durante o CPC, nem bom teatro, nem atingimos as massas. Então, nós sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política que não se realizou porque era uma coisa inviável” (GULLAR *apud* RIDENTI, 2014, p. 93).

desconstruída. O contrário é deixar que se incuta na mente dos espectadores uma relação inverídica, que o afasta, de forma não inteligente, da possibilidade de fruição de projetos artísticos diversos, que poderiam lhe trazer novas possibilidades de interpretação do mundo e mesmo do fenômeno teatral em si.

Mas como modificar uma visão tão arraigada e, por que não dizer, deformada?

A tarefa é árdua e demanda tempo. O gosto do público por espetáculos de mais fácil e imediata apreensão reproduz um comportamento que pode ser verificado no mundo todo, nas mais variadas linguagens artísticas. Num evento de grandes proporções, como hoje é o caso da Campanha de Popularização, a tendência é a de aglutinação em torno daqueles que prometam uma experiência quase catártica, intensificada pelo caráter de partilha coletiva, o que pode ser facilmente percebido nas comédias que ganharam a aprovação do público.¹⁷ Outro fenômeno é o da repetição: não raramente, a plateia desses espetáculos é composta por espectadores que já assistiram a eles, e não uma, mas diversas vezes.

Não se pode condenar aprioristicamente o artista que se distancia do desejo artístico para atingir o público, pois a luta pela viabilização e pela sobrevivência de projetos precisa ser objetivamente considerada. Por outro lado, obras esteticamente elaboradas podem ser mais potentes nos deslocamentos íntimos dos espectadores, mas não são garantia de nada (assim como as comédias, apesar de suas

17 Sobre a intenção de quase cumplicidade do riso, escreve Bergson: “Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. [...]. O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou mesa de bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade nenhuma de rir. Alguém a quem se perguntou por que não chorava ao ouvir uma prédica que a todos fazia derramar lágrimas, respondeu: ‘Não sou da paróquia.’ Com mais razão se aplica ao riso o que esse homem pensava das lágrimas. [...]. Já se observou inúmeras vezes que o riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala. Por outro lado, já não se notou que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois, aos costumes e às ideias de certa sociedade?” (BERGSON, 1987, p. 13).

probabilidades de sucesso serem mais presentes, também não são). A fruição de uma obra de arte exige, antes de tudo, repertório, e ele só se forma na heterogeneidade e na constância.

A Campanha Mostra — um recorte de produções independentes com propostas ousadas de encenação e/ou abordagem de temas não convencionais — é um primeiro passo nessa construção. Espetáculos que apostam nos riscos e na experimentação devem ser destacados para despertar no público, no mínimo, curiosidade por um outro tipo de encenação. Há que pensar formas de dar a eles maior visibilidade, seja destacando-os na grade de programação, seja possibilitando sua realização em lugares diversos e descentralizados da cidade, já que eles têm ficado circunscritos a espaços restritos (na 46.^a edição, à Funarte). Mas não basta isso. Numa visão que pode parecer romântica, penso que talvez seja a hora da proposição, pela Campanha de Popularização, de ações paralelas, de atividades que extrapolem o período de sua realização e que tenham como alvo não os artistas, mas o público. O conhecimento prévio de um objeto artístico, desde sua concepção até sua realização, potencializa nossa capacidade de observação e, via de consequência, de identificação. Encontros e atividades de sensibilização destinados à população e relacionados ao fazer teatral, com todas as suas nuances, seriam mediados pelos próprios artistas e pelo movimento de crítica, que hoje se tornou um forte instrumento de reflexão sobre as artes da cena, mas que tem se limitado a um nicho exatamente oposto àquele preponderante na Campanha de Popularização.

Tais encontros poderiam também servir ao debate do setor sobre eventuais questionamentos relativos à baixa qualidade de alguns espetáculos que compõem o festival. O discurso de que aceitar toda a produção teatral feita no ano antecedente — desde que cumpridos os requisitos mínimos previstos no regulamento do Sinparc (esses requisitos podem se modificar de ano a ano e se referem, na maioria das vezes, a um número mínimo de apresentações realizadas no ano anterior e à comprovação ou declaração do produtor no sentido da capacitação profissional dos diversos integrantes da montagem, bem como a uma carta de reserva do teatro onde se pretende levar a

montagem) — seria a forma mais democrática de participação, me parece equivocado, pois pode levar a deformações que fragilizam o evento. O comprometimento com o fazer teatral é uma exigência que se impõe. Um teatro que não consegue lidar de forma responsável com sua realização, feito, portanto, de qualquer jeito, traz descrédito. Lembrando a lição de Peter Brook: “Em teatro, ‘de qualquer jeito’ é o maior e mais sutil inimigo” (BROOK, 2000, p. 14). Isso, a meu ver, só seria possível com a criação de uma curadoria que se dedicasse à construção da grade de programação, estabelecendo critérios artísticos para tal. Privilegiar um mínimo de qualidade, em detrimento da quantidade de espetáculos, seria o caminho mais curto para a Campanha de Popularização reinventar-se.

Volto, então, a Calvino: os dois escritores veem através da luneta uma mulher que, no terraço de um chalé, lê absorta um livro, virando as páginas com gestos febris. O maior desejo de ambos é serem lidos como ela lê. Acreditam que ela está lendo a obra do outro e, assim, passam a escrever um romance com o que pensam que um e outro escreveriam. Entregam a ela, enfim, as obras que acabaram de escrever. Só que uma rajada de vento mistura as páginas dos dois manuscritos e a leitora tenta reorganizá-los. Daí resulta um romance único, que os críticos não sabem a quem atribuir e que ambos os escritores sempre sonharam escrever, como quase sempre é, para quem faz teatro, o espetáculo esteticamente instigante, eticamente responsável e prazeroso para quem assiste a ele. Tão essencial quanto realizá-lo, é ter em mente que é preciso buscá-lo. Não existe teatro sem público. Mas sua importância só pode ser sentida quando ele consegue despertar na plateia um outro olhar, mais diverso e comprometido com o mundo concreto, aquele que está logo ali, do lado de fora do teatro.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados*. São Paulo: Schwarcz S. A., 2013.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- WERNECK, Gustavo. Mesmo com temporais de janeiro, Campanha de Popularização não fez água. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 fev. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/02/24/interna_cultura,1123949/mesmo-com-temporais-de-janeiro-campanha-de-popularizacao-nao-fez-agua.shtml. Acesso em: 4 maio 2021.

TELETEATRO EM MINAS: NOS TEMPOS DA TV ITACOLOMI

Silvio Ribas

“Não existe hoje, fora da bomba atômica, reação maior na sensibilidade de um meio coletivo do que a televisão.” A declaração dada pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand em 10 de novembro de 1955, dois dias após a inauguração da TV Itacolomi em Belo Horizonte, resume o impacto do revolucionário meio de comunicação que chegou ao Brasil cinco anos antes, além de ilustrar o sentimento da sociedade de uma ainda pacata capital mineira diante da incipiente novidade em seus lares.

A cultura brasileira dos anos 1950 foi marcada pelo radioteatro e pelo teleteatro, representado em Minas Gerais pela extinta Itacolomi, que foi também a escola de muitos atores de teatro nessa década. A ausência de espaços de formação teatral e de apresentação tornou inovadora a geração que se iniciou nesse contexto televisivo, em preto e branco à época, também responsável pela construção do teatro mineiro.

Na segunda metade da década de 1950 e durante a de 1960, sob o embalo da televisão, é perceptível uma mudança no cenário da dramaturgia mineira, com a criação do Teatro Universitário (1956) e do Teatro Experimental (1959), que explorariam novas possibilidades.

As maiores influências vinham de São Paulo, notadamente o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte Dramática (EAD), e do Rio de Janeiro.

Chateaubriand, fundador em 1924 do grupo de comunicação Diários e Emissoras Associados, que tem até hoje entre as suas principais marcas o jornal *Estado de Minas* e a TV Alterosa, era um visionário e o seu pioneirismo empolgou o país. Em 18 de setembro de 1950, Chatô inaugurou a TV Tupi de São Paulo, a primeira emissora do Brasil, que iniciou sua programação para um número irrisório de aparelhos. No ano seguinte, foi a vez de estreiar a Tupi do Rio.

A Itacolomi, canal 4, foi a terceira estação dos Associados e tornou Minas Gerais o terceiro polo estadual de produção televisiva. Ela foi inaugurada oficialmente em 8 de novembro de 1955, quando já havia concorrentes do grupo, como a paulista TV Record (1953) e a TV Rio (1955). O diferencial da TV mineira, instalada nos dois últimos andares do edifício Acaiaca, na Avenida Afonso Pena, foi ter iniciado transmissões na condição de mais moderna e bem-equipada da América do Sul, para mais de 1 milhão de mineiros.

Nos 80 metros quadrados do estúdio da Itacolomi foram encenadas mais de mil produções. Em seu palco passaram mais de 100 artistas da própria casa. A invenção de uma arte dramática adaptada à moldura da TV impulsionou o teatro em BH, fomentando a abertura de casas de espetáculo e um mercado de trabalho para novos artistas. Havia na capital algo inexistente hoje em dia: um meio artístico de televisão, com galãs e musas convivendo com a comunidade local.

GRANDE ELENCO

O conjunto de espetáculos formatados para a telinha da TV em Minas foi resultado de uma estrutura que movimentava cerca de 400 funcionários. A Itacolomi chegou a ter em seu elenco 120 atores, dos quais 40 contratados como menselistas e 80 eventuais, remunerados por cachê.

Eram levadas ao ar, de maneira bem variada, atrações cômicas, policiais, infantis e clássicos da literatura universal, chegando a quase 14 horas diárias de programação ao vivo. Essa rotina frenética deixava

muito apertado o tempo para a montagem completa de cenários de estúdio. Era também habitual a preparação e os ensaios em um intervalo de apenas 72 horas.

Algumas gravações externas, impossíveis de serem produzidas ao vivo dentro do estúdio, transcorriam pela madrugada adentro, como, por exemplo, em *O diário de Anne Frank*. Os funcionários, muitas vezes, eram obrigados a dormir na própria emissora, em lugares improvisados (quase sempre o depósito de tecidos), para que pudessem aproveitar mais algumas horas de ensaio.

Todos os artistas que se candidatavam a ingressar para a Itacolomi eram avisados de antemão que teriam de exercer dedicação absoluta ao canal porque só saberiam a hora de bater o ponto de entrada, mas quase nunca a hora de sair. Relatos dão conta de atritos esporádicos entre os integrantes do teleteatro nos bastidores, resultado do excessivo trabalho. Por vezes, a estafa acarretava até o afastamento temporário do profissional.

Depoimentos de artistas e produtores revelam que, às vezes, chegava-se à situação, impensável para padrões atuais, de uma peça ser planejada pela manhã e levada ao ar na noite do mesmo dia. A improvisação levou à inovação. O enquadramento das cenas era feito conforme os recursos técnicos conhecidos e, constantemente, a prática levava ao aprimoramento e à descoberta de novas técnicas e de novos mestres.

Os detalhes técnicos eram de extrema importância. O fator ao vivo obrigava a todos a desempenhar dedicação extra, principalmente o elenco. O ator que chegasse no terceiro dia sem o texto decorado, era suspenso por três dias, pois, no caso de alguma falha, tudo seria presenciado pelo público. O próprio operador de *boom* (microfone suspenso, ou “girafa”), ao perceber algum lapso de memória, deslocava o microfone para outro ator ou pedia comerciais no estúdio auxiliar, fazendo o possível para não comprometer o trabalho artístico.

Os atores e atrizes da Itacolomi, na sua maioria mineiros, eram classificados em categorias, conforme o tempo de serviço: A, B e C. Essa classificação distinguia os artistas por nível de capacidade ou

mesmo por experiência. Os atores A compunham a chamada “linha de frente”, os B eram os secundários, de papéis coadjuvantes, e, finalmente, os C formavam o grupo de calouros e figurantes. Havia a chance de ascensão das categorias B e C para uma superior. Muitos dos integrantes do elenco geral, que podia contar com visitantes de outros estados, participavam de várias peças ao mesmo tempo.

Geralmente, os iniciantes passavam primeiro pelo *Teatrinho de Brinquedo* — programa semanal de horário nobre — ou por programas religiosos ou pelas chamadas revistinhas. Muitos testes possibilitavam o ingresso de atores de imenso potencial, por meio de “pontas” em diversos programas; outros chegavam e pediam para entrar na emissora com o intuito de aprender a tecnologia dos equipamentos e acabavam ficando em outras áreas. Os professores de teatro Otávio Cardoso e Luiz Gonzaga, do elenco da emissora, também convidavam alunos para irem trabalhar na televisão.

Havia também participações especiais de atores e atrizes consagrados do Rio e de São Paulo, como Eva Todor, que chegou a ter um programa semanal próprio, ou Jorge Dória. Essas estrelas geralmente atuavam no Teatro Walita, programa especialmente criado para receber celebridades de fora. Figurantes ilustres também se destacavam em “pontas”, como o ator José Mayer e o então goleiro titular do Clube Atlético Mineiro, Kafunga.

Mas a emissora tinha suas próprias estrelas. Considerado um dos maiores nomes do teatro mineiro, o ator e diretor Elvécio Queiroz Guimarães (1934-2016) teve o primeiro contato com o teleteatro em 1952, na TV Tupi do Rio. De volta a Belo Horizonte, em 1955, foi contratado pela Itacolomi, onde foi apresentador, ator, narrador, redator de novelas, produtor de programas e diretor. Entre as inovações que protagonizou, está o primeiro seriado da televisão brasileira, o *Noites Mineiras*, um conto de época que retrata a Belo Horizonte do início do século XX.

Outro nome consagrado, Rogério Falabella, ator, diretor e roteirista, conta que estreou na televisão em 1957, na Itacolomi, onde trabalhou por dez anos. Além da presença destacada no elenco, na emissora ele teve a oportunidade de se aprimorar como dramaturgo

ao escrever para o teleteatro, geralmente em duplas, com roteiros de 45 minutos para temas policiais, de suspense, terror e comédia.

As produções contavam com uma carpintaria para confeccionar todos os ambientes, com cinco maquinistas (profissionais que montam, deslocam ou elevam câmeras e verificam equipamentos relacionados), oito contrarregras, dois automóveis e um caminhão para transportar objetos de decoração, móveis, animais, entre outros itens. O teleteatro dispunha ainda de três maquiladores, um aderecista, oito costureiras e dois chefes de guarda-roupa, que cuidavam de um acervo de, no mínimo, 20 mil unidades.

Na época da TV em preto e branco, as cores do estúdio e dos figurinos exigiam um cuidado especial. Quando se queria mostrar cor preta, a utilizada em geral era algo próximo do verde-esmeralda, caso contrário a imagem ficava “queimada”, ou seja, com disfunção, gerando efeitos visuais desfavoráveis. O mesmo ocorria no uso da cor branca, prontamente substituída pelo amarelo. A integração de toda a equipe foi fundamental.

O GRANDE TEATRO LOURDES

O maior destaque do teleteatro da Itacolomi foi o *Grande Teatro Lourdes*. Atração criada quatro meses após a inauguração, concebida por Renê de Almeida, recém-chegado da TV Tupi de São Paulo, é considerada um dos marcos da emissora em toda a sua história, encerrada em 1980, junto com a Rede Tupi, sobretudo devido à fidelidade aos textos encenados.

Foram montadas peças de até três atos, grandes clássicos escolhidos e adaptados com rigor. O roteiro era distribuído às terças-feiras e a apresentação ocorria sempre no horário nobre dos domingos. O nome do programa estava associado ao seu patrocinador exclusivo — a Perfumaria Lourdes.

A primeira peça do *Grande Teatro*, “Sinfonia pastoral”, foi ensaiada na casa de Renê de Almeida, na Rua Guajajaras, centro da capital. Além dele, o elenco contava com o gaúcho Otávio Augusto Vampré, Vânia Elizabeth (esposa de Vampré), Paulinho Pereira e Roseli

Mendes (esposa de Renê de Almeida). Inicialmente, os demais atores e atrizes da emissora se ressentiram com a escalação de gente vinda de outros estados, mas, após várias peças que se seguiram, tiveram oportunidade de mostrar o seu trabalho.

Quando a Itacolomi começou a anunciar a peça “Sinfonia pastoral”, ela seria patrocinada por uma fábrica de televisores recém-instalada em Minas Gerais, a Windsor. Por três meses, o programa chamou-se *Grande Teatro Windsor*, sendo depois rebatizado. Na maior parte das montagens feitas para o *Grande Teatro Lourdes*, os cenários pediam grande agilidade, pois tudo tinha que ser trocado no curto espaço de tempo dos intervalos comerciais. Todas as produções do teleteatro demandavam esforços pesados, mas para o *Grande Teatro* esse trabalho era ainda maior.

Outras montagens tiveram destaque. *A garrafa do diabo*, produção de Vinícius de Carvalho e Vicente Prates, era uma série semanal que narrava fatos da história mundial, mas sugerindo que personalidades históricas enfocadas tinham sido influenciadas por demônio preso à garrafa que, alternadamente, pertenceu a cada uma delas. Entre os donos, estavam Napoleão Bonaparte, Átila dos Hunos e Mussolini.

O diabo concedia favores e poderes por um período ao dono da garrafa, tal qual um gênio da lâmpada de Aladim. A diferença é que, ao fim de cada episódio, o portador da garrafa caía em uma desgraça decorrente de sua própria ganância. E, para libertar a sua alma, ele tinha de se livrar da garrafa, que ia sendo encontrada através dos tempos.

Escrito por Vinícius de Carvalho e dirigido por Otávio Cardoso, que, nos dois primeiros anos da emissora, era o único diretor-ensaiador, porque o elenco era pequeno. Depois das primeiras exhibições em Minas, alguns capítulos foram retransmitidos simultaneamente pela tv Tupi do Rio. O público carioca, inclusive, era esporadicamente outra plateia a assistir e a julgar o trabalho da tv mineira. *A garrafa do diabo* foi ao ar pela primeira vez em 1956 e somou 90 capítulos.

No episódio “O cavaleiro templário”, em que supostamente seriam revelados segredos da maçonaria, a tv Itacolomi recebeu

ameaças, até de morte. A polêmica originou-se quando o *Estado de Minas* publicou anúncio alertando para a “revelação”. O polêmico capítulo de *A garrafa do diabo* mostrou que se tratava de exagero da publicidade da emissora, pois os princípios maçônicos foram apenas insinuados.

Este tipo de pressão raramente existia, porque a fiscalização informal do público imprimiu autocensura em todas as produções do teleteatro. Por isso, quase nunca houve problemas com a censura oficial, seja de caráter político ou moral. Até mesmo um beijo, por exemplo, era submetido a avaliação interna sobre a necessidade real dele em cena. Caso positivo, ainda havia a possibilidade de a câmera mover-se para uma sombra projetada na parede, com a silhueta sugerindo intérpretes se beijando.

Quem quebrou essa regra foi o ator Antonio Naddeo e a atriz Glória Lopes. Os dois combinaram de praticar um beijo explícito na frente das câmeras. Como castigo, eles foram mandados ficar de plantão no telefone da emissora, ouvindo uma série de queixas de telespectadores ofendidos pela ousadia.

Esse receio estava relacionado àquilo que era próprio da época. Mesmo assim, o teleteatro da Itacolomi inovou ao mostrar o primeiro gesto obsceno diante das câmeras da televisão brasileira. O autor dessa façanha foi o ator Thales Penna. O fato ocorreu ao interpretar ele um presidiário que, ao ser ameaçado, respondeu com uma “banana”.

Ousada mesmo foi a peça produzida por Vinícius de Carvalho e inspirada no encontro de realidade e ficção do programa radiofônico *A invasão dos mundos*, de Orson Welles, que provocou pânico coletivo nos Estados Unidos. Na produção da Itacolomi, o estúdio foi “invadido” por um suposto marginal, que queria confessar um crime perante as câmeras. O ator disse que, ao sair dali, mataria a esposa. O edifício da TV chegou a ser cercado por policiais para prender em flagrante o “criminoso”. Eles ficaram perplexos ao descobrirem que “era tudo teatro”.

As dificuldades para conhecer as questões jurídicas de propriedade intelectual relacionadas às atrações provocaram constrangimentos para encenações do teleteatro. *Testemunha de acusação*, de

Agatha Christie, por exemplo, foi um grande sucesso da emissora. Ocorre que os direitos da peça haviam sido comprados para uma montagem teatral com a atriz brasileira Henriette Morineau, que estava sendo ensaiada no Rio.

Otávio Cardoso fez a adaptação e escalou Salvador Alberto para o papel de advogado de defesa. Em dez dias a peça estava pronta. Outros dez dias após ser exibida, Cardoso foi chamado à sala de direção. Rubens Pontes, o diretor comercial, e Vinícius de Carvalho, o diretor-geral, estavam lá com uma advogada da Livraria Agir, editora e detentora dos direitos autorais, avisando que estava processando a Itacolomi. Emissora e proprietária chegaram a um acordo no qual o canal pagaria importância mínima. Em relação a Henriette, o problema foi resolvido com a ida de Cardoso ao Rio para se desculpar pessoalmente com a atriz.

BURRO NO ELEVADOR

Outro fato inesperado e de forte repercussão na teledramaturgia mineira ocorreu em *A vida de Cristo*, cujo papel principal foi interpretado pelo maquilador Francisco Vieira. Para a montagem, Otávio Cardoso subiu com um burro até o 24.º andar, pelo elevador. Tudo ocorria corretamente no estúdio B. Um centurião pedia a Cristo que salvasse seu escravo gravemente enfermo, interpretado pelo estreante Coraci Raposos.

Uma câmera nele e outra em Jesus. Por meio de uma sobreposição de imagens, Cristo abençoava e o escravo gemia. Nesse instante, o burro começou a zurrar. O Cristo escorregou e caiu. São Pedro, interpretado pelo locutor Roberto Márcio, caiu na gargalhada, esqueceu que usava barba postiça e, ao tapar a boca, a arrancou. O riso foi geral e o diretor de TV custou a perceber o ocorrido.

Em *Massacre*, outro acontecimento próprio das falhas ao vivo. Otávio Cardoso, protagonista da peça, colocou o roteiro numa gaveta entreaberta para consultar, caso precisasse. Mas isso não evitou confusão. O coronel em cena, que o agrediria em certo momento, desferiu uma bofetada antes da hora e com muita força.

Quando Otávio Cardoso percebeu que a chegada do videoteipe poderia afetar o teleteatro mineiro, passou a estimular a transferência para o Rio e São Paulo daqueles que mostravam forte tendência a continuar trabalhando em televisão. Da tv Itacolomi surgiram nomes que ganharam fama nacional após deixarem Belo Horizonte. Entre eles estão Tony Vieira, que dedicou a carreira sobretudo ao cinema, Mauro Gonçalves (o Zacarias de *Os Trapalhões*), Lady Francisco e Mário Lúcio Vaz, que substituiu Daniel Filho como diretor do Departamento de Teledramaturgia da Rede Globo.

Muitos não foram por já terem constituído família, o que dificultava a mudança. Exemplo disso foi Lenice de Almeida, que começou a gravar os primeiros capítulos da novela *Irmãos Coragem*, da tv Globo, mas não pôde continuar, em razão do pouco que a ela foi oferecido para ausentar-se da família.

O FIM DO TELETEATRO

Numa terça-feira de 1964, Dermival Costa Lima chegou a Belo Horizonte e assumiu a direção artística. Trazia a ordem de São Paulo, sede da Rede Tupi, para acabar com a programação artística. Na época, duas novelas estavam no ar, uma de um autor local, Vicente Prates, e outra vinda do Rio. Faltavam em torno de 15 capítulos para o término da primeira. Foi dada a ordem para que essa novela acabasse na sexta-feira seguinte. A outra, que exigia ainda cerca de 40 capítulos, acabou no mesmo dia, junto com a notícia. Restou apenas, por mais um ano, o *Grande Teatro Lourdes*, porque tinha patrocínio, mas Otávio Cardoso não mais escolheria as peças. Elas passariam a vir do Rio de Janeiro.

Na semana seguinte à intervenção, todo o elenco do teleteatro foi demitido, com a exceção de poucos, que tinham estabilidade, aproveitados então pelo *Grande Teatro* e trabalhando apenas mediante cachê. Houve revolta e protestos, mas a decisão estava tomada. A tv Tupi de São Paulo fazia os programas teatrais, e a do Rio, os musicais.

De criadora e pioneira ficou só a doce lembrança. A Itacolomi foi rebaixada à condição de simples reprodutora da programação

cultural da matriz, completamente submetida à rede, quase como se vê atualmente. Ficou claro que o teleteatro, expressão cultural mais completa da televisão mineira, combinando visual, interpretação e música, não se repetiria facilmente, a despeito da qualidade e da intensidade de sua produção.

A odisseia da implantação da televisão em território mineiro, com destaque para o conteúdo artístico, começou a ser pesquisada durante o curso de graduação em Jornalismo da PUC Minas, resultando, em 1991, na monografia *A produção cultural da TV Itacolomi*. Com notas pessoais de José de Oliveira Vaz, ex-superintendente da emissora, o texto induziu outras pesquisas e busca de acervos e depoimentos, além de documentários e exposições. Em todas essas iniciativas, a constatação comum é que a teledramaturgia foi o maior legado deixado pela emissora. Aplausos.

