

## A LEITURA DRAMÁTICA COMO PRÁTICA EXTENSIONISTA DO TEATRO UNIVERSITÁRIO DA UNIMONTES

Efigênia AlkmimPrais<sup>1</sup>

### RESUMO

O *Ciclo de leituras dramáticas* compõe o quadro de atividades do Projeto de Extensão Teatro Universitário (TU) do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) desde 2008. Idealizado pela acadêmica egressa Mônica Cristina Mesquita de Souza e efetivado pela professora Efigênia AlkmimPrais, que no decorrer dos anos de 2008 a 2012 realizou leituras dramáticas que serão aqui registradas e analisadas. Para melhor entendimento do assunto proposto, será necessário descrever historicamente, ainda que de forma generalizada, as primeiras iniciativas de criação e funcionamento do Teatro Universitário no Brasil, passando por Minas Gerais e Montes Claros. Também se faz indispensável esboçar a trajetória sobre o papel do texto dramático no desenvolvimento do teatro ocidental bem como a utilização desta forma literária na educação básica brasileira na voz de reconhecidos autores e teóricos teatrais. Ressaltaremos o trabalho do *Ciclo de leituras dramáticas*, as montagens que foram realizadas e os resultados obtidos com as mesmas. Acreditamos que tal registro se justifica não só pelo valor científico e acadêmico, mas, sobretudo, pelo histórico cultural para o Curso de Teatro e para a Extensão da Unimontes, que agiu como mediadora na promoção de relevantes atividades artísticas e educativas raramente praticadas no Brasil.

Palavras-chave: Leitura dramática. Teatro Universitário. Extensão. Unimontes.

---

<sup>1</sup>Mestra em Artes Cênicas e Professora do Departamento de Artes da Unimontes. Atua no Curso Artes/Teatro ministrando disciplinas na subárea História do Teatro e Teoria da Recepção. Endereço eletrônico: <genimoc@yahoo.com.br>.

## LA LECTURA DRAMÁTICA COMO EXTENSIÓN PRÁCTICA DEL TEATRO UNIVERSITARIO DE UNIMONTES

### RESUMEN

*El ciclo de lecturas dramáticas* compone el cuadro de actividades del proyecto de Extensión Teatro Universitario (TU) del departamento de artes de la Universidad Estatal de Montes Claros (Unimontes) desde 2008. Concebido por la académica Mónica Cristina Mesquita de Souza y se hizo efectiva por la profesora EfigêniaAlkmimPrais, que durante los años 2008 a 2012 hizo lecturas dramáticas que serán registradas y analizadas aquí. Para una mejor comprensión del tema propuesto, es necesario describir históricamente, aunque de un modo general, los primeros pasos de la creación y el funcionamiento del teatro universitario en Brasil, a través de Minas Gerais y Montes Claros. También es indispensable exponer la trayectoria sobre el papel de texto dramático en el desarrollo del teatro occidental y el uso de esta forma literaria en la educación básica brasileña en la voz de reconocidos autores y teóricos del teatro. Hacemos hincapié en resaltar *el ciclo de lecturas dramáticas*, los conjuntos que fueron realizados y los resultados obtenidos con las mismas. Creemos que dicho registro se justifica no sólo por el valor científico y académico, pero, sobre todo, por el histórico cultural para el curso de teatro y extensión de Unimontes que actuó como mediadora en la promoción de relevantes actividades artísticas y educativas raramente practicadas en Brasil.

Palabras-clave: Lectura dramática. Teatro Universitario. Extensión. Unimontes.

O *Ciclo de leituras dramáticas* compõe o quadro de atividades do Projeto de Extensão Teatro Universitário (TU) do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) desde 2008. Idealizado pela acadêmica egressa Mônica Cristina Mesquita de Souza que apresentou proposta a coordenação do projeto mencionado que foi adotada por meio da indicação da professora Efigênia Alkmim Prais para viabilizar a sua efetivação. No decorrer dos anos de 2008 a 2012 foram realizadas leituras dramáticas que merecem ser registradas e analisadas por meio de visão acadêmica formal como propomos fazê-lo neste trabalho.

Para conseguirmos atingir tal objetivo será necessário descrever historicamente, ainda que de forma generalizada, as primeiras iniciativas de criação e funcionamento do Teatro Universitário no Brasil, passando por Minas Gerais e Montes Claros. Também se faz indispensável esboçar a trajetória sobre o papel do texto dramático no desenvolvimento do teatro ocidental bem como a utilização desta forma literária na educação básica brasileira na voz de reconhecidos autores e teóricos teatrais. Após tais inferências descreveremos o início do trabalho no *Ciclo de leituras dramáticas*, as montagens que foram realizadas e os resultados obtidos com as mesmas. Acreditamos que tal registro se justifica não só pelo valor científico e acadêmico, mas, sobretudo, pelo histórico cultural para o Curso de Teatro e para a Extensão da Unimontes que agiu como mediadora na promoção de relevantes atividades artísticas e educativas raramente praticadas no Brasil, conforme será constatado adiante em momento oportuno.

A relação do teatro com universitários no Brasil remonta-se ao século XIX na Faculdade de Direito da cidade de São Paulo:

O diálogo entre estudantes universitários e teatro pode ser localizado em diferentes momentos da história brasileira e sob distintos aspectos. No decorrer do século XIX, a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, acolheu vários estudantes que muito contribuíram para a literatura dramática. [...] os estudantes introduziram novos hábitos, foram agentes de cosmopolitização, extravasaram suas idéias e paixões políticas. Seu teatro foi o produto de uma intelectualidade que, nem de longe, era a expressão 'espontânea' da vida da cidade. [...] Desta feita destacaram-se na dramaturgia: *Macário*, de Manoel Antônio Álvares de AZEVEDO; *A Morte do Capitão-mor*, de Luís Nicolau Fagundes VARELA; *Sangue Limpo*, de Paulo EIRÓ; *Meia Hora de Cinismo*, de Joaquim José da FRANÇA JÚNIOR, entre outros textos teatrais. (DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2006, p. 295).

Além de ser o primeiro registro da ligação de estudantes universitários brasileiros com o fazer teatral, o parecer transcrito revela aspectos significativos como a vinculação desta atividade com a postura politizada de jovens estudantes de Direito, a liberdade de criação/expressão e a primazia na escolha de autores nacionais para a montagem de

seus espetáculos, enfatizando a valorização e a divulgação da literatura dramática brasileira, que já apresentava produção expressiva e relevante.

Outro movimento ímpar entre universitários e teatro deu-se no Rio de Janeiro em 1937 na Escola Nacional de Música, por iniciativa de Jerusa Camões:

Uma das primeiras iniciativas com relação ao Teatro Universitário (TU) ocorreu em 1937, quando da eleição de Jerusa CAMÕES para a presidência do Diretório Estudantil da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Com o apoio do ministro Gustavo CAMPANEMA, o grupo Teatro Universitário por ela dirigido estabeleceu-se na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), na Praia do Flamengo n. 132. Esse grupo foi responsável pela montagem de peças estrangeiras, como *Dias Felizes* (Claude-André PUGET), *O Pai* (STRINDBERG), *Romeu e Julieta* (SHAKESPEARE), e de textos brasileiros, dentre os quais estão *Gonzaga ou a Revolução de Minas* (Castro ALVES), *Dirceu e Marília* (Afonso ARINOS), *Judas em Sábado de Aleluia* (Martins PENA). Ao lado disso, as atividades do TU motivaram diversos estudantes, dentre os quais estava Sérgio BRITTO, Fernando TORRES, Nathalia TIMBERG, Vanda LACERDA, Sérgio CARDOSO, Hélio SOUTO, Milton CARNEIRO, entre outros, a abandonarem seus cursos de origem e optarem profissionalmente pela atividade teatral. (DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2006, p. 296).

