



**GRUPO
OFICINA
MULTIMÉDIA 45 ANOS**

IONE DE MEDEIROS

A pianista Jocy de Oliveira, na orelha do livro *Silêncio*, assim descreve o trabalho de John Cage: “Ele procurou o silêncio mas não o encontrou, porque sempre ouviria o bater de seu coração e o rumor de sua corrente sanguínea. Assim, ele incorporou o ruído e o incluiu na organização sonora. Não há distinção entre a vida e a arte”.

Essa bela síntese sobre o sentido e o acaso na obra radicalmente inovadora de Cage — que influenciou a música e todas as artes contemporâneas — é um bom mote para falar deste livro que celebra os 45 anos do Grupo Oficina Multimídia (GOM) e os 40 anos da “intensa e reconhecida trajetória de trabalho de sua diretora Ione de Medeiros”, como nos lembra Marcos Alexandre no posfácio. Nesta publicação (que atualiza o livro anterior, sobre os 30 anos de integração das artes no teatro pelo Grupo, comemorados em 2007), retomamos o contato prazeroso com as últimas cinco montagens do GOM, através dos múltiplos olhares de membros do Grupo ou de colaboradores eventuais.

Escrevem no livro ou são entrevistados acerca da elaboração e encenação dos espetáculos uma designer de luz, uma diretora de teatro, vários de seus interlocutores na crítica cultural mineira, como jornalistas e escritores. Há também reflexões do próprio grupo — e sobretudo de sua diretora — sobre o intrincado processo de gestação dos espetáculos. Estes, efetivamente diversos entre si, giram em torno dos fundamentos que estruturam a originalidade e a ousadia do trabalho do GOM desde a origem, em 1977. Na apresentação do livro de 2007, Marcello Castilho Avellar observou com humor que se tratava “da compulsão de fazer as coisas que geralmente não são feitas por aí”, oferecendo ao público uma incomum variedade de estímulos e um desafio ao protagonismo de cada espectador. A busca pela liberdade absoluta de criação se entrelaça à trajetória de Ione, e o ponto de partida — a esmerada formação da musicista ávida por conhecimento, cultura e arte — reaparece no papel da música na concepção dos espetáculos e na abstração da linguagem teatral, ao incorporar como método uma partitura cênica que registra graficamente a complexa linguagem multimeios (iluminação, ação cênica, texto, som e movimento). Já sua extensa experiência pedagógica revela-se na ênfase dada ao aspecto formativo dos muitos integrantes que passaram pelo Grupo (ou nele permanecem, caso dos atores entrevistados Jonnatha Horta Fortes e Henrique Torres Mourão) e se estende aos que convivem com os projetos, como profissionais da encenação ou críticos de cultura, compartilhando ideias, invenções e filosofias que norteiam cada momento.

“Não há distinção entre a vida e a arte” nos temas e preocupações subjacentes a cada espetáculo — tão diferentes e tão coerentes entre si — ao interrogar os impasses e labirintos terríveis em que os humanos se encontram há mais de um século, submetidos à mudança de eras e submetendo à destruição o próprio planeta (em *As últimas flores do jardim das cerejeiras* e *Aldebaran*); expondo a crueldade e belicosidade turbulenta das disputas pelo poder, vistas como tragédia (em *Macquinária 21*) ou com humor, irreverência e refinado sarcasmo (em *Boca de Ouro*), e nos jogos rítmicos que falam dos afetos e dos desencontros no amor (*Play it Again*). Mas sempre reafirmando simbolicamente o papel de sutura da arte e da busca pelo belo, da humanização e das possibilidades transformadoras e poéticas em meio a tudo isso.

A vida está tanto no protagonismo dos objetos, dos materiais mais simples, cotidianos e descartáveis (como o papel, o papelão e o plástico-bolha, entre outros) que se apresentam à imaginação e à liberdade de improvisar a cada projeto, buscando essências e sínteses, como está na livre associação de ideias, obras e linguagens multissensoriais, sem temer o que é próprio do processo de criação, aparentemente caótico e incerto, mas orientado pelo inconsciente aos poucos para um fim, mesmo que provisório. No GOM, cada espetáculo e seu processo são, afinal, uma lição dada ao comedimento e à repetição, uma defesa da ousadia e da perseverança.

Nilcéa Moraleida

**GRUPO
OFICINA
MULTIMÉDIA 45 ANOS**

IONE DE MEDEIROS

Ficha Técnica

Coordenação Editorial, Pesquisa e Redação: Ione de Medeiros

Conselho Editorial: Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes e Mônica Medeiros Ribeiro

Produtor Editorial: Grupo Oficcina Multimédia

Pesquisa: Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes e Thiago Meira

Assistente de Pesquisa: Heloisa Mandareli

Editora: Adaap - Lucias

Colaboradores: Glória Reis, Julia Guimarães, Leda Maria Martins, Marcos Antônio Alexandre, Mônica Medeiros Ribeiro, Nilcéa Moraleida, Papoula Bicalho e Telma Fernandes

Revisão: Alice Bedê e Isabela Monteiro

Projeto Gráfico: Adriana Peliano

Capa: Adriana Peliano, sobre fotografia de Eric Bezerra do espetáculo *Macquinária 21*

Consultoria Jurídica: Helta Yedda Torres Alves da Silva - OABMG 34178

Gerenciamento Financeiro: Roberta Oliveira

Impressão e Acabamento: Rona Editora Ltda.

Grupo Oficcina Multimédia da Fundação de Educação Artística

Ano de fundação: 1977

Endereço: Rua Outono, 366, Bairro Cruzeiro - Belo Horizonte

Minas Gerais - Brasil - CEP 30310-020

Instagram e Facebook: @oficcinamultimedia

E-mail: contatogom@gmail.com

oficcinamultimedia.com.br

As versões deste livro em formato digital e em audiobook se encontram disponíveis para acesso gratuito nos sites oficcinamultimedia.com.br e spescoladeteatro.org.br/biblioteca/selo-lucias

A849e Associação dos Artistas Amigos da Praça

Grupo Oficcina Multimédia - 45 anos [livro digital] / Ione de Medeiros; Julia Guimarães; Mônica Medeiros Ribeiro; Telma Fernandes; Leda Maria Martins e Papoula Bicalho. – 1. ed. – Belo Horizonte: Lucias/Adaap, 2022.

140 p.

ISBN: 978-65-84800-02-1

1. Artes Cênicas 2. Teatro de Grupo 3. Teatro Brasileiro

CDU: 792.028

À minha irmã Anna Peliano (*in memoriam*),
que dedicou sua vida à luta contra a fome,
a pobreza e a desigualdade social no Brasil.







SUMÁRIO

A contaminação pela arte | 7

Selo Lucias — Ivam Cabral

Multissensorialidade, ressonâncias e a poética do essencial | 9

Glória Reis

(2010) As últimas flores do jardim das cerejeiras | 12

(2012) Play it Again | 30

(2013) Aldebaran | 44

(2016) Macquinária 21 | 60

(2018) Boca de Ouro | 76

(2019 -) Vestido de noiva, um projeto inacabado | 92

Ione de Medeiros – 40 anos de direção teatral | 104

**Ione conversa com Henrique Torres Mourão e Jonnatha Horta Fortes,
integrantes do GOM | 116**

GOM – 45 anos. Disseminando ARTE em todas as suas potencialidades | 122

Marcos Antônio Alexandre

Cartazes e fichas técnicas | 126

Colaboradores | 131

Bibliografia e Filmografia | 132

Créditos das imagens | 134

Agradecimentos

Agradeço, em especial, ao Rufo Herrera pela criação do Grupo e à Berenice Menegale, diretora da Fundação de Educação Artística, pelo apoio incondicional.

À Mônica Medeiros Ribeiro e ao Henrique Torres Mourão pelas sugestões na redação dos textos. Agradeço também a Alice Bedê, Glória Reis, Isabela Monteiro, Jonnatha Horta Fortes, Julia Guimarães, Leda Maria Martins, Marcos Antônio Alexandre, Nilcéa Moraleida, Papoula Bicalho e Telma Fernandes pelas contribuições no livro. À equipe do Selo Lucias da Adaap (Ivam Cabral, Marcio Aquiles, Elen Londero e Joaquim Gama) pela parceria e ao Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte, cujos recursos possibilitaram a execução deste projeto.

Aos profissionais — fotógrafos, artistas gráficos e desenhistas — que gentilmente cederam os direitos autorais de suas obras, possibilitando a publicação deste livro: Adriana Peliano, Allec Gomes, Andres Montes, Daniel Protzner, Eric Bezerra, Foca Lisboa, Gilson Ferreira Silva, Guto Muniz, Henrique Torres Mourão, Hugo Honorato, Jonnatha Horta Fortes, Larissa Pinto, Marco Aurélio Prates, Nancy Mora Castro, Nereu Jr., Netun Lima e Sabrina Valente.

Os meus agradecimentos vão também para Alana Aquino, Brigitte Mounier, Fabíola GGiraldi, Heloisa Mandareli, Helta Yedda Torres Alves da Silva, Lucia Castello Branco, Pâmela Bastos Machado, Roberta Oliveira, Sérgio Salomão e Thiago Meira pela ajuda na realização deste livro.

E ainda, a Camila Felix, Carlos Gradim, Djalma Martins Soares Júnior, Diego Krisp, Eduardo Shiiti, Érika Pessoa, Escandar Alcici Curi, Fábio Guimarães, Fabrício Trindade, Felipa Guimarães, Francisco Cesar, Gabriel Corrêa, Gustavo Sousa, Hyu Oliveira, José Henrique Soares Viana, Gabi Gonçalves e Rodrigo Fidelis (Corpo Rastreado — SP), Gabriel Fontes Paiva, Galpão Cine Horto, Gilza Santos, Guilherme Paoliello, Grupo de Teatro Armatrix e C.A.S.A. — Centro de Arte Suspensa Armatrix, João das Neves (*in memoriam*), Lúcio Honorato, Rodrigo Barroso, Samira Ávila, Simone Sales, Tatyana Rubim (Teatro em Movimento), Victor Hugo Barros, aos artistas e trabalhadores da cultura de Belo Horizonte e a todas as pessoas que participaram da realização dos eventos que o Grupo promoveu até hoje, aos amigos, aos familiares e aos atuais e antigos integrantes do GOM.

E, finalmente, a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a continuidade do Grupo Oficina Multimídia nesses últimos 15 anos.



A contaminação pela arte

Cada vez que escrevemos uma palavra em um livro ou a verbalizamos em uma peça de teatro, por exemplo, podemos ratificar, expandir ou desconstruir significados consagrados. O termo *contaminação* infelizmente sempre carregou conotações negativas, sobretudo após a pandemia do coronavírus.

Existem sentidos, contudo, que são bastante positivos. Na SP Escola de Teatro, estimulamos a *contaminação* das boas ideias nos processos colaborativos entre as áreas cênicas, o contágio pela solidariedade na vida social dos nossos funcionários e estudantes e a propagação de propostas estéticas e políticas que possam ampliar o bem-estar e o pleno exercício da cidadania democrática.

Dessa forma, desassociamos a noção de exclusividade do sentido léxico usual, de transmissão de germes nocivos ou doença infecciosa para noções polissêmicas que incluem reverberações construtivas associadas à *transmissão* (de conhecimento, por exemplo), propagação (seja de boas teorias ou práticas) e por aí vai. Tudo depende do contexto.

Segundo os filósofos Antonio Negri e Michael Hardt, autores do livro *Multidão — Guerra e democracia na era do Império*, o que interessa na discussão contemporânea são as hibridizações, as mestiçagens, os nomadismos, as contaminações, porque “a ação política voltada para a transformação e a libertação só pode ser conduzida hoje com base na multidão”.¹

É dentro dessa perspectiva linguística e filosófica que podemos afirmar que fomos contaminados pelo deslumbrante trabalho da diretora e musicista Ione de Medeiros, que rege o Grupo Oficina Multimídia desde 1983, em Belo Horizonte. Recebemos de muito bom grado a proposta para que o livro comemorativo dos 45 anos de história do coletivo fosse publicado pelo selo Lucias, projeto gerido pela Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap), e nos unimos à companhia para a produção desta obra.

Trata-se de uma edição significativa para o teatro brasileiro, não apenas pelo caráter documental, mas principalmente pela forma como as questões processuais da companhia são descritas neste volume e pelo belíssimo conteúdo imagético das fotos e ilustrações. O material é composto por memórias dos artistas, informações sobre os espetáculos já encenados e textos críticos. Esperamos, com esta edição, divulgar ainda mais, por todo o país, o trabalho desse importantíssimo grupo teatral brasileiro.