ATRIZES E ATORES

“QUANDO NÃO ESTOU NO PALCO, EU ADOEÇO”¹ [WILMA HENRIQUES]

Cynthia Paulino

Querida Wilma,

Como amo o seu vídeo de aniversário (WILMA, 2021). A.M.O. Ele faz o meu coração bater tum tum todo alegrinho. “Vai ter bolo!”, você diz, e ali é a Wilma menina, de 9, e não 90 aninhos. E, então, você canta, e sua voz carrega a estória de décadas apaixonadamente vividas.

“Quand il me prend dans ses bras / Il me parle tout bas / Je vois la vie en rose [...]”

Está aí o toque mágico que senti logo que nos conhecemos. Essa sua “idade não definida”. Salve, Shangri-la! Te vejo toda adolescente, cheia de segredinhos, bem-humorada, batendo palmas, brincalhona e, de repente, já é uma senhora, se sente um pouco cansada, dizendo que não sabe até quando, até quando e... é bater um vento e você já é outra, renascida, e nós assim ficamos, fascinados, quietinhos, atentos a cada palavra, apaixonados por sua cintilância.

Ah, aquariana... 15 de fevereiro. Olha só: pela numerologia, os nascidos no seu dia são companhias agradáveis, de imensa simpatia

¹ PROGRAMA (2013).

e carisma. Atraem fãs e seguidores e são o centro das atenções. Têm o dom de unir pessoas — compreensão, bondade e generosidade são parte de sua personalidade. Você, você e você! Uma das mulheres mais elegantes que conheci na vida: o cabelo sempre esvoaçante, assim como a echarpe, sempre perfumada, hollywoodiana, glamourosa, DIVÔNICA!

*

Quando recebi o convite para escrever um texto sobre Wilma Henriques, logo voltei a 2005/2006. Sou canceriana, então já vi: relembrar pra mim é um misto de cavar a memória dos dias + a emoção dos momentos + um monte de sentimentos bons e não tão bons, porque — né? — *c'est la vie*, tudo misturado entre o que foi, como foi, o que poderia ter sido. Assim são as histórias que vivemos, contamos e inventamos. E o que de tudo aquilo guardamos no coração? A certeza? Sim, foi uma honra estratosférica trabalhar e conviver quase que diariamente com Wilma no *combo* completo — leitura, ensaios e temporada do espetáculo *Quando você não está no céu*,² texto de Edmundo de Novaes e direção de Carlos Gradim.

Guardo no coração a lembrança daquele período em que fomos colegas de caronas & camarim & cena, quando tanto aprendi com ela, que cuidava de nós, nos apoiava e encorajava o tempo todo. Nunca se colocava no papel de mais experiente do que ninguém — e, pela Deusa! ela podia, e como! —, mas, pelo contrário, tinha aquele ar de “estou começando tudo de novo”, do zero mesmo, atenta, curiosa, sem pudor de estar ali, cheia de dúvidas, como todos nós. Inteira, intensa, presente. Nos ensinando, sem discursos, mas com conversas desprentensiosas, aqui e ali, com atitudes, e em tudo havia sempre MUITO respeito, disciplina e amorosa entrega ao ofício.

² Dramaturgia: Edmundo de Novaes Gomes; direção-geral: Carlos Gradim; produção: Odeon Companhia Teatral; elenco: Cynthia Paulino, Geraldo Peninha, Marcelo do Vale, Rafael Neumayr, Marina Arthuzzi, Domingos Gonzaga, Renata Cabral, Isaque Ribeiro; participação especial: Wilma Henriques. Estreia em 2006 no FIT-BH.

*

A conheci em *Ciranda de Pedra* (1987), eu era um moleque, entrando no TU... O Kalluh Araújo precisava de alguém para operar a luz e então todos os dias eu a via se preparando pra entrar em cena, em um estado completamente diferenciado do cotidiano, e meus olhos ficavam vidrados com a sua atuação. Ali se concretizava o tamanho da atriz que ela era, e durante vários meses acompanhei o seu trabalho e fui ficando cada vez mais encantado. Alguns anos depois, sempre nos encontrávamos em estreias de colegas e ela então um dia brincou comigo: “Olha, quero muito trabalhar com você, não se esqueça de mim, não estou morta”. Aquilo me tocou profundamente, Wilma Henriques querendo trabalhar comigo? Foi um processo lindo, eu a buscava em casa e fomos criando uma relação de afeto, fui me apaixonando pela pessoa, para além da atriz. Ela foi se desnudando, literalmente (rs) Wilma tinha essa única cena, que fechava o espetáculo, e eu queria que ela ficasse quase nua, pra dizer “o inferno é o próprio corpo envelhecido”. Em determinado dia ela me surpreende no ensaio, entra com os seios de fora pra fazer a cena e esse é um momento muito especial, dos mais lindos que vi no teatro, nós todos ficamos extremamente emocionados. Ela ficou encantada porque ficamos muito impressionados com os seus seios (rs), tão lindos, lindos, e a partir daquele dia já chegava no camarim tirando a roupa e colocando o figurino — um trunfo, uma atriz na sua idade, se mostrando grande, grande atriz. (GRADIM, 2021)

*

Os ensaios de *Quando você não está no céu* duraram algo entre seis e oito meses. Folga só no domingo, um sábado ou outro, e olhe lá. E Wilma nos dava aula com o seu senso de responsabilidade, compromisso e dedicação. Várias vezes Gradim dizia que ela não precisava estar naquele dia, e não, ela não aceitava e nun-ca faltava. Assistia a tudo, vidrada, acompanhava o texto, se emocionava, vibrava com cada ideia, era um motor pra todo o elenco.

Improvisar com ela foi emocionante, tocante, arrebatador. Uma “entendedor” da cena, do texto, extraordinária, nos fazia mergulhar fundo, “olhos nos olhos”. E sempre estava agradecida, falava da honra que era estar ali, aprendendo algo novo todo dia. Foi um período desafiador para todos nós e nela encontrávamos um ponto de segurança. Nos deixávamos contaminar pela atmosfera do texto — “Poderemos algum dia realmente saber quem somos e em que lugar estamos? O sertão, não como espaço geográfico, mas como território onde habitam o homem e seus pesadelos. Em cena, um mundo misturado, onde o bem e o mal vivem dentro de cada um” (QUANDO, 2006a) —, e Wilma foi a luzinha na escuridão daquele processo-sertão-inferno, nos mostrando que era possível, sim, se envolver, e não sofrer tanto.

“Vai ficando mais simples...”, ela dizia.

*

Eu fui muito feliz na minha carreira, viu.

Só veio coisa boa na mão da menininha aqui (WILMA, 2012)

*

Quando Carlinhos me falou que ia chamar a Wilma pra fazer um personagem no final de uma peça, eu falei: “Você tá louco, ela não vai aceitar”. E não é que ela aceitou? Quanto profissionalismo, uma pessoa com a estória que ela tem, topar fazer aquela personagem que esperava mais de uma hora pra entrar em cena... E, quando entrava, era uma cena complicada, sobre o inferno, e ela mostrava o próprio corpo e falava: “o inferno sou eu, a velhice, que vai nos comendo, nos consumindo pouco a pouco”. E, olha, igual Wilma, não tem. Uma pessoa maravilhosa, chegava e arrebatava, detonava, explodia, fazia o teatro balançar. Que honra, que sorte a minha ter tido um texto que escrevi, na minha solidão, falado, representado, por essa diva; diva é pouco, por essa rainha, por essa imperatriz, por essa senhora; SENHORA, essa é a grande palavra pra ela, SENHORA de tudo. (NOVAES, 2021)

E, já nos últimos ensaios, foi nascendo o ritual — caminho que nos conduz da nossa vida lá de fora para o nosso mundo cá de dentro, camarim-palco-estória. Estreamos.

Chegávamos, e primeiro as risadas, mil assuntos sobre tudo. Depois você, Wilma, ia se transportando para um lugar outro, misteriosa. Renatinha fazia sua maquiagem, Domingos ajudava com o figurino. Íamos todos silenciando, Arthuzzi dedilhava o piano de boneca e...

Nos reuníamos em roda — eu, você, Arthuzzi, Marcelinho, Domingos, Peninha, Rafa, Renata, Isaque — e juntos fazíamos nossas orações. Ficávamos de mãos dadas, no escuro, esperando. Pronto. Plateia, burburinho. Vai começar. Os sinos, a ladainha, cena um. Você só entrava depois de uma hora daquela jornada e por isso se mantinha todo o tempo mergulhada no que acontecia “lá naquelas paragens”.

Antes de cada uma das minhas cenas eu ia até você e “pedia a sua bênção” — criamos uma vida-viagem entre a Moça da cadeira de rodas e a Velha, “brincamos a nossa brincadeira” durante cada uma das apresentações que fizemos. A nossa cena fora da cena era impulso, te preparava para se carregar da força de que precisava na cena final — você dizia.

Te vejo fechando os olhos, reagindo assim a cada diálogo, cantando baixinho “*Dio, come ti amo...*”. Sentada no sofá, coluna ereta, Rainha daquele mundo todo, você criou ali o seu sítio, bem ali, e aquilo era lindo de se ver. Você inteira, vivendo e sentindo e sendo. Sua figura não era daqui, era de lá, daquela zona árida, quente, buraco rosianamente dantesco. Enquanto durava o drama, lá estava você, habitando aquele pesadelo, devotamente entregue. E em cena era “uma porrada”, como recorda Peninha: “[...] cena antológica. Não me esqueço dela, os seios de fora, dando o texto final da peça com uma dignidade e uma densidade de fazer a plateia ficar de boca aberta” (PENINHA, 2021).

Terminava o espetáculo e, enquanto o elenco tentava se libertar de todo o peso de tudo aquilo — “Raça de víboras! É o que devíamos

berrar sempre na frente do espelho” (QUANDO, 2006b) —, lá estava você, leve, faceira, serelepe, espevitada e radiante. O teatro te alimentava e você saía mais moça de lá. Encontrava o público na saída do camarim e era toda só carinho, sorrindo, abraçando, recebendo cada elogio como um presente.

*

No início dos encontros, ela chegou e falou para o Gradim que eu não a cumprimentava. “Nossa, aquele ator que você trouxe de Ouro Preto é muito grosseiro, ele não conversa com a gente, ele não responde, eu digo: ‘Oi Godofredo, e ele nem olha’”; e Gradim: ‘Wilma, o nome dele é Domingos’” (rs). A partir daí ela só me chamou de Godofredo (rs). [...] ela chegou dando o texto de uma forma bem teatral e ele [Gradim] disse “é teatro, mas é cinema também” e ela rapidamente absorveu aquilo. Ali eu entendi a importância de ouvir, entender e transformar. Que monstro, de uma energia imensa, ela conseguiu a mesma força sem o volume que havia feito na primeira leitura, e com um poder, um peso, um aveludado que eu falei: EU QUERO SER WILMA HENRIQUES. (GONZAGA, 2021)

*

O espetáculo.
A sua cena.

Tudo é o mesmo inferno. Aqui é o inferno. Aqui, este corpo consumido pela velhice. Eu sou o inferno. A velhice é o inferno. Aqui, este corpo que já consumiu todos os pecados, que já se orgulhou, invejou, bateu com ira, esperou na languidez, que não deu nem emprestou, que devorou com gula, uma gula luxuriosa. O inferno é este corpo. Este corpo que deixou a esperança lá fora, mas achava que a esperança existia. Diga onde ela está? Por acaso ela estaria naquele menino que foi enterrado comigo? Eu, pra um círculo. Ele, pro outro. Eu, piranha. Ele, sem batismo. E, então, rodando no

inferno. Separados. Sempre separados até de nós mesmos. Morrendo todo dia nesse inferno. Crescendo nesse inferno, envelhecendo nesse inferno.

As muitas Wilmas. Tantas.

Labiríntica. Enigmática. Ambígua. Régia.

Revejo o espetáculo.³

O infinito era um símbolo a ser decifrado, o nascer, viver, lutar e sobreviver, o morrer de cada um.

Em você, tudo, dentro e fora de cena.

Absurdo, desalento, resignação, resistência.

Havia ali a nossa emoção de ver pisar em cena quem já nasceu sabendo o que fazer e como e quando.

Esfinge bíblica, mitológica.

Pedra preciosa, a solene autoridade da sua presença profética.

O silêncio bruto, a imensa tristeza, passos respeitosos por aquela região sombria.

A qualidade plástica dos seus movimentos, precisos, ora delicados, outras vezes brutos, grifando os pontos mais dilacerantes daquelas tantas lágrimas.

“Respostas nenhuma.”

Correnteza invisível — o arrebatamento acontecia e nos engolia.

Sua voz desenhando o corpo do texto — pronúncia, dicção, acentuação, o ritmo das letras-sílabas-palavras, as pausas, os diversos planos e imagens que nasciam em cada frase, doendo.

O “aqui e agora” se realizava pela sinceridade da sua emoção. Cada mínimo detalhe conta e você/ela/aquela mulher respondia, reagia, se deixava absorver pelo momento, sentindo, acreditando.

Técnica, força, entendimento, domínio, conhecimento de si e do espaço que ocupava.

Em cena, tudo era profundo e delicado, nada sobrava, tudo era do tamanho exato que deveria ser.

3 O espetáculo na íntegra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oIHkOurretk>.

Wilma desafiava o espectador. Assustava. Arrebatava. Prendia a atenção.

Aquela mulher, “naquela idade”. Ela ousava, se mostrava e se mostrando incomodava, porque era a prova de que no palco, nós, artistas, não temos idade.

Wilma é PRESENÇA, e, AMÉM, na-da domestica uma atriz que se sabe dona de si.

*

Eu era uma jovem em início de carreira. Me lembro do nervosismo que eu estava na estreia, fui pedir alguns conselhos e ela me disse: não se apavore, respire assim, profundamente, que isso vai passar. E passou. Nós duas e a Cynthia estávamos nuas em cena. Imaginem a beleza daquele corpo cheio de contornos e histórias. [...] O texto dela: melódico, cheia de camadas, entonações, com uma dicção incrível, diva e divina. Uma atriz clássica e brilhante. Por ela só sinto isto, um sentimento eterno de admiração e muita gratidão. Obrigada Wilma por tudo e por tanto. Que bênção! (CABRAL, 2021)

*

O teatro me ensinou a vida. O teatro me ensinou a sofrer, a rir, a ser feliz, a ser infeliz, a lutar, a escutar e calar, o teatro me ensinou, tudo, tudo, tudo, tudo o que eu aprendi foi com o teatro, meus amigos, meus companheiros, as pessoas com quem eu trabalhei. (HENRIQUES, 2018)

*

Sinto admiração reverente, aplaudo e me curvo diante da nossa primeira-dama.

O palco é seu território, sua casa, seu templo.

O seu senso de vocação emociona e inspira. A sua devoção.

Senhora absoluta em cena.

tv, cinema, teatro.

Atuou, dirigiu, produziu, lutou pela sua classe.

Toda uma vida dedicada à arte.

Wilma Henriques é uma MULHER-TEATRO-CELEBRAÇÃO, potência em cena.

É preciso escrever muito sobre ela, porque sim, e cada vez mais, e sempre.

Criatura-criadora excepcional, de olhar faiscante & atuação incendiária.

Adorável, inteligente, espirituosa, inesquecível.

Frágil, quando falava de suas angústias e frustrações, porque sempre há papéis que gostaríamos de ter feito e vivido dentro do palco e fora dele e há sonhos e tanta coisa, tanta, mas ainda assim, um dia, quem sabe, um dia.

Falava, sim, do passado, mas sem tristezas, vivia o HOJE-AQUI-AGORA e estava sempre pronta para o amanhã.

Uma leoa, quando falava da sua história e vitórias. Imponente.

Ela é um desfile de adjetivos, sim, tem gente que é assim, como não?

Trago comigo um tanto bom do fervor que aprendi com ela.

O seu amor pelo teatro, o seu encanto pela vida me ensinaram sobre bravura, persistência, coragem e coração e guardo esses ensinamentos, pra sempre, aleluias.

*

Enquanto escrevia esse texto, Wilma fez sua passagem. Domingo, 18 de abril.

“A convivência com ela me fez nivelar muito pra cima a minha exigência como homem da arte, como ser humano e frequentador desta vida [...] uma mulher sempre à frente do tempo, pessoa que é um exemplo para todo e qualquer artista deste mundo”, escreveu nosso colega de elenco, Marcelo do Vale, em seu perfil no Facebook. (VALE, 2021)

Sim, Wilma nos fez melhores, inspirou cada pessoa que com ela conviveu, nos fazendo entender que essa vida na arte pode não ser fácil, mas, já que é a única que queremos, então que façamos valer por cada texto levado à cena, apaixonadamente.

A gente queria ser melhor estando com ela, ao seu lado, e como me sinto feliz e realizada por ter tido a honra de ter contracenado com ela, ainda que só em um espetáculo — queria eu que tivessem sido muitos. Teatro é rito e ritual, e Wilma carregava o sagrado com ela para o tablado, ali, onde não havia espaço para o comum e ordinário dessa vida; não, a grande Senhora ali era uma sacerdotisa e os mistérios aconteciam.

Nos afastamos depois daquele trabalho, outros espetáculos, essa vida de projetos e ensaios e temporadas. Mas sempre pensava nela, acompanhava as notícias, me emocionava em vê-la na ativa. Nos encontramos, algumas vezes, e sempre o abraço, o afeto, o sorriso, aquela energia tão boa.

Deixo aqui amor e carinho nestas letras e lembranças de uma fã, de uma admiradora, de uma amiga.

Até sempre, Wilma, porque acredito que nós, atrizes, não morremos, mas, sim, sabemos a hora certa de voltar para as estrelas.

*

Costumo dizer que o teatro foi o grande vilão da minha vida. Porque ele teve uma presença tão forte na minha história que deixei de realizar muita coisa por causa dele. Inclusive, hoje, me arrependo de não ter construído uma família. Mas ele também me deu bastante coisa. Conheci muita gente boa, cresci demais como ser humano, culturalmente tive um contato fortíssimo com a literatura. E agradeço muito pelo reconhecimento que tenho. (HENRIQUES *apud* GUIMARÃES, 2013)

REFERÊNCIAS

- CABRAL, Renata. Depoimento dado a Cynthia Paulino, fev. 2021.
- GONZAGA, Domingos. Depoimento dado a Cynthia Paulino, fev. 2021.
- GRADIM, Carlos. Depoimento dado a Cynthia Paulino, fev. 2021.
- GUIMARÃES, Julia. Veterana mulher de teatro. *O Tempo*, Belo Horizonte, 30 jan. 2013. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/veterana-mulher-de-teatro-1.367645>. Acesso em: 10 maio 2021.
- HENRIQUES, Wilma. Entrevista ao Programa Ribalta. [s. l.], 2018.
- NOVAES, Edmundo. Depoimento dado a Cynthia Paulino, fev. 2021.
- PENINHA, Geraldo. Depoimento dado a Cynthia Paulino, fev. 2021.
- PROGRAMA faz homenagem à atriz de teatro Wilma Henriques. *Globo Horizonte*, [s. l.], 24 fev. 2013. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2423756/?s=os>. Acesso em: 8 nov. 2022.
- QUANDO VOCÊ NÃO ESTÁ NO CÉU, 2006a. Texto de Carlos Gradim no programa do espetáculo.
- QUANDO VOCÊ NÃO ESTÁ NO CÉU, 2006b. Texto de Edmundo de Novaes Gomes no programa do espetáculo.
- VALE, Marcelo do. [Postagem no Facebook]. 18 maio 2021.
- WILMA Henriques. *Mulheres do Cinema Brasileiro*, [s. l.], 2012. Entrevista concedida ao site Mulheres do Cinema Brasileiro. Disponível em: https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/106/Wilma-Henriques. Acesso em: 10 maio 2021.
- WILMA Henriques, grande dama do teatro mineiro, completa 90 anos com festejo virtual. *O Tempo*, 12 fev. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vBMTwO-fwgQ>. Acesso em: 10 maio 2021.

AS LIÇÕES DE UM ICÔNICO HOMEM DE TEATRO [ELVÉCIO GUIMARÃES]

Luiz Arthur

PATRIMÔNIO DE MINAS GERAIS “MODÉSTIA À PARTE”, ELVÉCIO GUIMARÃES FOI UM MESTRE EM TUDO QUE FEZ PELA ARTE DE REPRESENTAR

No quarto ao lado, a atriz e diretora Cynthia Paulino se incumbem da honrosa grafia sobre a trajetória — com um olhar bem particular — da “grande dama dos palcos mineiros”, a gigante Wilma Henriques, que também integra esta edição. Imbuído do mesmo sentimento, do lado de cá, sigo com uma pergunta que, admito, não soube responder: como a notória terminologia se adequaria aos “grandes senhores dos palcos”? Não há, que eu saiba, uma especificação assim para os maiores atores de todos os tempos. Então, como creditar de forma justa o incomparável e inesquecível Elvécio Guimarães (1934-2016)? Grande “cavalheiro” dos palcos mineiros? Acho que o próprio Elvécio acharia essa alcunha esquisitíssima. Prefiro então — até que surja melhor conceito — parafrasear o jornalista Rogério Salgado, que, sobre uma de suas atuações nos palcos, publicou o meritório “monstro sagrado do teatro mineiro” (SALGADO, 1984 *apud* ELVÉCIO, 2021). Definitivamente, Elvécio o é! E sinto verdadeiramente que ele

deve ter apreciado muito o elogio na época e gostaria ainda hoje dessa nota. Modéstia não era o seu forte. Mas, ao contrário do que devem pensar alguns poucos desavisados, a vaidade do “professor”, no fundo, tinha foco certo: no Brasil de memória curta, saudar a memória dos artistas que vieram antes de nós era para o mestre Elvécio Guimarães motivação para atuar, dirigir, produzir, gerir, inspirar e ensinar, sempre com brilhantismo único e profundo amor pela arte de interpretar.

Usando da técnica e da verdade cênica que carregava aos montes em seu refinado instrumento de trabalho, Elvécio foi ao camarim me encontrar após uma sessão do meu solo *A morte de DJ em Paris*, com direção de Walmir José, em janeiro de 2000. Quando abri a porta, escutei algo que já confidenciei aos amigos mais próximos, mas que nunca tinha relatado em público. Ele disse: “Finalmente encontrei [alguém] para quem devo passar o MEU CETRO!”. Inflado pelo elogio desferido sem preparação, respondi: “Nossa, professor, fico lisonjeado”. Na tréplica, após uma pausa cirúrgica, que só os agraciados pelos Deuses e Musas dominam, um burlesco Elvécio resumiu para ouvidos atentos (na ocasião, só o meu) o que vale por um curso inteiro de atuação: “Mas não fique empolgado demais: o Etienne me passou o dele e não adiantou nada!”

João Etienne Filho (1918-1997), assim como Elvécio, se desdobrou nas várias funções do teatro com maestria e também era considerado “O professor”. “Todo mundo o chamava assim: ex-alunos, garçons, amigos, taxistas”, diz Clara Arreguy, sua sobrinha, jornalista, crítica teatral e escritora. Sobre a relação com Elvécio, “de fato, as trajetórias não são as mesmas. Tirando as mesas do Lucas, da Casa dos Contos, aqueles encontros sociais muito divertidos, no palco mesmo correram paralelas e se encontraram só naquele episódio” (ARREGUY, 2021). Elvécio dirigiu Etienne no papel de um prisioneiro kafkiano em participação na videopeça *O estripador da Rua G* — a partir da obra do saudoso Roberto Drummond, montagem que marcou época na cidade —, e só. A kafkiana ligação entre Elvécio e Etienne — com Drummond e este intérprete de DJ à espreita — segue indecifrável, mesmo com a explícita e superlativa admiração impregnada em seu comentário. O

estranhamento que nos é tão caro no teatro inspira outras tantas histórias sobre a grandeza de E. G. e suas lições inesquecíveis.

Colega de Elvécio no espetáculo *Depois daquele baile*, uma de suas últimas imersões nos palcos, peça teatral escrita e dirigida por Rogério Falabella — outro gigante da cena mineira —, o ator Raul Starling tornou-se seu amigo e, de certa forma, seu confidente.

Inicialmente, se mostrou presunçoso. Achava que eu era um médico querendo apenas se divertir fazendo teatro. Com o tempo, me revelou seus segredos, fraquezas e sua pretensão de eterno galã. Impressionou-me muito sua capacidade de variar a voz em múltiplas inflexões, coisa que aprendeu no rádio. (STARLING, 2021)

O Dr. Raul o ajudou a melhorar o enfisema e a dor no pescoço, que persistia. Anos depois, foi novamente colega de elenco de Elvécio em um curta-metragem com o reflexivo título *Nada será como antes*, dirigido por Breno Milagres.