Após a primeira experiência em São Paulo, Jerusa Camões promove o reencontro dos estudantes universitários com o fazer teatral na Escola Nacional de Música por meio do Diretório Estudantil com subvenção do governo federal, que tinha como presidente Getúlio Vargas e ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema. Inicialmente os universitários cariocas promoveram montagens de óperas e musicais que obtiveram boa aceitação pelo público. Diante do êxito obtido resolveram apostar em montagens dramáticas e conforme relatado anteriormente, buscaram mesclar peças de autores nacionais com clássicos da literatura ocidental. Mário Brasini (1978), um dos diretores convidados para dirigir espetáculos fez o seguinte relato sobre o trabalho do TU no Rio de Janeiro:

Inovamos algumas coisas. Fazíamos na época o chamado ensaio de mesa, coisa que ninguém fazia então. Considerávamos fundamental o entendimento absoluto pelos atores, de tudo o que estivesse contido no texto. Daí, gastávamos um tempão discutindo cada fala, cada papel, cada passagem, as idéias contidas numa peça. Isso era a primeira etapa, com o que gastávamos dois terços do período de ensaios. Depois, passávamos às marcações e a coisa fluía, pois o elenco tinha consciência do que ia levar à cena, do significado de suas responsabilidades. Havia em nosso trabalho uma grande coerência entre pensamento, palavra, gesto e movimento. Daí também, repito, nossa autenticidade. Isso era inovador, na época, pois então a maioria dos atores, inclusive atores de outros grupos não-profissionais, era absolutamente inconsciente do contexto do texto. Outra coisa curiosa do TU é sua preocupação em apresentar-se a um público mais de feições populares, fugindo ao elitismo e à platéia da grã-finagem. Acho que isso se dava por não sermos filhos da elite, e assim queríamos levar nosso trabalho a um público com quem nos identificávamos socialmente. (BRASINI, 1978, p. 79).

Pode ser observado o tom original e ao mesmo tempo renovador adotado pelo grupo, ao propor a realização de espetáculos dando ênfase ao estudo da peça e de seu contexto, antes mesmo de passar para os ensaios no palco. O teatro brasileiro deste período foi, sobretudo, efetuado pela reconhecida geração de atores profissionais denominada de *Trianon*, na qual se creditava o sucesso de uma montagem unicamente ao dom inato do grande astro. Portanto, ao desenvolver a montagem a partir do estudo do texto dramático o TU atuou como precursor da modernidade do teatro nacional. Além disso, conseguiu produzir teatro amador de qualidade respeitável, ficando isento da ditadura do mercado e atingiu plateia de feições populares, algo impensado para companhias profissionais desta época:

As empresas teatrais lutavam contra a própria debilidade para sobreviver, sendo freqüente a retirada de peças de cartaz uma semana após a estréia. E talvez esta mesma fragilidade sirva para explicar o ritmo industrial de produção, na tentativa de concorrência com empresas mais fortes economicamente, como no caso das firmas de Paschoal Segreto, Viggiani e outras (até a década de 20) e as de Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina/Odilon (na década de 30).

Seja como for, é necessário assinalar o caráter de arte de massas que marcou a produção cultural da chamada "Geração Trianon". Para assegurar seu lugar no mercado de trabalho, o artista abriu mão de sua liberdade de criação na busca de corresponder às expectativas de lucro das empresas, uniformizando sua produção para nivelá-la àquilo que se considerava o "gosto do público". (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 444).

A reflexão dos historiadores Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha não deixa dúvida sobre como era o funcionamento das companhias teatrais profissionais e contribui para ratificar a disparidade e a singularidade do trabalho feito pelo TU na mesma época. E, para assinalar o caráter inovador proposto por esse grupo em relação ao tratamento dado ao estudo da peça, temos o parecer de Constantin Stanislavski (2007):

No processo da análise, fazem-se pesquisas, por assim dizer, em toda amplitude, extensão e profundidade da peça e de seus papéis, suas porções individuais, as camadas que a compõem, todos seus planos, a começar pelos exteriores, mais evidentes, e terminados nos níveis espirituais mais profundos, mais íntimos. Para isso é preciso dissecar a peça e os seus papéis. É preciso sondar suas profundidades, camada por camada, descer à sua essência, desmembrá-la, examinar separadamente cada porção, rever todas as partes que antes não foram cuidadosamente estudadas, encontrar os estímulos ao fervor criativo, plantar, por assim dizer, a semente no coração do ator. (STANISLAVSKI, 2007, p. 29).

Faz-se necessário observar de que se trata do pensamento do mais significativo ator, empresário e teórico teatral moderno, o criador da encenação. Recordando o depoimento anterior de Mário Brasini, é inegável a originalidade e o caráter reformador do trabalho proposto pelo TU. Jerusa Camões reconhece que "No sentido de contribuir para alteração de mentalidades, acho que o nosso trabalho foi significativo. Por isso, costume

dizer que fomos necessários no nosso tempo.” (CAMÕES, 1978, p. 29). Portanto, o TU não só colaborou para despertar o espírito modernizador no teatro brasileiro, como também para o ecletismo da sua literatura dramática e a popularização de sua plateia.

São Paulo teve a segunda geração de universitários que se dedicaram ao teatro e que foi liderada pelo professor Décio de Almeida Prado:

Em 1942, com a criação dos Fundos Universitários de Pesquisa pelo reitor da USP, Jorge AMERICANO, Lourival Gomes MACHADO e Décio de Almeida PRADO constituíram o Grupo Universitário de Teatro (GUT), com alunos dos cursos de Filosofia, Ciências Sociais, Direito e com artistas de *rádio-teatro*. Em 1946, o GUT e o Grupo de Teatro Experimental (GTE), de Alfredo Mesquita, promoveram, no Teatro Boa Vista, o *Teatro das Segundas-Feiras*, no qual apresentaram *Todo Mundo e Ninguém* e o *Auto de Mofina Mendes*, ambos de Gil Vicente. (DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2006, p. 297).

Desta vez, com alunos da Universidade de São Paulo (USP), amparados pela pesquisa e congregados com artistas consagrados pela rádio-teatro e Alfredo Mesquita, coordenados por Décio de Almeida Prado, professor de Literatura e História do Teatro, além de reconhecido teórico e crítico teatral, o GUT realizou expressivo trabalho que não só contribuiu para a disseminação da literatura dramática, como também para a formação de plateia. Gil Vicente, reconhecido poeta e dramaturgo português do século XVI, ainda desconhecido no Brasil neste período, foi o autor que mais esteve presente nas montagens do grupo, figurando em seu repertório peças como: *Auto da barca do inferno*; *Farsa de Inês Pereira*; *Os irmãos das almas*; *Auto de Mofina Mendes*; *Quem tem farelos?* e *Farsa do escudeiro*. Depoimentos de ex-integrantes do GUT, revelam a dimensão da contribuição que o mesmo os proporcionou:

A experiência, no entanto, trouxe uma riqueza que me acompanhou para sempre. Com Décio aprendera a não temer a sensibilidade, aprendera a ler, aprendera a usar a voz na interpretação, a não ter medo de me expor na leitura. Optando pela carreira de professora, levei para ela esse aprendizado. E se foi nela que me realizei, também a ela chegou a influência de Décio. (MORAES, 1997, p. 53).

A declaração pertence à Lygia Corrêa Dias de Moraes, professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, respeitada pesquisadora e autora da gramática portuguesa. O reconhecimento do valor da experiência do teatro para sua atuação como docente indica que este não foi apenas um passatempo de juventude, e que seu potencial educativo é real e duradouro. Maria Thereza Vargas também registrou a sua impressão:

Se teatro amador quer dizer antes de tudo, “teatro feito por gente que ama”, aqueles espetáculos, além de me apresentarem a Gil Vicente e a Martins Pena, deixaram claro para mim alguns outros pontos não distantes dessa afirmação:

teatro também poderia ser coisa de estudo, de atenção, de aprendizado, de simplicidade e pobreza no seu bom sentido fazem um bem enorme tanto aos intérpretes quanto ao público [...]. E, finalmente, a certeza de que *teatro* não era arte marginalizada e inútil.