Ivam Cabral

Diretor Executivo da ADAAP
Selo Lucias

Associação dos Artistas Amigos da Praça (ADAAP)

Conselho Administrativo: Maria Bonomi (Presidenta), Leandro Knopfholz (Vice-Presidente), Danilo Miranda, Eunice Prudente, Helena Ignez, Joaquim Gama, Patricia Pillar e Vicente de Freitas | **Conselho Fiscal:** Wagner Brunini (Presidente), Mauricio Ribeiro Lopes e Rachel Rocha | **Conselheiro Benemérito:** Lauro César Muniz | **Direção Executiva:** Ivam Cabral | **Núcleo Fundador:** Alberto Guzik (in memoriam), Cléo De Páris, Guilherme Bonfanti, Hugo Possolo, Ivam Cabral, José Carlos Serroni, Marici Salomão, Raul Barretto, Raul Teixeira e Rodolfo García Vázquez | **Coordenação Editorial Selo Lucias:** Ivam Cabral, Elen Londero, Joaquim Gama e Marcio Aquiles

1. HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão — Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 139.



Multissensorialidade, ressonâncias e a poética do essencial

Glória Reis

Como fazem as personagens desse livro, inverte a ordem, desvio do caminho convencional e início com uma conclusão: a trajetória do Grupo Oficina Multimídia ratifica a potência transformadora do teatro. 45 anos por um caminho autêntico, que não faz concessões a frivolidades ou ao conservadorismo, e reescreve, a cada encenação, o tempo de mudança e o lugar de permanência na história das artes.

Minha primeira indagação para prefaciar *Grupo Oficina Multimídia 45 anos* foi: de que maneira apresentar uma publicação sobre trajetórias, propostas e processos de um grupo e sua diretora, ambos reconhecidos pelo vigoroso diálogo em vários idiomas artísticos? Como trazer para o campo das palavras codificadas aquilo que é tão bem-dito em linguagem não verbal? Quais palavras traduzem, com a devida intensidade, sensações visuais e paisagens sonoras, expressam a densidade das emoções e expõem as ideias que o GOM projeta em cena?

Uma das questões que mais me instigaram nas primeiras vezes em que assisti ao Grupo Oficina Multimídia, em fins dos anos 1980, foi a dificuldade de especificar, ou até diferenciar, a “escola” dos artistas em cena: quem era musicista? Quem tinha origem na dança e quem tinha formação em teatro? A dúvida mapeia respostas e encontra eco na proposta multimeios dos “inclassificáveis” espetáculos do GOM. Estamos diante de um léxico de palavras em movimento, deslocamentos sonoros, corpos falantes, vozes imagéticas, plasticidade musical, expressividade dos objetos, espacialidade dos sons, textualidade do espaço. Todas as vezes em que assisto às encenações do GOM, minha inquietação é estimulada naquilo que, desde sua origem, já está na denominação do Grupo e se fortalece e reafirma a cada montagem.

Durante a leitura do material disponibilizado para a redação deste prefácio, fiz um prazeroso passeio pelas lembranças, buscando torná-las mais nítidas. Para além da percepção individualizada, vasculhar as próprias lembranças possibilita grafar contornos coletivos. Há inscritos na história do GOM que evidenciam processos mais amplos, fruto de rigorosa observação daquilo que nos rodeia.

Conflitos sociais, ambição e poder, humor e violência, paradoxos da sociedade de consumo, incompletudes e ambivalências da existência, o abismo que move personagens em situações insolúveis, a complexidade das tênues fronteiras entre razão e emoção, pretextos para solidão e trajetos de encontros, o fantasmagórico e o real estão ali relatados e configurados, em um amplo leque de possibilidades expressivas. É um interminável atar e desatar nós, o que é possível narrar e o indizível, tudo isso tratado com a contundência e o rigor técnico que a seriedade e a responsabilidade de estar em cena exigem.

Rica em reflexões acerca da condição humana, mesclando os dramas pessoais e as questões coletivas, a trajetória do Grupo Oficina Multimídia amplia o campo do pensar, produz referências, amplifica redes de inter-relações, conformando encadeamentos e articulando peculiaridades e universalidades.

Acompanhar essa trajetória, fazendo uma leitura atenciosa desse percurso, propicia clarificar modos de fazer e também indagar sobre a relação entre as concepções artísticas, os espectadores e a cidade. Sinto-me provocada a tentar captar como o momento teatral é percebido durante as encenações do GOM, que me parecem ter a intenção mais de levantar hipóteses e abrir questões do que de direcionar o público a respostas supostamente definitivas. Ao ultrapassar a efemeridade do fato teatral, somos atravessados por significações mais perenes, experiência que não se esgota nos limites da aparência, na lógica do óbvio e, sobretudo, nos surpreende com a densidade poética do essencial.

No livro *Grupo Oficina Multimídia: 30 anos de integração das artes no teatro*, publicado em 2007, encontra-se o registro da primeira parte da história. Mais 15 anos de trabalho (2007-2022) estão aqui documentados. Faço um parêntese para ressaltar o significado do fato de um grupo artístico permanecer 45 anos em atuação ininterrupta e ainda conseguir registrar tudo isso em livros. É uma laboriosa conquista, principalmente, se realizada em um país que silencia vestígios, subestima pesquisadores, dificulta registros e despreza trabalhos artísticos, sobretudo se forem portadores de dados e vivências coletivas que incomodem a história oficial (a dos “vencedores”).

A memória é sensível à dialética da lembrança e do esquecimento, vulnerável a usos e manipulações, longas latências e repentinas revitalizações. Transformar rastros e reminiscências em documentação acessível é sempre urgente, é enfrentar o risco do esquecimento. A continuidade do ato de registrar, vivificada em *Grupo Oficina Multimídia 45 anos*, diz muito sobre a importância do GOM e leva para a “cena bibliográfica” a relevância dos 40 anos de trabalho da diretora Ione de Medeiros.

Por aqui, as obras criadas de 2010 a 2018 estão contempladas em cinco capítulos. Na primeira parte, Ione de Medeiros apresenta uma sinopse, particularidades e curiosidades sobre cada espetáculo. Em seguida, a diretora entrevista a si mesma — mais uma vez, desarrumando as convenções. Essa estratégia dá voz a uma fonte inesgotável de informações, propicia uma sensação de intimidade e faz a história fluir na dimensão do diálogo e do pertencimento. Ao evocar conhecimento e emoção, a entrevistada nos transporta para o momento da encenação e ilumina uma recomposição do cotidiano do processo de montagem. É uma forma de acesso àquela realidade, com o olhar atualizado e “contaminado” pelo repertório de vivências posteriores ao fato contado.

Perguntas e respostas formuladas por Ione nos permitem transitar por variados temas e diversas circunstâncias do fazer artístico e são repletas de descobertas e reencontros. Elucidam fundamentos identificadores do trabalho da diretora e também, ainda que despretensiosamente, revelam traços marcantes do seu modo de pensar e conduzir a vida.

Ao responder-se sobre os motivos de ter decidido montar *Boca de Ouro* após 40 anos de experiência como diretora, Ione de Medeiros demonstra aguçada percepção das contradições sociais, traz à tona sua inquietude e a coloração experimental e inovadora de seu trabalho: “[...] minha disponibilidade para experimentar novos caminhos, uma característica que mantenho desde a criação do GOM. Foi também a maturidade que me permitiu ampliar a visão sobre Nelson Rodrigues, ultrapassando os rótulos que lhe foram impostos e os preconceitos que sempre ouvimos sobre ele dentro e fora do meio artístico. O que me interessou nesse importante e complexo dramaturgo, inquieto e controverso, foi entrar em contato com sua obra buscando aquilo que ultrapassa o tempo da narrativa e a transcendência do particular para o universal”.

No final de cada um dos cinco capítulos sobre os espetáculos, escritoras convidadas expõem suas impressões sobre as relações com a encenação abordada. Descrevem, comentam, contam a partir do olhar de quem vivenciou. Desenham um tempo, um espaço, suas tensões e contradições e, assim, ressignificam o presente, o modo de cada uma lembrar-se da época no momento da narrativa.

Ao descrever seu arrebatamento por *As últimas flores do jardim das cerejeiras* (2010), Julia Guimarães expressa “a sensação de que o teatro pode ser o lugar de uma liberdade irrestrita” e destaca os impactos dos contrastes e das oscilações “entre momentos de contemplação e derrocada, nostalgia e vertigem, luto e epifania”.

Mônica Medeiros Ribeiro pontua o ritmo como protagonista da cena polifônica de *Play it Again* (2012). A encenação proporciona uma “experiência multissensorial” através da Rítmica Corporal de Ione de Medeiros que “orquestra a cena tecendo imagens de corpos, traços, fotos, desenhos, cadeiras e sons”.

A linguagem multimeios em *Aldebaran* (2013) é o foco do texto de Telma Fernandes. “Proposições cênicas criadas na articulação com várias áreas artísticas, como teatro, dança, vídeo, artes visuais, música, texto” levam o “espetáculo a falar por si” em uma poesia cênica despida de hierarquias e protagonistas.

Macquinária 21 (2016) é lida por Leda Maria Martins como uma “contundente metáfora dos tempos e de suas tantas pulsões e turbulências” que traz para a cena “um perene estado social de belicosidade e constantes ameaças de totalitarismo que provocam e alertam nossas retinas e nossa percepção sobre cotidianos a que tetricamente se assemelham”. Leda enfatiza, assim, a forte ressonância da obra com o nosso tempo, sua contemporaneidade e vanguardismo.

Papoula Bicalho aborda o tom provocativo do jogo teatral em *Boca de Ouro* (2018), em que “o público é atizado pela curiosidade do que não é mostrado, daquilo que falta...”. Humor e violência, ironia na relação opressor/oprimido, ausências iluminando o caos desafiam o público a fazer associações. O inconsciente é ativado e “nosso desejo de preencher lacunas” nos coloca em cena junto com os atores, “uma grande brincadeira com a carpintaria teatral”.

A leitura dos cinco textos demonstra que temas e aspectos estéticos analisados e ressaltados em um determinado espetáculo perpassam também outros trabalhos do Grupo. Esse painel de olhares sobre as montagens de 2010 a 2018 reúne características e traços que têm a “cara” do GOM, referenciados em toda a trajetória do grupo ao longo de seus 45 anos.

Com o capítulo *Ione de Medeiros – 40 anos de direção teatral*, somos presenteados com mais um “momento entrevista”, em que a diretora exerce o duplo papel entrevistadora-entrevistada. Formula perguntas a si própria em uma generosa demonstração de autoconhecimento e de respeito aos personagens que contracenam em sua história pessoal. Reverencia sua mãe pianista e seu pai apreciador das artes, pela consistente formação proporcionada tanto na educação formal quanto nos estudos de música e na prática diária de piano, primeiros passos de sua carreira e influência marcante em seu trabalho, como ela mesma reconhece: “mantenho um caráter de abstração na encenação, priorizando um olhar musical e imagético nas montagens dos espetáculos”.

Ela nos conta sobre seu interesse pela cinematografia, pelas artes plásticas e pela dança contemporânea e descreve suas experiências na área pedagógica, alicerçadas por projetos de integração das artes. Por ter entrado para o universo teatral pela “porta da música”, Ione destaca a Fundação de Educação Artística e Rufo Herrera como encontros determinantes em sua carreira: “aprendi com o Rufo a fazer uma partitura cênica para organizar e registrar graficamente a multiplicidade de expressões que compunham a linguagem multimeios, compreendendo iluminação, ação cênica, texto, som e movimento. [...] foi o “pulo do gato” que me ajudou a visualizar a complexidade da linguagem multimeios como um todo.”

Ione comenta sobre questões práticas de produção, entraves e estratégias de manutenção de um grupo de teatro, incertezas e prazeres do trabalho coletivo, trazendo para o momento da leitura uma gostosa sensação de cumplicidade. Ao ressaltar dificuldades do seu ofício, especialmente por ser mulher, estimula o contato com o universo da criação e a busca de uma linguagem própria como possibilidades de ruptura e transformação. Suas respostas contundentes ampliam a percepção da realidade, dimensionam temporalidades múltiplas, não lineares, e favorecem conexões entre trajetória pessoal, posicionamentos artísticos e circunstâncias históricas através de instigantes instâncias mediadoras.

Plena de vitalidade, Ione de Medeiros empresta-nos as lentes de seu olhar filosófico, aproxima-nos de suas fontes de inspiração, suas influências, seus anseios e desafios. Apresenta uma perspectiva que ultrapassa a proposta estética, amplia os diálogos que o teatro, essencialmente coletivo, estabelece em seu tempo e espaço e nos permite acessar o “estado caótico” inerente ao processo criativo: “existe uma atração irresistível pelo desconhecido que move o artista e o coloca em contato com o seu inconsciente quando está criando. Ao buscarmos esse desconhecido, também estamos lidando com o caos. Trata-se de uma desordem inerente ao processo criativo. Esse estado caótico é muito precioso, mas também muito assustador.”