Sob o escaldante sol de Araxá, Elvécio errou o texto algumas vezes. Ao perceber a irritação do câmara e do cara que carregava o *boom*, chorou. Eu intervim: vamos fazer a cena seguinte. Quando voltou ao *set*, não errou nada. Fez-se presente como o grande intérprete que era. O rato que ruge. Ia se humanizando, mostrando incertezas, à medida que o tempo passava. Fiquei muito triste com sua partida. (STARLING, 2021)

O pulmão que tanto o prejudicou pelos anos de tabagismo desenfreado — todo Humphrey Bogart que se preze deveria ostentar um sem-filtro no *set* — foi o mesmo órgão que sustentou até o fim sua voz extraordinariamente potente em palcos diversos. Para além dos textos que sempre projetou com brilho único não só no teatro, mas também com pioneirismo em programas da TV Itacolomi e nas múltiplas atuações que teve em rádio e televisão, no eixo BH-Rio, foi também um frasiista de mão-cheia. Era comum vê-lo exercitando sua veia rodriguiana — teve breve convivência com Nelson na década de 50 — ao dizer que “a grande invenção do teatro moderno

é a dália”, fazendo menção, não à esposa do protagonista de *O beijo no asfalto*, obra máxima do anjo pornográfico, mas ao texto que era colocado em um local do cenário, sem que o público percebesse, para tirar do intérprete a necessidade de sua memorização. Assim como outros colegas de sua geração, Elvécio enfrentou teleteatros de longa duração com força dramática e sem o *videotape* — que só chegou ao Brasil no final de 1959. Os atores tinham pouquíssimo tempo para ensaiá-los. Se realmente a “dália” — invenção criada de improviso pelo ator rodriguiano Ambrósio Fregolente — chegou a auxiliá-lo alguma vez, só um craque do ofício, como o Elvécio, seria capaz de “colar” sem ser flagrado pelo público. Com uma média inacreditável de cinco teleteatros por semana, alguns com três atos, é fácil deduzir que Elvécio gostava mesmo era de brincar sobre suas pretensas artimanhas. Deixava com leveza que histórias vagassem entre amigos, como a que prometia “trazer o personagem pronto” de suas férias praianas ao ser convidado para integrar um espetáculo em início de ensaios. A graça da petulância única, como sempre, era mera provocação. O trabalho do ator, para o mestre Elvécio Guimarães, sempre foi coisa muito séria. Por isso, sua voz — capaz de fazer chorar qualquer um lendo até bula de remédio — ecoou também na política, como secretário de Cultura de Minas Gerais e como superintendente da Função Clóvis Salgado, onde foi um dos responsáveis pela criação da Escola de Teatro do Centro de Formação Artística (Cefar) do Palácio das Artes. E onde também lecionou. Mais: criou um método.

“A gente aprendeu a atuar com Elvécio Guimarães. Era ele quem dava a base de interpretação. Anos depois, todo mundo reconhece isso. Na época, os estudantes cheios ‘de’, querendo mudar o mundo, achavam tudo ultrapassado. Ele, com o seu ‘tradicionalismo’ tão criticado, é que realmente nos ensinou a sermos atores. Com um olhar crítico, ele nos desafiava a sermos conscientes do comprometimento e da entrega que o ofício do ator demanda. Exigente, duro, mas carregado de doçura e afeto”, conta o ator Vandrê Silveira, que foi seu aluno no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. (SILVEIRA, 2021)

Assim como Vandré, a atriz e preparadora de elenco Larissa Bracher continua radicada no Rio de Janeiro e endossa o coro de que Elvécio foi também um mestre na arte de ensinar o ofício do ator. “Ele gostava de composição. Talvez fosse isso um pouco a questão do método. Um andar diferente, uma voz distinta. Que a gente se afastasse o quanto fosse possível de nossa própria fisicalidade”, recorda Larissa Bracher (BRACHER, 2021), que foi sua aluna na Universidade Federal de Ouro Preto. Se há registros formais sobre a arte da atuação, como “o método”, do Actors Studio, baseado no sistema — publicado em diversas obras — de Constantin Stanislavski, não é o caso da receita de Elvécio Guimarães, que rasgou os rascunhos iniciados e se destacou por ter um jeito para lá de especial para levar adiante toda sua bagagem como artista máximo da cena. “O lindo de Elvécio é que ele não se apresentava como portador de tanta experiência diante dos alunos. Parecia um de nós, trazendo dúvidas e curiosidades pertinentes aos sábios, que nunca estacionam no conhecimento” (BRACHER, 2021). Larissa ainda teve o privilégio de receber o mestre para diversos almoços no recanto dos Bracher — proximidade que vai de sua Tia Elvira “Léa Delba” Bracher, contemporânea de Elvécio na tv Itacolomi, até o renomado e inquieto casal Fani e Carlos Bracher, seus pais. Foi em prosas assim que o frasista fez-se novamente presente e ensinou Larissa a repetir que “modéstia à parte, nasci em Minas”.

Aos seis anos de idade, descobriu sua vocação. Ao ver o pai ouvindo um radioteatro protagonizado pelo ator Rodolfo Mayer no papel de Niccolò “Violinista do Diabo” Paganini, o menino Elvécio ficou “siderado”, segundo relato do próprio “*il vecchio*”. De um lado, sua mãe entendia que “aquilo” que tinha causado o alvoroço tinha sido o violino. Do outro lado, Elvecinho tentava explicar que “aquilo” que tanto queria — e que não tinha ideia de como se chamava — era ser radioator. Não deu outra: em seu invejável currículo, mais de 100 peças como ator e diretor de teatro e, segundo a retórica “elvética”, mais de mil personagens.

Elvécio viveu toda sorte de papéis reservados para atores de sua estatura. Com o diretor teatral Pedro Paulo Cava foi da comédia ao drama, tanto nos palcos como na vida.

“Era um ator difícil de dirigir, senhor da sua própria qualidade, do seu talento. No *Schweik* [*O bravo soldado Schweik*, de Jaroslav Hasek, em 1979] fazia vários papéis com o pé nas costas. Tinha uma facilidade espantosa porque era uma comédia. Era o homem das frases feitas. Gostava de fazer uma frase, de contar uma piada, de falar uma bobagem. Adorava. No *Rasga coração* [de Oduvaldo Vianna Filho, em 1984] foi mais complicado. O Manguari Pistolão é para mim o maior papel masculino da dramaturgia brasileira. O Elvécio não é [aqui, Pedro Paulo falou assim mesmo, no tempo presente] um ator de grandes viagens interiores. Cheio de fórmulas, truques, sabia o gestual. Tinha tudo isso aí pronto. E era muito racional. Queria explicação para tudo. Era um ‘animal teatral’, como poucos existem. Fulano ou Beltrana são animais do teatro porque estão sempre naquele limite entre a loucura e lucidez. Por ser diretor e por gostar de se autodirigir, era capaz de perceber tudo o que acontecia com todos os outros atores e ainda no final corrigir um ou outro. Era um mestre. Dominava o espaço cênico, as técnicas. Você achava que ele estava no auge da emoção e o que ele tinha era técnica”, revela Pedro Paulo, que celebrou com Elvécio muitos encontros para além do palco. “Foi um grande amigo. Sempre juntos em todas as lutas. Precisava dele, ele estava lá. Ele e a Cleyde [Gosling, saudosa produtora teatral, esposa de Elvécio, que, aliás, foi quem o obrigou a ir assistir o *DJ* na Sala Juvenal Dias, do Palácio das Artes, onde era a gerente na época]. Sempre disponíveis para os amigos. Deixou muita saudade. E uma marca. Era um mestre e um grande piadista. No enterro dele, eu falei assim: ‘nós estamos enterrando o melhor mau humor de Belo Horizonte’. Ele fazia às vezes a coisa do mal-humorado. Se divertia muito quando as pessoas achavam que ele era assim. Deixa muita, muita saudade.” (CAVA, 2021)

Dezenas de matérias, de entrevistas, além de documentários sobre a história de Elvécio Guimarães, continuam disponíveis na internet — graças! — e em diversas delas o mestre deixa claro que seu grande papel foi o de ter sido, digamos, o melhor protagonista de si mesmo. “Esse pobre coitado desse Ricardo morreu entre inimigos. Eu vou

morrer entre amigos”, disse Elvécio, referindo-se ao vilão Ricardo III, que dá nome a obra homônima de William Shakespeare (GUIMARÃES, 2013). “A minha vida no teatro e com o teatro: graças a Deus, eu fui muito feliz. E, agora, no fim da vida, eu me vejo rodeado de amigos” (GUIMARÃES, 2013). E no mesmo depoimento, três anos antes de sua saída de cena, deixou claro que bastava a vida ser assim: “Foi meu aniversário: os amigos fizeram uma festa danada de bacana pra mim. Eu fiquei muito emocionado e pensei assim: gente... como é bom morrer entre amigos” (GUIMARÃES, 2013).

Dois meses antes de sua passagem, Elvécio foi assistir *Horror vacui Hamlet*, adaptação da história do príncipe da Dinamarca que Cynthia Paulino dirigiu e na qual eu fazia o personagem do título. Já estava bem debilitado, mas enfrentou a longa duração como os apaixonados pelo bardo inglês o fazem. Entrou antes do público, no Teatro Marília, e pude reverenciar sua presença, mais uma vez, como o grande homem de teatro que era. Nunca soube o que ele achou, mas acredito que deve ter ficado orgulhoso de sua “cria”. Elvécio nunca foi meu professor de verdade, no sentido acadêmico, mas sempre o chamei assim. Me enquadro no rol daqueles “alunos, ex-alunos, pessoas que gostavam muito dele”, como bem disse o querido P. P. Cava. Lá do palco, vendo o mestre, veio a lembrança de quando fui dirigido por ele, ainda novo, em videoaulas de matemática que apresentei, parte dos programas educacionais e institucionais do Sistema Salesiano de Vídeo (ssv), em 1996. Resgatei sua generosidade com o jovem L. A. em seus primeiros anos de carreira, postura que certamente ajudou a nortear o quão exigente sou hoje com cada aluno. Sua presença sempre foi inspiradora, assim como se Elvécio fosse a personificação do rei Hamlet aconselhando seu filho diante do inevitável, o que seria mais um personagem para a sua galeria de criações geniais.

Mas, na ficção, faltou mesmo Elvécio levar à cena o seu tão almejado rei Lear. Será?

Fecho os olhos e o vejo já pronto para entrar em cena, envergando o peso do monarca shakespeariano, como só ele poderia fazer, tendo ao seu lado um elenco irrepreensível: Otávio Cardoso, Wanda Fernandes, Manoelita Lustosa, Tânia Virgínia, Neuza Rocha,

Marcelo Castilho Avellar, Geraldo Carrato, Raul Belém Machado, Felício Alves, Zeca Santos, Leleo Scarpelli, Carl Schumacher, Leri Faria, Marcos Vogel, Ronaldo Boschi, Cecília Bizzoto, Mário César Camargo e, claro, João Etienne Filho, o único que não tive a honra de conhecer pessoalmente. E, assim, ao ouvir o bobo da peça provocar o seu Lear com a icônica frase “Tu não devias ter ficado velho antes de ter ficado sábio”, perpetuo na minha imaginação o magistral Elvécio Guimarães quebrando a quarta parede, celebrando o tempo e a sabedoria, sorrindo.

REFERÊNCIAS

- ARREGUY, Clara. Entrevista concedida a Luiz Arthur, 17 fev. 2021.
- BRACHER, Larissa. Entrevista concedida a Luiz Arthur, 2 mar. 2021.
- CAVA, Pedro Paulo. Entrevista concedida a Luiz Arthur, 7 mar. 2021.
- ELVÉCIO Guimarães. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa517210/elvecio-guimaraes>. Acesso em: 7 mar. 2021.
- GUIMARÃES, Elvécio. *Breve História*, Belo Horizonte, 3 set. 2013. Entrevista concedida a Fernanda Ribeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YiWP7MBTCoI>. Acesso em: 22 fev. 2021.
- SILVEIRA, Vandrê. Entrevista concedida a Luiz Arthur, 22 fev. 2021.
- STARLING, Raul. Entrevista concedida a Luiz Arthur, 22 fev. 2021.

GRACE PASSÔ E SUA FERTILIDADE INDOMÁVEL: PARINDO UM FUTURO ATRAVÉS DO TEATRO

Jéssica Ribas

[...] é preciso dizer que o teatro é historicamente o lugar de resistência e, por isso, o lugar para pensar o impossível. Não o impossível como aquilo que desiste, mas o impossível como potência do imaginário, do que inventa outra forma de viver.

GRACE PASSÔ, PRETO

Poderíamos iniciar este texto apontando a importância de Grace Passô (1980) para o teatro mineiro e belo-horizontino a partir da descrição de cada uma de suas obras realizadas até o momento de escrita deste artigo, mas isso não faria jus ao acontecimento que é a presença dessa dramaturga contemporânea, também atriz, diretora e curadora, para o teatro como um todo. Para além das temáticas dissidentes, a forma de construção de imaginários proporcionada por seus trabalhos tem introduzido novas maneiras de pensar a cena.

Sua força criativa, no entanto, não poderia ser narrada sem antes considerarmos as vivências para além dos palcos, pois a trajetória da artista está inteiramente associada ao modo como seu corpo

adentrou esse espaço e ao caminho que percorreu até chegar a ele. Em se tratando de teatro, esse lugar de projeção e observação das relações sociais, pode parecer óbvio refletir também sobre a vida da autora, mas consideramos que, incidir sobre bases já tão consolidadas e promover uma modificação nos modos de fazer, como Passô tem feito, exige um estar no mundo que também se diferencie.

Nascida no interior de Minas Gerais, em Pirapora, onde a família teria criado sua poética ao redor do Rio São Francisco, como narrado por ela mesma (PASSÔ, 2018), Grace Anne Paes de Souza é a filha caçula, entre sete irmãos. Com o falecimento precoce do pai, a família se muda para a capital com o intuito de buscar oportunidades de sustento e se estabelece em um bairro da periferia. Apesar da timidez, ainda criança teve a oportunidade de estudar teatro, mas formou-se primeiro academicamente em Letras, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Mais tarde, também formada como atriz pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart) da Fundação Clóvis Salgado, atuou no Grupo Armatrux e fez parte dos primeiros anos da Cia. Clara de Teatro. Em 2004, fundou com outros artistas o espanca!, onde iniciou uma escrita autoral e a concepção de seus próprios espetáculos, ainda que em processos colaborativos com o grupo e convidados. Muito por não se identificar com as narrativas ou se sentir representada pelas personagens da dramaturgia hegemônica, passa a escrever de acordo com aquilo que desejava interpretar e dizer em cena.

Colocando em perspectiva esse percurso, podemos dizer que seu histórico fez com que Passô buscasse meios alternativos para tomar as rédeas de sua existência no mundo, passando de consumidora de modelos de fabulação prontos a produtora de composições artísticas singulares. Em suas primeiras obras, *Por Elise* (2005 — vencedora dos Prêmios APCA e Shell-SP de melhor dramaturgia e Sated/MG de melhor espetáculo e texto) e *Amores surdos* (2006 — Prêmio Usiminas/Sinparc-MG nas categorias “Texto” e “Atriz” e indicações ao Shell-SP e ao Qualidade Brasil-SP), identificamos de imediato os traços estilísticos mais marcantes da dramaturga. Esquemas que reaparecerão em outras experimentações.

Como grande admiradora das obras de Guimarães Rosa e, mais tarde, de Clarice Lispector, a autora apresenta uma escrita embebida dessas fontes, abordando temáticas fortes e densas da vida cotidiana, sem renunciar ao lirismo. Em alguns trabalhos lança mão do aspecto lúdico e metafórico para levar aos palcos a dureza de uma realidade cortante. Por meio de uma escrita ritmada e bem-humorada, trata a miséria humana com beleza acima de tudo, mesmo que isso se revele por vieses absurdos em alguns momentos. Em síntese, sua narrativa “espanca doce”, como o famoso verso de *Por Elise* adverte durante as primeiras falas da Dona de Casa, personagem que vive com medo após plantar um pé de abacate e ter que lidar com os frutos pesados que caem sem aviso.

Dona Elise é a primeira personagem que Grace Passô interpretará como dramaturga e diretora. A mulher, que acompanha a vida da vizinhança e divide suas “historinhas mil” com o público, apresenta indícios daquilo que virá a se repetir outras vezes em suas criações, como a escolha de retratar figuras femininas comuns no imaginário brasileiro, o diálogo direto com a plateia e o uso da metateatralidade:

DONA DE CASA: [...] Não adianta fingir que não sente. Gente sente tudo, se envolve com tudo! Sou eu que estou pedindo isso. Façam isso por mim. Por mim! Por mim! Por mim! (*agora para os quatro atores*) Por mim! Isso também serve para vocês. Não se envolvam tanto! Escutem, vocês podem estar pensando que o que eu estou falando agora, nesse momento, foi memorizado antes também, mas agora não... Neste momento eu juro que não, agora sou eu que estou falando: Eu! Eu! Eu! Por favor, não se envolvam tanto quando forem contar as histórias aqui. Não vale a pena. Olha, existem técnicas. Sim, técnicas para não precisarem sentir as coisas que vamos contar. Técnica é isso. Façam assim. *Ela sussurra para eles como devem fazer. Eles respondem positivamente, atentos. Ela continua a ensinar as técnicas-de-não-sentir, até que cai mais um abacate. Ela se lembra do medo e se desconcentra.*

Na dramaturgia seguinte, *Amores surdos*, interpretará uma mãe de cinco filhos. Se, na obra anterior, a autora explora as possíveis

relações criadas entre vizinhos e frequentadores de um bairro residencial que ainda tem casas com árvores frutíferas no quintal e criação de galinhas, enquanto cercas elétricas e alarmes começam a tomar a cidade, na segunda peça do grupo espanca! Passô construirá o interior de uma casa cuja família, comum e simples, se desestrutura e entra em colapso à medida que seus integrantes revelam a dificuldade que têm de escutar uns aos outros. No cerne de tudo, uma mãe digna e forte, que se descobrirá solo, tenta rearticular os afetos apesar do mal-estar instalado.

Dois anos depois, em 2008, escreve coletivamente *Congresso Internacional do Medo*, mesmo título do poema de Carlos Drummond de Andrade publicado no livro *Sentimento do mundo*, em 1940. Na montagem, um congresso reúne diferentes pessoas de lugares imaginários e línguas inventadas para discutir, mediadas por uma única tradutora, o medo e sobretudo a coragem de cada um, numa “ode à linguagem” (PASSÔ, 2012, p. 8), mas principalmente à alteridade.

Passô escreve *Marcha para Zenturo* em 2010 a partir de processo criativo desenvolvido entre o espanca! e o Grupo XIX de Teatro (SP). Em torno da temática do futuro, a dramaturga explora cenicamente o descompasso temporal num choque com o passado, trazendo o presente como reivindicação através de uma personagem doente de “agora”. Novamente as relações, dessa vez entre amigos, se desencontram e entram em tensão.

Com o passar dos anos, a artista contribuiu com outros grupos e coletivos tanto na dramaturgia quanto na direção, estabelecendo parcerias com criadores de Belo Horizonte e outros estados. Em 2012, participará do último espetáculo como integrante do espanca!, *Líquido tátil*, com texto e direção do argentino Daniel Veronese, marcando sua despedida do grupo. Esse seu desligamento propulsiona e expande as relações que Passô desenvolverá nos anos seguintes, intensificando seus trabalhos como atriz no cinema e na televisão.

Ao longo de sua trajetória, ela atuou em vários filmes e séries, tais como os seguintes: *Fronteira* (2008); *Elon não acredita na morte* (2016); *Praça Paris* (2016); *Temporada* (2018); *No coração do mundo* (2018); *O caçador* (2014). Com a Companhia Brasileira de Teatro

atuou nos espetáculos *Krum* (2015) e *Preto* (2017). Nesse último, divide a dramaturgia com Marcio Abreu e Nadja Naira. A peça investiga artisticamente as dimensões do racismo no Brasil a partir do que significa “ser preta”. Também em 2017, escreve para a Cia. OmondÊ o texto *Mata teu pai*, peça que resgata Medeia, poderosa e apaixonada personagem da mitologia grega, para trabalhar questões femininas contemporâneas, como a maternidade compulsória, a violência de gênero e o combate ao patriarcado.

Um pouco antes, em 2016, concebe, escreve e atua na obra que pode ser considerada um divisor de águas em sua carreira, o solo *Vaga carne* (2016), vencedor dos Prêmios Cesgranrio e Shell-RJ no ano de 2016 e do Prêmio Leda Maria Martins, em 2017. Embora todas as suas peças anteriores tratassem de temas comuns ao cotidiano de seu corpo e de seus pares, talvez essa tenha sido a primeira obra da dramaturgia a apontar de forma mais direta e enfática o impacto de sua negritude na cena teatral, sem fugir de sua escrita poética e metafórica, mesmo ao abordar os assuntos mais árduos. Por esse motivo, este artigo se deterá um pouco mais nos entranes desse trabalho.

Na peça, uma Voz, depois de ter habitado objetos, animais e espaços diferentes pelo mundo, enfim adentra o corpo de uma mulher, esse cenário orgânico, e dele não consegue mais sair. Passa então a descrever os caminhos internos do lugar que invade agora, dando pistas sobre a história dessa mulher, embora ela não consiga dizer nada por si mesma, pois a Voz é quem fala sobre a experiência de ser esse corpo diante do público. Tanto a dramaturgia quanto a encenação da peça estão diretamente relacionadas ao subtexto que evoca a existência da artista como mulher negra no contexto brasileiro.

O texto, portanto, distingue-se de suas demais produções por se tratar de um teatro negro, tal como definido por Leda Maria Martins no livro *A cena em sombras* (1995), que defende que esse teatro “não se constrói pela simples afeição étnica e racial, mas, fundamentalmente, pela elaboração de uma enunciação e de um enunciado que o distinguem, em todos os seus matizes” (MARTINS, 1995, p. 86). Nessa dramaturgia de Passô, o conteúdo textual também salientará o gênero e as experiências que pode viver um corpo feminino, por

justamente se tratar da carne de uma mulher. Desse modo, mais do que dar visibilidade ao corpo da atriz na cena, os caminhos e temáticas também questionam os lugares de poder, desestabilizando não só o imaginário branco, mas também o masculino.

A dramaturga afirmará, em uma conversa publicada em vídeo pela *Revista Cardamomo*, que: “o cenário da peça é um corpo de mulher e o personagem da peça é uma voz” (PASSÔ, 2016). Essa dimensão do corpo como espaço cênico contribui para ampliar a discussão acerca dele como um lugar de história e memória transitório, como um veículo que apreende e reproduz vivências. Com essa proposição, ela levanta questões também sobre comprometimento, responsabilidade e risco como gesto político, ao apontar posicionamentos que as vozes podem ou não tomar.

O que principalmente se destaca em Passô são as concepções acerca do seu papel político como criadora. Ao fim de um episódio da série *Afronta!*, uma coprodução do Canal Futura dirigida por Juliana Vicente, isso ficará explícito quando ela relaciona suas ações à resistência traçada nos corpos que foram colonizados:

Não tem como você ser negro, você ser negra e não ter uma relação com a memória muito forte. A memória sobreviveu, sobrevive nos nossos corpos. Já que ela foi oficialmente, digamos aí, contada por quem tentou destruir esses corpos então é muita coisa que tem que tá arraigada. Que tem a ver com esse percurso diaspórico nas comunidades negras, assim, é uma mistura tão profunda, é uma mistura de quem experimenta, ou teve que experimentar tudo, e daí produzir uma outra coisa que [*sic*] eu não sei o nome, mas que tá em outro tempo já. Que é exatamente o contrário dessa perspectiva do colonizador, que é uma só, né? Que é de quem vem pra matar e pegar. É uma perspectiva de quem tá do outro lado. É de quem recebeu o colonizador, sobreviveu a ele, aprendeu a música dele, não deixou a sua morrer, se apaixonou pelo colonizador, cuspiu nele, tá correndo atrás pra cuidar do que aconteceu no passado e ao mesmo tempo aqui no futuro, sabe que tá tudo junto. São corpos políglotas, assim, cheios de referência e mais resistentes, né? Não há outra opção [*sic*]. (GRACE, 2017)

Essa necessidade de se reinventar para sobreviver esteve também muito presente nas manifestações artísticas dos escravizados nos Estados Unidos. Martins (1995, p. 63) conta que, nos *shows* de menestres surgidos nas grandes plantações do Sul do país, os negros atuavam com os rostos tingidos de preto para dizer como “personagens” o que não poderiam falar sem a máscara, “em um processo de transvestimento que virava pelo avesso as noções preconcebidas sobre o negro e sua capacidade de simbolização do real”. Em *Vaga carne*, para prender a atenção do espectador num discurso que sai do corpo de uma mulher negra, existência marcada pelo silenciamento no Brasil, Passô opta por criar um personagem que é um “fluxo sonoro”.

A maior revolta da personagem Voz diante dessa carne, será a dificuldade de compreensão, de prever suas ações e de se livrar dela, um lugar que não se equipara a nenhum espaço que ela tenha invadido anteriormente. Akotirene (2019, p. 29-30) ressalta que, “ao contrário do raciocínio ocidental, as mulheres negras evidenciaram destreza corpórea, insubmissão política em defesa do abolicionismo e sufrágio, preocupadas em superar toda e qualquer opressão, sem que, para isto, credenciais acadêmicas validassem este conhecimento”.

Podemos dizer que o texto denuncia, de uma forma pouco óbvia, as violências a que os corpos de mulheres negras estão submetidos, das mais sutis às mais evidentes, pois, como lembra Ribeiro (2018, p. 27), “pessoas negras em geral e mulheres negras especificamente não são tratadas como humanas”. Esse processo de desumanização pode ser notado em vários níveis e âmbitos diferentes, desde a recusa em se relacionar com elas e escutá-las até o apagamento e cerceamento dos resultados que elas possam gerar na e para a sociedade.