Muitos e muitos anos depois, Cacilda Becker dirá, fazendo um balanço de sua carreira, em entrevista a Alfredo Souto de Almeida, gravada para a Rádio Ministério da Educação: “[...]e foi ali, entre os Universitários, no grupo do Décio, que comecei a perceber o encanto da arte”. Como todos nós, na verdade. (VARGAS, 1997, p. 75).

Formada em Dramaturgia e crítica pela Faculdade de Artes Dramáticas de São Paulo, tornou-se prestigiada teórica e pesquisadora do teatro brasileiro. Seu parecer sobre o GUT repercutiu a conscientização que o mesmo a fez ter sobre o teatro, sobretudo, a sua finalidade educacional que influenciou definitivamente no seu ofício e militância em prol do teatro nacional. Notável também é a transcrição da fala de Cacilda Becker, memorável atriz brasileira de talento excepcional, e seu reconhecimento da importância do grupo universitário para a sua percepção primeira sobre o fazer teatral. É inegável o papel exercido e a repercussão de tais vivências na vida dos que delas foram partícipes.

Em Minas Gerais o Teatro Universitário também se fez presente a partir de 1952, em Belo Horizonte, por iniciativa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Contando com mais de 60 anos de atividades e detentor de uma história de sucesso, tal empreendimento foi o precursor deste modelo teatral e da efetuação do ensino do teatro no Estado:

O Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) é uma escola de formação de atores em nível técnico que inicia suas atividades em 1952, sob direção do professor italiano Vincenzo Spinelli, professor de Literatura italiana da então Faculdade de Filosofia. Em 1957, se configura como curso regular e apresenta como objetivos a formação do intérprete e a realização de apresentações públicas de espetáculos. Em 1977, o Teatro Universitário torna-se um órgão complementar na universidade, vinculado formalmente à Pró-Reitoria de Extensão da UFMG. Em 2007, é criada a Escola de Educação Básica e Profissional, uma unidade especial na UFMG, que integra o Centro Pedagógico, o Colégio Técnico e o Teatro Universitário. Esse novo *status* institucional condiz melhor com a atuação do TU, que além de ser um curso de formação de atores em nível técnico, realiza também atividades de pesquisa e extensão, além de parcerias com outras unidades da UFMG. Em 2009, o curso transfere sua sede do antigo “coleginho”, um casarão do bairro Santo Antônio, tombado pelo Patrimônio Histórico Municipal, para o *Campus* da UFMG. A vinda para o *Campus* UFMG traz uma maior integração com o curso de teatro, em nível de graduação, e também com outros cursos, além de proporcionar um maior alcance das atividades promovidas pelo TU junto à comunidade acadêmica.<sup>2</sup>

O esboço da sua trajetória denota que seguiu o modelo proposto pelos pioneiros, contudo, acrescentou caráter educacional formal ao empreendimento. Além de promover o fazer teatral comprometido com a visão modernizadora de encenação, com a

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.coltec.ufmg.br/tu/#!/pagina/8/historico>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

experimentação e disseminação da literatura dramática nacional e ocidental, com a popularização desta forma artística, percebe-se também o aspecto educativo na sua conformação. O termo escola está presente desde suas primeiras atividades, e foi se adequando conforme a legislação educacional brasileira, permanecendo até então. Interessante notar que ao adentrar o ambiente acadêmico, o teatro universitário no Brasil foi acolhido pela esfera da extensão tanto na USP quanto na UFMG, ficando evidente o seu feitiço social.

Montagens antológicas fazem parte do repertório de espetáculos do TU, tais como: *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; *O pagador de promessas*, de Dias Gomes; *Sonhos de uma noite de verão*, de William Shakespeare; *As três irmãs*, de Anton Tchekhov; *Maria Minhoca*, de Maria Clara Machado; *O Tartufo*, de Molière; *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues; *A cantora careca*, de Ionesco; *A casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca; *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht. A lista apresentada, ínfima no que se refere ao trabalho do TU da UFMG, sugere o grau de pesquisa, estudo e comprometimento que demonstra ter com o fazer teatral e o seu ensino. Esta visão tornou-setônica de sua existência:

O TU formou uma geração de atores e diretores nas artes cênicas em Minas Gerais, desde o início de sua trajetória, em 1952. [...] A escola promove, periodicamente, intercâmbios com atores, professores e diretores da Alemanha, Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália, entre outros países, assim como profissionais de destaque do Brasil. [...] Suas instalações contam com um teatro de bolso (espaço para apresentação de peças, com capacidade para cerca de 80 pessoas); um acervo de figurinos, objetos cenográficos e equipamentos técnicos; uma biblioteca especializada com três mil títulos de livros e coleção de 45 periódicos nacionais e internacionais; uma cantina cultural; assim como abriga a sede nacional de Centro de Estudos Shakespeareanos.

Além de ministrar curso profissionalizante na área, a escola tem também como finalidade desenvolver a pesquisa e a extensão em todas as áreas das artes cênicas. Nessa linha, realiza *workshops*, seminários, debates, saraus culturais, além de colaborar com outras unidades da UFMG em projetos de dimensão ampliada, como o Festival de Inverno da Universidade.<sup>3</sup>

A dimensão artística e educativa alcançada pelo seu trabalho é imensurável. O teatro universitário da UFMG não só ultrapassou o seu objetivo inicial, como também se tornou referência para o teatro em Minas Gerais. Se fosse feito um balanço geral de geração de encenadores, atores, grupos teatrais e escolas de teatro mineiras, boa parte destes possuem ligação direta ou indireta com ele. A cidade de Montes Claros pode ser considerada exemplo disto:

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://teatrouniversitario-ufmg.blogspot.com.br/2008/08/historico.html>>. Acesso em: 16 jun. 2016.



Em Montes Claros o teatro acadêmico surge na antiga Faculdade de Filosofia e Letras – FAFIL, no final da década de sessenta. Iniciativas como trazer um profissional de teatro da capital mineira para aqui ministrar oficinas de teatro e a realização de espetáculos como, *A sapateira prodigiosa* (1966), de Garcia Lorca, foram marcos importantes neste período da história do teatro em nossa academia. (MALVEIRA, 2011, f. 4).

A proposição de busca de auxílio profissional específico na capital corrobora com a indicação de autoridade do TU da UFMG, ressaltada anteriormente. A realidade técnica e cultural da cidade e da região impuseram adequações ao modelo que se pretendeu seguir, entretanto, o teatro universitário montes-clarense construiu história singular. Entre os fatos marcantes destaca-se:

[...] a montagem censurada do *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dirigida pelo professor e diretor João Batista Costa. Importante ressaltar que esse episódio nos foi narrado pelo referido diretor que nos relatou sobre o seu um ano de dedicação à montagem e sobre o “veto impetrado” a esta pelo corpo da direção da então Fundação Norte Mineira de Ensino Superior – FUNM.<sup>4</sup>

Só a título de lembrança, a década de 60 do século passado foi marcada pelo governo militar que cerceou a liberdade de expressão, sendo o excerto acima a revelação deste estado de coisa. Apesar da censura, o referido grupo continuou sua saga de produção de montagens, cumprindo o seu papel artístico, político e social no contexto no qual estava inserido.

Nos anos 90, junto com a Faculdade de Educação Artística (Faceart), reaparece um novo grupo de teatro ligado ao ensino superior:

O teatro enquanto grupo ligado a Faculdade de Artes – Faceart - surge com o *Faceato*, dirigido pelo Professor José Baptista e que manteve durante alguns anos esse vínculo com a Faculdade, produzindo espetáculos, muitos deles com a participação de alunos do Curso de Artes e pessoas da comunidade em geral. (MALVEIRA, 2011, f. 5).