Pesquisando linguagens, potencializando interconexões, alimentando o frescor da arte que denuncia e incomoda, Ione de Medeiros e o Grupo Oficina Multimídia produzem saber e disseminam conhecimento. Ao contar histórias de ousadia, irreverência, insistência e resistência, proporcionam uma visão caleidoscópica que desperta medos e sonhos, mergulha em zonas de conflitos e recria espaços de comunicabilidade em um dinâmico processo de caos e síntese, transformado em obra de arte.

Foi dado o *terceiro sinal*.

Agora é sua vez: entre no *labirinto*, percorra a multiplicidade de trilhas que as próximas páginas oferecem. Deixe-se confundir, estoure as bolhas, compartilhe o *fio* e siga tecendo sua própria história.



AS ÚLTIMAS FLORES DO JARDIM DAS CEREJEIRAS (2010)



Release

As últimas flores do jardim das cerejeiras (2010) é um espetáculo imagético inspirado na obra *O jardim das cerejeiras*, última peça de Anton Tchekhov (1860-1904), que veio a se transformar num marco para a dramaturgia clássica universal.

O tema da obra são os conflitos sociais que marcaram a Rússia do final do século XIX. Morrem as cerejeiras em flor; morre a aristocracia russa cercada de pompa, luxo e ostentação; morrem nobres, reis e rainhas, adultos e crianças, anunciando a falência de uma classe hegemônica e requintada. Assiste-se ao surgimento de novos ricos proprietários, que assumem o poder repetindo erros antigos e instalando uma nova hierarquia deslocada e igualmente autoritária. Nesse giro vertiginoso, alternam-se hierarquias, perdem-se funções humanas essenciais em favor do aceleração da tecnologia e da mercantilização de valores culturais. Como consequência dessas transformações sociais, expandiu-se para o mundo atual um conceito de progresso que vem ameaçando a sobrevivência do planeta e a nossa própria condição humana.

Com elementos plásticos, visuais e sonoros, abordamos esse momento histórico, que desencadeou a Revolução Russa de 1917 e antecipou as grandes rupturas e transformações filosóficas do século XX. O eixo central do espetáculo é um labirinto que simboliza um espaço de difícil saída e abriga o Minotauro, monstro devorador que se alimenta de suas vítimas. Esse ser híbrido – metade homem, metade animal – surge como uma figura emblemática, síntese da morte que se alastrou por todos os lados.

Simbolicamente as gueixas no espetáculo, surgem como uma proposta estética, tendo no culto das artes, um veículo de sensibilização e de reflexão, capaz de contribuir para o advento de uma nova era. Em consonância com o pensamento de Tchekhov, o espetáculo foi construído por meio da linguagem não verbal, que priorizou o uso de sons, formas, imagens, ações dramáticas, com o objetivo de sensibilizar o público rumo à reflexão.

É Tchekhov quem diz: “Nada de pensamento. As imagens vivas e verdadeiras criam pensamentos, e um pensamento jamais criará uma imagem.”¹

1. TCHEKHOV, A. Posfácio. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Org., trad., posfácio e notas de Boris Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Editora 34. p. 338.



Roteiro

Cena 1 UMA VIAGEM NO TEMPO

O Minotauro corta as cerejeiras em plena floração, numa alusão à brusca interrupção de uma era cheia de requintes e privilégios, aos quais apenas os nobres tinham acesso. A nostalgia de uma época que passou se manifesta nas imagens das festas antigas e nos rostos de familiares que já não existem mais.

A morte prematura de uma criança simboliza os sofrimentos desencadeados pelas perdas inesperadas e é lamentada no cortejo fúnebre das carpideiras. O Minotauro, símbolo da morte e da destruição, alimenta-se de suas vítimas e espreita todos aqueles que se perdem em seus próprios devaneios, alheios à realidade que os cerca.

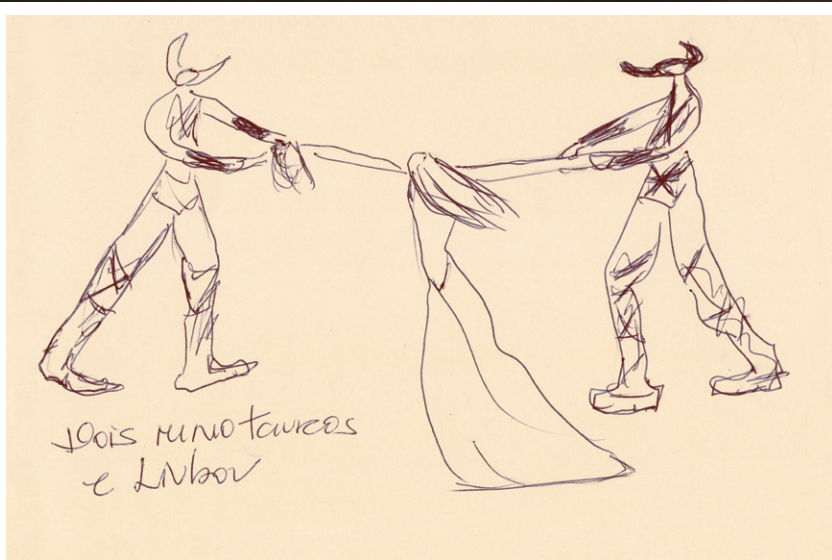
Cena 2 O ENIGMA DO LABIRINTO

Dentro do labirinto, o desafio é encontrar a saída em meio à multiplicidade de caminhos. Para aqueles que nele se perdem, o confronto com o Minotauro será inevitável e a morte, certa. Liubov, a personagem feminina da obra *O jardim das cerejeiras*, representa a aristocracia decadente que bruscamente perdeu suas propriedades para os servos camponeses que, uma vez ricos, assumiram o poder. Resistente a estas mudanças, Liubov lamenta a destruição de seu jardim e, simbolicamente, se perde num labirinto de emoções. Imersa na incerteza, ela tenta inutilmente usar o Fio de Ariadne, cujo manuseio inteligente poderia salvá-la. Sem encontrar uma solução, ela se entrega a fantasias e se imagina em um confronto com o Minotauro, em que o mataria, derrubando o mito e mudando o curso de sua própria história.

Cena 3 NO JARDIM DAS CEREJEIRAS

Um compartimento do labirinto é aberto ao público, que terá acesso a experiências sensoriais capazes de lhe proporcionar um prazer similar àquele da contemplação das cerejeiras. Paralelamente, imagens em vídeo de implosões de prédios remetem à falência das grandes metrópoles, exigindo uma revisão de valores contra os princípios sociais estabelecidos e nem sempre bem-sucedidos. As gueixas, que surgem no alto do labirinto, deslocam-se e dançam de forma graciosa, simbolizando o requinte e o culto ao belo. Esse apelo estético responde a uma proposta de humanização contra a barbárie de um mundo materialista e se instala como uma nova exigência para os tempos modernos.







Particularidades

Para a criação do cenário, costuramos, durante meses, metros e mais metros de filó e de pano americano. Eles eram encaixados nos tubos das estruturas de metal e formavam as paredes do labirinto. Pregamos no chão tiras de carpete vermelho ao longo de todos os corredores do espaço. Colocamos trilhos para as cortinas de pano, que corriam nas laterais externas do labirinto fazendo as transições das cenas. Fizemos 1.500 flores brancas com papel crepom que foram amarradas em galhos secos, dispostos dentro e fora do labirinto, fazendo uma alusão à floração das cerejeiras.

Além de criar e montar todo o cenário, a execução dos figurinos também ficou sob a nossa responsabilidade. Criamos desde capas, saias compridas, véus e chapéus, feitos nos moldes das vestes de antigas freiras ortodoxas russas, até quimonos feitos de múltiplos retalhos, inspirados nas vestimentas das gueixas. Completava o figurino dessas gueixas um par de luvas brancas e uma máscara de *papier-mâché* e gesso moldada no rosto de cada ator. Os olhos, o nariz e a boca das máscaras eram completamente vedados. Eram rostos neutros, cegos, estranhos, que ficavam o tempo inteiro voltados para o público, enquanto o corpo se movia nas coreografias coletivas e individuais. As máscaras, colocadas no topo da cabeça dos atores, eram arrematadas com um capuz de pano preto e terminavam na gola do quimono, o que dava a impressão de que os atores tinham um pescoço muito comprido.

Para que a máscara ficasse de frente para o público, eles tinham que curvar seus troncos e rostos em direção ao chão. Esse uso deslocado das máscaras dificultava muito a visão dos atores. Quando dançavam ou caminhavam, só conseguiam enxergar os próprios pés, através de uma telinha preta costurada no capuz. Vestidos com quimonos compridos, eles tinham que subir rapidamente uma escada estreita sem corrimãos a tempo de chegar na parte de cima da estrutura do labirinto, percorrer as passarelas com passos lentos e se instalar para a execução da coreografia final do espetáculo.





Outro desafio se referia às cenas espelhadas que aconteciam nas laterais externas do labirinto. Sem poder se entreolhar, os atores, divididos em dois grupos, tinham que atuar com extrema precisão e simultaneidade de gestos, proporcionando uma sensação de espelhamento para o público que assistia a eles. Uma dessas cenas representava a luta final entre Ariadne e o Minotauro, pois, na nossa montagem, a heroína era Ariadne, e não Teseu. Ela era representada por uma boneca de proporções humanas que era manipulada pelos atores. Suas ações compreendiam movimentos similares a uma dança, com voos, subidas, descidas, ataques e defesas. Com uma faca em cada uma das mãos, a boneca enfrentava o Minotauro e saía vencedora. Simbolicamente, Ariadne fazia um contraponto com Liubov, a nobre matriarca decadente de *O jardim das cerejeiras*. Enquanto Ariadne fora capaz de vencer o enigma do labirinto, utilizando astúcia e inteligência, Liubov, presa ao passado, sucumbiu junto com as cerejeiras, cortadas em plena floração.

O formato e a extensão do labirinto eram um desafio também para a direção e para os técnicos. As diversas camadas de paredes de filó e tecido americano impediam a visão de conjunto do espetáculo. Uma vez que tínhamos acesso apenas a alguns fragmentos das cenas, era difícil ter uma boa dinâmica na operação do vídeo, do som e da luz. Tínhamos que contar com a intuição e a precisão dos atores na execução das cenas.

Para que a iluminação pudesse abranger todo o espaço, foi necessário acrescentarmos abajures e alguns refletores, que, durante as cenas, eram acesos e apagados pelos atores. Essa dificuldade se devia também ao fato de o espetáculo ser apresentado em espaços não convencionais, como salão de eventos, galeria de arte, galpões e espaços alternativos. Além dos refletores de luz, cinco projetores de vídeo eram pendurados em diversos pontos estratégicos, pois, tinham a função tanto de projetar imagens nas paredes de filó como de iluminar alguns ambientes do espaço.

Precisávamos de, ao menos, cinco dias disponíveis no espaço para montar todo o cenário e equipamentos de som, luz e vídeo. Esse trabalho envolvia o elenco, a direção e a equipe técnica, que se desdobravam na busca de soluções para todas as dificuldades que iam surgindo.

Vale ressaltar que essa montagem, complexa e trabalhosa, tinha um limite máximo de público de 50 pessoas por apresentação.

Apesar disso, conseguimos circular com a peça em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, onde permanecemos em curtas temporadas. Todo esse investimento resultou em um espetáculo de grande beleza, mas pouco viável e muito distante de qualquer perspectiva financeira que fizesse justiça às dificuldades dessa montagem.



Curiosidades

A ideia do labirinto surgiu a partir de uma experiência com uma instalação feita de plástico-bolha que eu e o Jonnatha construímos durante um curso para crianças e adolescentes no 40º Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina. O curso se chamava “Música, Teatro, Dança e Objeto na Instalação Cênica”, e propusemos aos alunos que fizéssemos uma mostra aberta ao público, ao final do processo. Eles criaram instalações cênicas, ações e personagens relativos a diferentes universos do imaginário infantil. Ao conjunto dessas instalações demos o nome de *No país do faz de conta*.