Em 2019, o ativismo de Passô transcendeu os palcos quando ela abriu a 22.^a Mostra de Cinema de Tiradentes com uma versão cinematográfica de *Vaga carne*, um média-metragem em que dividiu a direção com o reconhecido cineasta, também mineiro, Ricardo Alves Jr. A obra resultou numa mistura da estética do cinema com a do teatro. As gravações foram feitas no Teatro Marília e no teatro do Minas Tênis Clube, e o elenco contou com artistas da cidade e amigos da atriz, todos negros. Para Pistache (2019),

Grace Passô traz o teatro para o cinema para justamente sair do teatro. Nesta metalinguagem, a câmara está apontada para o racismo próprio dos palcos e dos bastidores da indústria do entretenimento. E assim conhecemos a alma da resistência de dentro e a partir de seus próprios arsenais.

Recentemente, durante o período de distanciamento e isolamento social adotado no Brasil em decorrência da pandemia da covid-19, a artista lançou outros trabalhos autorais em formato audiovisual. *Frequência 20.20* (2020), transmitido ao vivo pelo canal do Sesc São Paulo no YouTube dentro da programação de Teatro #EmCasaComSesc, trouxe a artista como uma locutora de rádio que se comunica com seu espectador sobre a ausência do fazer teatral nestes tempos. No videodocumento, ela relembra três de seus trabalhos a fim de manter a “frequência” do teatro e reavivar a memória do público sobre as questões já abordadas em cena. Trechos de *Preto*, *Por Elise* e *Mata teu pai* são ditos com o auxílio de efeitos sonoros manipulados pela própria atriz.

O curta-metragem *República* (2020), publicado na plataforma Vimeo por meio do programa *Convida*, do Instituto Moreira Salles, que incentivou a produção de trabalhos artísticos durante a primeira fase da quarentena, coloca a artista diante de um cenário distópico. Filmado em casa, *República* consegue captar, em 15 minutos de duração, a atmosfera caótica e desastrosa do país. O filme foi vencedor na categoria “Curta-metragem” do Prêmio Abraccine 2020, promovido pela Associação Brasileira dos Críticos de Cinema, e integrou a programação da 24.^a Mostra de Cinema de Tiradentes e do Cinélatino, no Festival de Toulouse, ambos os eventos realizados em 2021.

Atualmente, Grace Passô continua incansável com novos projetos, produzindo nestes tempos cada vez mais difíceis para as artes. Seu olhar questionador e sua presença têm sido capazes de criar fissuras na cosmovisão ocidental, propondo novas formas de enxergar o mundo. Ter o corpo constantemente relegado à margem talvez seja o que, de certo modo, tenha modificado as formas de olhar a sociedade e de se posicionar perante ela. Para Kilomba (2019, p. 68), “a margem

não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade”. As maneiras de ver, sem dúvida, são afetadas quando não se está localizado no centro, quando mirar torna-se um afrontamento diante de um poder que tenta, a todo momento, impedir esse gesto.

Seu trabalho não só reafirma sua existência de mulher artista negra como também abre possibilidades de ser frente ao cenário genocida que abriga os corpos pretos e periféricos no Brasil. O corpo de Grace Passô em cena, no teatro, no livro, no cinema, junto das vozes que dela emanam, são presença incômoda, impossível de não ser notada. Meio pelo qual mais pessoas podem vislumbrar sua “história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (hooks, 2019, p. 240). Resultado, segundo bell hooks, alcançado na experiência da espectadora negra ao se ver em cena. Vida longa a essa artista-totem do teatro mineiro.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais.)
- GRACE Passô. *In: Afronta!* Direção: Juliana Vicente. Coprodução: Canal Futura. 2017. 13 min. Episódio 12. Disponível em: <http://www.futuraplay.org/video/grace-passo/394488/>. Acesso em: 1 mar. 2019.
- hooks, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PASSÔ, Grace. *Congresso Internacional do Medo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- PASSÔ, Grace. “Vaga carne”, um cenário para a voz. *Revista Cardamomo*, [s. l.], 23 maio 2016. Disponível em: <http://www>.

revistacardamomo.com/vaga-carne-um-cenario-para-a-voz/. Acesso em: 1 mar. 2019.

PASSÔ, Grace. Camarim em Cena. *Itaú Cultural*. São Paulo, 15 ago. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/Dx6VGcwgE8A>. Acesso em: 1 mar. 2021. Entrevista concedida a Beth Néspoli em 2018.

PASSÔ, Grace; ABREU, Marcio; NAIRA, Nadja. *Preto*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PISTACHE, Viviane. Em tempos de necropolítica reinventamos a necropoética. *Carta Capital*, São Paulo, 21 jan. 2019. Disponível em: <http://negrobelchior.cartacapital.com.br/em-tempos-de-necropolitica-reinventamos-a-necropoetica/>. Acesso em: 1 jun. 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BIBLIOGRAFIA

PASSÔ, Grace. *Amores surdos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PASSÔ, Grace. *Marcha para Zenturo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PASSÔ, Grace. Por Elise. In: *Dramaturgia de Belo Horizonte*: primeira antologia. Belo Horizonte: Javali, 2017.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PASSÔ, Grace. “Frequência 20.20” no #EmCasaComSesc. Canal Sesc São Paulo, YouTube. Publicado em 27 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yf4oVUJVqic>

**DEPOIS DAQUELE MAR,
AVISTEI TODO O AZUL DE MINAS
[ROGÉRIO FALABELLA]**

Fabiana Oliveira de Jesus

*Foi assim, como ver o mar
A primeira vez
Que meus olhos
Se viram no seu olhar*

*Não tive a intenção
De me apaixonar
Mera distração e já era
Momento de se gostar*

*Quando eu dei por mim
Nem tentei fugir
Do visgo que me prendeu
Dentro do seu olhar*

*Quando eu mergulhei
No azul do mar
Sabia que era amor
E vinha pra ficar*

FLÁVIO VENTURINI

Os versos que abrem este ensaio são da música “Todo azul do mar”, de Flávio Venturini, cantada pelo grupo mineiro 14 Bis. Acho curiosa e instigante essa relação que nós mineiros estabelecemos com o mar. Essa surpresa, essa sensação de imensidão nos atraem e inspiram. Acredito que, por sua ausência em nosso cotidiano, o mar seja transformado em arte pelos artistas mineiros no primeiro contato que têm com ele.

Eu vi o mar pela primeira vez duas vezes.

Na (segunda) primeira vez que vi o mar eu já tinha mais de 18 anos.

Não me lembro bem da idade correta, mas sei que já havia saído da minha cidade natal, Sabinópolis, que fica na região do Vale do Rio Doce, interior de Minas Gerais. E já estava instalada na capital mineira, Belo Horizonte.

Lembro que a viagem foi de carro e estava com uma família muito querida, que me acolheu, como dizemos no interior, na cidade grande. Partimos de Belo Horizonte rumo ao Rio de Janeiro, mais especificamente para a Praia de São Francisco, que à época poderia ser comparada a uma espécie de Guarapari carioca, por ser o destino de muitos mineiros.

Quando, do carro, já se avistava a praia, eu dormia no colo da minha amiga-irmã. Ela, gentilmente, me acordou. Não queria que eu perdesse aquele primeiro *frame*, queria assistir atentamente a minha reação, como uma plateia mesmo.

No intervalo do suspiro de agora, lembro-me exatamente da sensação de amplitude, de realização e admiração ao ver a grandeza do mar, o volume da água. A beleza da sua cor e, principalmente, seu som e movimento. Sem deixar de perceber a mudança do clima e o cheiro diferente no ar. O mar é mesmo uma coisa fascinante e um objeto de desejo de todo mineiro.

Ver o mar foi uma realização pessoal, um sonho concretizado. Quando coloquei os pés na areia, senti o calor subir pelos meus pés e uma energia muito boa começou a circular pelo meu corpo, pelo meu sangue. As sensações táteis e a admiração por aquele momento foram lentamente tomadas pela preocupação em saber se estava me comportando corretamente.

Será que eu estava demonstrando que era a minha primeira vez na praia?

Como poderia deixar que percebessem que eu vinha de um lugar sem mar e que aquela era a primeira vez que eu vivia aquela experiência?

Ali, tentando disfarçar, comecei a pensar no que eu não podia fazer para que minha condição não ficasse explícita. Então, o primeiro passo foi fingir naturalidade. Olhava para o mar com uma certa displicência e até mesmo fingia não me importar com tamanha novidade. Ainda que já estivesse secretamente planejando minha volta no dia seguinte, sem carregar comigo muita gente. Pensei que não era bom que nos aglomerássemos, poderia chamar muita atenção. Também não levaria comida. Jamais poderia, por exemplo, levar uma farofa. Embora seja um prato que amo, não podia de jeito algum deixar que me vissem comendo tal iguaria no meio da praia. Separei um dinheiro para comer em algum quiosque, para parecer mais “chique”. Continuei as enumerações de atitudes que eu não poderia ter e percebi que aquilo não havia brotado espontaneamente em meus pensamentos e minha lembrança foi tomada por uma sensação semelhante.

Quando vim para a capital mineira, meu desejo mais forte era realizar o sonho de infância de ser atriz. Desde muito pequena me interessei pela arte. Quando eu tinha três anos, fiz meu primeiro espetáculo. Decorei um texto enorme com a ajuda da minha mãe. A peça foi apresentada no salão paroquial da igreja e tinha muita gente assistindo. Eu gostei daquilo. Segui fazendo de todas as oportunidades de contar qualquer história uma oportunidade de fazer teatro. Na escola, na igreja, na praça, sempre que possível fazia da ocasião um palco. O sonho foi crescendo e me chamando pra ir embora, sair do interior, para dar vazão a ele, para alcançar a imensidão dos meus desejos e ir em busca de outros mares.

Ao chegar a Belo Horizonte, entendi que precisava me inteirar do cenário teatral da cidade, ver escolas em que eu pudesse estudar teatro. Assistir aos espetáculos famosos na Campanha de Popularização do Teatro e da Dança. Foi assim que me deparei com o espetáculo

Perigo! Mineiros em férias, que hoje já foi visto por milhares de pessoas, reapresentado inúmeras vezes ao longo dos anos, um verdadeiro marco na história do teatro mineiro.

Antes mesmo da minha mudança, em uma visita à capital, com o intuito de me preparar para a vinda definitiva, minha irmã mais velha me levou ao teatro. Como poderia querer ser atriz e não ter nunca entrado em um teatro? A correção precisava ser feita. Então, ela preparou um roteiro de visitas, que além de *shoppings* e cinemas, incluía teatro. Nos aprontamos e pegamos um táxi para ir assistir ao espetáculo *Perigo! Mineiros em férias*. A primeira peça profissional a que assisti, a primeira vez que pisei num teatro e a primeiríssima vez que “vi” o mar. Lembro-me das luzes, do cenário, das cores e do meu encantamento até hoje. Definitivamente, um dos momentos mais memoráveis da minha história.

Bem, é neste ponto que explico minha longa digressão. Eu estava na praia tendo as mesmas sensações que senti quando fui ao teatro pela primeira vez. Meus pés tocando aquele espaço sagrado, um calor subindo pelo corpo. A tentativa de não demonstrar que aquela era a primeira vez. À procura das melhores posturas para não deixar transparecer que eu estava desacostumada, que aquele não era, até então, meu espaço. Eu, olhando para o palco, me vi diante de um mar. O espetáculo, por sua vez, também trazia o mar como um dos guias de sua história. A importância de estar diante dele e de como a praia é o sonho de muitos mineiros. Isso me marcou de tal forma que contribuiu para moldar minha postura diante do sonho de estar vendo o mar. E acredito que, com tantos espectadores, esse espelhamento não tenha acontecido somente comigo.

Perigo! Mineiros em férias é um espetáculo escrito e dirigido por Rogério Falabella. A peça, que estreou no ano de 1999, já foi vista por mais de 400 mil pessoas ao longo desses anos e já foi apresentada mais de 700 vezes. E na sinopse lemos:

A peça conta a história de um funcionário público cansado, estressado e frustrado com seu trabalho, que faz economia durante todo o ano e leva a família para uma viagem de férias numa praia. Só que a

casa onde eles vão se hospedar também é alugada ao mesmo tempo por outro casal: uma dupla de hippies boa-vida, descompromissados, que parecem ter caído de paraquedas no século 21. O resultado são situações divertidas e inesperadas e uma convivência às vezes pouco amistosa entre personagens tão diferentes.

Saí da peça com a certeza de que aquele espaço me faria feliz. Agradecida por viver aquele momento, aquela estreia. Curiosa, quis saber mais sobre o espetáculo e vi que o autor da peça também tinha saído do interior, também havia aproveitado os palcos que a vida tinha lhe oferecido primeiro, como fazer teatro na igreja.

Rogério Falabella é dramaturgo, diretor de teatro e ator, nasceu em Mar de Espanha, Minas Gerais. Iniciou sua carreira no teatro em 1954, começou na TV Itacolomi em 1956, onde trabalhou até o ano de 1965. Depois direcionou sua carreira à publicidade. O seu início, como já apontado, foi no teatro amador e sempre teve forte ligação com o cinema, em função do fato de seus irmãos atuarem na área. Essas ramificações artísticas familiares são extensivas ao próprio Rogério, já que suas filhas seguem seus passos e, assim como ele, transitam entre teatro e cinema.

Ainda sobre o espetáculo *Perigo! Mineiros em férias*, segundo Falabella, se trata de “uma comédia que fala muito do nosso povo, do mineiro que, sempre que tira férias, gosta de ir à praia, e é engraçado que é a experiência de muita gente; cheguei à conclusão de que todo mineiro é assim” (FALABELLA, 2002). E ele continua dizendo acreditar que o sucesso da peça esteja aí, nessa capacidade de identificação. Em uma entrevista ao programa *Vereda Literária*, em 2002, o jornalista Helton Gonçalves de Souza lhe pergunta “Que aspectos você considera absolutamente essenciais na formação de um dramaturgo?” (FALABELLA, 2002) e obtém a seguinte resposta: “Eu acho que é, sei lá, a curiosidade com [*sic*] o ser humano, entender bem como que as pessoas são, ser um pouco psicólogo. Ser um pouco curioso demais, procurar ver o que acontece em volta e conseguir pegar aquilo dali e passar para um papel e do papel passar para a encenação” (FALABELLA, 2002).

O que fica explícito em *Perigo! Mineiros em férias* e, não obstante, se desenha em outra obra.

Falabella tem ainda em seu currículo a peça *Depois daquele baile* (2001), que arrancou risos diferentes do público, com outro formato, outra textura. Um espetáculo que fala do amor maduro e de uma amizade de mais de 50 anos e mostra que nossa imensidão não finda com a juventude. Continuamos a nadar no mar da vida.

A peça foi ganhadora do Prêmio Estímulo às Artes Cênicas, em 2001. Nesse espetáculo, além do olhar atento à sociedade, podemos ver uma crítica a ela, que considera que as dúvidas entre as relações de amor e amizade são inerentes somente à juventude.

Depois daquele baile foi transportada para o universo cinematográfico, sendo transformada em um filme homônimo, que estreou em 2006. Com roteiro de Susana Child e direção de Roberto Bomtempo, a comédia romântica, que parte da dramaturgia da peça, mostra a terceira idade por uma perspectiva positiva e fala sobre um amor perdido no tempo.

Roberto Bomtempo assistiu ao espetáculo em uma de suas visitas a Belo Horizonte e, ao assistir, o ator, diretor e produtor afirmou: “A primeira coisa que me chamou a atenção foi poder falar sobre a terceira idade de uma forma positiva, bem-humorada, sensual, romântica; sempre achei que a terceira idade era um fator de muita exclusão aqui no Brasil”.

Embora os trabalhos *Perigo! Mineiros em férias* e *Depois daquele baile* sejam diferentes, podemos perceber que Falabella não abre mão da identificação com a sociedade, da busca por externar olhares semelhantes aos nossos, ao longo do período de nossas vidas. E revela sempre uma Minas Gerais mais diversa e abrangente. A ideia de Bomtempo em fazer daquela peça um filme passa também pelas impressões de se mostrar uma outra Minas Gerais, assim como é característico de Rogério Falabella. O diretor afirma:

Eu particularmente acho Belo Horizonte uma cidade muito boa pra se filmar, você tem uma relação urbana muito forte com a cidade, uma vida urbana muito forte de cidade grande, mas ao mesmo tempo você

tem um respiro, isso pro cinema é ótimo. Fora isso, acho que é uma cidade muito bonita, muito pouco mostrada no cinema brasileiro contemporâneo. A maioria dos filmes que se faz em Belo Horizonte são filmes históricos, filmes de época. Filma-se muito em Minas Gerais, mas pouco em Belo Horizonte [...].

Esse contato com a obra de Falabella proporcionou uma expansão do fazer artístico do mineiro. Expandiu o olhar sobre Belo Horizonte e promoveu uma movimentação no cenário artístico, que expande a movimentação gerada pelo espetáculo e produz um algo a mais. A capital mineira torna-se cenário da produção cinematográfica levando às telas o jeitinho mineiro e seus artistas. Ao observarmos a obra de Rogério Falabella, vemos Minas Gerais desenhada e propagada pelos quatro ventos, ou por todos os mares, se preferirmos.

Talvez por isso sua carreira seja muito diversificada e ele não tenha se estabelecido em um só lugar. Além de ter trabalhado nas peças aqui citadas, em que foi diretor e dramaturgo, e na TV Itacolomi, Falabella trabalhou na Rede Globo de Televisão e atuou, entre outras, nas novelas *Mulheres apaixonadas*, *Cabocla*, *Sinhá Moça*, *Batismo de fogo* e *O profeta* e na minissérie *Maysa*.

Rogério Falabella viveu a época em que se pensava que a transição do teatro para a televisão seria um problema. Mas não se preocupou, pois, aqui em Minas, essa etapa era só mais uma, algo a se acrescentar, já que, à época, Belo Horizonte contava com poucos teatros. “Foi muito bom pra muita gente” (DEPOIS, 2020), chega a afirmar. Ou seja, a onda veio e ele nadou.

Dentro desse mar que seu trabalho apresenta, ele destaca sua forma de escrita: “Eu gosto de trabalhar com humor, gosto de ter uma visão do mundo através do humor, não é fácil, costuma ser mais difícil, né?! Mas eu gosto de trabalhar dessa forma e não sei porque eu começo a escrever e de repente vem o lado do humor, tomando conta do outro lado” (DEPOIS, 2020). E continua dizendo que isso é uma forma de fazer uma crítica à sociedade. Uma crítica à classe média.

Já eu, aqui escrevendo este ensaio, me alegro por imaginar que fui inundada por águas que também molharam Rogério Falabella: a

igreja, o teatro, o mar, a praia. A mudança das águas do interior para as da capital. Alegro-me de ver representada nossa Minas Gerais. Mas noto que esse mineiro de Mar de Espanha mergulhou em águas mais profundas e fico feliz de observar seu nado.

REFERÊNCIAS

- DEPOIS daquele Baile (2006): making of. *Movimento Carioca*, [s. l.], 16 jul. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/y7HXNe-wkH4>. Acesso em: 3 maio 2021.
- FALABELLA, Rogério. *Rogério Falabella*. Entrevistador: Helton Gonçalves de Souza. Entrevista concedida ao programa Vereda Literária. Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TNMyN2iotUM>. Acesso em: 3 maio 2021.
- VENTURINI, Flávio. Todo azul do mar. *Letras*. [s. l., 20--]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/flavio-venturini/67265/>. Acesso em: 24 maio 2021.

BIBLIOGRAFIA

- FIUZA, Marcelo. Piegas, mas necessário. *O Tempo*, Belo Horizonte, 28 maio 2005. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/piegas-mas-necessario-1.328912> Acesso em: 17 maio 2021.
- PERIGO, mineiros em férias! 22/09 a 01/10. *Agenda BH*. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://www.agendabh.com.br/perigo-mineiros-em-ferias/#:~:text=A%20comédia%20Perigo%2C%20mineiros%20em%20férias!%20estreu%20em,viagem%20de%20férias%20na%20praia>. Acesso em: 23 abr. 2021.
- ROGÉRIO Falabella. *Museu da TV, Rádio & Cinema*. [s. l., 20--]. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/rogerio-falabella/>. Acesso em: 17 maio 2021.

MULHERES DE TEATRO: SOBRE HAYDÉE BITTENCOURT E SOBRE NÓS

Denise Araújo Pedron | Tereza Bruzzi de Carvalho

SOBRE MEU ENCONTRO COM HAYDÉE: UM RELATO DE TEREZA BRUZZI

Entrei na universidade como professora em julho de 2014. Em agosto, Haydée morreu. Ela já havia se aposentado havia 20 anos, tendo sido jubilada, por ter feito 70 anos. Apesar de algumas informações dali e daqui, eu sabia muito pouco sobre ela, mas, tendo assumido as cadeiras de Visualidade da Cena e Produção Teatral, me meti a fazer um evento determinado pela câmara deliberativa do TU: um tributo a Haydée Bittencourt.

Fizemos uma mesa com a presença de ex-alunos no Teatro Marília em que eles falaram da precisão e do rigor vindos de sua formação na Inglaterra, mas também do acolhimento e generosidade da diretora. Os alunos, naquela altura sexagenários e mais velhos que a maioria dos professores atuais, a reverenciavam. Nesse evento — somente lá —, descobri que meu avô, na época reitor da UFMG, por indicação de um amigo em comum, o crítico Sábato Magaldi (da participação desse eu sempre soube), convidou-a para dirigir o TU, um acordo que, em depoimento em livro de Gabriel

Federicci (FEDERICCI, 2010), ela diz que deveria durar três anos, mas que durou 25. Haydée inicia sua carreira em 1941, ainda adolescente, no teatro da Cultura Inglesa em São Paulo. Participa de várias montagens teatrais, envolve-se com nomes importantes, como Gianni Ratto, Sérgio Britto, Antunes Filho, Clóvis Garcia. No início dos anos 1950 ela resolve ir para a Royal Academy of Dramatic Art (RADA) na Zona 1, em plena Londres Central. Por causa dessa experiência em Londres, na sua volta ao Brasil, Haydée se torna professora na Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo, e, em seguida, é convidada para dirigir o TU.

No evento em homenagem a Haydée, afetada pelas informações, eu, uma pessoa que sempre gostou de ouvir, eu, que passei um ótimo tempo com esse avô reitor, fiquei ali pensando sobre por que eu a conhecia tão pouco. Iniciava-se ali um encontro silencioso com Haydée em minha formação. Estava bem perto, mas foi um encontro silenciado, sussurrado, escondido.

Herdei uma coleção de livros de peças teatrais, que era do meu pai. Nessa coleção, à exceção dos de Tchekhov e Arthur Miller, todos os textos apresentados nas formaturas do Teatro Universitário estavam lá. Tudo bem, pode ser coincidência, mas, tendo lido o que Haydée disse sobre Orlando de Carvalho, não acho que ela (e a programação do TU na cidade) não tenha influenciado a casa de um intelectual tão próximo:

Fui apresentada ao reitor Orlando de Carvalho, tivemos uma conversa agradável, gostamos logo de cara um do outro. Apresentei as minhas propostas de trabalho, estabeleci quais eram os critérios essenciais e indispensáveis para o desenvolvimento do teatro/escola. No final da conversa ele disse: “Faça o que achar importante para elevar nosso teatro”. Concedeu-me autonomia total. (FEDERICCI, 2010, p. 172)

Acho mesmo que tenham ali estabelecido uma relação de respeito intelectual. Para além dessa história localizada, Haydée tinha plena noção de sua importância como formadora de plateia no contexto

belo-horizontino: “Desde o início eu via a importância que o teatro tomava para a criação de um público em Belo Horizonte, porque até então o panorama teatral mineiro praticamente não existia, e fiz de mim uma mártir do profissionalismo” (FEDERICCI, 2010, p. 180).

Retomando a minha entrada no TU, uma das minhas funções como professora foi a organização do acervo de figurinos e objetos de cena da escola. Ver os desenhos de Haydée, o acervo e lê-la também reforça a lacuna que há ao falar dessa mulher, não apenas no âmbito da direção, mas também no campo da visualidade da cena, conhecimento tão carente de sistematização na cidade, no país e no mundo. Tento aqui, em parte, fazer essa reparação. Para a diretora, cenógrafa e figurinista, o domínio da cenografia como um dispositivo parceiro na cena e não dominador era fundamental. Ela afirma: “Eu sou muito minimalista, acho que o cenário tem de sugerir, nunca impor” (FEDERICCI, 2010, p. 143). Aqui sem dúvidas Haydée defende as discussões de Gianni Ratto como ele as apresenta no livro *Antitratado de cenografia*. Em relação aos figurinos, como na grande maioria dos casos ele escolhe textos clássicos para encenar, ela solicita que se façam pesquisas de época, mas também da postura corporal do ator que “sustente” o traje nos diferentes contextos da peça. Importante também mencionar aqui o modo como a diretora incorporava a plateia na criação: “Não são só os artistas que criam, sempre vi o público como parte integrante da criação” (FEDERICCI, 2010, p. 144).