*Morte e Vida Severina*, adaptação da obra de João Cabral de Melo Neto, foi o espetáculo de maior realce desta fase. Em 1994, surge um novo ciclo de atividades denominado de Teatro Universitário:

A vinda para Montes Claros do diretor e ator Homero Carvalho Faria, importante figura do Teatro Mineiro, como professor convidado a assumir disciplinas na primeira turma de Licenciatura em Teatro, trouxe também o embrião do Projeto do Teatro Universitário. A sua contribuição nesse segmento foi muito importante, mesmo que tenha se restringido a apenas iniciar um trabalho, que posteriormente foi assumido pela professora Terezinha Lígia, egressa da turma citada, mas que já mantinha uma trajetória consolidada dentro do movimento mineiro de teatro. (*ibidem*).

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.arquivodigitalteatrounimontes.com/breve-historico-justificativa/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

Neste momento dá-se a duradoura ligação entre este projeto e a Extensão nesta Universidade. As oficinas e experimentações com intuito de montagem ocorreram durante todo o ano de 1994 com o professor Homero Faria. Ao findar seu compromisso de formar a primeira turma de licenciatura em Artes Cênicas na Unimontes, ele encerra suas atividades com esta. A partir de 1995, a professora Terezinha Lígia assume a coordenação do TU e realiza profícuo e exitoso trabalho teatral, sendo *Sosíldão*, seu primeiro sucesso, apresentado no ano de 1996. Espetáculo que versa sobre os efeitos da solidão sobre o ser humano, calcado na estética do Teatro do absurdo, baseado em textos de Fernando Pessoa e Lízia Maria. Em seguida apresenta as seguintes montagens: *... e não é só falar de SECA...* (2001), baseada na obra *Os retirantes* de Cândido Portinari e texto de Graciliano Ramos; *A história da moça preguiçosa* (2002), adaptação de Terezinha Lígia; *Vozes do rio* (2003); *O Côco do Boi Tungão* (2005), de Alexandre Marquez Lisboa Luz.

“Implementar ações do Grupo Teatro Universitário da Unimontes, de modo a fortalecer o mesmo como espaço de convivência artística entre acadêmicos de diversos cursos dessa universidade e fortalecer as relações com a comunidade em geral.” (FRÓES, 2003, f. 5), é descrito como objetivo do trabalho de Terezinha Lígia, que o justifica da seguinte forma:

O Teatro, como linguagem, sempre esteve presente na história da humanidade, mas nem sempre recebeu o devido destaque na formação e no desempenho social do cidadão. A prática teatral no meio acadêmico, muitas vezes, foi instrumento de manifestações políticas e vazão do potencial criador inerente a todo ser humano. Perceber e valorizar esta prática como uma visão mais ampla é favorecer a descoberta do artista e do encontro do profissional, independente do seu campo de atuação futuro, com habilidades nem sempre desenvolvidas e tão necessárias na formação do ser integral. (*ibidem*, f. 6).

Percebe-se que o TU da Unimontes já apresenta consistência artística e consciência de seu papel estético, cultural e social, se firmando definitivamente como atividade de Extensão. Tal efetivação se deu por meio da atuação incansável e persistente da professora Terezinha Lígia, garantindo sua sobrevivência e tornando-o imprescindível tanto para a Universidade, quanto para a comunidade em geral:

O Teatro Universitário, dirigido pela Professora Terezinha Lígia já contemplou mais de trezentas pessoas diretamente, como participantes das oficinas e montagens, dentre as quais destacamos acadêmicos de diversos cursos da Unimontes, que estiveram ali reunidos por objetivos diversos, desde a vontade de estar rompendo barreiras de timidez até a possibilidade de se lançarem na carreira artística. (MALVEIRA, 2011, f. 5).

Este foi o balanço feito pelo professor Ricardo Malveira, ao propor readequação do referido projeto em 2011. Ainda que o trajeto percorrido apresentou-se positivo e sedimentado, fez-se necessário repensá-lo e indicar modelo em consonância com a dinâmica modernizadora apresentada pela Universidade e pelo curso de Teatro:

Ao longo da trajetória deste projeto, observamos que há uma grande possibilidade de ampliar o seu espaço de atuação e o público, para além da Universidade, fomentando assim a produção teatral na cidade e região.

[...] Nesse momento o projeto passa por uma ampla reformulação, levando-se em conta as demandas diagnosticadas pelos profissionais que atuam na área e as necessidades percebidas durante os anos de atuação deste dentro da Universidade. Assim, propomos novos caminhos a serem seguidos, ampliando consideravelmente a sua abrangência tanto no âmbito acadêmico como diante da atuação junto à comunidade. O TU que agora passa a ser intitulado por TEATRO UNIVERSITÁRIO / TU – LABORATÓRIO DE PESQUISA, CRIAÇÃO E MONTAGEM pretende com estas mudanças ser mais um elo a nutrir laços entre a academia e a comunidade onde esta se insere, haja vista que suas oficinas poderão ser feitas por todas as pessoas que tiverem interesse na área, desde que atenda as regulamentações e se enquadre no número de vagas disponibilizadas a cada ano. (*ibidem*, f. 5-6).

Com nova denominação e proposição de ampliação de seu espaço de ações, visando contemplar também a Pesquisa e o Ensino, este é o formato que está em vigor e congrega praticamente todos os professores do curso de Teatro oferecendo oficinas variadas, tais como: Iniciação em teatro e dança; Oficina de improvisação teatral; Oficina de prática em Teatro do oprimido; Núcleo de teoria teatral; Ciclo de leituras dramáticas; Procedimentos de interpretação e Laboratório de máscaras e bonecos. “Fomentar a produção teatral dentro e fora da Universidade, possibilitando o acesso ao estudo e à prática do Teatro.” (*ibidem*, f. 7), este é o objetivo atual a ser alcançado pelo TU, que também recebe e desenvolve esporadicamente propostas de artistas e egressos. É notável o amadurecimento e aperfeiçoamento do teatro universitário no âmbito da Unimontes, não deixando perder de vista a filosofia e o modelo que lhe serviram de inspiração. Em momento oportuno trataremos exclusivamente do formato e funcionamento do *Ciclo de leituras dramáticas*, passemos doravante, a uma breve reflexão sobre o papel do texto dramático no teatro ocidental.

Desde a Grécia Antiga, a literatura aparece aliada ao teatro de forma inexorável. Entre os componentes das tragédias e comédias gregas, as peças teatrais apresentam-se como o elemento de maior concretude que chegou até nós. A mesma observação pode ser estendida até a Roma de Plauto, Terêncio e Sêneca, e às encenações medievais, tanto as realizadas no interior da Igreja quanto às das praças e ruas. Até mesmo as óperas prescindiam de um libreto para serem desenvolvidas. Será que o teatro ocidental seria o mesmo sem a existência de William Shakespeare e Molière? O ator romântico só

realizava o seu trabalho por meio de um texto bem estruturado, que já sugeria os arrebatamentos emocionais necessários à aclamação do seu intérprete. E quem não se lembra da obsessão de Constantin Stanislavski pelos estudos dos textos que ia encenar? Ele até sugeriu técnicas de composição de personagens a partir do estudo do texto dramático. Os simbolistas também usufruíram dos recursos da dramaturgia para criar uma nova modalidade de literatura, os dramas estáticos, de Maurice Maeterlinck.