Uma dupla, entre os estudantes, escolheu o tema de viagens espaciais e queria criar uma nave para os astronautas. A solução que encontramos para essa espaçonave foi a utilização de um rolo de plástico-bolha — um material leve e maleável, ideal para essa proposta. Unimos várias faixas de plástico-bolha com fita adesiva transparente, formando uma grande manta. Prendemos o plástico em diferentes pontos da sala com barbantes, formando uma enorme cabana, aconchegante e muito atraente, que se estendia do teto até o chão. Nesse *espaço-bolha*, totalmente vazio, as crianças, vestidas de astronautas, fizeram suas *performances* e interagiram com os adultos e as outras crianças do público. Em um clima de muita criatividade e descontração, todos se divertiam estourando as bolinhas do plástico-bolha que cobria todo o piso. Pela facilidade de montar essa *cabana-bolha* e pela receptividade do público, pensamos em um cenário similar para a peça *As últimas flores do jardim das cerejeiras*, que começamos a produzir naquele ano.



No entanto, o projeto original de fácil solução feito com as crianças foi se transformando durante o processo de montagem de nosso novo espetáculo. A pesquisa que fizemos com o plástico-bolha, resultou em um cenário labiríntico muito complexo, que exigia um espaço cênico de 400 metros quadrados livres — de 20m x 20m. Para essa montagem, usamos uma estrutura feita de cubos de metal e madeira que tinha servido como cenário de outros espetáculos. Essa base, bastante sólida, era interligada por paredes feitas de filó e algodão, criando compartimentos assimétricos dentro do labirinto. Nessas “paredes”, eram projetadas imagens vindas de cinco projetores de vídeo posicionados em diferentes pontos, acima da estrutura cenográfica.

O público entrava no labirinto e percorria os corredores assistindo às cenas que aconteciam simultaneamente do lado de fora, o que o possibilitava, em alguns momentos, uma visão próxima de 360 graus. Os atores vistos a distância, através de paredes de filó, surgiam esfumados, como que encobertos por uma camada de neblina. No centro do cenário-labirinto, havia um único espaço fechado, cujo chão era coberto por várias camadas de plástico-bolha. Em um determinado momento do espetáculo, o público tinha acesso a esse espaço até então interditado. Alguns se sentavam ou se deitavam sobre o plástico; outros estouravam as bolhinhas e até pulavam ou dançavam; e muitos, nem queriam sair de lá. Para nossa surpresa, esse nicho aconchegante, similar ao útero materno, no centro do labirinto, foi a única memória que restou daquela feliz experiência que fizemos com as crianças no curso do Festival de Inverno.

O cenário-instalação deste espetáculo, inicialmente pensado para ser simples e de fácil execução, resultou em uma montagem bastante complexa — a mais difícil e trabalhosa de todo o repertório do GOM, mas também uma das mais surpreendentes em termos de resultado estético.









Entrevista

Qual a relação da obra de Tchekhov *O jardim das cerejeiras*, publicada em 1904, com os tempos atuais?

O jardim das cerejeiras, de Anton Tchekhov (1860-1904), retrata um período histórico marcante, que tem como questão central o processo de mudanças político-sociais, cujas repercussões perduram até os dias atuais. Na elaboração de *As últimas flores do jardim das cerejeiras*, encontramos uma forte ressonância da obra de Tchekhov com o século XXI, como a desigualdade entre as classes sociais, a revisão de valores humanos essenciais, as arbitrariedades do poder e o conceito de hierarquia, que permanecem e se ampliam cada vez mais, exigindo novas ordens sociais. Assim, optamos pela montagem desse espetáculo confirmando o caráter universal e a contemporaneidade da obra de Tchekhov.

Em 2009, vocês estrearam uma prévia dessa instalação cênica com o título de *Um dia com Teseu*, o outro com *Ariadne*. Você pode contar um pouco mais sobre essa origem?

Sim. Essa primeira experiência foi muito importante, pois serviu de base para a elaboração da versão final do espetáculo. Realizamos essa montagem na sede da Odeon Cia. Teatral, um espaço cultural da cidade que hoje não existe mais. Era um galpão alternativo sem muitos recursos técnicos, mas que oferecia um vão aberto no tamanho que necessitávamos para instalar o cenário. Levamos cinco dias trabalhando nessa montagem, de 9h da manhã até as 10h da noite. E, como aquela foi a nossa primeira experiência com a montagem do cenário, muitas soluções cênicas somente foram encontradas no galpão da Odeon. O título do espetáculo, *Um dia com Teseu*, o outro com *Ariadne*, foi escolhido porque os espectadores tinham a oportunidade de assistir à proposta sob duas perspectivas. Em uma das versões, o Minotauro lutava e era morto por Teseu — um boneco de proporções humanas, que havíamos usado em espetáculos anteriores. Na outra versão, era Ariadne, representada por um dos atores, quem venciam a luta contra o Minotauro. Naquela apresentação, ainda não tínhamos as bonecas Ariadnes que utilizamos logo depois, em *As últimas flores*.



Terminada a temporada, partimos para uma reelaboração e um aprimoramento dessa instalação-espetáculo. Introduzimos novas cenas e novos personagens, excluimos algumas ideias que não haviam funcionado e fizemos mudanças na própria estrutura do labirinto. A essa nova versão, demos o nome de *As últimas flores do jardim das cerejeiras*, que estreamos em 2010.

E como surgiu a ideia de associar o mito grego com a obra de Tchekhov no espetáculo?

Essa associação se deu, sobretudo, na escolha do labirinto como uma referência simbólica ao tema do espetáculo. Segundo a lenda mitológica, o labirinto abrigava o Minotauro, monstro devorador que se alimentava de suas jovens vítimas, sete homens e sete mulheres, gerando o medo e o caos. Vencer o Minotauro significava o uso não só da força, mas também da inteligência. Só assim seria possível decifrar a saída do labirinto, sem se perder nos meandros de seus corredores, e encerrar um longo período de terror e morte. E foi a habilidade e a inteligência da personagem feminina Ariadne que, no mito, ajudou Teseu a sair do labirinto usando um fio que o norteava, permitindo que ele encontrasse a saída.

No espetáculo, o labirinto, simbolicamente, representava a difícil tarefa de instaurar uma nova ordem social mais justa e mais humanizada. Havia uma urgência em romper com os valores da aristocracia russa do início do século XX, respaldada pela força onipresente do regime czarista, que dominou aquele país por mais de quatro séculos. Para vencer esse desafio, havia um preço. Como diria o personagem Trofimov, de *O jardim das cerejeiras*: “Se quisermos de fato viver verdadeiramente o presente, então primeiro temos de expiar o passado, temos de liquidá-lo; e só podemos expiá-lo com sofrimentos e um trabalho infatigável e intenso.”²

Você disse antes, que, no espetáculo, vocês relacionam a figura do Minotauro ao conceito de morte. Como esse conceito é representado?



O Minotauro é aquele ser mítico, metade homem metade animal, que, preso em seu labirinto, simboliza a morte, uma vez que ou ele mata, ou será morto por alguém que possa vencê-lo. No espetáculo, a morte é uma constante. Ela se faz presente tanto no banquete antropofágico, em que o Minotauro se alimenta do cérebro de uma vítima, quanto no enterro de uma criança, morta precocemente aos sete anos de idade — numa referência à primeira perda da aristocrata Liubov, da obra de Tchekhov. No vídeo, cenas de implosões de prédios e fotos da família Romanov, últimos remanescentes da aristocracia russa, remetem à queda e à ruína de uma época que desmoronou. Paralelamente, o Minotauro é um símbolo da ambivalência do próprio ser humano. Diante de sua herança animal, o homem tenta se equilibrar entre sua ferocidade e suas tentativas de evolução em busca de um progresso civilizatório.



2. TCHEKHOV, A. *Teatro II* – As três irmãs / O jardim das cerejeiras. Trad. de Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 2003. (Coleção Em Cartaz, vol. 2). p. 97.

E por que inserir gueixas no espetáculo?

As gueixas surgiram no labirinto fazendo uma alusão aos requintes da cultura oriental em contraponto com a decadência da aristocracia russa do final do século XIX. Juntar o oriente ao ocidente tem ressonância com o próprio contexto cultural da Rússia, que, até os nossos dias, não se define exclusivamente como um país oriental ou ocidental. No alto do labirinto, as gueixas faziam um percurso pelos corredores, com passos muito lentos e gestos coreografados. As gueixas simbolizavam o culto das artes e da beleza, necessárias à humanização das sociedades.

Em relação às montagens anteriores do GOM, quais as novidades cênicas você destaca em *As últimas flores*?

Destaco a escolha de um labirinto como cenário, assim como a proposta de encenação em si, que promoveu a inversão do espaço entre o público e os atores. Dentro do cenário-labirinto, o público percorria livremente o espaço para assistir às cenas que aconteciam do lado de fora, em volta de todo o labirinto.

Destaco também as propostas de interação com o público. Em um determinado momento, um compartimento que ficava no centro do labirinto era aberto para a entrada do público. Naquele nicho de plástico-bolha, todos podiam usufruir do espaço com liberdade e descontração.

Outra novidade era a profusão de cheiros diversos, como o das flores e folhagens *in natura* — angélicas, lírios e ciprestes —, além de incensos e velas que renovávamos a cada apresentação. Queríamos impregnar o espaço com estímulos olfativos e despertar no público a memória nostálgica de rituais antigos.

Para criar o desenho de luz do espetáculo, convidei a Telma Fernandes. Devido à complexidade do cenário, ela criou uma luz que tinha que ser parcialmente feita pelos atores. De acordo com o início e término de cada cena, eles acendiam ou apagavam as luzes dos abajures distribuídos no espaço.

Destaco também a estreia de Francisco Cesar, um ex-integrante do Grupo, para assinar a trilha sonora. As músicas escolhidas iam desde composições provenientes de culturas antigas do leste europeu até o som de baleias, de vento e de chuva, que reforçavam o clima do espetáculo, ao mesmo tempo nostálgico e onírico. Queríamos instalar uma paisagem sonora atemporal, que dialogasse com a lenda mitológica do Minotauro, a decadência de uma era aristocrática e o simbolismo das gueixas.

Por fim, vale ressaltar a experiência imersiva que era estar no labirinto durante as apresentações e entrar em contato com uma multiplicidade de informações simultâneas — sonoras, plásticas, sensoriais e visuais. A própria estrutura não linear dos acontecimentos, a linguagem não verbal, as cenas fragmentadas e



o percurso no espaço, iluminado, colorido, imagético, quebravam as fronteiras de um teatro convencional. Ao extrapolar o formato do palco italiano, o espetáculo teatral se aproximava de uma instalação cênico-sonoro-musical interativa.

Como foi a resposta do público para essa montagem?

A reação da grande maioria foi de acolhimento. Muitos destacaram as inovações da proposta, a beleza das cenas e as múltiplas referências de som e imagem, integradas às ações dos atores. Elogiaram o clima do espetáculo, que os remetia ao universo da memória, do sonho e da fantasia.

Mas alguns estranharam a proposta. Algumas pessoas diziam que se sentiam claustrofóbicas naquele espaço fechado e de saída pouco visível. Outras diziam que se cansavam de ficar em pé e não ter onde se sentar.

Além disso, sem um roteiro linear ou um texto como referência, o público era desafiado a se deslocar pelo espaço e fazer suas próprias leituras e associações, tornando-se um participante ativo do espetáculo. Porém, nem todos se dispunham a essa interação.

Quais os assuntos e temas vocês abordaram para criar o vídeo do espetáculo?

Para compor o vídeo, utilizamos imagens da internet, filmagens urbanas de nosso acervo, fotos de cerejeiras em flor da artista Ana Márcia Varela e até antigas fotografias da minha família, todas afinadas com o tema da peça. Havia projeção de imagens durante todo o espetáculo, através de um aparelho de DVD e cinco projetores, instalados em diferentes posições e direções, para que pudessem abranger todas as paredes do labirinto.

Reforçando a temática da obra, as imagens reproduziam paisagens das grandes metrópoles, de prédios e metrô, junto com fotos antigas de famílias da aristocracia russa ou efeitos ópticos de espirais em movimento. Vídeos do fundo do mar e suas misteriosas fauna e flora foram projetados, em contraste com as violentas cenas de implosões de prédios. Em outros momentos, a projeção de fotos de belíssimas flores de cerejeiras, espelhavam, em vídeo, aquelas que compunham o cenário do espetáculo.

Devido à transparência do tecido, algumas imagens atravessavam as paredes de filó e eram projetadas no chão e em outros pontos do labirinto. Essas projeções superpostas davam às imagens uma tridimensionalidade que parecia diluir os contornos do espaço cênico. O público, muitas vezes desorientado por esse efeito, se perdia nos corredores do labirinto.