Voltando ao tributo, há uma informação que me intrigou quando a ouvi e, mais tarde, quando li no livro *Haydée Bittencourt: esplendor do teatro* que a mãe e a tia de Haydée vinham sempre a suas estreias em Belo Horizonte e guardavam-se as primeiras filas para as duas. No trecho em que se trata disso, há um depoimento de Haydée falando da preferência da mãe quando ia vê-la dirigir a interpretar (FEDERICCI, 2010, p. 32). Lembrei-me do texto “Artistas mulheres”, de hooks (2019, p. 239),⁴ quando, falando sobre Rilke, o poeta alemão, diz que o machismo gera essa resposta quando se trata de mulheres que se dedicam apaixonadamente ao trabalho. Para os homens a

4 Original publicado em 1995.

devoção à prática artística nunca era considerada suspeita ou monstruosa, apenas essencial para seu crescimento e desenvolvimento. Para Haydée a coisa aparece de forma meio infantil, ingênua. Mesmo a mulher branca, com formação tradicional eurocêntrica, rigorosa, que resolve ser totalmente dedicada ao seu ofício, que abandona uma vida artística respeitada em São Paulo e funda o teatro profissional em Belo Horizonte, não só criando o grupo qualificado profissional, mas também formando plateia, seu ato é colocado num lugar que a desqualifica e diminui. Se fosse um homem — como em vários casos que conhecemos —, todos reverenciariam essa figura.

SOBRE MINHA CONVERSA COM HAYDÉE: UM DESABAFO DE DENISE PEDRON

Haydée Bittencourt pra mim é quase uma figura mítica. Não cheguei a conhecê-la. Não participei do tributo feito a ela pelo Teatro Universitário e organizado pela minha colega Tereza. Mesmo sem conhecer Haydée, admiro muito essa mulher que esteve à frente do Teatro Universitário por mais de 20 anos. Colonizada, formada nas melhores escolas de Londres, Haydée foi indicada por um homem, Sábado Magaldi, crítico importante de teatro, a outro homem, Orlando de Carvalho, reitor da UFMG na década de 60 para assumir a direção do Teatro Universitário. Desde então, Haydée assume a arte teatral como estética e ofício e, assim, inaugura e consolida o teatro profissional nessa roça grande, capital das Minas Gerais. Como modo de estabelecer um diálogo com essa mulher de teatro, resolvi escrever uma carta a Haydée. E essa carta é também um desabafo, que parte de algumas experiências minhas que possivelmente conversam com muitas das experiências vivenciadas por Haydée nesses mais de 20 anos à frente do Teatro Universitário.

*

Minha cara Haydée, você inaugura uma história do teatro em Minas Gerais, que desde então vem sendo construída e transformada, que

dialoga com seu tempo, inscrevendo nele marcas de afirmação de identidades que nos dizem muito pelas peças escolhidas e montadas por você. O masculino não impera aqui, ao menos não em parte. Porque, ainda assim, é preciso pensar, com Paul B. em entrevista à *Folha de S.Paulo*, em janeiro de 2021, que “a identidade fundamental e central é a identidade branco-heteronormativa e é na e pela construção dessa identidade, e para sustentar e reafirmar a soberania dessa identidade, que todos os esforços institucionais, políticos e todo tipo de violência são mobilizados” (PRECIADO, 2021).

É possível imaginar que você viveu nesse paradigma, que vigorava e vigora ainda hoje nesta sociedade patriarcal machista, misógina e heterocentrada. Ser mulher de teatro, diretora é certamente sofrer machismo e misoginia. Colocar-se frente a frente com eles e vivenciá-los nas suas mais perversas formas, escancaradas ou escondidas por vernizes civilizatórios. Entendo que essas vivências, em geral traumáticas, se inscrevam como marcas de poder na nossa história de mulheres. Essas vivências de criação e compartilhamento de espaços coletivos com as quais convivemos na universidade, nos setores administrativos, nas salas de aula e ensaio, nos grupos de teatro, se constroem sob a batuta de tecnologias de produção e controle das subjetividades e colonizam as corpos das mulheres, essas loucas, histéricas, descontroladas, que amam demais. Esse corpo inventado, também na linguagem, rebela-se, enfrenta a ordem patriarcal, não casa, não tem filhos e assim constrói uma carreira, uma vida quase que exclusivamente voltada para essa profissão. Sua coleção de programas de teatro nacionais e internacionais está guardada, ainda por catalogar, no armário da sala azul no segundo andar do prédio do teatro, onde hoje dou minhas aulas de História do Teatro, na esperança de que um olhar feminista possa “a partir da montagem de arquivos de notícias de jornal, relatos históricos e testemunhos, reelaborar criticamente esses fragmentos do passado e desfazer narrativas consensuais das construções da desigualdade de gênero” (CUNTO; BOGADO, 2018, p. 195).

Até quando? Fico imaginando se você, Haydée, foi também insultada por um homem que deveria te auxiliar e oferecer seus préstimos

como secretário da diretoria do TU. Será que em alguma das peças que você dirigiu, ou aulas que você deu, você precisou levantar a voz para se impor e ser ouvida, tendo assim, por isso, sido criticada por sair do modo *lady*? Nossa colega Laura Erber, professora do departamento de teoria do teatro da Unirio, aponta em depoimento, que

todos os abusos e misoginias são relacionados aos corpos femininos e aos índices de feminilidade convencionais. Curiosamente, se uma pesquisadora/professora se impõe intelectualmente de forma mais incisiva é como se ela perdesse instantaneamente seu corpo e seu estatuto de mulher. Isso mostra a que ponto o imaginário acadêmico — e incluo aqui todos os senhores intelectuais refinados em suas áreas de atuação — ainda é extremamente machista e convencional. (ERBER *apud* MORAES; FARIAS, 2018, p. 229)

Será que você, em algum processo de montagem, teve também uma sugestão cênica rejeitada pelo seu colega dramaturgo e viu, algumas semanas depois, essa mesma sugestão ser aceita, ao vir da fala assertiva e da mente brilhante de um homem? Imagino que sim. E fico aqui pensando quais estratégias você precisou criar para sobreviver e conviver com essas violências. Fico imaginando se você, como uma mulher tão antenada e tão à frente do seu tempo, teria recorrido também às leituras psicanalíticas ou a uma boa análise para exercer essa função, que você desempenhou por tanto tempo, de orientar, conduzir, mediar, gerir, administrar, coordenar, dirigir. Posso te dizer que, sem dúvida, a psicanálise e a clínica me ajudaram e ajudam muito a entender e lidar com essas vivências traumáticas e também a buscar formas de exercício de práticas mais inventivas e menos limitantes, que consigam, de alguma forma, escapar ou, ainda que momentaneamente, driblar esses lugares sociais instituídos com base em pré-conceitos.

Entendo que ainda assim devemos nos perguntar, como Grada Kilomba: “Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (KILOMBA, 2020, p. 33). Ou ainda como Heloísa Buarque de Hollanda: “Estamos realmente ouvindo?” (HOLLANDA, 2018, p. 241). E acrescento: estamos realmente sendo ouvidas? Como

nos lembra Heloísa: “A realidade mostra que a escuta é bem mais difícil e perigosa do que parece” (HOLLANDA, 2018, p. 241).

A desigualdade grita, mas não é escutada por muitos. Seu grito é mudo, como de uma Mãe Coragem, que vive da guerra, que mata seus filhos. Paradoxo insuperável do qual se alimenta esse monstro de infinitos tentáculos, o capitalismo. Um vírus mortal circula no ar. Parecemos viver num filme de ficção dirigido por David Cronenberg ou Stanley Kubrick e roteirizado por George Orwell. O futuro distópico é aqui e agora. Janelas se abrem nas telas. Aplicativos. E nesses tempos de comunicações virtuais e mensagens de áudio, é como se vivêssemos em estado de monólogo: cada um no seu monólogo de gozo, sem que os efeitos da palavra presentificada de fato voltem para os sujeitos. O outro é esvaziado como objeto de uso. Ele morre por falta de oxigênio na Amazônia ou na enfermaria do hospital, à espera de um leito de terapia intensiva.

Você poderia me chamar agora de pessimista, Haydée. E eu poderia te dizer que resta ainda acreditar que esse momento traz com ele, também, senão o declínio, pelo menos a falência, ou a possibilidade de questionamento desse heteropatriarcado branco, que esteve reinante na cultura ocidental por séculos e séculos de sua existência. E é certo que esses afetos intensivos que nos ajudam a escapar da normatividade não se fazem apenas assistindo *Pose* na Netflix. É preciso algum movimento, é preciso escrever aquele texto, fazer aquele projeto, como tantos que você fez, e, mais que isso, colocar em ação planos que ajudem a apontar para outras encruzilhadas-fêmeas, debochadas, irreverentes, que pensem e conduzam a educação e a pesquisa como transgressão e a vida como arte performativa. Gostaria de me fazer tão otimista como Paul B., mas ao pensar sobre o peso da História, creio que linhas de fuga só podem ser construídas por vivências rituais, que nos remetem a tribos, a mundos invisíveis e à conjuração de forças tão mágicas e eficazes quanto as vacinas produzidas pelas cientistas, também brasileiras. Um salve à Ciência e à Universidade pública, inclusiva e gratuita, ao Sistema Único de Saúde de um país como o nosso que hoje chora, ou não, seus milhares de mortos, porque, minha

querida colega Haydée, eu te digo: sem essas esperanças concretas estaria muito mais difícil viver e reexistir, porque a revolução epistemológica precisa encontrar forças que a sustentem, também e principalmente, na concretude das vivências cotidianas.

Um forte abraço, desse Brasil sem carnaval.

SOBRE O ENCONTRO DESSAS MULHERES DE TEATRO

A partir desses relatos que apresentamos aqui, o texto de Judith Butler “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e a teoria feminista” nos parece importante nessa discussão, uma vez que Butler vai dizer que os atos pelos quais o gênero é constituído têm semelhanças com atos performativos que se dão no contexto teatral (BUTLER, 2018). Isso quer dizer que o corpo é um conjunto de possibilidades e o que significa a sua aparição no mundo, do ponto de vista da percepção, não é determinado por nenhum tipo de essência interior. A sua expressão concreta no mundo assume e torna específico um conjunto de possibilidades históricas. O corpo, portanto, não é uma materialidade idêntica a si mesma ou meramente factual: o corpo é uma materialidade que assume significado de maneira fundamentalmente dramática. Por dramática, ela quer dizer apenas que o corpo não é meramente matéria, mas uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades (BUTLER, 2018).

Não estamos aqui tentando trazer uma questão única diante da questão feminista. E mais! Sabemos que Haydée e nós somos de um grupo privilegiado nessa realidade, mas entendemos que precisamos escutar que nessa narrativa, nessa história, essa figura está longe de ser reconhecida como deveria. Hollanda (2018, p. 246) escreve que o feminismo, no campo das artes, se articula em torno dos direitos das mulheres, concentrando apoio e orientação em estado de vulnerabilidade. Nesse quadro, a autora fala sobre reconhecer e achar as diferenças que quase nunca vêm sem conflito e insiste que demoramos muito para escutar as diferenças entre as mulheres. Hollanda (2018) clama em seu texto pela importância do termo “lugar de fala”

como um fim à mediação de modo a garantir a autorrepresentação discursiva e a busca por protagonismo e voz por parte dos sujeitos historicamente subalternizados. Nesse sentido, lembramos aqui de uma passagem do livro de Haydée:

Quando o Ziraldo assistiu a nossa montagem [*Sonho de uma noite de verão*] ele subiu ao palco, vibrou com os atores e principalmente com Napoleão Muniz Freire. Mas ao chegar ao Rio de Janeiro, um amigo dele, o Fernando Pessoa Ferreira, publicou em sua coluna, no *Diário Carioca*, a opinião do Ziraldo sobre o nosso espetáculo: [...] *vi os bicharocas do Teatro Universitário rebolando no palco*. Todos nós ficamos horrorizados com essa definição. Lembro-me de que várias pessoas do Estado de Minas se mobilizaram contra essa atitude. Eu fui à televisão falar em defesa do espetáculo, porque eu sabia muito bem o que eu estava dirigindo. Aceito críticas muito bem fundamentadas, mas não foi esse o caso do Ziraldo. Logo depois ele me enviou uma carta na qual dizia não ser o responsável pela difamação, mas isso não me convenceu. (FEDERICCI, 2010, p. 188, grifo do autor)

Ler esse texto e escutar a fala da Haydée neste ponto — “eu sabia muito bem o que eu estava dirigindo” — chega a dar vontade de parar e gritar. Talvez nossos “bons modos” e nossa “educação acadêmica” não permitam. Mas será que mudamos alguma coisa sem grito, sem cortes que sejam rupturas mais violentas? Uma única frase que mostra misoginia, homofobia, desprezo associado a uma falsidade sem fim. Haydée se coloca de igual para igual, disposta ao jogo, enquanto o suposto autor tripudia pelas costas. Era assim. É assim. Heloisa Buarque de Hollanda tem razão, precisamos escutar no presente, precisamos ler os documentos revendo-os criticamente e desfazer essas narrativas, que reforçam o preconceito e a desigualdade de gênero.

Entender e revisitar as questões históricas que nos escaparam é sem dúvida uma das nossas dívidas com o passado. Kilomba (2020, p. 33) nos ensina com maestria como fatos do passado são memórias vivas enterradas que precisam ser revisitadas, faladas e discutidas.

Martins (2003, p. 75), falando sobre a ancestralidade africana como uma forma de visão no mundo, cita uma passagem de Ngugi wa Thiong'o sobre a cosmovisão africana:

Nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. [...]. Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração, o presente uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva. (THIONG'O, 1997, p. 139 *apud* MARTINS, 2003, p. 75)

Na nossa arena do presente está bem difícil respirar, o maior e mais penoso sintoma da doença causada pelo novo coronavírus. Está difícil literalmente e metaforicamente. A visão do que fizemos no nosso passado mostra um mundo cheio de escolhas violentas, segmentadas, partidas. O presente é a arena da respiração que coloca tudo em xeque-mate. Se passarmos por esta,⁵ abre-se a possibilidade de aspirarmos coletivamente a um outro lugar mais humano e justo?

⁵ A redação deste texto data do ano de 2021. (N. do R.)

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição de gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e a teoria feminista. *Cadernos de Leitura*, Belo Horizonte, n. 78, jun. 2018.
- CUNTO, Julia de; BOGADO, Maria. Na música. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018. p. 179-204.
- FEDERICCI, Gabriel. *Haydée Bittencourt: esplendor do teatro*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2010. (Coleção Aplauso)
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.
- hooks, bell. Artistas mulheres: o processo criativo. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (org.). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: Masp, 2019. v. 2. p. 236-243.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura, corpo lugar da memória. *Letras*, [s. l.], n. 26, p. 63-81, jun. 2003.
- MORAES, Andrea; FARIAS, Patrícia Silveira de. *Na academia*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018. p. 205-238 .
- PRECIADO, Paul B. Regime heteronormativo e patriarcal vai colapsar com revolução em curso. *Folha de S.Paulo*, 16 jan. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/01/regime-heteronormativo-e-patriarcal-vai-colapsar-com-revolucao-em-curso-diz-paul-preciado.shtml>. Acesso em: 26 abr. 2021.

PIONEIROS DA RIBALTA MINEIRA

Jorge Fernando dos Santos

A vocação teatral de Belo Horizonte revelou-se antes mesmo da inauguração da cidade, a 12 de dezembro de 1897. Por sugestão do artista espanhol Félix Amurrio, em visita aos canteiros de obra da nova capital, o projetista Aarão Reis mandara construir o Teatrinho Provisório, aberto em 1895. Cinco anos depois, Francisco Soucasseaux, que era sócio de uma das empresas construtoras, abriria um teatro batizado com o próprio sobrenome. A casa funcionou até 1905, num galpão de teto de zinco, na esquina da Rua Goiás com a Rua da Bahia. Em seu lugar foi construído o Teatro Municipal, inaugurado em 21 de outubro de 1909 com a peça *Magda*, de Sundermann, encenada pela companhia de Nina Sanzi, atriz mineira que já fazia sucesso na Europa.

De lá para cá, muita gente ajudaria a escrever a história da arte dramática nos palcos belo-horizontinos. Um desses nomes foi P. Luiz, diretor do primeiro conjunto teatral formado na cidade, em 1927. Outro seria Albino Sabino de Freitas, que fundou em 1949 o Teatro Mineiro de Arte, grupo responsável pela casa de espetáculos conhecida como Teatro Íntimo. Entre aqueles que ficariam para sempre na memória das artes cênicas locais, destacaram-se Ari

Caetano, Manoel Teixeira, Luiz Gonzaga de Oliveira, F. Andrade, João Ceschiatti e Haydée Bittencourt, que muito contribuíram para a formação de várias gerações de artistas.

CENÁRIOS PINTADOS NO PANO

De certo modo, o teatro em Belo Horizonte tem profundas ligações com a tradição operística. Devido à marcante presença italiana desde a sua construção até a primeira metade do século passado, a nova capital de Minas era muito visitada por companhias internacionais. Contudo, o esforço para encenar uma ópera inteiramente produzida na cidade só teve início em 1930, com a chegada do maestro Asdrúbal Lima. Vindo do Rio de Janeiro com a missão de ensinar canto lírico a jovens talentos da sociedade local, ele logo organizou um coro dedicado ao repertório erudito. Em 1935, sob a sua regência, seus alunos levariam ao palco do Cineteatro Brasil os clássicos *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, e *I pagliacci*, de Leoncavallo.

O cenógrafo do duplo espetáculo foi o carioca Ari Caetano, que chegara três anos antes, contratado pela empresa Cinemas e Teatros de Minas Gerais. Mais tarde, a convite do prefeito Otacílio Negrão de Lima e do governador Juscelino Kubitschek, ele faria a aparelhagem de palco do “teatro de emergência” Francisco Nunes, projetado por Luiz Signorelli e construído às pressas para suprir a falta do Municipal. O último fora arrematado em leilão, em 1942, pela firma na qual Ari trabalhava. Naquele momento, começavam as fundações do futuro Palácio das Artes, cujo projeto original era do jovem arquiteto Oscar Niemeyer.

Ao recordar os cenários de peças encenadas na sua época, Ari Caetano costumava enfatizar os obstáculos que encontrava para realizar seu trabalho:

Fazer cenários, no meu tempo, era realmente uma coisa difícil. Antes de tudo, era preciso ser um bom pintor, pois, na verdade, os cenários eram telões com seis ou oito metros de altura por dez ou doze de largura. Isso era estendido no chão do palco e a gente

trabalhava de pé, utilizando pincéis de cabo longo... A tarefa exigia noção muito apurada de espaço, prumos e níveis. Enfim, uma noção perfeita de perspectiva.

Ainda no Rio, ele havia estudado com os irmãos Rodolfo e Henrique Bernadelle, dois mestres da cenografia nacional. Seu “batismo de fogo” se deu na construção de cenários para espetáculos de teatro de revista, gênero cômico muito em voga na época, principalmente nos cassinos do empresário mineiro Joaquim Rolla. Em 1991, numa entrevista ao *Estado de Minas*, Ari comparou a cenografia do seu tempo com a do teatro contemporâneo: “Hoje, a cenografia foi quase totalmente abolida; faz-se muita cenoplastia, com a utilização da rotunda e de recursos de carpintaria cênica”.

Ari Caetano terminou seus dias completamente cego. Ele sempre dizia que a atividade artística lhe tinha dado muita satisfação e pouco dinheiro: “Eu emendava noites e dias trabalhando, pois a cenografia é uma profissão na qual não se pode dizer ao cliente para voltar no dia seguinte porque o serviço atrasou. Perdi a visão devido a uma degeneração orgânica causada pelo excesso de trabalho”. Além da deficiência visual, o pioneiro da cenografia mineira foi vitimado por um câncer hepático, provavelmente causado pelo uso contínuo de tintas à base de chumbo.

UM PEQUENO GIGANTE

A rainha do palavrão, Dercy Gonçalves (1907-2008), sempre lembrava as dificuldades que tinha enfrentado no início da carreira. “A gente era considerada prostituta”, ela dizia. Toda vez que viajava com um espetáculo, via-se obrigada a se hospedar em zonas boêmias, pois nenhum hotel de respeito admitia atrizes. Se a coisa era difícil para uma estrela da Cidade Maravilhosa, fazer teatro numa BH dominada pela tradicional família mineira devia ser mais que um desafio. Todavia, um contemporâneo de Dercy, chamado Manoel Teixeira, jamais se deixou intimidar. Dentista e ferroviário, nascido em 1900, na pacata Conselheiro Lafaiete, ele veio cedo

para a capital, onde fundou o Grêmio Dramático Central do Brasil. “Era um espaço pequeno, que servia também como sede do clube de futebol dos ferroviários”, costumava lembrar. “Uns trabalhando com a inteligência e a sensibilidade e outros dando pontapés, a coisa não podia dar certo”.

A fome de bola dos ferroviários falou mais alto e a atividade teatral acabou sendo interrompida. Apesar das dificuldades, Manoel Teixeira não entregou os pontos e conseguiu a façanha de transformar um templo religioso em casa de espetáculos. Na verdade, havia no Bairro Santa Tereza um centro espírita cuja proprietária tinha desencarnado. O prédio foi adquirido por terceiros e alugado ao clube recreativo presidido por Teixeira. “Uma continuação do Grêmio Dramático”, nas suas palavras.

Algum tempo depois, em 21 de abril de 1947, aquele homem feio e baixinho, com a determinação de um gigante, juntou-se a um grupo de amigos para fundar o Ideal Clube Teatro Escola de Santa Tereza. O novo espaço cultural ficava a poucos quarteirões da igreja matriz, que dera nome ao bairro. Além de realizar festas, saraus e cursos de teatro, a entidade encenava peças sem fins lucrativos. O elenco era todo amador, mas contava com os aplausos de profissionais do palco de renome nacional. Sempre que vinham a BH, artistas como Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes e Henriette Morineau faziam questão de prestigiar seus espetáculos.

“Procópio era nosso amigo e fez espetáculos colaborando conosco, sem nos deixar pagar nem mesmo o táxi que o trazia do centro da cidade até o nosso teatro”, dizia Manoel Teixeira sempre que puxava o fio da memória. Além de dirigir e atuar no palco, ele escrevia peças, fazia cenários e figurinos, e ainda envolvia amigos e familiares em suas encenações. No início dos anos 1980, seu nome seria dado a um troféu da Associação Mineira de Críticos de Teatro, entidade fundada pela atriz e jornalista Magda Lenard. O Ideal Clube funcionou até a sua morte, em 1987, tornando-se referência do bom teatro amador, no qual muitos profissionais começaram a carreira.

IDEALISMO E TRABALHO

Todo mundo que conhece a história das artes cênicas no Brasil certamente já ouviu falar no Teatro do Estudante, fundado por Paschoal Carlos Magno no Rio de Janeiro, em 1938. O que quase ninguém sabe é que, a exemplo da antiga capital federal, Belo Horizonte também teve um Teatro do Estudante, inaugurado dois anos depois por Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira. Nascido em Entre Rios de Minas, em 1907, ele estudou em colégio interno e passou parte da adolescência na cidade de Curvelo. Fã das artes cênicas desde a infância, começou a atuar no palco aos 21 anos, como integrante de um grupo beneficente. Em 1937, mudou-se para a capital, onde passou a atuar como diretor, produtor, ator, autor e crítico teatral.

Luiz Gonzaga de Oliveira colaborava na *Folha de Minas* e no *Jornal de Minas*, antigo *O Diário*, assinando suas colunas com o pseudônimo Fábio Luiz. Tornou-se, desse modo, um dos primeiros críticos da ribalta mineira. “O que me levou a fazer críticas foi a falta de pessoal gabaritado para isso”, ele sempre dizia. “Eu fazia críticas profundas da peça e dos atores, dizendo sempre a verdade, o que causou vários atritos”, declarou à coluna “Teatro vivo” do *Estado de Minas*, em fevereiro de 1984. Foram ao todo dez anos de articulismo, sem, no entanto, abrir mão das atividades artísticas.

Ao entrar para a Faculdade de Direito, ele viu a possibilidade de fundar o seu Teatro do Estudante, cuja estreia se deu com o espetáculo *Compra-se um marido*, de José Wanderley. Segundo o próprio fundador, “fazia-se um teatro limitado”. Afinal, “o estudante só atuava bem durante os primeiros períodos do curso. Depois, vinha o entusiasmo da formatura e era um eterno renovar de elencos”. Apesar disso, passaram por lá artistas que em algum momento teriam destaque nos palcos da cidade, entre eles Rosita de Souza, Ademar Cadar e Antônio Romanelli. Para Luiz Gonzaga de Oliveira, seu grupo teria sido o embrião do Teatro Universitário, o famoso TU da UFMG.

Outra façanha do veterano foi dirigir a Escola Mineira de Artes Dramáticas, ao longo de 15 anos. Foi a terceira escola de teatro do Brasil, aberta em 1948, por João Coco, Palmira Barbosa, Armando

Panetti e Otávio Cardoso, futuro diretor de elenco da TV Itacolomi e do próprio TU. As duas escolas anteriormente fundadas foram a Martins Pena, criada no Rio por Coelho Neto, em 1911, e a Escola de Artes Dramáticas (EAD), inaugurada em São Paulo por Alfredo Mesquita, em 1946. A principal diferença entre as três é que a de Minas também formava autores, através do grupo Comediantes Mineiros.