E, quando se pensava que a literatura não teria mais valor no teatro, depois das experimentações de Vsievolod Meyerhold, Edward Gordon Craig e Adolphe Appia, eis que ela ganha lugar de realce no denominado teatro contemporâneo, inspirando autores como Jean-Paul Sartre, Luigi Pirandello, Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Bertolt Brecht. Até mesmo Jerzy Grotowski realizou montagens a partir de textos dramáticos, como *Akropolis*, de Wyspianski; *Dr. Faustus*, de Marlowe; *O Príncipe Constante*, de Calderón de la Barca; e Antonin Artaud escreveu uma carta ao seu amigo Marcel Dalio, em 1932, pedindo-lhe ajuda para a criação do teatro que idealizava:

E esperando que autores novos nos tragam peças que se enquadrem na linha do essencial, e que sejam capazes de exprimi-lo com os meios cênicos, vocais e plásticos que preconizo, eu tenho um programa.

O ponto no qual quero insistir é que as peças que escolhi não são para mim um fim, mas um meio: “são peças que não podem atrapalhar o emprego dos procedimentos cênicos que tenho em vista”. (ARTAUD, 2008, p. 86).

Sobre o uso do texto no teatro, temos o parecer de Jean-Jacques Roubine:

E, no entanto, contrariando os receios de uns e os desejos de outros, as experiências contemporâneas, mesmo as mais audaciosas, não inventaram um teatro sem texto. Os maiores acontecimentos dos últimos 30 anos, em matéria de encenação, pertenceram claramente a um teatro em que o texto permanece sendo um dos pilares do edifício, quer se trate de obras do repertório clássico montadas de maneira totalmente inovadora [...] – [...] quer se trate de textos novos, tornados resplandecentes pelas mais variadas encenações. (ROUBINE, 1998, p. 77).

O autor esclarece, de forma apropriada, a função do texto no teatro, e ratifica a perenidade da sua importância como base nas criações das encenações mais atualizadas que se têm produzido.

Além disso, outra observação reveladora diz respeito ao fato de que a literatura dramática não seria fomentada na educação brasileira configurada nos ensinamentos fundamental e médio. A pauta de discussão sobre a desvalorização da dramaturgia no Brasil não é nova, e já foi preocupação de nomes ligados à literatura e ao teatro. Machado de Assis, no artigo que escreveu para a revista *O Espelho*, em dois de outubro de 1859, denominado *Idéias sobre o teatro II*, já chamava a atenção do prejuízo para o não cultivo e a valorização da literatura dramática:

Sem literatura dramática, e com um tablado, regular aqui, é verdade, mas deslocado e defeituoso ali e além – não podemos aspirar a um grande passo na civilização. À arte cumpre assinalar como um relevo na história, as aspirações éticas do povo – e aperfeiçoá-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro.

O que é necessário para esse fim?

Iniciativa e mais iniciativa. (O ESPELHO, 2008, p. 62).

Ruggero Jacobbi defende a relevância dos autores dramáticos para o desenvolvimento da arte teatral dizendo que, “Um teatro sem autores próprios, um teatro que vive de traduções e adaptações, pode ter os maiores atores, encenadores e cenógrafos do mundo, mas sua palavra terá sido escrita na água, na areia e no vento.” (JACOBBI, 1962, p. 56). Para complementar essa ideia, observemos o parecer Sábado Magaldi, reconhecido teórico e estudioso do teatro brasileiro, sobre o apreço em valorizar a sua dramaturgia:

Precisamos, antes de uma análise que possa considerar-se rigorosamente sistemática da dramaturgia nacional, proceder ao levantamento e à publicação dos textos. Sem que se disponha dos documentos, será vã qualquer tentativa de elaboração de uma história do nosso teatro. (MAGALDI, 1962, p. 12).

A lição orienta para o resguardo, a valorização, o estudo e a disseminação desta dramaturgia, no entanto, não é isso que tem acontecido no Brasil, porque, de forma geral, a denúncia tem sido recidiva por parte de intelectuais brasileiros como Sílvio Romero, Sábado Magaldi e Iná Costa:

Uma conseqüência dramática (ou seria cômica?) da adoção do princípio dramático por nossa intelectualidade tem sido a cegueira para o que há aqui e pode ser sentida ainda hoje até mesmo nos melhores estudos sobre dramaturgia no Brasil. O próprio descaso com que se tem tratado da preservação ou publicação de textos é expressão disso. Nossa dramaturgia nunca passou de “prima pobre” no conjunto da literatura e dos estudos literários, principalmente porque o teatro que sempre se fez no Brasil insistia em não corresponder àquele ideal, dito europeu, mas simplesmente burguês, de circunspeção e elegância, permanecendo sempre às voltas com tipos e temas “vulgares” e de “mau gosto”, a crer no que sugerem as avaliações correntes. (COSTA, 1998, p. 130-131).

Temos ainda a opinião de Barbara Heliodora:

O que acontece no Brasil? Quem se lembra de falar em teatro quando se ensina literatura portuguesa ou brasileira? É bem verdade que o nome de Gil Vicente é às vezes mencionado, mas por certo não se estuda sua obra; e não há um autor dramático brasileiro, seja o Judeu, seja Martins Pena, seja quem for, que mereça a atenção dos mestres que formam a base de conhecimentos de nossos estudantes. O teatro, a literatura dramática não são reconhecidos pelo ensino no Brasil como manifestações legítimas de arte, ao que tudo indica, e conseqüentemente torna-se bem difícil fazer valer esse conceito ante o adulto, que tem de ser conquistado após o período de educação formal. (HELIODORA, 2007, p. 673-674).

Percebe-se que o tratamento dado ao estudo da dramaturgia nacional contribui de forma significativa para a construção da ausência de seus autores no Brasil, de forma generalizada. Conforme dito anteriormente, a criação do *Ciclo de leituras dramáticas* partiu da iniciativa da ex-aluna Mônica Mesquita, que apresentou projeto específico junto à Coordenação do Teatro Universitário, em 2008. A professora Terezinha Lúcia acatou a solicitação da aluna e indicou a professora Efigênia Alkmim para executá-la, tendo em vista que esta já trabalhava com disciplinas ligadas à história do teatro e à preparação vocal, além de possuir pesquisa sobre literatura dramática. Na referida proposta encontra-se a seguinte noção de texto dramático:

O TEXTO é a ligação entre o ATOR e o PÚBLICO, dentro da arte teatral. Estreitar os laços entre a comunidade artística e o público é uma das propostas e objetivos do nosso Projeto “Ciclo de Leituras Dramáticas”. A exemplo de outras entidades e universidades do Brasil e seguindo uma tradição dos grandes centros culturais do mundo, ao mesmo tempo, estaremos divulgando os conceitos e tendências da dramaturgia regional, nacional e mundial, sem as exigências e custos de uma montagem. (SOUZA, 2008, f. 3-4).

Mônica Mesquita esclarece não só o papel que a peça teatral deveria desempenhar no trabalho sugerido, como também esboça objetivos, público alvo, justificativa e amplos benefícios que o mesmo poderia propiciar ao curso de Teatro, a Unimontes e à comunidade em geral. A maturidade acadêmica da aluna e de sua proposição, bem como a consciência de como executá-la podem ser observadas na seguinte definição:

O Ciclo de Leituras Dramáticas consistirá numa *performance* cênico musical, onde um grupo de atores, em um palco, ou ambiente cênico preparado com iluminação, (ou num espaço totalmente improvisado), fará leituras dramáticas de textos, tendo sempre como foco e temática um determinado dramaturgo, autor, gênero, assunto, estilo, período histórico ou mesmo não tendo nada a ver um com outro, para ressaltar esses antagonismos. Utilizando para isso apenas o texto, ou trechos de um texto e fundo musical (com músicas dentro do contexto histórico, época ou estilo, não dependendo de proposta de encenação) e com instrumentos musicais ao vivo. (*ibidem*, f. 4).