Entre cerejeiras e labirintos, um lugar sem limite

Julia Guimarães

Algumas das lembranças mais significativas do período em que trabalhei como repórter de cultura no jornal *O Tempo* são as conversas que tive com Ione de Medeiros, diretora do Grupo Oficina Multimídia (GOM). Ainda que realizadas por telefone, em meio ao ritmo acelerado de uma redação, essas conversas representaram, para mim, um momento de formação. O modo como Ione relacionava os espetáculos com os contextos históricos, seu olhar ao mesmo tempo filosófico e radicalmente experimental sobre as criações, ou, ainda, as livres conexões que tecia com outras obras traziam a sensação de que minha experiência com o mundo e com a arte havia sido ampliada e intensificada, depois daquelas conversas.

Foi em uma dessas entrevistas que Ione me contou sobre o novo projeto do GOM, *As últimas flores do jardim das cerejeiras*, de 2010. Lembro que me impressionou, já na conversa, a liberdade do Grupo para dialogar com a peça de Tchekhov (*O jardim das cerejeiras*, encenada pela primeira vez em 1904). Ao contrário de espetáculos contemporâneos que buscam atualizar uma obra de outra época adaptando seu texto para o presente, a proposta de Ione e dos integrantes do Grupo foi construir uma situação/experiência, para o público, de algum modo análoga àquela vivenciada pela família da aristocracia russa retratada pelo autor. Imersos na obra — pensada como uma instalação cênica —, oscilávamos, tal como os personagens do dramaturgo russo, entre momentos de contemplação e derrocada, nostalgia e vertigem, luto e epifania.

As impressões mais significativas que guardo da criação de *As últimas flores*... — que vi há 12 anos — dizem respeito justamente à forma como a espacialidade da encenação foi construída para que o público pudesse, de algum modo, habitar livremente a obra. Sem usar uma única palavra em cena, o grupo concebeu o espetáculo calcado na imagem e na sensorialidade. Dessa combinação, surgiram algumas das passagens mais marcantes da obra. É o caso do cortejo fúnebre ambientado pelo murmúrio sufocante das carpideiras, em sua cena inicial; da fantasmagoria mítica de um Minotauro em confronto com a figura de Ariadne, representada por uma boneca; ou da experiência contemplativa de ver uma dança de gueixas acima de nós enquanto, descalços, pisávamos no plástico-bolha que revestia o chão do espaço cênico.

O diálogo do Grupo Multimídia com a obra de Tchekhov poderia ser aproximado também ao princípio das livres associações. O alto valor da contemplação estética que, na peça do escritor, está simbolizado pelo jardim das cerejeiras se transmuta, por exemplo, na dança enigmática e sublime das gueixas; já a metáfora espacial do labirinto e a referência ao mito do Minotauro traduzem, em cena, os impasses presentes tanto na situação russa da virada do século quanto no atual contexto do neoliberalismo.

Dessas associações, fica a sensação de que o teatro pode ser o lugar de uma liberdade irrestrita. Liberdade para completar o processo histórico de emancipação da cena em relação ao texto; para desdramatizar o teatro e subverter o imperativo de uma narrativa linear; para transitar entre linguagens artísticas (aqui, especialmente entre o teatro e as artes visuais) e superar as amarras essencialistas sobre cada meio; liberdade, por fim, concedida ao espectador, que pode escolher onde e como se situar em cena, além de decidir, à sua maneira, sobre como alinhar os sentidos abertos da obra.

Desconfio que minha própria inclinação para o teatro contemporâneo se deve, em alguma medida, à experiência de ter acompanhado parte da trajetória do Oficina Multimídia. Ao unir pesquisa rigorosa e gosto pelo risco, o Grupo busca extrapolar, constantemente, os habituais horizontes de expectativa alheios. E, nesse percurso, *As últimas flores do jardim das cerejeiras* é talvez uma das criações que mais radicaliza a ideia do teatro como um lugar sem limites. Ao conceber a experimentação estética como contraponto à banalização e ao anestesiamento dos sentidos, a obra explicita o próprio entrelaçamento entre ética, poética e política característico do Grupo Oficina Multimídia. Que suas comemorações de 45 anos estimulem, aos que vierem depois de nós, semelhante apreço pelo abismo.



MANÍPULAMOS
BONECAS
LUTANDO
CONTRA O
MINOTAURO



IONE

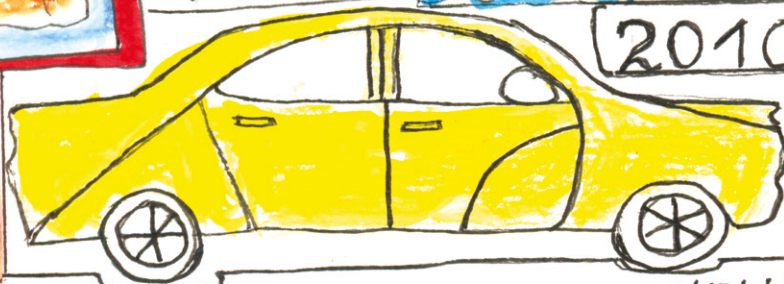
JONNATHA

COSTURAMOS
OS KIMONS DAS GUEIXAS

TINGIMOS
MUITO
FILO.



EO
LABIRINTO



2010

CHAPÉU
DE
MONZA
RUSSA

ROUBARAM O MEU MONZA VELHO.
ELE JÁ CARREGOU MUITO CENÁRIO



CARPIDEIRAS
CHORAM



A MORTE DE UMA CRIANÇA.
O FILHO DE LIUBOV.



PLAY IT AGAIN (2012)



Release

Play it Again é resultante de um trabalho de parceria entre o Grupo Oficina Multimídia e o Grupo de Percussão da UFMG, para homenagear o filme *Casablanca*, do diretor Michael Curtiz, um clássico da história do cinema, lançado em 1942. Na cena, músicos e atores seguem uma partitura de movimentos, textos, ritmos, gestos, num jogo de repetições e variações, o que justifica o título escolhido *Play it Again*. A integração da cena, do som e do vídeo ressalta a dramaturgia multimeios particular ao GOM. Cenicamente, recria-se de forma lúdica, a conflituosa relação do casal do filme, trazendo à tona, afetos e desafetos, crises conjugais, com as quais todos, um dia, deparemos.

AS TIME GOES BY

CONFORME O TEMPO PASSA¹

Lembre-se de que
Um beijo é sempre um beijo
Um sinal para além do sinal
O fundamental aplicado à vida
É que o tempo voa
O tempo passa e vai embora

Quando duas pessoas se amam
Elas dizem: “Sim, eu te amo!”
Isso é muito real

Não importa o que o futuro possa nos
trazer
E as surpresas que nos chegam
Com o tempo que se vai.

Particularidades

Com o objetivo de interagir cenicamente com a música ao vivo, convidamos o Grupo de Percussão da UFMG, dirigido pelo músico e professor Fernando Rocha, para uma parceria nessa experiência cênico-musical. No palco, quatro percussionistas e cinco atores dividiam o espaço cênico com a projeção do vídeo, abordando questões amorosas universais, inspiradas na relação do casal Ilsa e Rick, do filme *Casablanca*. Afetos e desafetos foram traduzidos em uma série de jogos rítmicos e cênicos previamente estruturados em uma partitura cênico-musical. Composta por uma sequência assimétrica de números, essa partitura fundamentou toda a montagem, compreendendo som, imagens e movimento.

O título do espetáculo foi inspirado em uma famosa citação de *Casablanca* — “play it again, Sam” —, que se tornou uma recordação-síntese do filme. Em uma das memoráveis cenas, a atriz Ingrid Bergman, que interpreta Ilsa, pede ao pianista, Sam, que toque a música *As time goes by*:

Ilsa: Toque uma vez, Sam. Pelos velhos tempos.

Sam: Eu não sei o que está dizendo, Senhorita Ilsa.

Ilsa: [sussurrando] Toque, Sam. Toque *As time goes by*.

Sam: Bem, eu não me lembro, Senhorita Ilsa. Estou meio enferrujado.

Ilsa: Eu cantarolo para você. [Ilsa cantarola dois compassos. Sam começa a tocar] Cante, Sam.

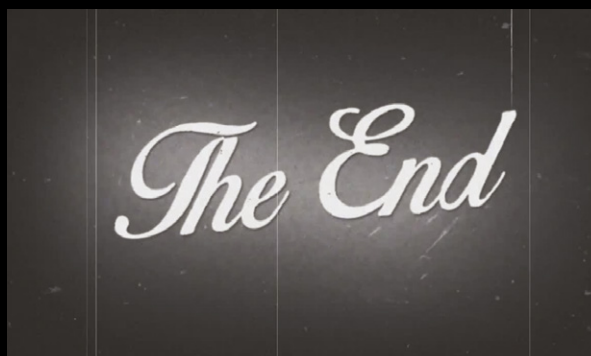
Finalmente, no filme, Sam atende ao pedido de Ilsa e, nesse momento, no palco, o ator Jonnatha Horta Fortes recita, ao microfone, uma tradução bem-humorada dos versos da música *As time goes by*.

Em seguida, os atores saem de cena, deixando o palco vazio. Trechos do filme eram projetados, mostrando um *flashback* dos momentos mais felizes que os amantes, Ilsa e Rick, viveram em Paris, antes da guerra.

Casablanca terminava com a separação do casal, refletindo a dura realidade da Segunda Guerra Mundial, vivenciada pelos protagonistas, naquela triste atmosfera de um amor não realizado.

Porém, em *Play it Again*, o roteiro do filme foi alterado. O espetáculo terminava em uma atmosfera de final feliz com a projeção da cena do beijo do casal apaixonado, seguida pelo tradicional letreiro “The end”.

A escolha de um final feliz se configurava como uma licença poética, sintetizando de forma otimista o tema das relações amorosas que havia percorrido toda a encenação.



Curiosidades

Play it Again foi o primeiro espetáculo do GOM que teve como referência uma obra cinematográfica — o filme *Casablanca*, de 1942. As questões amorosas entre os personagens apaixonados, Ilsa e Rick, fundamentaram o tema do amor que transpõe no espetáculo em diferentes modos expressivos. O caráter afetivo interagia de forma lúdica com a racionalidade das ações cênicas pautadas na Rítmica Corporal. A escolha de *Casablanca* não só reforçava a proposta do Grupo de diversificar as referências para suas montagens, como também unia um clássico do cinema a uma proposta cênica inédita para nós — a de elaborar um espetáculo pautado em estruturas rítmicas.

Posteriormente, incorporamos outros elementos artísticos, como as projeções de imagens em vídeo, a presença de músicos em cena, além da dança e do teatro.

Em outros espetáculos do Grupo, o cenário era parte integrante da cena e dividia com os atores a função de expressar o tema escolhido, o que tornava a montagem bastante complexa. Entretanto, a cenografia de *Play it Again* era composta apenas por cinco cadeiras e instrumentos musicais do Grupo de Percussão, além da projeção de vídeos. Mas, apesar de não ter um grande cenário, *Play it Again* tinha outros desafios.

A principal dificuldade estava relacionada à performance dos atores diante da complexidade do próprio roteiro do espetáculo, composto unicamente por estruturas rítmicas assimétricas. Por isso, *Play it Again* exigia dos atores uma precisão que se aproximava àquela necessária aos músicos quando tocam seus instrumentos.

No espetáculo, tanto os atores como os músicos estavam sujeitos às exigências dessas estruturas rítmicas complexas, feitas de justaposições, cânones e repetições similares às de uma composição musical.

Era indispensável que os atores mantivessem a concentração plena por 25 minutos para que pudessem seguir uma partitura rítmica corporal, ágil e diversificada, presentes nos percursos, nos movimentos, nos gestos e nos jogos de palavra.

Segundo os atores, *Play it Again* foi uma das montagens do Grupo mais difíceis de serem executadas. Qualquer alteração imprevista, decorrente de deslizos nos movimentos rítmicos, poderia impactar a expressividade da cena de maneira a prejudicar seu sentido sonoro e visual.





Entrevista

Como surgiu a ideia de montar um espetáculo todo pautado em estruturas rítmicas?

O espetáculo surgiu de uma experiência rítmica que eu vinha desenvolvendo com o elenco, ao final do ano de 2010. Nessa época, minha filha Mônica Medeiros Ribeiro — professora de teatro da UFMG — estava realizando sua pesquisa de doutorado sobre a relação da prática da Rítmica Corporal com processos corporais — motricidade, atenção, memória e prazer, a partir dos estudos das ciências cognitivas. Inicialmente, a pedido da Mônica, eu havia criado alguns exercícios com estruturas numéricas mais básicas.

Após a conclusão dessa pesquisa, decidimos seguir adiante, e fui criando novos exercícios, cada vez mais complexos, incorporando gestos, sons, palavras e deslocamentos associados à Rítmica Corporal. Após algum tempo, essa prática diária resultou em um repertório cênico diversificado, que poderia fundamentar a montagem de um espetáculo. Foi então que convidei o percussionista Fernando Rocha e o Grupo de Percussão da UFMG, para uma participação musical em nossa nova montagem, que seria estruturada a partir da Rítmica Corporal.