Juntas, a escola e a companhia revelaram talentos como Ezequias Marques, Thales Penna e Dora Serpa, que atuaram na peça de estreia, *A vida tem três andares*, de Humberto Cunha. Outro espetáculo de sucesso foi *Nossos filhos*, de Florenço Sánchez, com Otávio Cardoso, Magda Lenard, Antônio Naddeo e as irmãs Nilda e Lenice de Almeida — todos eles futuros atores da TV Itacolomi. No entanto, para o próprio Luiz Gonzaga de Oliveira, a maior produção do grupo foi *A dama da madrugada*, de Alexandro Casona. Outros talentos revelados na época foram Edel Mascarenhas e Lady Francisco, na peça *As máscaras*, do poeta modernista Menotti Del Picchia, e José Mayer, em *A ceia dos cardeais*, o clássico de Júlio Dantas.

Mesmo com a importância do seu trabalho para a evolução do teatro em BH, o velho mestre viu-se obrigado a sair de cena. Problemas pessoais e de saúde, agravados pela idade, fizeram-no abandonar até mesmo as plateias, de que tanto gostava. Luiz Gonzaga de Oliveira morreu em outubro de 1991, praticamente esquecido, deixando inéditas as peças *O silêncio do mar*, *Me dê uma passagem para Sabará* e *O milagre da estrela*.

TALENTO PROFISSIONAL

Francisco de Paula Andrade nasceu na Rua Direita, em Ouro Preto, em 1.º de abril de 1914. Lá mesmo, ainda criança, encenou suas primeiras peças, utilizando uma escadaria como arquibancada. A brincadeira durou até o dia em que resolveu encenar *Adão e Eva*, apresentando “um nu artístico disfarçado com parreiras”. A mãe não gostou do que viu e, pela primeira vez, o futuro artista sentiu na pele a mão da censura. F. Andrade, nome artístico do jovem talento, mudou-se para Belo Horizonte aos 16 anos. “Aqui o teatro me liquidou”, sempre dizia. Seu

objetivo na capital era se tornar médico ou psicólogo, mas o amor pelo palco falou mais alto. Como naquele tempo era quase impossível viver somente das artes cênicas, ele acabou arranjando emprego num banco.

Irmão do maestro Delê Andrade, que faria fama no cassino da Pampulha e no *dancing* Montanhez, F. Andrade tinha 22 anos quando formou o grupo teatral chamado Troupe. Mais tarde, o nome seria mudado para Conjunto F. Andrade e J. Souza. Com a morte do sócio, ficou sendo apenas Conjunto F. Andrade. As peças geralmente eram montadas na antiga sede da Colônia Portuguesa. Muitas eram de autores renomados, entre eles Oduvaldo Viana, Júlio Dantas e o próprio Shakespeare. Na década de 1940, a companhia chegou a se apresentar no Teatro Francisco Nunes, na sede da Colônia Italiana, nos cinemas Glória, Brasil e Democrata, além de no prestigioso Teatro Municipal.

Uma das preocupações de F. Andrade era revelar autores, visando contribuir com a dramaturgia nacional. Ele encenou textos de José Mamede Silva, Djalma Andrade, Aníbal Mattos, Tabajara Pedrosa, Artur Marques, Lígia Póvoa e Luiz Gonzaga de Oliveira. Uma de suas façanhas foi a montagem de *A vida de Cristo*, reunindo no palco cerca de 100 atores e figurantes, além de um coro de 60 vozes. “Fiz teatro durante 30 anos e nunca tive casa vazia”, vangloriava-se, dizendo ter sido o primeiro ator profissional da cidade. Entre seus personagens preferidos, sempre citava Dom Pedro I, que interpretou em *A marquesa de Santos*, de Viriato Corrêa. A temporada deveria ser de apenas uma semana, mas, devido ao sucesso, acabou se estendendo por 20 dias.

Pela Companhia F. Andrade passaram sua esposa, Maria Antonieta, e jovens atores que faziam história nos palcos da cidade, entre eles João Ceschiatti, João Amaral, Palmira Barbosa, Léa Delba, Clementino Dotti, Otávio Cardoso e Elvécio Guimarães. Outro nome de destaque foi o cantor lírico, futuro político e acadêmico Murilo Badaró, que seria presidente da Academia Mineira de Letras. Primeira voz a falar nos microfones da Rádio Mineira, F. Andrade atuou como locutor e ator em programas humorísticos e musicais. Também trabalhou nas emissoras Guarani, Inconfidência e Rádio MEC (Ministério da Educação e Cultura), no Rio. Tudo isso entre 1940 e 1960, “os anos dourados do rádio brasileiro”, como dizia.

F. Andrade escreveu vários textos para teatro, entre eles *Filhinho da mamãe*, *Sonhos de mocidade*, *Uma história do outro mundo* (apresentado na Rádio Mayrink Veiga) e a radionovela *O grande amor de Marília*, vencedora de um concurso da Rádio Tupi, que a levou ao ar com uma boa audiência. Aposentado do palco, ele trabalhou na Câmara Municipal de Belo Horizonte, chegando a chefe de gabinete da presidência. Dividiu com outros veteranos do teatro mineiro o sonho — não realizado — de fundar uma academia de teatro amador. Morreu em 12 de fevereiro de 2001 de falência múltipla dos órgãos, nove meses depois de ficar viúvo.

DE FIGURANTE A DIRETOR

Quem digitar as palavras “João Ceschiatti” no Google terá imediato acesso à agenda do teatro de arena de mesmo nome, que funciona nos porões do Palácio das Artes. O que poucos sabem, no entanto, é que a sala de espetáculos inaugurada na década de 1980, sob a gestão de Jota Dangelo, homenageia um dos mais importantes pioneiros das artes cênicas mineiras. Filho de família italiana, João Ceschiatti nasceu na Rua dos Tamoios, 454, no Barro Preto, e se tornou uma referência nos meios teatrais.

Ainda garoto, ele era requisitado, como figurante, pelas companhias de ópera italianas que se apresentavam na cidade. Geralmente, quem o indicava era o Sr. Travassos, diretor do Teatro Municipal. Sua vocação artística também não passou despercebida aos olhos dos padres salesianos do colégio onde estudava. Por isso, Ceschiatti era sempre convidado a participar de encenações amadoras ao lado de seus colegas. Com apenas 13 anos, conseguiu uma data na agenda do Municipal para realizar um festival de teatro, cuja renda seria revertida às obras paroquiais da Igreja de São Sebastião.

Anos depois, a exemplo de Paschoal Carlos Magno e Luiz Gonzaga de Oliveira, João Ceschiatti fundaria um terceiro Teatro do Estudante. Isso ocorreu quando ele e um grupo de amigos foram convidados para apresentar a peça *Spectros*, de Ibsen, com cenários de Guignard, num evento estudantil na capital federal, em pleno Estado Novo. A

viagem só foi possível sob o patrocínio do Palácio da Liberdade. Ciente das dificuldades enfrentadas pelos colegas mineiros, a presidente da Casa do Estudante do Brasil, Ana Amélia Carneiro de Mendonça, enviou um radiograma ao interventor federal em Minas, Alcides Lins, solicitando apoio.

Em 1950, Ceschiatti seria indicado para dirigir um grupo teatral fundado pelo Sesiminas, com o objetivo de encenar espetáculos com operários da indústria mineira. O trabalho de estreia foi *O Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena. Essa foi, provavelmente, a primeira experiência de teatro operário realizada em Minas Gerais. Os espetáculos eram apresentados à noite, no Teatro Francisco Nunes. Já no meio da tarde, o público começava a formar longas filas entre as árvores do Parque Municipal. Entre aqueles que iniciavam a carreira artística no Sesiminas estavam Antônio Naddeo, Ezequias Marques e Ítalo Mudado. Esse último se tornaria professor na Faculdades de Letras e no TU, sendo também diretor-fundador do Grupo Intervalo. Os outros dois se tornariam atores de destaque nos palcos, no cinema e na televisão.

Durante algum tempo, João Ceschiatti também se apresentou nos palcos cariocas, integrando a companhia de sua amiga Henriette Morineau. Nessa época, ele atuou ao lado de Fernanda Montenegro, Fernando Torres e outros colegas de renome. Seu trabalho no Sesiminas foi encerrado em 1964, ano fatídico do golpe civil-militar. O grupo saiu de cena, mas, anos depois, serviu de inspiração para que o próprio Sesi construísse o Centro Cultural Nansen Araújo, no Bairro Santa Efigênia.

Já idoso, doente e distante dos palcos, João Ceschiatti sobrevivia graças ao seu restaurante, que funcionava na casa onde nasceu. Quando a situação financeira apertava, ele vendia alguma obra de arte do acervo pessoal. Pouco a pouco, foi dilapidando a coleção, que incluía trabalhos de Guignard, Inimá de Paula e Alfredo Ceschiatti, seu irmão. Em 1983, a Associação Mineira de Críticos Teatrais criou um troféu com o seu nome, constituído do seu busto esculpido em pedra-sabão, para premiar os melhores profissionais da cena mineira. Ele morreu em 8 de agosto de 1987, quando a entidade e o prêmio já não mais existiam.

PROFESSORA POR VOCAÇÃO

O ensino teatral brasileiro tem no Teatro Universitário da UFMG um símbolo de pioneirismo. Sua primeira fundação foi em 1952, sob a direção do italiano Vincenzo Spinelli. No entanto, devido a várias desavenças, a universidade desistiu do projeto, que seria retomado em 1956 por iniciativa dos jovens Carlos Kroeber, João Marschner e Jota Dangelo, fundadores do Teatro Experimental. Desse modo, sob a direção de Giustino Marzano, o famoso TU é fruto do movimento estudantil daquela época. Contudo, o Conselho Federal de Educação só aprovaria seu currículo de ensino técnico em 1982. Apesar das dificuldades enfrentadas ao longo de quase três décadas, a instituição já havia se tornado referência nacional. Uma das responsáveis por isso foi a atriz e professora Haydée Bittencourt, que exerceu sua direção com rigor e competência por 24 anos.

Haydée Nunes Bittencourt nasceu em São Paulo, em 13 de setembro de 1920, e desde criança foi incentivada pelos pais a desenvolver seus dotes esportivos e artísticos. Além de exímia nadadora, ela tinha uma notável vocação para o palco. Na década de 1940, já se destacava no Grupo Universitário de Teatro, ao lado de nomes como Cacilda Becker e Décio de Almeida Prado. Em 1950, ingressou no Teatro-Escola de São Paulo (Tesp), onde trabalhou com Tatiana Belinky e Lúcia Lambertini, sob a direção de Júlio Gouveia. Atuou inclusive no *Grande Teatro Tupi*, programa de grande audiência da emissora de TV de mesmo nome, contracenando com Flavio Rangel, Manoel Carlos, Sergio Britto, Leonardo Villar e Armando Bógus, entre outros.

Aluna da Cultura Inglesa, Haydée ganhou uma bolsa para o departamento de teatro da Universidade de Washington. Mesmo assim, preferiu disputar uma vaga na prestigiosa Royal Academy of Dramatic Art (RADA), em Londres, onde foi aprovada com louvor. Nos intervalos do curso, ela gravava teleteatro em português na Rádio BBC, para transmissão no Brasil. Amiga de Júlio Mesquita, seria uma das primeiras mulheres a lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD). Nessa época, teria entre seus alunos nomes como Glória Menezes, Juca de Oliveira, Aracy Balabanian e Silney Siqueira. Sua estreia profissional

como diretora de espetáculos, em 1959, deu-lhe o Prêmio da APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais), hoje APCA.

Em 1961, por indicação do crítico Sábado Magaldi, Haydée deixou tudo em São Paulo para assumir a direção do TU, em BH, substituindo Giustino Marzano. Com muita prática e conhecimento teórico, ela alavancou a escola, dando ao ensino teatral um nível disciplinar até então inédito da cidade. “Sempre procurei gostar do trabalho que estou fazendo”, costumava dizer. “Todos os trabalhos que faço me emocionam, até mesmo os exercícios experimentais em salas de aula. Todos os espetáculos que fiz marcaram muito e me deixaram lembranças profundas, pelas alegrias e pelas dificuldades superadas”.

Ao longo de sua gestão, lecionaram no TU professores como Jota Dangelo, Klauss Vianna, Pontes de Paula Lima, João Etienne Filho, Carlos Leite, Ítalo Mudado, Geraldo Maia, Ataulfo Cardoso, Antônio Kattah, Joaquim Ribeiro, Fernando Limoeiro e Paulo César Bicalho. Naquela época, quando o curso ainda funcionava num conjunto de salas apertadas no 19.º andar do Edifício Acaiaca, o público belo-horizontino teve a oportunidade de assistir a produções de alto nível, quase sempre calcadas em clássicos da dramaturgia universal.

O corpo discente revelou atores como Raimundo Farinelli, Jonas Bloch, Antônio Grassi, Ezequias Marques, Neusa Rocha, Helvécio Ferreira, Wagner Assunção, Maria Lúcia Ferreira, Affonso Drumon, Maria Olívia, Antonio Edson, Maurício Tizumba, Adyr Assumpção, Gorete Milagres, Bya Braga, Roberto Casavelha, Jota Bueno, Carlos Gradim, Jorge Emil e Ilvio Amaral. Também estudaram no TU os dramaturgos Alcione Araújo e José Antônio de Souza, os diretores Eid Ribeiro e Ronaldo Boschi, o cineasta Neville D’Almeida e o produtor musical Ezequiel Neves. Ao se aposentar, Haydée foi sucedida pelo professor Otávio Cardoso e voltou a residir em São Paulo, retornando aos palcos e à televisão. Ela faleceu em 16 de agosto de 2014, aos 93 anos. Sua trajetória foi documentada por Gabriel Federicci no livro *Haydée Bittencourt: esplendor do teatro*, que integra a coleção Aplauso Perfil, da Imprensa Oficial de São Paulo.

Sobre os autores

ADÉLIA CARVALHO

Dramaturga, diretora, atriz e professora adjunta da licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (Unifap). Doutora em Artes pela EBA/UFGM, mestre em Estudos Literários pela UFGM e licenciada em Artes Cênicas pela Ufop. Fundadora da Cia. Teatral As Medeias (1998). Foi assistente de direção da peça *Pequena coleção de frases em tempos de fundos pensamentos* (2022), com direção de Wilson Oliveira e texto de Silvia Gomez. Publicou a dramaturgia “O time perfeito” (2019), na coletânea *Por quê? Teatro para infâncias e juventudes*, pela Editora Javali. Sua tese, *Casas dramáticas: material criativo para ensino de dramaturgia*, foi indicada pelo PPG-Artes EBA-UFGM ao Prêmio Capes e ao Prêmio de Teses da UFGM (2022).

ANA CRISTINA MAGALHÃES JARDIM

Doutora (2019) e mestra (2014) em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Especialista em Cultura e Arte Barroca (2005-2006) pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Ufop. Premiada como pesquisadora bolsista da Biblioteca Nacional (2009-2010). Foi professora substituta de História da Arte e do Teatro no curso de Artes Cênicas da Ufop (2004-2005) e professora do curso de formação de atores da Fundação Clóvis Salgado, do Palácio das Artes/MG (2006-2015), entre outros. Produtora e gestora cultural nas áreas de teatro, espaços culturais e edição de livros. Publicou os livros *Marília de Dirceu: a mulher e o mito* (Editora Appris, 2020), *História das artes visuais* (Editora Iesde, 2019), *Cefart Teatro 30 anos* (Fundação Clóvis Salgado, 2016), *Arte e Educação* (Una, 2016) e artigos sobre Marília de Dirceu, a família mineira, cinema, teatro, arte e educação.

ANDREIA GARAVELLO

Atriz e diretora teatral há quase 40 anos. A primeira atriz mineira a receber o Prêmio Inacen (Instituto Nacional de Artes Cênicas) de

melhor atriz, em 1986. Com o grupo Cênico Musical Veludo Cotelê, recebeu o Prêmio Revelação em 1987. Em 1989, com *Um casal aberto*, de Dário Fó, mais dois prêmios (Melhor Atriz e Melhor Espetáculo), da Fundacen (Fundação Nacional de Artes Cênicas). Durante esses anos dedicados ao teatro foram mais de 30 espetáculos, festivais, dois filmes e muito trabalho. Retomou os estudos acadêmicos na Faculdade de Letras (Fale) da UFMG, dedicando-se à literatura grega. Com o Programa Artista Visitante da Pró-Reitoria de Pesquisa, integrou o grupo Trupersa, Grupo de Tradução de Textos Antigos, projeto de pesquisa da professora titular Tereza Virginia Barbosa, com a tradução e montagem de *Medeia*, de Eurípidés. É mestre em Teoria da Literatura e doutoranda em Estudos Literários na Fale.

ASSIS BENEVENUTO

Nascido em 1982, em Belo Horizonte, é doutorando e mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG e graduado em Letras pela mesma instituição. Ator formado pelo Centro de Formação Artística do Palácio das Artes. Realizou estudos em Dramaturgia na Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2017). Trabalha como ator, diretor, dramaturgo, improvisador, poeta e pesquisador. Cocriador e coordenador editorial na Editora Javali, especializada em livros de teatro e cinema. Integrante do Grupo Quatroloscinco. Integrou o Grupo Espanca! como ator e dramaturgo convidado (2009-2018). Coordenou o Ateliê de Dramaturgia/BH e o Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia do Galpão Cine Horto (2014-2015). Traduziu as peças *Litoral*, de Wajdi Mouawad, *Escola*, de Guillermo Calderón, *Ñuke*, de David Arancibia, *Adiós Rohejata*, de Natalia Santos, *Mátame, por favor*, de Eduardo Calla, entre outras. Tem dois livros de poesia publicados: *Para-me [Gritocão]* (2014) e *Rútilo! Rútilo! Rútilo! Me fura e fecha!* (2009).

CAIO MÁRIO RENAULT

Nascido em 20 de dezembro de 1962, em Belo Horizonte, filho de Caio Márcio Renault e Clara Marisa Frattini Renault. Neto de Abgar

Renault. Pai de Ignez de Figueiredo Renault. Atualmente, encarregado de Negócios da Embaixada do Brasil em Paris. Diplomata do Ministério das Relações Exteriores desde junho de 1997. Graduado em Engenharia Aeronáutica em dezembro de 1985 pela UFMG. Engenheiro sênior da Embraer de 1986 a 1989. Graduado em Diplomacia pelo Instituto Rio Branco, em 1999. Delegado do Brasil junto às Nações Unidas, de fevereiro de 2004 a agosto de 2007. Ocupou postos nas seguintes embaixadas do Brasil: Montevidéu, Paris, Jacarta, Hanoi. Obra publicada: *O sistema brasileiro de garantia de crédito à exportação e as oportunidades para atuação diplomática* (Ministério das Relações Exteriores, 2012). Condecorações: Ordem de Rio Branco (Ministério das Relações Exteriores), Comendador; Ordem do Mérito Tamandaré (Marinha do Brasil).

CLÓVIS DOMINGOS DOS SANTOS

Artista, professor e pesquisador cênico. Pós-doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Ufop. Crítico no site Horizonte da Cena, com participação em diversos festivais, como os seguintes: Festival de Curitiba, MITsp, Palco Giratório, Fiac (Bahia), A-Mostra.Lab, Janela de Dramaturgia, Feto-BH, Fenapi, Festival de Cenas Curtas do Cine Horto Galpão, etc. Publica textos, artigos e ensaios sobre cena contemporânea em diversas revistas acadêmicas e artísticas. Tem críticas publicadas em livros de grupos como Quatroloscinco — Teatro do Comum (BH), Grupo Mayombe (BH) e Teatro de Viés Ideológico (Deart/Ufop). Membro da Seção Brasileira da AICT (Associação Internacional de Críticos Teatrais/Paris — França).

CONRADO ALMADA

Artista plástico e diretor audiovisual, com formação em Publicidade e Propaganda pela PUC Minas. Trabalha há mais de 20 anos ilustrando livros e revistas, criando personagens autorais, pintando quadros e murais e dirigindo filmes publicitários, institucionais, videocliques e animações. Ilustrou o livro do filme *O palhaço*, de Selton Mello, tendo

feito também a animação de abertura e créditos do mesmo filme. Já participou de inúmeras exposições individuais e coletivas e teve seu trabalho publicado em *sites* e obras impressas, no Brasil e no exterior. Recentemente assinou uma coleção de roupas com suas ilustrações, em parceria com a NBA Brasil/Latin America, além de ter feito um mural e quadros exclusivos para o escritório da empresa no Rio de Janeiro. Desenvolve murais e pinturas exclusivas para clientes privados e corporativos, como Ambev, Jeep, Drogaria Araújo, VLI e Sympla e desenvolve também trabalhos em parceria com artistas e clientes diversos, como Benetton, Sony, Converse, Grendene, Skank, Jota Quest, Pato Fu, Sandy, entre outros. Participou de inúmeros festivais nacionais e internacionais de cinema e vídeo, tendo sido premiado em vários deles.

CRISTIANO CEZARINO RODRIGUES

Arquiteto, cenógrafo e professor adjunto da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFGM). Fez mestrado e doutorado em Arquitetura e Urbanismo na EA-UFGM. Como cenógrafo, fez várias criações para teatro, cinema, TV, concertos de música, eventos e exposições, algumas das quais já foram premiadas, e teve artigos sobre suas pesquisas publicados em diversos periódicos, nacionais e internacionais. Líder do grupo de pesquisa CNPQ Africanidades e a Cidade e membro do Scenography Working Group da International Federation of Theatre Research (IFTR). Seu trabalho opera na interface entre espaço e *performance*. Atualmente investiga duas linhas de pesquisa: a primeira aborda as epistemologias afro-brasileiras e suas relações com arquitetura, urbanismo e *design*; a segunda, o *design* do espaço de *performance* como uma prática relacional espacial com foco específico na produção contemporânea de cenografia.

CYNTHIA PAULINO

Atriz, autora, diretora, produtora, figurinista e professora de teatro. É cofundadora e integrante da Companhia Teatro Adulto (MG). É licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Minas Gerais

e formada pelo Curso Técnico de Ator do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado — Palácio das Artes. Foi professora e coordenadora de teatro do projeto Valores de Minas e professora de interpretação e teoria e pesquisa da Escola de Teatro PUC Minas. Recebeu vários prêmios e distinções pelo seu trabalho de criação nos palcos. Acaba de estrear a cena *Vulcânica*, com texto e direção de sua autoria, que dará origem ao seu segundo solo.

DANIELLY OLIVEIRA

Atriz, educadora e pesquisadora do Instituto de Psicologia da USP. Foi membro da Cia. de Teatro Acidental, integrando, entre outros, os espetáculos *O rinoceronte* (direção de Carlos Canhameiro) e *Peça esporte* (direção de Clayton Mariano). Professora de teatro de crianças, adolescentes, jovens e adultos em cursos livres e regulares de teatro. Desde 2018, complementa sua formação no Instituto de Psicologia da USP, com interesse principal nas áreas de desenvolvimento e psicologia clínica.

DENISE ARAÚJO PEDRON

Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2006), com a tese *A performatividade na cultura contemporânea*. Participou de diversas criações artísticas como *performer*, atriz, dramaturga e diretora. É professora do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como pesquisadora, principalmente dos seguintes temas: processos criativos, *performance*, teatro contemporâneo e psicanálise. Atualmente faz formação em Psicanálise no Círculo Psicanalítico de Minas Gerais (CPMG).

DIOGO HORTA

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2014). É ator,

professor e curador de teatro, com licenciatura e bacharelado em Teatro (habilitação em Interpretação Teatral) também pela UFMG (2010 e 2011). Em 2015 ingressou no Sesc em Minas como responsável pelos projetos e pela curadoria da área de teatro do Centro Cultural Sesc Palladium, em Belo Horizonte. Desde 2019 é coordenador das áreas de programação, produção e programa educativo do Sesc Palladium. É colaborador do *site* de crítica teatral Horizonte da Cena desde 2017. Foi professor substituto das áreas de Atuação, Voz e História do Teatro Brasileiro do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e coordenador da área de artes cênicas do festival Inverno Cultural da UFSJ.

ÉDER RODRIGUES

Professor adjunto do Centro de Formação em Artes e Comunicação da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Doutor e mestre pela Universidade Federal de Minas Gerais. Profissional das artes cênicas, pesquisador, dramaturgo e escritor, tem nove obras publicadas, com destaque para *O infundável museu das coisas efêmeras* (Prêmio da União Brasileira dos Escritores UBE/RJ 2020/2021) e *Três vírgula quatro graus na Escala Richter* (Prêmio Guarulhos de Literatura, 2019). Sua pesquisa se concentra nas teorias e práticas em torno do conceito de dramaturgia expandida, teatro brasileiro e teatralidades latino-americanas.

EDUARDO DOS SANTOS ANDRADE

Cenógrafo, pesquisador do espaço cênico e professor adjunto da Escola de Belas Artes da UFMG. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo e mestre em Artes pela UFMG e doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com sanduíche na Columbia University (EUA). Já desenvolveu cerca de 80 trabalhos profissionais para teatro, dança, música, TV e cinema, tendo como especialidade as artes cênicas e performáticas. Teve oportunidade

de trabalhar com reconhecidos artistas e grupos nacionais e internacionais e recebeu diversas premiações em sua área. É fundador e coordenador do Laboratório de Cenografia e Iluminação Cênica da UFMG e cofundador e líder do Núcleo de Pesquisa em Cenografia e Outras Práticas Espaciais Cênico-Performáticas (Barracão-UFMG). Tem diversos artigos publicados e é autor do livro *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. Suas pesquisas incluem a apropriação de tecnologias pela cena, o campo da iluminação cênica e a aproximação entre as artes cênicas e as artes visuais, tendo como foco a performatividade do dispositivo cenográfico.