A idealização transcrita não deixa dúvidas sobre qual o caminho a seguir para efetivar a vontade artística, educativa e social. Mônica Mesquita nesta primeira fase indicou a peça, *A casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca e um grupo de dez colegas para a montagem da primeira leitura dramática. Escrita em 1936, o texto narra a história de uma família nos moldes dos povoados da Espanha, composta por oito mulheres enclausuradas em decorrência do luto de oito anos dos recém-falecidos esposos da genitora. Marcadas a ferro e fogo pela opressão moral e religiosa que as levam à loucura, à luxúria ou à morte, Bernarda, Maria Josefa, Angústias, Madalena,

Amélia, Martírio, Adela e a empregada La Pôncia protagonizam o drama das mulheres oprimidas, e paradoxalmente opressoras, o calvário de suas vidas e o destino tenebroso e implacável que se abate sobre elas. Última peça escrita pelo autor granadino que pode ser assim apresentado:

Representante simbólico não apenas de sua geração poética, mas da Espanha de seu tempo, Federico García Lorca nasceu no povoado de Fuente Vaqueros em 1898, e morreu fuzilado pelas milícias franquistas em 1936, quando da eclosão da Guerra Civil Espanhola. Sua infância transcorre entre os vilarejos de Fuente Vaqueros e Valderrubio, mas também na cidade de Granada, já que sua família pertencia à abastada camada social dos fazendeiros da planície granadina, na Andaluzia. O modelo de vida campestre no qual García Lorca esteve imerso durante toda sua infância e início da juventude foi determinante em sua forma de ver o mundo, assim como na formação de sua concepção estética. (DADOS BIOGRÁFICOS, 2009, p. 129).

Vítima de terrível período de guerra, García Lorca apesar de fenecer com apenas 38 anos, deixou uma obra teatral que coloca a repressão da mulher no centro de sua reflexão, permanecendo imortal pela sua perspicácia de tratar temas significativos e ainda presentes na sociedade contemporânea. Sobre sua obra teatral temos a indicação de Adriana Junqueira Arantes:

Mas é na trilogia rural – *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* – sua obra teatral maior. [...] É certo que as histórias são diferentes em cada uma das três peças que compõem a trilogia; no entanto, o tema da liberdade amorosa e erótica perseguida e reprimida pelo código da honra vigente, e seu conseqüente conflito trágico, permanece em todas elas. Nos três casos, a morte se cumpre como destino inexorável. [...] Se honra é questão de foro íntimo, por um lado, também é questão social. É algo que o homem carrega em si e para si. São os outros, contudo, que estabelecem ou creem na real existência da honradez do outro. É o conflito do indivíduo e sociedade tão presente nas tragédias de Lorca. (ARANTES, 2009, p. 15-16).

O valor social dos temas tratados e a forma de revelá-los a partir do imaginário da cultura espanhola são perceptíveis na sua dramaturgia. Entretanto, por discorrer sobre assuntos pertencentes à essência humana, seu teatro apresenta conotação universal. Para a montagem da leitura dramática houve necessidade de fazer adaptação da peça que foi realizada por Mônica Mesquita e Efigênia Alkmim. A criação dos elementos que compõem a cena, como: figurinos, acessórios cênicos, cenografia, maquiagem e trilha sonora ficaram a cargo do grupo. Pode-se conferir nas fotos abaixo o resultado obtido:

Foto 1 – Kelly Matos e Mônica Mesquita – *A casa de Bernarda Alba*



Fonte: Mônica Mesquita

Foto 2 – Leitura dramática *A casa de Bernarda Alba* (2008)



Fonte: Mônica Mesquita

Como primeira experiência do *Ciclo de leituras dramáticas*, o trabalho foi realizado de forma intuitiva, buscando atingir a estética próxima ao Expressionismo, correspondendo às expectativas de todos nele envolvido, ou seja, nove acadêmicas e um acadêmico do Curso Artes/Teatro, três pessoas da comunidade e um público superior a 60 espectadores. Além disso, houve a produção de um DVD com a leitura dramática



realizada e a transformação desta em espetáculo, no ano de 2009, com o mesmo elenco e direção da professora Solange Sarmento.

Trilhado o caminho, em 2009, a professora Efigênia Alkmim avaliou o processo realizado e deu prosseguimento ao trabalho propondo os seguintes objetivos: divulgar textos da dramaturgia universal e brasileira; popularizar e democratizar o acesso a peças teatrais diversificadas a um público eclético; proporcionar o conhecimento de autores teatrais universais e nacionais de diferentes tempos históricos bem como suas biografias e universo de suas obras; conhecer os contextos históricos da dramaturgia eleita; ler, pesquisar e montar leituras dramáticas a partir dos estudos realizados e organizar biblioteca virtual de peças teatrais em parceria com a Biblioteca Central da Unimontes.

A metodologia utilizada contemplava a escolha de um autor teatral conforme o interesse dos participantes do *Ciclo de leituras dramáticas* e, a partir da seleção realizava-se estudos sobre a sua biografia, o contexto histórico no qual viveu e produziu suas peças. Pesquisas, debates, e leituras de peças variadas de um mesmo dramaturgo ocorriam no primeiro semestre e no segundo, realizava-se a eleição de uma para a montagem da leitura dramática. O estudo detalhado do texto, bem como do universo nele retratado, a intenção de cada frase, a concepção das personagens e de suas falas com base nas técnicas de Constantin Stanislavski fizeram parte do trabalho proposto. A preparação vocal específica para apresentação da leitura da peça em público, a criação e confecção dos elementos constitutivos da cena também figuraram como atividades do *Ciclo*. O perfil do seu público alvo foi delineado por pessoas acima de 18 anos, interessadas em ler, estudar e apresentar em público peças teatrais.

Diante desta conformação, no ano de 2009, o dramaturgo brasileiro Nelson Falcão Rodrigues e apresentação da leitura dramática da sua peça *Bocade Ouro* compuseram o labor do *Ciclo*. Nelson Rodrigues foi escritor dramático, futebolista, crítico teatral, jornalista, cronista e romancista do século XX. Tornou-se escritor reconhecido, de importância fundamental na dramaturgia nacional e internacional. Nasceu em 23 de agosto de 1912 na cidade de Recife – PE, onde residiu até 1915, quando mudou para o Rio de Janeiro. Faleceu na madrugada de 21 de dezembro de 1980, após resistir a sete paradas cardíacas. Figura entre os autores mais contestados, censurados e controversos da literatura brasileira. Polêmico por tratar assuntos ligados à prostituição, ao homossexualismo, ao preconceito racial e social, ao falso moralismo, à degradação da família burguesa, e à obscenidade. Não poupava se quer os amigos tinha concepção singular sobre a arte:

Amigos, a obra de arte é a que escolhe. E este *Boca de Ouro*, como o mais recente *O beijo no asfalto*, e como todos os meus outros escritos, atiram as suas patas em todas as direções. Eu disse “patas” e repito: patas. O bom gosto, a polidez, a correção, a cerimônia – não têm função na obra de arte. É preciso agredir. E essa agressão contínua é a marca de todo o meu teatro. [...] Em verdade, aberto o pano, *Boca de Ouro* se revela, desde o primeiro momento, uma peça de 28 patas furiosas. [...] Eis o que queria dizer: o verdadeiro teatro agride sempre. (RODRIGUES, 2004, p. 281).

Este é o parecer do autor sobre sua peça, mas que revela também a concepção da função do teatro que ele propunha. Autodenominando-se como reacionário e anjo pornográfico que tinha o buraco da fechadura como sua ótica de ficcionista, Nelson Rodrigues vociferou contra todo tipo de hipocrisia e preconizou, ao seu modo, uma sociedade mais humana e igualitária. Como autor dramático exerceu 32 anos de trabalho e deixou uma obra composta por 17 peças. *Boca de Ouro* foi escrita em 1959, compõe o volume referente às tragédias cariocas e possui três atos e 15 quadros. Foi apresentada no Teatro Nacional de Comédia do Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1961. O espetáculo teve como diretor José Renato Pécora que a descreveu assim:

O esforço de um país para sair do subdesenvolvimento não pode ser ignorado de seu povo. Exige sua colaboração em todos os campos. Seu teatro, focalizando com honestidade os seus problemas, não foge a essa relação de compromisso. Essa foi a preocupação desta encenação: estabelecer a relação de compromisso existente entre *Boca de Ouro* e a nossa atualidade. [...] Nelson – o autor das contradições humanas –, que revela na sua obra teatral a fartura de temas do nosso cotidiano político e humano, incorporando à sua esplêndida galeria de tipos populares o fabuloso “Boca”, a Guigui, Leleco, Agenor, Celeste e os demais personagens desta peça, integra-se ainda mais no novíssimo movimento teatral brasileiro emprestando-lhe seu vigor, e a sua fecunda humanidade. (PÉCORA, 2004, p. 282).