E a interação com o Grupo de Percussão da UFMG, como aconteceu?

O processo de criação junto com o Grupo de Percussão da UFMG foi muito rico e extremamente gratificante tanto pela qualidade dos músicos como pela competência e coordenação de Fernando Rocha. Aberto à nossa proposta de experimentação, o Grupo de Percussão investiu no diálogo entre os elementos rítmicos presentes nos gestos, sons e movimentos que nós já havíamos trabalhado até aquele momento.

Esses elementos previamente criados pelo GOM foram adaptados por eles às diversas sonoridades dos instrumentos de percussão sob a forma de arranjos rítmicos. O Grupo de Percussão também improvisava outras estruturas musicais durante o espetáculo, sempre em diálogo com a cena e com o tema da proposta. Foi gratificante contar com a disponibilidade e a irreverência desses músicos que se dispuseram a integrar a cena final, na qual, junto com os atores, suplicavam “play it again, Sam!”. Essa frase, várias vezes repetida pelos músicos e atores, resultava na projeção das cenas românticas do filme *Casablanca* com Sam tocando *As time goes by* ao piano.

Por que o filme *Casablanca*?

Queríamos falar de afetos e desafetos. Nada melhor do que a escolha do filme *Casablanca*, um clássico universal, que trata do desencontro entre um casal apaixonado e do sofrimento pelo amor interrompido por



questões alheias a eles. Quando o casal se reencontra, novos obstáculos impedem que tenham um final feliz. Realizado em 1942, durante os grandes conflitos da Segunda Guerra Mundial, o filme teve como objetivo, incentivar a submissão ao dever patriótico em detrimento do apego aos benefícios pessoais inerentes à busca do amor.

No filme, o conflito se manifesta na difícil decisão imposta aos dois amantes, Ilsa e Rick, magistralmente interpretados por Ingrid Bergman e Humphrey Bogart. Divididos entre, priorizar seu dever patriótico e optar pelo amor que os unia, eles terminam por abrir mão da felicidade, que se tornou quase impossível em tempos de guerra, e optam por servir à pátria. Em nossa proposta cênica, esse intenso apelo sentimental contrastava com a racionalidade e a precisão presente nos jogos rítmicos.

Fale um pouco sobre as propostas de repetições de texto e sua relação com o tema do afeto.

A repetição da frase, “play it again, Sam, please, Sam”, falada ritmicamente pelos atores, surgiu como uma associação à cena antológica, de *Casablanca*, na qual Ilsa insiste repetidas vezes para que Sam, o pianista, do Rick’s Bar toque a música *As time goes by*. Essa insistência tinha um motivo. Profundamente magoado, Rick proibiu o pianista, Sam, interpretado por Dooley Wilson, de tocá-la em seu estabelecimento, pois ela lhe lembrava do grande amor que vivera em Paris.

No filme, Rick fez tal proibição, porque ignorava os motivos pelos quais Ilsa faltara ao encontro com ele em uma estação de trem de Paris. Se o encontro tivesse ocorrido, eles teriam fugido juntos e iniciado uma nova vida, em algum outro lugar.

Simbolicamente, em *Play it Again*, as repetições se referiam aos conflitos e às tentativas de reconciliação que costumam acontecer entre casais, refletindo as fragilidades emocionais às quais todos estamos sujeitos. O tema do amor perpassava todo o espetáculo, sustentando as interações entre os jogos das imagens em vídeo, a ação dos atores, a percussão ao vivo e os textos, elaborados em diferentes jogos rítmicos.

E sobre os demais textos utilizados na cena, como foi feita essa escolha?

Os textos escolhidos tinham sempre uma relação com o tema do afeto. Um deles tinha como referência um jogo muito popular conhecido como *Bem me quer, mal me quer*. Com essa frase, usada logo na primeira cena do espetáculo, iniciavam-se as repetições e jogos rítmicos — procedimentos que iriam reaparecer ao longo de todo o espetáculo.

Sujeitos a uma contagem regressiva, os atores andavam inicialmente dez passos andando em linhas retas em uma direção previamente determinada. Em seguida, caminhavam nove passos em outra direção, depois oito passos em outra, e assim por diante até chegar a um passo. A contagem, então, reiniciava-se, de



forma crescente, terminando quando os atores voltavam a caminhar dez passos. Essa proposta resultava em uma partitura que, escrita no papel, tinha o formato da letra “K”.

Essa estrutura era composta por números, com os sistemas de decréscimo — de dez a um —, e, de acréscimo — de um a dez —, como mostra o desenho a seguir.

MAL ME QUER, BEM ME QUER

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Malme quer bem me quer malme quer bem me quer

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Malme quer bem me quer malme quer bem me

1 2 3 4 5 6 7 8
Malme quer bem me quer malme quer bem

1 2 3 4 5 6 7
Malme quer bem me quer malme quer

1 2 3 4 5 6
Malme quer bem me quer malme

1 2 3 4 5
Malme quer bem me quer

1 2 3 4
Malme quer bem me

1 2 3
Malme quer bem

1 2
Malme quer

1
Malme

1
Malme

1 2
Malme quer

1 2 3
Malme quer bem

1 2 3 4
Malme quer bem me

1 2 3 4 5
Malme quer bem me quer

1 2 3 4 5 6
Malme quer bem me quer mal me

1 2 3 4 5 6 7
Malme quer bem me quer malme quer

1 2 3 4 5 6 7 8
Malme quer bem me quer malme quer bem

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Malme quer bem me quer malme quer bem me

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Malme quer bem me quer mal me quer bem me quer



Cada ator começava a caminhar em um momento diferente, dentro dessa contagem, segundo um procedimento musical conhecido como cânone — comportamento que dá uma impressão de caos e, ao mesmo tempo, de organização, para quem assiste.

Esse procedimento se repetiu no jogo de palavras e percursos no espaço, com os atores se movimentando pelo palco, enquanto sussurravam o texto “mal me quer, bem me quer”.

Outras referências afetivas de diferentes fontes foram escolhidas como suporte para estruturas rítmicas, que, associadas ao movimento e ao uso do texto e do gesto, sempre dialogavam com o vídeo. Uma delas, foi o poema *Quadrilha*, do escritor mineiro Carlos Drummond de Andrade: “João amava Teresa que amava Raimundo/que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili...”¹

No espetáculo, os atores repetiam um texto feito de frases curtas, na perspectiva da primeira pessoa do singular, que abordavam as dúvidas e questionamentos presentes nas relações de amor e afeto comuns aos seres humanos: “Amo João, amo Clara, amo quem? Eu? Ele? Amo você!”

Em nossa versão, o sujeito estaria aberto a várias possibilidades de amor ou poderia estar indeciso, o que dava um tom de irreverência ao texto falado em cena. Mais uma referência do universo do afeto foi a frase mundialmente famosa “I love you”.

Criamos um texto em inglês reforçando o tema das dúvidas e as insistências que pairam continuamente nas relações amorosas.

I LOVE YOU

I Love you and you Love me

I Love you and you Love me

I Love you and you Love me

I Love you and you Love me

I Love you and you **don't Love** me

I **don't Love** you and you Love me

I **don't Love** you and you **don't Love** me

I Love **me** and you Love **you**

I Love **me** and I Love **YOU, BABY**

Além das frases de caráter afetivo, utilizamos também uma estrutura composta de oito palavras com uma sonoridade que lembrava a de palavras utilizadas em rituais indígenas ou orientais.

1 2 3 4 5 6 7 8
To In Tchi Notchi - ê Irau - ê To

Os atores, divididos em duas linhas paralelas, na diagonal do palco, movimentavam-se pelo espaço, repetindo o procedimento de cânone feito nas estruturas anteriores. Seguindo uma partitura estruturada para os movimentos e para os sons, deslocavam-se com passos ritmados caminhando para a direita e para a esquerda, depois para frente e para trás, sempre falando o texto. Esse percurso era intercalado por saltos e movimentos que os atores faziam com a cabeça e com o tronco, ao mesmo tempo em que cantavam as palavras.

Nessa cena, os atores usavam claves de madeira, em consonância com os instrumentos do Grupo de Percussão, para bater em cada tempo forte da estrutura rítmica.

1. ANDRADE, C. D. de. *Antologia poética*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1973. p. 155.

A frase “play it again” foi usada como título do espetáculo. Como ela foi tratada ritmicamente na cena final?

O espetáculo culminava com uma cena em que os atores repetiam obsessivamente a frase “play it again, Sam, please, Sam”, em alusão à famosa cena do filme *Casablanca*.

Como eram cinco atores no elenco, precisávamos de cinco palavras para podermos distribuir os elementos da estrutura rítmica entre eles e dar à frase um tratamento musical. Por isso, acrescentei mais duas palavras — “Please” e “Sam” — à frase original “play it again, Sam”, chegando à seguinte estrutura de cinco palavras:

1	2	3	4	5
Play It	Again	Sam	Please	Sam

Em torno dessas cinco palavras, estabelecemos um jogo rítmico de repetições, com inversões e alternâncias na contagem o que conferia um caráter lúdico à estrutura.

Esse jogo de idas e vindas dos números e das palavras era acompanhado por movimentos dos atores que, assentados, cruzavam e descruzavam suas pernas. A partir da estrutura básica com os números 1, 2, 3, 4 e 5, eram feitas muitas outras variações, como mostra o diagrama a seguir.

PLAY IT AGAIN

1	2	3	4	5
Play It	Again	Sam	Please	Sam

1	2	3	4	5
5	4	3	2	1

1	3	5	2	4
5	3	1	4	2

 } Iniciando com números ímpares

2	4	1	3	5
4	2	5	3	1

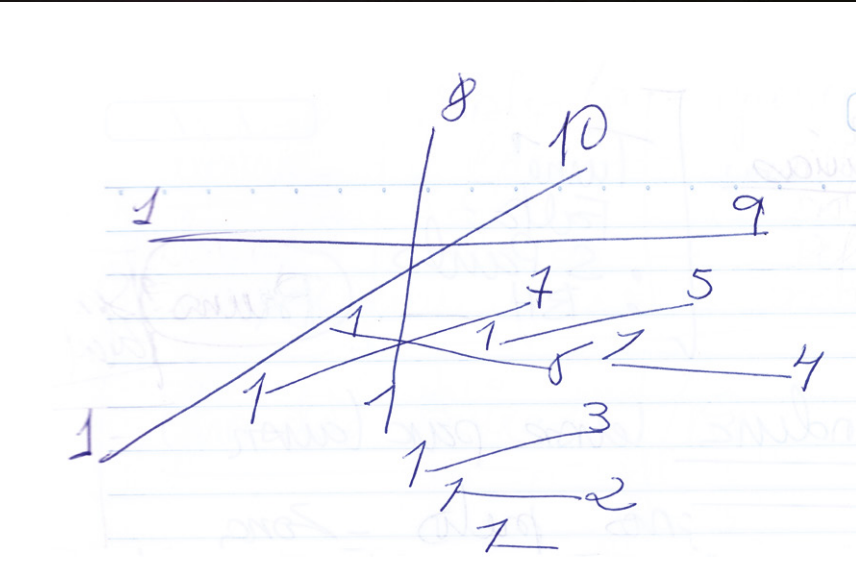
 } Iniciando com números pares

1-1	1-2	1-3	1-4	1-5
2-1	2-2	2-3	2-4	2-5
3-1	3-2	3-3	3-4	3-5
4-1	4-2	4-3	4-4	4-5
5-1	5-2	5-3	5-4	5-5

 } Pergunta e Resposta

Estrutura Básica

Algumas pessoas, contaminadas pelas repetições rítmicas dessas palavras, saíam do teatro repetindo “play it again, Sam, please, Sam...”.



Apesar de a maior parte do espetáculo ser composta por elementos de dança e música, você também inseriu o texto teatral na performance dos atores. Como foi isso?

Eu escrevi uma espécie de depoimento/manifesto dramático sobre o universo das relações afetivas e dei o título de *Crise Conjugal*. O texto era dividido entre os cinco atores falando sobre a relação de um casal.

As falas dos atores eram pontuadas pelos sons de instrumentos não convencionais feitos de brinquedos. Essa interferência sonora dava à cena um caráter lúdico e, ao mesmo tempo, ironizava as contradições e inquietações do narrador em relação ao seu parceiro.