ELEN DE MEDEIROS

Professora da área de Literatura e Outras Artes na Faculdade de Letras da UFMG. Tem mestrado e doutorado em Teoria e História Literária pela Unicamp, ambos sobre a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues. Realizou pesquisas de pós-doutorado na USP e na Université Sorbonne Nouvelle sobre dramaturgia brasileira moderna e contemporânea e teoria do drama, temas de suas investigações mais recentes. É coeditora da *Aletria: Revista de Estudos de Literatura e* diretora do Acervo de Escritores Mineiros (gestão 2022-2024). Autora do livro *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues* (Editora UFMG, 2022).

ERNANI MALETTA

Diretor cênico e musical, ator, cantor e professor da UFMG. Doutor em Educação, é uma referência no que diz respeito aos estudos sobre polifonia cênica. É autor de uma peculiar metodologia criada para a prática do canto e da execução instrumental na cena teatral, por ele registrada no livro *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Vem atuando ativamente na Itália desde 2010, ao lado da renomada artista e pesquisadora italiana Francesca Della Monica. É reconhecido pela intensa participação na criação de diversos espetáculos de teatro em

âmbito nacional e internacional. Nos últimos anos, destaca-se sua atuação na direção-geral do espetáculo *Carmina Burana: uma cantata cênica* (Belo Horizonte/MG), na direção musical do espetáculo teatral *O Grande Circo Místico* (Rio de Janeiro/RJ), por indicação de Edu Lobo, na dramaturgia musical de tragédias gregas produzidas no Teatro Greco di Siracusa (Itália), tornando-se o primeiro brasileiro a participar da equipe de criação de um espetáculo produzido nesse espaço, que é o maior exemplo de arquitetura teatral do ocidente.

FABIANA OLIVEIRA DE JESUS

Atriz, contadora de histórias e pesquisadora de literatura. Formada no curso técnico de ator pelo Teatro Universitário da UFMG, mesma instituição em que concluiu a graduação em Letras (licenciatura em Português). É mestre em Literaturas de Língua Portuguesa, tendo trabalhado, em sua dissertação, com a reflexão sobre a escrita de mulheres negras. Atualmente é doutoranda em Literatura na Pontifícia Universidade Católica, voltando-se ao estudo de uma análise do projeto literário de Carolina de Jesus. Sua trajetória, de pesquisas e práticas, segue o percurso da escrita de mulheres negras. Integrou o projeto Contos de Mitologia da Faculdade de Letras da UFMG por quatro anos, onde iniciou os estudos das mitologias africanas e afro-brasileiras, que ainda hoje fazem parte de suas *performances* como contadora de histórias, palestrante e oficina para públicos diversos. Também integra a Cia. Bando de Belo Horizonte, dedicada ao teatro para as infâncias.

FELIPE CORDEIRO

Felipe Cordeiro é doutorando em Letras no Pós-Lit, da Fale/UFMG, com período sanduíche na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (FILO/UBA). Detém o título de mestre pelo mesmo programa. Bacharel em Teatro, com formação livre em Cinema, pela EBA/UFMG. É membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IATC), filiada à Unesco, e do *site* de

crítica Horizonte da Cena. Editor de literatura do jornal *Letras* (impresso/*on-line*), do Café com Letras. Foi editor da *Em Tese*, revista de literatura da UFMG, durante três anos. Coorganizador do livro *Mulheres Míticas em performance* (Editora Javali, 2020), com Sara Rojo. Como profissional de teatro, é membro cofundador do Grupo Mulheres Míticas, onde atua como ator, dramaturgo e assistente de direção. Lecionou disciplinas de Teoria Teatral e Dramaturgia para os cursos de graduação em Letras e Teatro da UFMG, em 2018 e 2019. Colabora com o suplemento *Pernambuco* e com a revista *Continente*.

FERNANDO MENCARELLI

Professor titular da UFMG, pesquisador CNPq e diretor teatral. Pró-reitor de Cultura da UFMG. Doutor e mestre pela Unicamp, na área de História Social da Cultura, com trabalhos sobre a história do teatro brasileiro. Visiting Research Scholar no Graduate Center da City University of New York. Pós-doutoramento em Teatro na Universidade Sorbonne Nouvelle/Paris III. Professor na graduação em Teatro e na pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Foi presidente da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas).

FLÁVIA DE QUEIROZ

Graduada em Sociologia e Política pela PUC Rio e pós-graduada em Gestão Pública pela FJP, consultora organizacional e compositora. Tem publicados os livros de poemas *Círculo de giz* (1983), *Arrumar as gavetas* (2012) e *Sobre viver* (2019) e está em fase de edição do livro *Laços e avessos*. Atua na gestão de projetos da Academia Mineira de Letras.

GERALDO ÂNGELO OCTAVIANO DE ALVARENGA

Diretor, iluminador, produtor e professor de teatro em Belo Horizonte, desde 1992, tendo atuado em dezenas de espetáculos de teatro, dança

e música da cidade. É mestre em Artes (Teatro) pela Escola de Belas Artes da UFMG e licenciado em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Atualmente é professor da Escola de Tecnologia da Cena do Cefart (Palácio das Artes/BH) e um de seus coordenadores.

GUILHERME DINIZ

Pesquisador e crítico teatral. É graduado em Teatro (EBA/UFMG) e mestre em Literatura Brasileira (Fale/UFMG). É crítico teatral do *site* Horizonte da Cena e já realizou coberturas de diversos festivais de teatro do país, como a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), a Janela de Dramaturgia (BH) e a Segunda Black (RJ). É membro, desde 2020, da Associação Internacional de Críticos Teatrais (IACT/AICT), iniciativa ligada à Unesco. Fez graduação-sanduiche na Universidade de Coimbra, pelo programa Abdias Nascimento/Capes (2017-2018). No exterior, estudou Literaturas e Dramaturgias Africanas de Língua Portuguesa, bem como Análise e Crítica do Espetáculo. Foi coordenador de Cultura da Apeb (Associação de Pesquisadores e Estudantes Brasileiros) em Coimbra, organizando eventos e projetos artístico-culturais, difundindo a arte e a cultura brasileiras. Atualmente é o diretor artístico do Teatro Municipal Geraldina Campos de Almeida, em Pará de Minas (MG).

HENRIQUE BRENER VERTCHENKO

É doutor em História pela UFMG, com período de estágio na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (UVSQ, França), tendo defendido a tese *Uma biblioteca teatral brasileira: publicação, circulação e políticas para edições de teatro (1917-1948)*. Mestre e licenciado em História pela mesma instituição, é também ator formado pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Integrou o grupo de pesquisa Brasiliana: Escritos e Leituras da Nação (UFMG) e, atualmente, é membro dos grupos História do Teatro Brasileiro: Formação e Crítica (Unirio) e Estudos do Teatro

Ex-cêntrico (Etex) (USP). No teatro, dentre outros trabalhos, foi dramaturgo de *19.ª Conferência para o Fim do Mundo* (2017), dramaturgo e ator de *Num ano com 13 luas* (2015) e diretor e dramaturgo de *Pas de deux para 2 mulheres* (2014). É um dos organizadores do livro *Lugares de onde se vê: teatro e sociedade* (EDUEPB, 2022).

JAIR RASO

Médico formado pela Faculdade de Medicina de Barbacena, com residência médica em neurocirurgia. Mestrado e doutorado pela UFMG. Membro titular da Academia Mineira de Medicina e professor adjunto da Faculdade de Ciências Médicas de Minas Gerais. É também bacharel em Filosofia pela UFMG, escritor e diretor de teatro e curador do Teatro Feluma.

JÉSSICA RIBAS

Atriz e pesquisadora. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da UFMG, na área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas e na linha de pesquisa Literatura, Outras Artes e Mídias. Mestre pelo mesmo programa. Tem licenciatura em Letras pelo Centro Universitário Claretiano e bacharelado em Interpretação Teatral e licenciatura em Teatro pela EBA/UFMG. É membro do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (Nelap), vinculado à Fale/UFMG. Foi bolsista do Programa Encontros com Arte no Centro Pedagógico da UFMG, selecionado como Relevância Acadêmica no XIX Encontro de Extensão (2016). Integra o Grupo Mulheres Míticas desde sua fundação (2014). Realiza pesquisa na área de artes, com ênfase em teatro, crítica teatral e dramaturgia latino-americana feminista.

JORDANA LUCHINI

Jordana Luchini Boschi é atriz, diretora, bailarina e cantora, com formação e pós-graduação em Psicologia pela PUC Minas. Professora de

teatro há mais de 20 anos e diretora do Centro de Pesquisas Teatrais. Filha de Ronaldo Boschi e Joselma Luchini, dois grandes artistas belo-horizontinos, segue trabalhando no teatro, na carreira cênica herdada dos pais.

JORGE FERNANDO DOS SANTOS

Jornalista, escritor e compositor. Foi cronista, repórter e editor de cultura e suplementos no jornal *Estado de Minas*, onde começou como colunista de teatro e cinema. Estreou em livro em 1984, com a coletânea *Teatro mineiro: entrevistas & críticas*. Em 1993, voltaria ao tema com *BH em cena: teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte centenária*. Ganhador dos troféus João Ceschiatti e Fundacen de dramaturgia, teve dez peças encenadas. Publicou 46 livros, entre eles *Palmeira seca* (Prêmio Guimarães Rosa de romance em 1989, adaptado para teatro e minissérie da Rede Minas), *Alguém tem que ficar no gol* (finalista do Prêmio Jabuti, em 2014), *Vandré: o homem que disse não* (finalista do Prêmio APCA, em 2015), *A turma da Savassi e Condomínio solidão*. Atualmente, escreve artigos para o site Dom Total.

JOSÉ MARIA COUTO MOREIRA

José Maria Couto Moreira teve a formação escolar no Colégio Marista de Belo Horizonte e a formação universitária na Faculdade Federal de Direito de Minas Gerais (1968). Entre as principais funções que desempenhou, estão a de chefe de gabinete do presidente do Tribunal de Contas do Estado, entre 1968 e 1972, e diretor de Finanças do Ipsemg, de 1972 a 1978. Em 1977 foi cofundador do Escritório Victor Nunes Leal de Advocacia, em Belo Horizonte. Em 1982 foi assessor parlamentar na Câmara dos Deputados e, de 1998 a 2002, diretor-geral da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais. Tornou-se procurador do Estado de Minas Gerais em 1994, exercendo a função até 2015. Reconhecimento e condecorações recebidas do Estado de Minas Gerais: Medalha de Honra da Inconfidência, Medalha Santos Dumont (graus bronze, prata e ouro) e Medalha Abílio Barreto. Entre suas

publicações estão o *Pequeno dicionário histórico de Roma* (2004). É autor de centenas de artigos, publicados em Belo Horizonte e Brasília.

JOTA DANGELO

Nascido em São João del-Rei, médico, professor aposentado da Faculdade de Medicina da UFMG, foi fundador do Teatro Universitário da UFMG, do Teatro Experimental, de O Grupo e da Casa de Cultura Oswaldo França Júnior, em Belo Horizonte. Ator, diretor teatral, dramaturgo. Foi presidente da Fundação Clóvis Salgado, secretário adjunto de Cultura de Minas Gerais, secretário de Cultura do Estado de Minas Gerais, secretário adjunto do Ministério da Cultura, presidente da Belotur (Prefeitura de Belo Horizonte) e presidente do BDMG Cultural. Atualmente faz parte da diretoria do Centro Cultural Feminino de São João del-Rei. Durante 30 anos dirigiu a Escola de Samba Qualquer Nome Serve, daquela cidade. Entre suas publicações, estão *O humor do Show Medicina*, com Ângelo Machado, *Os anos heroicos do teatro em Minas*, peças teatrais e *Pelas esquinas*, coletânea de crônicas publicadas na imprensa de São João del-Rei, entre outras. Ocupa a cadeira de número 26 da AML.

JOYCE ATHIÊ

Atriz, jornalista e mestre em Comunicação Social, formações feitas na Fundação Clóvis Salgado e na UFMG. Tem especialização em Processos Comunicativos e Dispositivos Midiáticos pela UFMG e especialização em Gestão Cultural pelo Centro Universitário Una. Pesquisa textualidades e narrativas do espaço biográfico, performatividades e estética do performático. Foi repórter do caderno de cultura “Magazine” do jornal *O Tempo* e repórter e produtora dos programas *Agenda* e *Imagem da Palavra*, da Rede Minas de Televisão. Como repórter, especializou-se na cobertura cultural, em especial da cena teatral e das políticas culturais. Tem participações nos livros *Estado de arte: João das Neves e Minas Gerais* e *Mulheres congadeiras*. Foi selecionada pelo Prêmio Cardume-Cabíria de argumentos

de curtas e para o programa Lab Cultural do BDMG Cultural, dos quais participou com pesquisa cinematográfica e documental sobre biografia, prostituição e maternidade. Como atriz, participou dos espetáculos *Haverá festa com o que restar* e *Woyzeck 3G*. Fez curadoria para os festivais de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto e para o Encontro Sesi de Artes Cênicas. Foi coordenadora de comunicação do Centro Cultural Galpão Cine Horto, assessora de comunicação da Gabinetona — mandato coletivo atuante nas três esferas do Legislativo (municipal, estadual e federal) — e assessora direta de comunicação do secretário Juca Ferreira, na Secretaria Municipal de Cultura de BH. Atualmente, é coordenadora de comunicação dos projetos culturais da Vivas Esporte e Cultura.

JULIA GUIMARÃES

Professora visitante na Faculdade de Letras da UFMG, na área de Literatura e Teatro. Fez pós-doutorado na Escola de Belas Artes (UFMG) e concluiu o doutorado em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da USP, onde atuou como professora convidada. É coorganizadora do livro *O teatro como experiência pública* (Ed. Hucitec, 2019) e editora das revistas *Subtexto* (MG) e *Letras* (MG). É colaboradora no *site* de crítica teatral Horizonte da Cena. Foi curadora do eixo Olhares Críticos da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) em 2022. Atuou como crítica de teatro nos jornais *O Tempo* e *Pampulha* (BH), no *site* Teatrojornal (SP) e em diversos festivais brasileiros, como a MITsp, o FIT-BH e o Mirada.

JÚLIA TIZUMBA

Nascida em Belo Horizonte, formada no Teatro Universitário da UFMG e em Jornalismo pela PUC Minas, mestra e doutoranda em Artes Cênicas, cantora e percussionista. Começou seus estudos artísticos aos dez anos de idade. É atriz da Companhia Burlantins e uma das idealizadoras das mostras Benjamin de Oliveira e Solo Negro. Integra o Coletivo Negras Autoras, atuando como

compositora, cantora, instrumentista e curadora. Também é regente e ministra aulas de percussão na Associação Cultural Tambor Mineiro. Em seus 17 anos de carreira, integrou o elenco de nove espetáculos de teatro musical brasileiro, entre eles o premiado musical *Elza*. Ao longo de sua trajetória artística, apresentou-se em diversos países, como Argentina, EUA (New Orleans), Bangladesh, Portugal, França, Inglaterra e Senegal e em várias cidades do Brasil. Em 2021, publicou o livro *Maurício Tizumba: caras e caretas de um teatro negro performativo* e lançou os singles *Mãe na pandemia e Baião da saudade*.

JÚNIA CRISTINA PEREIRA

Atriz, professora, dramaturga e produtora cultural. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA, é mestre em Artes e graduada em Artes Cênicas pela UFMG. Atuou como técnica de nível superior na Fundação Municipal de Cultura (Prefeitura de Belo Horizonte/MG), na gestão do Projeto Arena da Cultura — Escola Livre de Artes. Tem experiência como artista de teatro desde 1997, tendo participado dos grupos Dez Pras Oito (Congonhas/MG), Olho Nu, Dois Pontos e Teatro 171 (Belo Horizonte/MG). Atualmente, vive e trabalha em Dourados (MS), onde leciona no curso de Artes Cênicas da UFGD. É autora dos livros *O épico popular em cenas da Paixão segundo Congonhas* (2011) e *Travessia ou A viagem de Kunhã* (2021, literatura infantil) e coautora de *Jaity Muro* (2022, dramaturgia).

LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI

Nascida em Curitiba (1983), é jornalista (UFPR), especialista em literatura dramática (UTFPR), mestre em Artes (EBA/UFMG) e doutora em Teatro (ECA/USP), com formação em Psicanálise (IPSM-MG). Foi repórter de cultura da *Gazeta do Povo* (PR) e redatora do jornal *O Tempo* (MG). Editora-fundadora do site Horizonte da Cena (desde 2012) e coidealizadora do Idiomas — Fórum Ibero-americano de Crítica de Teatro, realiza trabalhos de mediação e cobertura crítica

em mostras e festivais brasileiros e ministra cursos livres na área. Autora de livros didáticos de artes, da peça *Hoje, não?* (Urutau) e dos poemas de *O mistério de haver olhos* (Quintal Edições). Curadora do FIT-BH 2018, do Festival Toni Cunha 2019 e dos Olhares Críticos da MITsp 2017 a 2020 e coordenadora de crítica do Janela de Dramaturgia (2012-2019). Colaboradora da Enciclopédia Itaú Cultural. Professora substituta do curso de Produção Cênica da UFPR. Atua como escritora, crítica, curadora, professora, pesquisadora de teatro e de psicanálise.

LUIZ ARTHUR

Ator, diretor, produtor e professor de teatro. É cofundador e integrante da Companhia Teatro Adulto (MG). É graduado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e formado pelo Curso Técnico de Ator do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado — Palácio das Artes. Recebeu vários prêmios e distinções pelo seu trabalho de criação nos palcos. É professor de interpretação e coordenador da Escola de Teatro PUC Minas. É instrutor de mestres e doutores da PUC Minas Virtual, onde desenvolveu uma metodologia de alta *performance* para o EAD. Atua como mestre de cerimônias e é um dos mais requisitados do mercado corporativo. Seu segundo solo, *Homem-bomba*, segue em turnê nacional.

LUIZ HUMBERTO ARANTES

Pesquisador, diretor e professor titular (DE) na graduação em Teatro e nas pós-graduações em Artes Cênicas e Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. Realizou pós-doutoramento em Teatro na Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP) (2019-2020) e nas Universidades Autônoma de Barcelona-Capes e Universidade do Estado de Santa Catarina (2011-2012). É membro associado da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) e da Abralic (Associação Brasileira de Literatura

Comparada). Concluiu o doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2003. Publicou artigos em periódicos especializados e trabalhos em anais de eventos. Atua na área de artes, com ênfase em estudos de dramaturgia brasileira, memória e história. É autor de *Teatro da memória: texto e cena no teatro de Jorge Andrade* (Edufu, 2008). Desde 2013, dirige o coletivo Porta84 em Uberlândia, com o qual dirigiu e produziu os espetáculos *Chapetuba* (2013), *Juca* (2015) e *Sabino* (2019).

LUIZ PAIXÃO

Dramaturgo e diretor teatral, mestre e doutor em Literatura Brasileira pela UFMG (2021). Com quase meio século de atuação no teatro, é diretor da Companhia de Teatro; seu espetáculo *Capitão Fracasso* tem merecido reconhecimento em diversos festivais internacionais de teatro (Bolívia, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, México e Peru). Tem como principal objeto de estudo o realismo épico e dialético de Bertolt Brecht, sobre o qual já publicou diversos artigos; dedicou sua tese de doutorado à influência do pensamento brechtiano na dramaturgia brasileira. É autor do livro *Delcir da Costa: rabiscos de vida (apontamentos de um psiquiatra apaixonado por arte)*, publicado pela Editora Fino Traço (2022) e do inédito *O ator em Brecht: caminhos para o distanciamento épico, realista e dialético*.

MANOEL HYGINO DOS SANTOS

Nasceu em 13 de março de 1930, em Montes Claros, e ali fez o curso primário. Transferida a família para Belo Horizonte, fez o secundário e o clássico. Já adolescente, começou a escrever e publicar nos jornais, quando lançou o primeiro livro, *Vozes da terra*. Tem mais de 20 livros publicados, e neles predominam estudos e pesquisas históricas e literárias. Membro da Academia Mineira de Letras, participa do conselho editorial de sua revista, é membro honorário da Academia Montes--clarenses de Letras, da Academia de Letras, Ciências e Artes do São Francisco e da Associação Nacional dos Escritores. Foi chefe

de assessoria do governo de Minas, secretário de redação e editor de jornais da capital, além de chefe da sucursal da *Revista Manchete* em Minas e gerente da Agência Nacional da Presidência da República, no Estado. Exerceu a presidência de *O Diário*, católico. Assina crônica — três vezes na semana — no *site* do jornal *Hoje em Dia*. Na Santa Casa de BH, atuou como assessor de imprensa, editor do *Santa Casa Notícias* e também como ouvidor. Dedicou-se à edição de livros da instituição. *Santa Casa de Belo Horizonte, uma história de amor à vida* está na quarta edição, comemorativa dos 120 anos, em 2019. Escreveu sobre várias clínicas e demais unidades da Santa Casa de BH. Entre outras searas, Manoel Hygino focalizou o homem em sua dúvida (*Considerações sobre Hamlet*), os movimentos de contestação (*No rastro da subversão*), a decadência e queda do império russo (*Rasputin, último ato da tragédia Românov*), a explosão da juventude na sexta década do século passado (*Hippies, protesto ou modismo*) e a vida de Pedro Nava, o grande memorialista brasileiro (*Tu és Pedro: um crime que ficou sem castigo*).

MARCOS ANTÔNIO ALEXANDRE

Professor titular da UFMG, onde atua na graduação e na pós-graduação do curso de Letras e ministra disciplinas no curso de Teatro. É bolsista do CNPq — Nível 1C, integrante cofundador do Mayombe Grupo de Teatro (1995), Coordenador do CEA (Centro de Estudos Africanos da UFMG) e do Neia (Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade), da Fale/UFMG. Realizou pesquisas de pós-doutorado sobre teatro negro, no ISA (Havana) e no PPGAC, da UFBA (2008-2009), e sobre alteridades e *performance*, no Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas (NYU) e no Neppa — PPGAC — Unirio (2017-2018). É crítico colaborador do *site* Horizonte da Cena e membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro (IACT-AICT). Publica e desenvolve pesquisas sobre literaturas hispânicas, *performance*, teatro latino-americano e teatro negro. Entre os livros que publicou e organizou, destaca-se *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba* (Malê, 2017).

MARCOS COLETTA

Nascido em 1987, em Belo Horizonte, é doutorando em Artes da Cena e mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Licenciado pela graduação em Teatro da UFMG e formado pelo curso técnico de Formação de Atores do Teatro Universitário da UFMG. Desenvolve trabalhos como ator, diretor, dramaturgo, poeta e pesquisador. Cofundador do Grupo Quatroloscinco. Integrou o Mayombe Grupo de Teatro, a Uma Companhia de Improvisação e foi ator convidado da Cia. Drástica de Artes Cênicas. É autor de textos teatrais para outros grupos e coletivos mineiros, como Os Conectores, Plataforma Beijo, Grupo Trama, Cefart/Palácio das Artes, Conexão Galpão e Cia. Luna Lunera. Tem sete textos teatrais e um livro de poesia publicados. Realizou *workshops* e orientações de dramaturgia para espetáculos de formatura do Cefart e do Teatro Universitário da UFMG. Desde 2011, integra a equipe do Centro Cultural Galpão Cine Horto, onde coordena o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro e faz parte da equipe de curadoria. É membro do conselho editorial da Editora Javali.

MARCOS FÁBIO DE FARIA

Dramaturgo do Grupo dos Dez, além de escrever para outras companhias de teatro. Foi dramaturgo convidado do primeiro Secad, do Sesc Palladium (MG), do Janela de Dramaturgia 2019 e do IMUNE Experience 2020. É doutor em Estudos de Linguagens, mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e graduado em Letras (Português e Alemão). É professor da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, além de pesquisador do Núcleo de Estudos Afrodescendentes e Indígenas (UFVJM), do Guará — Grupo de Pesquisas Descoloniais em Arte Contemporânea (Udesc) e do Grup de Recerca Estudis Socials i de Gènere de Poder i la Subjectivitat (Universitat Autònoma de Barcelona). É editor e curador do Laboratório Editorial Aquilombô.

MARILIZ SCHRICKTE

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Udesc, mestre em Teatro pela Universidade de Évora/Portugal, bacharel em *Design* pela UFSC, especialista em Arte-Educação pelo Senac/SP e atriz formada pelo Teatro Universitário da UFMG. Participa do grupo mineiro Pigmalião Escultura que Mexe desde 2009 como atriz, bonequeira, ministrante de oficinas e *designer* de artes gráficas e digitais. É idealizadora do Projeto Telúricas, que cria e promove cenas experimentais acerca de temáticas femininas. Atua também como consultora de atuação e manipulação de bonecos, tendo desenvolvido trabalhos com o Grupo de Teatro Armatrux (MG), o Grupo Oriundo de Teatro (MG) e a Cia. de Teatro Nu Escuro (GO).

MARINA ARTHUZZI

Bacharel em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestranda de Artes da Cena pela Universidade Federal de Ouro Preto. Além de atriz, é diretora e iluminadora. É integrante dos grupos Pigmalião Escultura que Mexe, Mayombe Grupo de Teatro, Teatro 171, Primeira Campanha e Prisma Soluções Cênicas e do coletivo de técnicos das artes Multicabo MG. Como iluminadora, assina projetos de luz para grupos e artistas como Quatroloscinco Teatro do Comum, Luna Lunera, Orquestra Ouro Preto, Toda Deseo, Marcelo Veronez, Claudia Manzo, entre outros.