O texto narra à história de um contraventor do jogo de bicho do subúrbio carioca, bairro de Madureira, que para compor a sua identidade manda arrancar todos os seus dentes naturais e coloca uma dentadura composta somente por dentes de ouro. Desta forma assume a denominação Boca de Ouro e se faz conhecer como sedutor de mulheres casadas, pela violência para com seus inimigos e benevolência com seus protegidos. Vítima de uma sociedade hipócrita e mesquinha a reproduz nos seus atos, criando uma lei paralela que pode ser compreendida como espelho da mesma. Nada mais rodriguiano do que o estabelecimento das relações de poder nestes moldes. A dimensão estética da leitura dramática realizada pode ser conferida nas fotos a seguir:

Foto 3 – Rafael Lorrán – *Boca de Ouro* (2009)



Fonte: Rodrigo de Oliveira

Foto 4 – Gabryel Sanches e Mônica Mesquita – *Boca de Ouro* (2009)



Fonte: Rodrigo de Oliveira

Como resultado houve a participação de 15 acadêmicos do Curso Artes/Teatro, cinco pessoas da comunidade em geral e audiência de 300 espectadores no Centro Cultural Hermes de Paula. No primeiro processo seletivo tradicional de 2010 a peça *Boca de Ouro* foi indicada como leitura obrigatória e não seria inoportuno creditar que tal fato

pôde ter estreita relação com a divulgação deste texto no Teatro Universitário, com a leitura dramática realizada no ano anterior.

Nos anos de 2010 e 2011 o *Ciclo de leituras dramáticas* teve suas atividades paralisadas porque a professora Efigênia Alkmim foi contemplada com redução de carga horária nos seus encargos docentes para se qualificar no mestrado em Artes Cênicas. Contudo, a dramaturgia manteve-se viva na sua pesquisa sobre a desconhecida produção teatral de Joaquim Maria Machado de Assis. Sua dissertação *A recepção da obra dramática de Machado de Assis* constata e analisa a construção da ausência de sua dramaturgia no Brasil. Aliando o resultado desta pesquisa com a Extensão da Unimontes, no ano de 2012, a peça *O protocolo* foi eleita para a montagem da leitura dramática. O autor dispensa apresentação, conforme indica Luiz Antonio Aguiar:

Ocorre que Machado de Assis não é somente uma personalidade da Literatura Brasileira (o que já é ser O Máximo). Vez por outra, também, alguém o menciona – seja numa reunião de trabalho, num papo de mesa de bar, num programa de tevê. Volta e meia alguém pronuncia a fórmula mágica: *Como dizia Machado de Assis...* Ou compara alguma situação da vida a um episódio de um de seus romances ou contos. Ou lá aparece alguém que está fazendo algo *igualzinho àquele personagem de Machado de Assis que...* (AGUIAR, 2008, p. 20).

Nascido no Morro do Livramento na cidade do Rio de Janeiro em 21 de junho de 1839, de menino pobre, mestiço, gago, epilético e sem registro de ter frequentado escola regular, tornou-se um dos maiores intelectuais brasileiros e presidente eterno da Academia Brasileira de Letras. Sua obra literária contempla todos os gêneros e, apesar de sua luta em prol do teatro brasileiro, pelo qual trabalhou significativa parte de sua vida, poucos se lembram de divulgar a sua dramaturgia. O teatro para o autor era capaz de revelar o grau de civilização de um povo, pois, como defensor da estética realista acreditava no potencial educacional do palco que deveria servir de tribuna para discussão dos assuntos da ordem do dia:

Ao teatro ver a sociedade por todas as faces; frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas! – Ao teatro ver o vício em contato com a virtude; o amor no coração da mulher perdida, como a pérola no lodo do mar; o talento separado da ignorância apenas por um copo de champagne! – Ao teatro ver as cenas espirituosas da comédia moderna [entenda-se comédia realista] envolvendo uma lição de moral em cada dito gracioso; ver a interessante *coquette* que jura amor em cada valsa e perjura uma quadrilha; ver o literato parasita que não se peja de subir as escadas de mármore do homem abastado, mas corrupto, curvar-se cheio de lisonja para ter a honra de sentar-se a seu lado e beber à sua saúde!  
Ao teatro! Ao teatro! (ASSIS, 2008, p. 108-109).

O excerto foi extraído de um artigo escrito em 31 de julho de 1856, na *Marmota Fluminense*, com o título de *Idéias Vagas, A comédia Moderna*. Os princípios de

descrição e moralidade da sociedade, apregoados pelos realistas, são evidentes, bem como a vontade do autor de que o público os reconheça e os frua. Confessando a sua simpatia pela estética realista Machado de Assis, até então, possui uma antologia teatral composta por 16 comédias, que foram produzidas desde o início da sua carreira até a maturidade. Para o esclarecimento sobre a comédia realista temos o parecer de João Roberto Faria:

A comédia realista, de um modo geral, é uma peça séria, quase um drama, poder-se-ia dizer, uma vez que não tem como objetivo provocar o riso, mas descrever e discutir os costumes. Assim, em princípio estão fora de seu âmbito as situações violentas, as tensões agudas, a paixão arrasadora, os aspectos, enfim, que foram os mais característicos da dramaturgia romântica, bem como todos os recursos do chamado baixo cômico. Apenas o chiste e a ironia, formas então consideradas superiores de provocar o riso, são utilizadas pelos seus autores. [...] a comédia realista tem feição moralizadora. À descrição dos costumes justapõe-se a prescrição de valores éticos, como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família, no interior de um enredo que opõe bons e maus hábitos. (FARIA, 2001, p. 86-87).

Portanto, fica evidente a aproximação do dramaturgo brasileiro dos princípios do realismo teatral, que procurava transformar o tablado em palanque para discussão dos valores éticos da burguesia. Família, casamento, prostituição, trabalho, dinheiro tornaram-se temas recorrentes dos autores teatrais considerados realistas. A peça *O protocolo*, de Machado de Assis, escolhida para montagem da leitura dramática, pode ser considerada um exemplo de comédia realista brasileira. Composta por um ato e apresentada em 1862 no Ateneu Dramático do Rio de Janeiro retrata a agrura de Elisa e Pinheiro, recém-casados e passando por todo tipo de dificuldades que essa nova condição gera para os dois. Durante toda a peça, o autor apresenta nas rugas do casal a árdua e penosa vida matrimonial, mas que, no fim, é a única capaz de resguardar e manter a família e os princípios morais que realmente são válidos para a sociedade.