CRISE CONJUGAL

Ator A – É. Ele me disse que viria

Ator B – Mas não viria

Ator C – Ele me disse que, se não viesse, me ligaria

Ator D – Mas não ligaria

Ator E – Ele me disse, então, que não me queria no momento

Ator D – Que era melhor dar um tempo,

Ator C – Mas eu sei, eu sei que ele queria

Ator B – Ele me disse que viajaria no final de semana pra descansar

Ator A – Des-can-sar... Ah! Mas ele não viajaria

Ator A – Ele disse que achava que nem sentia mais a minha falta

Ator B – Mas tenho certeza, tenho certeza, que sentia

Ator C – Ele disse que não teria dinheiro para dividir as contas

Ator D – Pagar aluguel

Ator E – E nem assumir um compromisso mais sério ou definitivo

Ator A – Ah! Mas ele teria... teria... pelo menos no começo ele disse que teria

Ator B – Então... então eu reagi

Ator C – É! Como qualquer pessoa reagiria

Ator D – Eu disse que ele era paradoxal, fraco, indeciso, egoísta, pouco afetivo

Ator E – Que ele só pensava nele, que ele gostava de se fazer de vítima, que era um infantil

Ator A – Que ele era um frouxo, um debilóide, inconsequente, um ser desprezível, um panaca

Ator B – Que era melhor que ele nunca tivesse nascido

Ator C – Que ele era um bipolar... que ele precisava fazer uma análise

Ator D – Uma análise prolongada

Ator E – E com urgência

Ator E – Eu perguntei pra ele
Ator D – Você tem mãe? Pai?
Ator C – De onde você surgiu?
Ator B – É. Pra ser essa criatura assim tão...
Ator A – Tão esquizofrênica, filho da puta. Filho da puta

Ator A – Ele riu na minha cara, gritou comigo, me chamou de louco, disse que eu estava exagerando, e que ele não tinha que me dar qualquer explicação
Ator B – Não importando as promessas que me fez
Ator C – Nossos projetos, acordos
Ator D – Declarações... I love you!
Ator E – I love You!
Ator B – I love you!
TUTTI – Very Much!

Ator E – Ele simplesmente disse
Ator D – Que isso tudo era tão comum
Ator C – Tão natural. Pra que tanto... tanto falatório?
Ator B – Que não era a primeira vez que isto acontecia
Ator A – É. Que ele estava vivendo mais uma... Mais uma crise conjugal
TUTTI – Sei!

Fale sobre o diálogo da cena com o vídeo.

As imagens do vídeo eram constituídas por linhas, formas geométricas, números, textos, frases e fotos — de Cartier Bresson, Nan Goldin, entre outros — de casais beijando-se.

Projetamos também ilustrações do artista plástico Roy Lichtenstein, nas quais inserimos balões com textos de brigas e desavenças, que faziam eco às falas dos atores ao vivo.

O vídeo final do espetáculo correspondia a um trecho do filme *Casablanca* que registrava os momentos felizes do casal em Paris, durante a guerra. Essa inversão surtia um efeito irreverente na cena, pois contrariava o final do filme original.

Esse espetáculo foi muito diferente dos demais. Como o público reagiu?

Foi curioso perceber que o público aceitou muito bem um espetáculo tão diferente dos outros que fizemos. Estreamos *Play it Again* em Belo Horizonte, como parte da programação do 6º Verão Arte Contemporânea (VAC), em janeiro de 2012, no extinto teatro Oi Futuro Klauss Vianna. Em seguida, fomos convidados para apresentar o espetáculo no 11º Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT BH), em junho de 2012, no também extinto Teatro Alterosa. Algumas pessoas, que já conheciam o nosso trabalho de Rítmica Corporal, elogiaram a maneira como esta prática de treinamento do ator do GOM foi levada para a cena e resultou em uma proposta cênico-musical surpreendente e pouco conhecida para o público de teatro.

Apontamentos sobre uma rítmica encenada

Mônica Medeiros Ribeiro

O ritmo protagoniza a cena polifônica de *Play it Again* (2012). Ritmo-corpo, ritmo-movimento, ritmo-imagem. Corpos dançam, tocam, atuam, soam. Desenhos cênicos são escritos pelo movimento. Grafias do corpo musical. Ao fundo, imagens geométricas se associam a outras, figurativas, e dançam, teatram. Polifonia.

*

A Rítmica Corporal de Ione de Medeiros é presentificada, em toda sua poeticidade, nessa obra multimeios. Treinamento revelado cena. Em *Play it Again*, vemos que a poesia está no arranjo das coisas e na capacidade de sentir daquele que participa. De prática para sensibilizar a atenção — por meio da coordenação movimento-som — a materialidade cênica, a Rítmica Corporal de Ione faz pensar a indissociabilidade entre o antes da criação e a criação propriamente dita. Assim, tensiona a ideia de preparar o/a *performer* para uma cena a ser, ainda, inventada e realizada. A Rítmica Corporal é prática de cultivo da atenção pelo movimento do corpo musical no espaço. Fazer ver a poesia desse treino é ação decorrente do olhar inventivo da diretora — também propositora da Rítmica Corporal em tela. Ione orquestra a cena tecendo imagens de corpos, traços, fotos, desenhos, cadeiras e sons. Sua Rítmica teatra.

**

A encenação da Rítmica Corporal evidencia continuidades, indissociáveis, como mente-corpo, corpo-voz, som-imagem, corpo-cena. O que vemos/sentimos? Espreitamos o *ritmo em performance* no corpo que soa e dança. Vemos o som no corpo. O jogo de intensidades compõe a dinâmica muscular que faz o movimento soar.

Listras pretas sobre o branco da tela vão formando geometrias que performam a música — imagens projetadas. Aos poucos, vemos e ouvimos passos que marcam a métrica da Rítmica. Em seguida, acentos, variações, crescendos e decrescendos, repetição, alternância e sucessão fazem do metro, ritmo. Rítmica. Jacques Dalcroze entraria em êxtase. Desdobramentos inventivos de sua plástica animada — uma das práticas da Rítmica Dalcroze — que sublinham seu objetivo de experimentar e aprender ritmo/música pelo movimento, mais de um século depois de sua proposição.

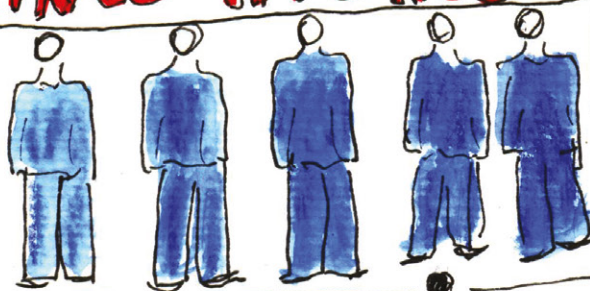
A composição de imagens projetadas, música ao vivo e movimentos rítmicos apresenta uma leitura sobre o amor e seus conflitos, inspirada no clássico *Casablanca*. Se, por um lado, as imagens iniciais de beijos memoráveis encaminham pensamentos/sentimentos quase nostálgicos de um amor apaixonado, por outro, os quadrinhos mostram a dimensão angustiante das relações amorosas. Sentimentos forjados em uma matemática poética, sentida.

Essa obra nos faz conscientes de que nossos sentidos se entrelaçam na percepção da cena. Sinestesia. Vemos o som que ouvimos. Sentimos no corpo o pulso dos passos. Pulso sentido. Ao fruir *Play it Again*, adentramo-nos em uma experiência multissensorial. A compreensão daquilo que é dito pelas palavras, imagens em vídeo e gestos se mescla ao prazer sensorial de uma escuta multimodal. Em estado de atenção, esboçamos sorrisos. Pressentimos que algo surpreendente pode acontecer. Acontece. A variação contínua é marca dessa rítmica que se faz cena. Uma rítmica que poetiza o ritmo no corpo do/a *performer*.

OS ATORES E MÚSICOS JUNTOS PELA PRIMEIRA VEZ



CINCO ATORES



PLAY IT AGAIN SAM!

PLEASE



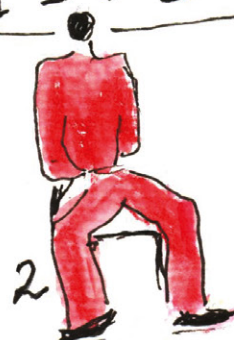
AMO QUEM?

IONE



1
2
3
4
5

DIRIGE
ATORES



↓ 3	TOM -
↓ 3	TOM. ITI
↓ 3	MARIA CR
↓ 3	ZU -
↓ 3	NA MARIA

ESPETÁCULO
QUE DEU
MUITO TRABALHO
PARA TODOS
PORQUE OS
ATORES NÃO
QUERIAM ERRAR
E ERA FÁCIL
ERRAR!



AMO

ALDEBARAN (2013)



Release

Aldebaran, juntamente com *Macquinária 21* e *Boca de Ouro*, integrou a *Trilogia da Crueldade* — uma série de espetáculos do Grupo com foco em diversos conflitos de caráter político-social, que atravessam a história da humanidade e pontuam a época em que vivemos. Esses conflitos, cada vez mais palpáveis, vêm afetando duramente nosso planeta e, consequentemente, ameaçando a sobrevivência dos seres humanos.

Em *Aldebaran*, monstros surgem como metáforas desses transtornos e se materializam em diversos formatos e possibilidades de expressão próprias à linguagem multimeios, particular ao GOM.

O título escolhido, *Aldebaran*, refere-se ao nome de uma estrela de altíssimo brilho que, simbolicamente, se contrapõe à obscuridade dos monstros. No espetáculo, ela se apresenta como uma possibilidade de salvação para o planeta Terra, em vias de extinção. Essa perspectiva otimista nos permite sonhar com um mundo melhor e mais humano.