NARCISO TELLES

Teatreiro, ator e diretor. Pós-doutor em Teatro (Udesc, 2012), (UAM/Universidad Castilla de la Mancha, 2017 — Programa Estágio Sênior/Capes). É professor do curso de Teatro (licenciatura e bacharelado) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Educação (UFU) e no PPGAC/UFMA. Pesquisador do CNPq e do Geac/UFU. Tem estudos,

publicações e prática artística na área de artes/teatro, com ênfase em interpretação/atuação/improvisação, pedagogia do teatro e cena contemporânea, artes do corpo e educação. Membro do Núcleo 2 Coletivo de Teatro —Uberlândia (MG). Ex-presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), na gestão 2015-2016.

ROBERSON DE SOUSA NUNES

Professor titular de Teatro do Centro Pedagógico (UFMG). Realizou pós-doutorado sobre Pedagogia do Teatro e da Performance na EBA/UFMG e na HMT, em Rostock, na Alemanha. É doutor em Letras pela Fale (UFMG), com doutorado-sanduíche na New York University. Recebeu o Prêmio UFMG de Teses, pela tese *Haikai e performance: imagens poéticas*. Autor do livro homônimo. É mestre em Letras, pela Fale (UFMG) e licenciado em Artes Cênicas pela EBA (UFMG). É membro da International Drama/Theatre Education Association (IDEA). Atuou com o Grupo Oficcina Multimédia de 1992 a 1998. Trabalhou com Papoula Bicalho e Paulo Cesar Bicalho de 1999 a 2002. Entre dezenas de outros espetáculos, é *performer*-criador de *Haikai: somente as nuvens nadam no fundo do rio*, *Mutador: transmutações em tempos de crise* e *Porco solidão*.

ROGÉRIO FARIA TAVARES

Graduado em Direito e Comunicação Social (Jornalismo). É pós-graduado em *Marketing* e em Gestão de Negócios (MBA Executivo) pela Fundação Dom Cabral. Mestre em Direito, tem o diploma de Estudos Avançados em Direito Internacional e Relações Internacionais pela Universidade Autônoma de Madri. Doutor em Literatura, está no segundo mandato como presidente da Academia Mineira de Letras. Foi secretário adjunto de Comunicação da Prefeitura de Belo Horizonte, supervisor de Relações Públicas da Fiat Chrysler para a América Latina e presidente do BDMG Cultural. É membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Instituto

dos Advogados Brasileiros e do PEN Clube do Brasil. Entre seus livros, estão: *A noite dos mascarados*, *Reflexões sobre o direito e a vida* (organizador), *Entre el poder y el derecho: el Consejo de Seguridad y la Corte Penal Internacional en la situación del Sudán*, *Contribuições para a história do Instituto dos Advogados de Minas Gerais*, *Contribuições para a história do Instituto dos Advogados Brasileiros*, *Contribuições para a história do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, *20 contos sobre a pandemia de 2020* (organizador) e *Nos 25 da CPLP: estudos em homenagem a José Aparecido de Oliveira e Ricardo Arnaldo Malheiros Fiuza* (organizador, com Lauro Moreira).

SÉRGIO ABRITTA

Sérgio Abritta é dramaturgo e diretor de teatro. Dirigiu, entre outras, as peças *Arte* (2019) e *Deus da carnificina* (2022), de Yasmina Reza, *Monique* (2018), de Luísa Coelho, e *Wilde.Re/Construído* (2020), de sua própria autoria. Ganhou, por duas vezes, os prêmios nacionais de dramaturgia Cidade de Belo Horizonte e Álvaro de Carvalho. Tem textos encenados no Brasil e no Chile e publicados nas coleções Teatro Contemporâneo, da Editora Javali (*Meninonina*, 2019), e Teatro Brasileiro, da Hamdan Editora (*Aniversário de casamento*, 1988). Desenvolve pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

SÍLVIO RIBAS

Natural de Curvelo (MG), escritor e jornalista, tem 30 anos de carreira em Belo Horizonte, Florianópolis, São Paulo e Brasília. Assessorou o Sindicato dos Previdenciários de Minas, o Hospital João XXIII, a Companhia de Concessões Rodoviárias, o PSDB e dois senadores. Como repórter, editor e colunista, passou pelos jornais Diário do Comércio (MG), Gazeta Mercantil, Estado de Minas, Brasil Econômico, A Tarde (BA) e Correio Braziliense, além de colaborar com vários veículos. Fez coberturas internacionais e conquistou 11 prêmios jornalísticos, incluindo o Esso. É autor de seis livros

e coautor de mais seis. Também atua em relações governamentais e como blogueiro.

SORAYA MARTINS

Atriz, crítica teatral e curadora independente. Foi curadora do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (Fiac 2019-2021) e do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT-BH 2018). Doutora em Literatura de Língua Portuguesa (PUC Minas). Mestre em Estudos Literários (UFMG). Atriz formada pelo Teatro Universitário da UFMG. Coursou Semiologia do Teatro no Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (Itália). Desde 2005, atua como atriz e pesquisadora de teatralidades brasileiras. Escreve críticas teatrais tanto para o projeto segundAPRETA quanto para o *site* Horizonte da Cena e para festivais, como o Festival de Curitiba, a Mostra Internacional de Teatro (MITsp), o Festival Estudantil de Teatro (BH) e o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. Tem em seu currículo trabalhos realizados com diversos grupos de teatro, entre eles o Grupo Espanca!.

TEREZA BRUZZI DE CARVALHO

Arquiteta, cenógrafa, figurinista e *designer* de exposições. É professora da Universidade Federal de Minas Gerais (TU/UFMG), com MRes no London Consortium Humanities and Cultural Studies — Birkbeck College/UL e é doutoranda na EBA/UFMG. No teatro, ela assinou mais de 80 espetáculos, figurinos e projetos de direção de arte. Em exposições, ela participou de mais de 40 trabalhos como coordenadora, curadora ou cenógrafa. Devido a essa experiência com museus, ela desenvolveu um interesse nos arquivos e nas coleções, elementos com que ela tem trabalhado no contexto das artes cênicas. Sua área de atuação se desenvolve em dois eixos: criação de espaços e figurinos temporários para a cena e exposições e estratégias de desenvolvimento de reinvenção e preservação de coleções de cenografia e figurinos.

*Academia Mineira de
Letras: Cadeiras*

CADEIRA 1

PATRONO	FUNDADOR
<i>Visconde de Araxá</i>	Albino Esteves (1884-1943)
<i>(Domiciano Leite</i>	1.º SUCESSOR
<i>Ribeiro) (1812-1881)</i>	Cyro dos Anjos (1906-1994)
	2.º SUCESSOR
	Danilo Gomes (1942)

CADEIRA 2

PATRONO	FUNDADOR
<i>Arthur França</i>	Aldo Delphino dos Santos
<i>(1881-1902)</i>	Ferreira Lobo (1872-1945)
	1.º SUCESSOR
	José Oswaldo de Araújo (1887-1975)
	2.º SUCESSOR
	Oswaldo Soares da Cunha (1921-2013)
	3.º SUCESSOR
	Benito Barreto (1929)

CADEIRA 3

PATRONO FUNDADOR
Aureliano José Lessa (1828-1861) Alphonsus de Guimaraens (Affonso da Costa Guimarães) (1870-1921)
1.º SUCESSOR
Moacyr Lafayette de Macedo Chagas (1894-1940)
2.º SUCESSOR
Agripa Ulysses Vasconcellos (1896-1969)
3.º SUCESSOR
Oscar Dias Corrêa (1921-2005)
4.º SUCESSOR
Angelo Oswaldo de Araújo Santos (1947)

CADEIRA 4

PATRONO FUNDADOR
Frei José Marianno da Conceição Velloso (1742-1811) Alvaro Astolpho da Silveira (1867-1945)
1.º SUCESSOR
Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008)
2.º SUCESSOR
Amílcar Vianna Martins Filho (1949)

CADEIRA 5

PATRONO	FUNDADOR
<i>José Maria Teixeira de Azevedo Júnior</i> (1865-1909)	Amanajós de Araújo (1880-1938)
	1.º SUCESSOR
	Zoroastro Passos (1887-1945)
	2.º SUCESSOR
	Christiano Martins (1912-1981)
	3.º SUCESSOR
	Francisco Magalhães Gomes (1906-1990)
	4.º SUCESSOR
	Miguel Augusto Gonçalves de Souza (1926-2010)
	5.º SUCESSOR
	Carmen Schneider Guimarães (1926-2001)
	6.º SUCESSOR
	Humberto Werneck (1945)

CADEIRA 6

PATRONO	FUNDADOR
<i>Bernardo de Vasconcellos</i> (1795-1850)	Arduíno Bolívar (1873-1952)
	1.º SUCESSOR
	Salomão de Vasconcellos (1877-1965)
	2.º SUCESSOR
	Mello Cançado (1912-1981)
	3.º SUCESSOR
	José Carlos Lisboa (1902-1994)
	4.º SUCESSOR
	Aláide Lisboa (1904-2007)
	5.º SUCESSOR
	Yeda Prates Bernis (1926)

CADEIRA 7

PATRONO	FUNDADOR
<i>Luiz Cassiano</i> (1868-1903)	Avelino Fóscolo (1864-1944)
	1.º SUCESSOR
	Eduardo Frieiro (1889-1982)
	2.º SUCESSOR
	Austen Amaro (1901-1991)
	3.º SUCESSOR
	Wilson Bastos (1915-1997)
	4.º SUCESSOR
	João Bosco Murta Lages (1937-2004)
	5.º SUCESSOR
	Ricardo Arnaldo Malheiros Fiúza (1937-2019)
	6.º SUCESSOR
	Wander Melo Miranda (1952)

CADEIRA 8

PATRONO	FUNDADOR
<i>Batista Martins</i> (1868-1906)	Belmiro Braga (1872-1937)
	1.º SUCESSOR
	Wellington Brandão (1894-1965)
	2.º SUCESSOR
	Edison Moreira (1919-1989)
	3.º SUCESSOR
	Milton Reis (1929-2016)
	4.º SUCESSOR
	Rogério Faria Tavares (1971)

CADEIRA 9

PATRONO	FUNDADOR
<i>Josaphat Bello</i> (1870-1907)	Bento Ernesto (1866-1943)
	1.º SUCESSOR
	João Alphonsus (1901-1944)
	2.º SUCESSOR
	Djalma Andrade (1891-1975)
	3.º SUCESSOR
	Ildeu Brandão (1913-1994)
	4.º SUCESSOR
	Márcio Garcia Vilela (1939-2021)
	5.º SUCESSOR
	Antonieta Cunha (1939)

CADEIRA 10

PATRONO	FUNDADOR
<i>Cláudio Manuel da Costa</i> (1729-1789)	Brant Horta (1876-1959)
	1.º SUCESSOR
	João Etienne Filho (1918-1997)
	2.º SUCESSOR
	Fábio Proença Doyle (1928-2021)
	3.º SUCESSOR
	J. D. Vital (1947)

CADEIRA 11

PATRONO	FUNDADOR
<i>Santa Rita Durão</i> (1722-1784)	Carlos Góes (1881-1934)
	1.º SUCESSOR
	Lúcio dos Santos (1875-1944)
	2.º SUCESSOR
	Bueno de Serqueira (1895-1979)
	3.º SUCESSOR
	D. João Resende Costa (1910-2007)
	4.º SUCESSOR
	D. Walmor Oliveira de Azevedo (1954)

CADEIRA 12

PATRONO	FUNDADOR
<i>Alvarenga Peixoto</i> (1744-1793)	Carlindo Lellis (1879-1945)
	1.º SUCESSOR
	João Dornas Filho (1902-1962)
	2.º SUCESSOR
	Alberto Deodato (1896-1978)
	3.º SUCESSOR
	Tancredo Neves (1910-1985)
	4.º SUCESSOR
	Olavo Drumond (1925-2006)
	5.º SUCESSOR
	Cônego José Geraldo Vidigal de Carvalho (1933)

CADEIRA 13

PATRONO	FUNDADOR
<i>Xavier da Veiga</i> (1846-1900)	Carmo Gama (1860-1937)
	1.º SUCESSOR
	Godofredo Rangel (1884-1951)
	2.º SUCESSOR
	Antônio Moraes (1904-1984)
	3.º SUCESSOR
	João Franzen de Lima (1897-1994)
	4.º SUCESSOR
	Paulo Tarso Flecha de Lima (1933-2021)
	5.º SUCESSOR
	Silviano Santiago (1936)

CADEIRA 14

PATRONO	FUNDADOR
<i>José Senna</i> (1847-1901)	Costa Senna (1852-1919)
	1.º SUCESSOR
	Almeida Magalhães (1893-1982)
	2.º SUCESSOR
	João Valle Maurício (1922-2000)
	3.º SUCESSOR
	Antenor Pimenta Madeira (1960)

CADEIRA 15

PATRONO FUNDADOR
Bernardo Dilermando Cruz (1879-1935)
Guimarães **1.º SUCESSOR**
(1827-1884) Moacyr Andrade (1897-1935)
2.º SUCESSOR
Odair de Oliveira (1917-1982)
3.º SUCESSOR
Armond Werneck (1916-1991)
4.º SUCESSOR
Bonifácio José Tamm de Andrada
(1930-2021)
5.º SUCESSOR
Maria Esther Maciel (1963)

CADEIRA 16

PATRONO FUNDADOR
Paulo Cândido Diogo de Vasconcellos (1843-1927)
(1805-1864) **1.º SUCESSOR**
Mário Mattos (1899-1966)
2.º SUCESSOR
Waldemar dos Anjos (1901-1980)
3.º SUCESSOR
Flávio Neves (1908-1984)
4.º SUCESSOR
Wilson Castello Branco (1918-1986)
5.º SUCESSOR
José Afrânio Moreira Duarte (1931-2008)
6.º SUCESSOR
Ronaldo Costa Couto (1942)

CADEIRA 17

PATRONO	FUNDADOR
<i>Conde de Prados</i>	Eduardo de Menezes (1857-1923)
<i>(Dr. Camilo Armond)</i>	1.º SUCESSOR
<i>(1815-1882)</i>	José Antônio Nogueira (1892-1947)
	2.º SUCESSOR
	Abgar Renault (1901-1995)
	3.º SUCESSOR
	Aluísio Pimenta (1923-2016)
	4.º SUCESSOR
	Ibrahim Abi-Ackel (1927)

CADEIRA 18

PATRONO	FUNDADOR
<i>Silva Alvarenga</i>	Estevam Oliveira (1853-1926)
<i>(1749-1814)</i>	1.º SUCESSOR
	Abílio Barreto (1883-1959)
	2.º SUCESSOR
	Arthur Versiani Velloso (1906-1986)
	3.º SUCESSOR
	José Henrique Santos (1934)

CADEIRA 19

PATRONO	FUNDADOR
<i>Corrêa de Almeida</i>	Francisco Lins (1866-1933)
(1820-1905)	1.º SUCESSOR
	Mário Mendes Campos (1894-1989)
	2.º SUCESSOR
	Pe. José Carlos Brandi Aleixo (1932)

CADEIRA 20

PATRONO	FUNDADOR
<i>Arthur Lobo</i>	Franklin de Almeida Magalhães
(1879-1901)	(1902-1971)
	1.º SUCESSOR
	Emílio Guimarães de Moura (1902-1971)
	2.º SUCESSOR
	Wilson de Mello da Silva (1911-1994)
	3.º SUCESSOR
	Ariosvaldo de Campos Pires (1934-2004)
	4.º SUCESSOR
	Hindemburgo Chateaubriand
	Pereira-Diniz (1932)

CADEIRA 21

PATRONO FUNDADOR
Fernando de Alencar Gilberto de Alencar (1887-1961)
(1857-1910)

1.º SUCESSOR
Nelson de Faria (1902-1968)

2.º SUCESSOR
Oscar Negrão de Lima (1895-1971)

3.º SUCESSOR
Hilton Rocha (1911-1993)

4.º SUCESSOR
Caio Mário (1913-2004)

5.º SUCESSOR
Elisabeth Fernandes Rennó de Castro Santos (1930)

CADEIRA 22

PATRONO FUNDADOR
Júlio Ribeiro Heitor Guimarães (1868-1937)
(1845-1890)

1.º SUCESSOR
Paulo Rehfeld (1902-1960)

2.º SUCESSOR
Fábio Lucas (1931)

CADEIRA 23

PATRONO	FUNDADOR
<i>Joaquim Felício</i> (1828-1895)	Joaquim Silvério (1859-1933)
	1.º SUCESSOR
	Martins de Oliveira (1896-1975)
	2.º SUCESSOR
	Victor Nunes Leal (1914-1985)
	3.º SUCESSOR
	Raul Machado Horta (1923-2005)
	4.º SUCESSOR
	Manoel Hygino dos Santos (1930)

CADEIRA 24

PATRONO	FUNDADOR
<i>Bárbara Eliodora</i> (1758-1819)	João Lúcio (1875-1948)
	1.º SUCESSOR
	Cláudio Brandão (1894-1965)
	2.º SUCESSOR
	Henrique de Resende (1899-1973)
	3.º SUCESSOR
	Sylvio Miraglia (1900-1994)
	4.º SUCESSOR
	Eduardo Almeida Reis (1937-2022)
	5.º SUCESSOR
	Ailton Krenak (1953)

CADEIRA 25

PATRONO	FUNDADOR
<i>Augusto Franco</i> (1877-1909)	João Massena (1865-1957)
	1.º SUCESSOR
	Paulo Pinheiro Chagas (1906-1983)
	2.º SUCESSOR
	Aureliano Chaves (1929-2003)
	3.º SUCESSOR
	Francelino Pereira dos Santos (1921-2017)
	4.º SUCESSOR
	Jacyntho Lins Brandão (1952)

CADEIRA 26

PATRONO	FUNDADOR
<i>Evaristo da Veiga</i> (1799-1837)	José Eduardo da Fonseca (1883-1934)
	1.º SUCESSOR
	Mário Casasanta (1898-1963)
	2.º SUCESSOR
	Henriqueta Lisboa (1901-1986)
	3.º SUCESSOR
	Lacyr Annunziata Schettino (1914-1986)
	4.º SUCESSOR
	Pe. João Batista Megale (1934-2008)
	5.º SUCESSOR
	Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012)
	6.º SUCESSOR
	Ângelo Machado (1934-2020)
	7.º SUCESSOR
	Jota Dangelo (1932)

CADEIRA 27

PATRONO	FUNDADOR
<i>Corrêa de Azevedo</i> (1856-1904)	José Paixão (1868-1949)
	1.º SUCESSOR
	Augusto de Lima Júnior (1889-1970)
	2.º SUCESSOR
	Cardeal Vasconcelos Motta (1890-1982)
	3.º SUCESSOR
	D. Oscar de Oliveira (1912-1997)
	4.º SUCESSOR
	Pe. Paschoal Rangel (1922-2010)
	5.º SUCESSOR
	Afonso Henriques de Guimaraens Neto (1944)

CADEIRA 28

PATRONO	FUNDADOR
<i>Américo Lobo</i> (1893-1903)	José Rangel (1868-1940)
	1.º SUCESSOR
	Guilhermino César (1908-1993)
	2.º SUCESSOR
	José Bento Teixeira de Salles (1922-2013)
	3.º SUCESSOR
	Márcio Sampaio (1941)

CADEIRA 29

PATRONO	FUNDADOR
<i>Aureliano Pimentel</i> (1830-1908)	Lindolpho Gomes (1875-1953)
	1.º SUCESSOR
	Milton Campos (1900-1972)
	2.º SUCESSOR
	Pedro Aleixo (1901-1975)
	3.º SUCESSOR
	Gustavo Capanema (1900-1985)
	4.º SUCESSOR
	Murilo Paulino Badaró (1931-2010)
	5.º SUCESSOR
	Affonso Arinos de Mello Franco (1930-2020)
	6.º SUCESSOR
	José Fernandes Filho (1929)

CADEIRA 30

PATRONO	FUNDADOR
<i>Oscar da Gama</i> (1870-1900)	Luiz de Oliveira (1874-1960)
	1.º SUCESSOR
	Oiliam José (1921-2017)
	2.º SUCESSOR
	Caio César Boschi (1947)

CADEIRA 31

PATRONO	FUNDADOR
<i>Lucindo Filho</i> (1847-1896)	Machado Sobrinho (1872-1938)
	1.º SUCESSOR
	Salles Oliveira (1900-1968)
	2.º SUCESSOR
	Manoel Casasanta (1902-1973)
	3.º SUCESSOR
	Waldemar Pequeno (1892-1988)
	4.º SUCESSOR
	Luís Carlos de Portilho (1910-2008)
	5.º SUCESSOR
	Rui Mourão (1929)

CADEIRA 32

PATRONO	FUNDADOR
<i>Marquês de Sapucaí</i> (1793-1875)	Mário Lima (1886-1936)
	1.º SUCESSOR
	Heli Menegale (1903-1993)
	2.º SUCESSOR
	Almir de Oliveira (1916-2015)
	3.º SUCESSOR
	Carlos Bracher (1940)

CADEIRA 33

PATRONO	FUNDADOR
<i>Edgar Matta</i> (1878-1907)	Mário Magalhães (1885-1937)
	1.º SUCESSOR
	Aires da Mata Machado Filho (1909-1985)
	2.º SUCESSOR
	Nansen Araújo (1901-1996)
	3.º SUCESSOR
	José Crux Rodrigues Vieira (1920-2016)
	4.º SUCESSOR
	Luís Ângelo da Silva Giffoni (1949)

CADEIRA 34

PATRONO	FUNDADOR
<i>Thomaz Gonzaga</i> (1744-1810)	Mendes de Oliveira (1879-1918)
	1.º SUCESSOR
	Noraldino Lima (1885-1951)
	2.º SUCESSOR
	Nilo Aparecida (1914-1974)
	3.º SUCESSOR
	Juscelino Kubitschek (1902-1976)
	4.º SUCESSOR
	Affonso Arinos (1905-1990)
	5.º SUCESSOR
	Gerson de Britto Boson (1914-2001)
	6.º SUCESSOR
	Orlando Vaz Filho (1935)

CADEIRA 35

PATRONO	FUNDADOR
<i>João Pinheiro</i> (1860-1908)	Navantino Santos (1885-1946)
	1.º SUCESSOR
	Eugênio Rubião (1884-1949)
	2.º SUCESSOR
	Silva Guimarães (1876-1955)
	3.º SUCESSOR
	Orlando Carvalho (1910-1998)
	4.º SUCESSOR
	Carlos Mário da Silva Velloso (1936)

CADEIRA 36

PATRONO	FUNDADOR
<i>Eloy Ottoni</i> (1764-1851)	Nelson de Senna (1876-1952)
	1.º SUCESSOR
	Oscar Mendes (1902-1983)
	2.º SUCESSOR
	Wilton Cardoso (1916-1999)
	3.º SUCESSOR
	Aloísio Teixeira Garcia (1944)

CADEIRA 37

PATRONO	FUNDADOR
<i>Manoel Basílio</i>	Olympio Rodrigues de Araújo (1860-1923)
<i>Furtado</i>	1.º SUCESSOR
(1826-1903)	Aníbal Mattos (1886-1969)
	2.º SUCESSOR
	Edgard de Vasconcellos Barros
	(1914-2004)
	3.º SUCESSOR
	Olavo Celso Romano (1938)

CADEIRA 38

PATRONO	FUNDADOR
<i>Beatriz Brandão</i>	Paulo Brandão (1883-1928)
(1779-1868)	1.º SUCESSOR
	Honório Armond (1891-1958)
	2.º SUCESSOR
	Vivaldi Moreira (1912-2001)
	3.º SUCESSOR
	Pedro Rogério Couto Moreira (1946)

CADEIRA 39

PATRONO	FUNDADOR
<i>Basílio da Gama</i> (1740-1795)	Plínio Motta (1876-1953)
	1.º SUCESSOR
	João Camillo (1915-1973)
	2.º SUCESSOR
	Edgar Mata Machado (1914-1995)
	3.º SUCESSOR
	Patrus Ananias de Souza (1952)

CADEIRA 40

PATRONO	FUNDADOR
<i>Visconde de Caeté</i> (<i>José Teixeira</i> <i>da Fonseca</i> <i>Vasconcelos</i>) (1766-1838)	Pinto de Moura (1865-1924)
	1.º SUCESSOR
	Affonso Penna Júnior (1879-1968)
	2.º SUCESSOR
	Maria José de Queiroz (1936)



REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS
ISSN 1982-6680 | Publicação anual

Organização do dossiê temático

“Os 300 anos do teatro em Minas Gerais”

Marcos Antônio Alexandre
Rogério Faria Tavares

Projeto gráfico e editoração eletrônica

Leonardo Mordente

Imagem da capa

Conrado Almada

Preparação de originais e revisão de provas

Leonardo Mordente

Impressão

Star7 (março de 2023)



CULTURA E
TURISMO



**MINAS
GERAIS**

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

PATROCÍNIO



**MINAS
GERAIS**

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

Patrocínio viabilizado pelo incentivo de pessoas físicas

REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA
CULTURA