A participação de 10 acadêmicos do Curso Artes/Teatro, um pesquisador de Machado de Assis da UFMG, seis pessoas da comunidade e um público superior a 50 espectadores, pode ser descrito como o balanço geral obtido pela montagem da leitura dramática *O protocolo*, que foi apresentada no Museu Regional de Montes Claros. Com a realização deste trabalho a Unimontes se coloca como uma das raras instituições de ensino no Brasil a promover a disseminação da dramaturgia machadiana por meio de montagem teatral. Este fato pode ser considerado pioneiro e de importância ímpar para a cultura e educação nacional. Para ilustrar este momento histórico e profícuo desta Universidade, seguem fotos da referida leitura dramática:

Foto 5 – Leitura dramática O protocolo (2012)



Fonte: Pricila Custódio

Foto 6 – Wenderson Veloso, Gabriell Nogueira, Tânia Achister e Pricila Custódio - Elenco de O protocolo (2012)



Fonte: Pricila Custódio

Findamosentão, a exposição e análise sobre o trabalho realizado pelo *Ciclo de leituras dramáticas*, na certeza de que o registro feito revela o valor científico e cultural alcançados por este empreendimento. A partir do exposto, podemos conjecturar que o Teatro Universitário promovido pela Unimontes segue a filosofia dos pioneiros desta

atividade no Brasil, resguardando o seu caráter cultural, político, social e educativo. Ao trabalhar com a comunidade autores como García Lorca, Nelson Rodrigues e Machado de Assis, fica evidente o compromisso ético e estético com a realidade na qual está inserida. Até porque, como já observado e comprovado, trata-se de ação raramente praticada no Brasil, inclusive na sua educação básica.

Outro aspecto expressivo foi assinalar, ainda que de forma generalizada, a história da presença do teatro no ensino superior na cidade de Montes Claros, e analisar a sua trajetória ressaltando os partícipes da mesma. Percebe-se que a atividade teatral não fica circunscrita apenas ao caráter artístico, proporcionando uma visão ampliada e consciente dos temas cruciais para o desenvolvimento de um povo, conforme preconizava Machado de Assis. No entanto, a lição de García Lorca é imponderável:

O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca sua grandeza ou a sua decadência. Um teatro sensível e bem-orientado (...) pode mudar em poucos anos a sensibilidade do povo; e um teatro destruído, no qual as patas substituem as asas, pode embrutecer e adormecer uma nação inteira.

O teatro é uma escola de pranto e riso e uma tribuna livre onde os homens podem colocar, em evidência, morais velhas ou equivocadas e explicar com exemplos vivos normas eternas de decência e do sentimento do homem. Um povo que não ajuda e não fomenta o seu teatro, se não está morto está moribundo; como o teatro que não colhe a pulsação social, a pulsação histórica, o drama de suas gentes e a cor genuína de sua paisagem e de seu espírito, com riso ou com lágrimas, não tem o direito de chamar-se teatro. (GARCÍA LORCA, 2009, p. 59).

Sendo a Unimontes mantenedora de um Curso de Teatro e mediadora de atividades de Extensão ligadas ao mesmo, mantém-se fiel a sua propalada missão de “Contribuir para a melhoria e transformação da sociedade, atender às aspirações e aos interesses de sua comunidade e promover o Ensino, a Pesquisa e a Extensão com eficácia e qualidade.” Não se pode mensurar o valor de tais iniciativas para a cidade e região por ela atendidas.

Sobre a promoção do conhecimento, do estudo, da apropriação e da apresentação pública de textos dramáticos nacionais e universais, temos o ponto de vista de Ítalo Calvino no seu livro intitulado, *Por que ler os clássicos*, no qual estabelece um tom de pessoalidade entre uma obra clássica com quem a lê: “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.” (CALVINO, 2009, p. 12). Temos, nesta explanação, duas observações importantes: a necessidade da leitura individual dos clássicos, não nos deixando reféns de verdades pré-estabelecidas a respeito deles, e o poder de revelação dessas obras, quando são verdadeiramente lidas de forma particular. Ademais, a utilização do texto dramático no teatro ocidental está longe de ser

desconsiderada ou abolida conforme esclarecido anteriormente. Concluímos que a existência do *Ciclo de leituras dramáticas* como atividade do Teatro Universitário corrobora com o pensamento de Calvino, validando a sua fecunda presença dentro e fora da academia.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Luiz Antonio. **Almanaque Machado de Assis: vida, obra, curiosidades e bruxarias literárias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ARANTES, Adriana Junqueira. O teatro de Lorca. In: García Lorca, Federico. **Bodas de sangue**. Tradução de Adriana Junqueira Arantes. São Paulo: Martin Claret, 2009. (Coleção A obra-prima de cada autor; 303). p. 11-20.

**ARQUIVO DIGITAL TEATRO-UNIMONTES**. Site do Projeto de Pesquisa Interdepartamental do Departamento de Artes e o Departamento de História da Universidade Estadual de Montes Claros, 2008. Disponível em: <<http://www.arquivodigitalteatrounimontes.com/breve-historico-justificativa/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Organização J. Guinsburg; Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ASSIS, Machado de. **Machado de Assis Do Teatro: textos críticos e escritos diversos**. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Textos; 23).

**BARBARA HELIODORA: escritos sobre teatro**. Organização de Claudia Braga. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Textos; 20).

**BLOG**, Teatro Universitário UFMG. Disponível em: <<http://teatrouiversitario-ufmg.blogspot.com.br/2008/08/historico.html>>. Acesso em: 16 jun. 2016.



BRASINI, Mário. Mário Brasini (TU). In: **Dionysos**: especial - Teatro do Estudante do Brasil; Teatro Universitário; Teatro Duse. Rio de Janeiro, n. 23, p. 79-85, set. 1978.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: EDUERJ; Funarte, 1996.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMÕES, Jerusa. O Teatro Universitário. In: **Dionysos**: especial - Teatro do Estudante do Brasil; Teatro Universitário; Teatro Duse. Rio de Janeiro, n. 23, p. 27-31, set. 1978.

**COLTEC UFMG**. Desenvolvido por Davi Viana, 2013. Apresenta cursos e serviços oferecidos pelo Colégio Técnico da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.coltec.ufmg.br/tu/#!/pagina/8/historico>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

DADOS BIOGRÁFICOS: Federico García Lorca. In: García Lorca, Federico. **Bodas de sangue**. Tradução de Adriana Junqueira Arantes. São Paulo: Martin Claret, 2009. (Coleção A obra-prima de cada autor; 303). p. 129-133..

**DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO**: temas, formas e conceitos. Coordenação de J. Guinsburg; João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima. São Paulo: Perspectiva; SESCSP, 2006.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. (Coleção Textos; 15).

FRÓES, Terezinha Lígia das Graças. **Teatro Universitário**. 8 f. (Projeto de Extensão) – Departamento de Artes, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2003.

GARCÍA MARQUES, Federico. **Pequeno poema infinito: palavras de Federico García Marques**. Roteiro de José Mauro Brant e Antonio Gilberto. Tradução de Roseana Murray. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplauso; Série Teatro Brasil).

JACOBBI, Ruggero. **O espectador apaixonado**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia; Universidade do Rio Grande do Sul, 1962. (Série Ensaios; Caderno 1).

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MALVEIRA, Ricardo Ribeiro. **Teatro Universitário – TU – Laboratório de Pesquisa, criação e montagem**. 20 f. (Projeto de Extensão) – Departamento de Artes, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2011.

MORAES, Lygia Corrêa Dias de. Relembração: o Grupo Universitário de Teatro. In: **DÉCIO DE ALMEIDA PRADO: um homem de teatro**. Organização de João Roberto Faria; Vilma Arêas e Flávio Aguiar. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 51-53.

**O ESPELHO**: revista semanal de literatura, modas, indústria e artes – edição fac-similar (1859-1860). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

PÉCORA, José Renato. Sobre Boca de Ouro. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas I**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 3. p. 282.

RODRIGUES, Nelson. Boca de Ouro. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas I**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 3. p. 281.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SOUZA, Mônica Cristina Mesquita de. **Ciclo de Leituras Dramáticas**. 25 f. (Proposta de Criação do Ciclo de Leituras Dramáticas) – Projeto de Extensão Teatro Universitário, Departamento de Artes, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

VARGAS, Maria Thereza. O encanto de um grupo amador. In: **DÉCIO DE ALMEIDA PRADO**: um homem de teatro. Organização de João Roberto Faria; Vilma Arêas e Flávio Aguiar. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 73-76.