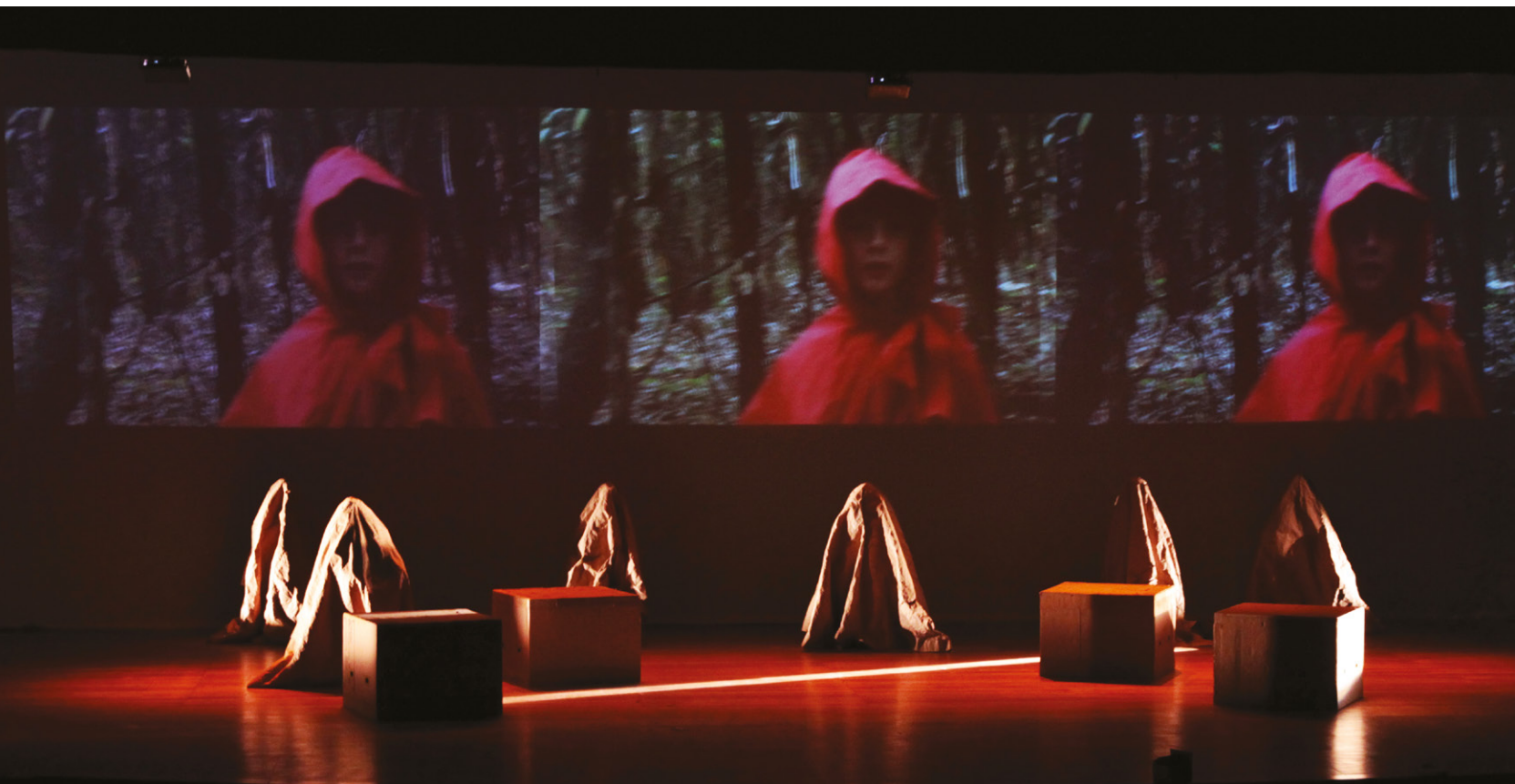
Particularidades

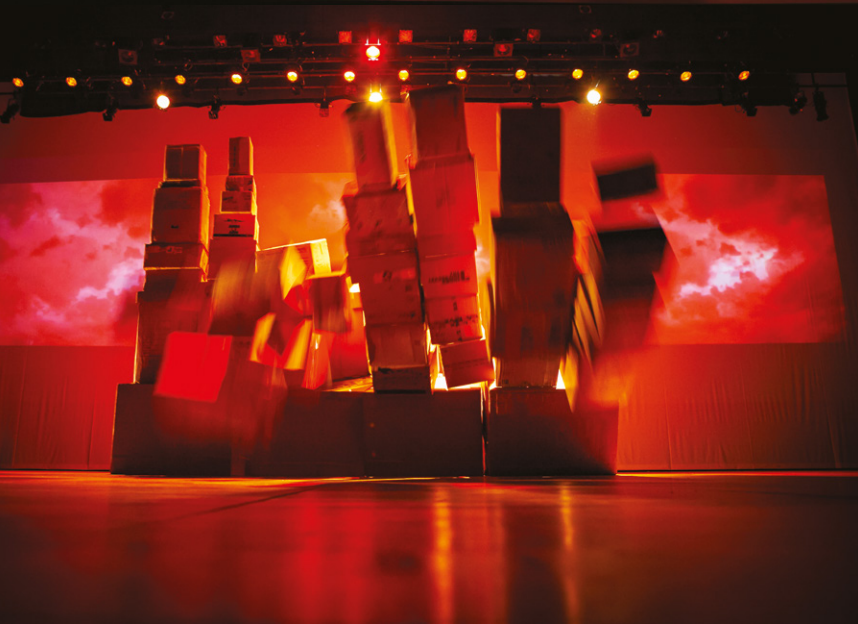
A cada montagem, o Grupo Oficina Multimédia estreita sua relação com o objeto cênico. Cenários, adereços e outros materiais, gradualmente, ampliam sua presença na encenação do Grupo. Nossa escolha sempre recai sobre uma gama de objetos alternativos, encontrados nas ruas, nos antiquários, nas lojas de ferragens e até em caçambas de lixo. Os objetos e materiais nos acompanham durante todo o processo de criação das obras, passando por diversas etapas de transformação, que culminam com sua ressignificação, de acordo com a temática do espetáculo.

Em *Aldebaran*, escolhemos o papelão, o papel *kraft* e o plástico-bolha como materiais primordiais para a montagem das cenas. Reunimos grande quantidade de caixas de diversos formatos e tamanhos, jogadas fora como materiais descartáveis. Coletados nas ruas, em mercearias e demais locais do comércio, esses materiais, que antes serviam como embalagens de diferentes mercadorias, agora, desprovidos de sua função original, eram ressignificados no processo de criação. Mantivemos os registros e signos de compra e venda dos produtos que essas caixas um dia embalaram, tais como anotações de números e endereços, etiquetas, códigos de barras, logomarcas impressas e até restos de fita adesiva. Nosso objetivo era que as caixas contassem uma história e mantivessem a sua essência, vinculada ao consumismo. Interessava-nos fazer uma crítica ao excesso de consumo, um dos males que ameaça o planeta, exacerbando o abismo entre classes sociais e destruindo valores indispensáveis à evolução do ser humano.

Esses materiais tomaram diversas formas ao longo do espetáculo — esteiras, monstros, caixas, fardos, máscaras. A materialidade do papelão em contínua transformação ressaltava a mobilidade da forma, como no poema *A duração*, do escritor americano William Carlos Williams (1883-1963).

Neste texto encontramos ressonância com as nossas percepções sobre o papelão e sua capacidade de se transformar e voltar à sua forma original:





A DURAÇÃO

Uma folha amarfanhada
de papel pardo mais
ou menos do tamanho

e volume aparente
de um homem ia
devagar rua abaixo

arrastada aos trancos
e barrancos pelo
vento quando

veio um carro e lhe
passou por cima
deixando-a aplastada

no chão. Mas diferente
de um homem ela se ergueu
de novo e lá se foi
com o vento aos trancos
e barrancos para ser
o mesmo que era antes.¹

1. WILLIAMS, W. C. A Duração. In: *Poemas*.
Seleção, tradução e estudo crítico de José Paulo Paes.
São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 135.



Curiosidades

Devido ao intenso desgaste do papelão no processo de criação do espetáculo, tínhamos que renovar constantemente o nosso estoque de caixas para atender a essa demanda. Quase semanalmente, saímos à procura de novos materiais em estabelecimentos comerciais ou onde houvesse caixas descartadas. A notícia acabou se espalhando e envolveu a participação de pessoas de fora do Grupo. Era comum recebermos telefonemas ou mensagens avisando que haviam encontrado muitas caixas para nós — *Acabei de passar pela praça da Bandeira, na avenida Afonso Pena e vi que deixaram na rua uma quantidade enorme de caixas de papelão. Corram para lá agora!* Era como se essas pessoas também estivessem contaminadas pela nossa busca obsessiva por caixas de papelão.

Esse processo nos marcou de forma significativa. Até hoje, quando vemos caixas de papelão jogadas nas ruas ou descartadas em portas de lojas e mercearias, nos lembramos de *Aldebaran* e não as vemos mais como um simples material que já não serve para nada.

Isso também nos lembrou da época em que montamos o espetáculo *Bom dia Missisli*, em 1993, quando saíamos pelas ruas em busca de latas, para montar 21 colunas do cenário.

Mais do que nos outros espetáculos, em *Aldebaran*, o material se sobrepôs aos atores. Isso porque, durante a cena, eles ou entravam dentro das caixas e as manipulavam, ou se deslocavam pelo palco escondidos debaixo das capas de papel pardo. Em outro momento, máscaras, também de papelão, cobriam seus rostos e compunham os personagens na encenação. Na maior parte do tempo, então, os atores eram pouco vistos na peça. Por isso, comentavam, brincando entre si, que, para provarem aos pais e amigos que estavam mesmo em cena, tinham que alertá-los sobre sua localização no espaço, com comentários do tipo *aquele com a capa parado à direita do palco sou eu*.

Em 2015, fomos convidados pela curadora francesa Brigitte Mounier para apresentar o espetáculo na 11ª edição do Festival Le Manifeste, na cidade de *Grande-Synthe*, na região *Hauts-de-France*. Como não seria possível transportarmos todo o cenário do espetáculo para essa cidade, solicitamos ao festival caixas de papelão, fitas adesivas, cola e plástico-bolha e reconstruímos parte do material cênico para essa apresentação.



Entrevista

Como surgiu a proposta do espetáculo *Aldebaran*?

As referências de montagens dos espetáculos do GOM sempre foram muito diversificadas. No ano de 1998, montamos *Zaac e Zenoel*, com o tema da ficção científica. Criamos dois personagens fictícios, cujos nomes, Zaac e Zenoel, foram extraídos da letra “Z” da lista telefônica de Belo Horizonte. Eram cientistas que, encerrados em seu laboratório, tentavam solucionar questões essenciais ao ser humano. Entre essas questões, queriam descobrir uma fórmula milagrosa que tornasse o homem imortal, o que eternizaria a presença da nossa espécie sobre a Terra.

Em 2012, com *Aldebaran*, retornamos à ficção científica para novamente fazer uma reflexão sobre questões relacionadas ao destino do ser humano e sua permanência no planeta. Diante da persistência da crueldade e da violência, na história da humanidade, o espetáculo propõe uma saída simbólica para salvar o planeta e o que ele tem de melhor.

Dessa forma, em *Aldebaran*, a nossa proposta se aproximava mais uma vez do fantástico e do imaginário, abordando uma temática similar à explorada em 1998, com *Zaac e Zenoel*.

E este título, *Aldebaran*?

Aldebaran é o nome da estrela mais brilhante da constelação de Touro. 50 vezes maior do que o Sol, é considerada, na Astrologia, uma das quatro estrelas reais, portadora de honra e riqueza.

Portanto, no espetáculo, *Aldebaran* se apresentava como uma estrela que poderia simbolizar a salvação do planeta Terra, em vias de extinção. Sua missão era promover a construção de um novo mundo em um ponto distante do universo, resgatando do planeta Terra aquilo que ele possuía de mais precioso.

Por que a escolha dos monstros?

Quando começamos o trabalho de fundamentação teórica para a criação da peça, buscamos referências que estivessem dentro do universo do imaginário do ser humano sobre o inexplicável e o sobrenatural. *O Livro dos Seres Imaginários*, do escritor argentino Jorge Luis Borges, foi essencial nessa etapa. Nessa obra, Borges apresenta uma gama enorme de monstros inusitados e variados, o que nos estimulou a escolhê-los como um dos focos referenciais da montagem.

Procuramos retratá-los a partir de sua origem, deslocando-os do mundo da ficção para o mundo real contemporâneo. Partimos da observação dos dias atuais, daquilo que nos rodeia, compreendendo desde o desequilíbrio ecológico até as distorções psíquicas dos detentores do poder.

Simbolicamente, queríamos denunciar os falsos líderes e os ditadores cujas ambições de poder continuam desencadeando perseguições, injustiças e horrores de guerras que ainda assolam a humanidade.

Também estudamos monstros aparentemente inofensivos, retratados como seres fantásticos aos quais foram emprestados poderes mágicos e sobrenaturais.

No espetáculo, esses monstros tinham a função de deflagrar os meandros de nosso inconsciente. Representavam o declínio de toda a humanidade e, como consequência, uma ameaça de extinção de todo o planeta Terra.

Fale um pouco sobre a utilização do papelão, como material referencial na encenação.

Cenicamente, os monstros foram representados através de formas abstratas criadas com base nas improvisações com papelão e papel *kraft* que fizemos no processo de montagem.



Optamos pelo uso do papelão devido ao seu potencial expressivo, que descobrimos no processo de criação. Enormes caixas de papelão — que haviam embalado colchões de casal — foram desmanchadas e remontadas no formato de esteiras rolantes, semelhantes àsquelas dos tanques de guerra. Esse formato possibilitava que os atores entrassem nelas e se arrastassem pelo chão, com movimentos semelhantes aos dos seres embrionários primitivos.

Criamos também *assemblages* de papelão rasgado, que serviam como uma espécie de vestimenta cobrindo todo o corpo dos atores. Eram similares a esculturas abstratas móveis, diferentes umas das outras. Feitas de pedaços de papelão e fitas adesivas, essas vestimentas dialogavam com as imagens em vídeo das montanhas do Grand Canyon. Ao mesmo tempo, lembravam as precárias moradias de indivíduos sujeitos à extrema pobreza que habitam as grandes cidades.

Em outro momento, os atores empilhavam, em colunas, caixas de papelão de diferentes tamanhos com seus rótulos, etiquetas e logomarcas aparentes. Essas colunas juntas formavam uma parede de três metros de altura, no centro do palco.

As caixas empilhadas assemelhavam-se a um antigo totem, numa referência à adoração do consumo — à qual a humanidade vem se submetendo cada vez mais. Depois de montado, esse totem era derrubado pelos atores ao som de um forte estrondo, como o barulho de uma implosão. As caixas do totem, espalhadas por todo o palco, eram atiradas agressivamente para o alto pelos atores e depois empurradas com um rodo em direção à plateia.

Esses gestos de destruição e descarte denunciavam o grande volume de material que o ser humano acumula e despeja no planeta. Cenicamente, queríamos fazer uma crítica ao consumismo exacerbado — um dos piores males do mundo moderno.



E sobre o uso do papel *kraft*?

O papel *kraft* foi outro material que descobrimos ser muito versátil, resistente e flexível. Depois de muito amassado, o papel assumia a textura de um tecido rústico com aspecto antigo. Emendamos várias faixas desse *kraft* amassado, com fita adesiva, criando grandes capas que cobriam os atores da cabeça aos pés. Em outro momento, enrolavam seus corpos nessa mesma capa enquanto utilizavam máscaras de lobo na cabeça, também feitas de papelão.

Eles só conseguiam enxergar através de uma pequena fresta feita na capa, o que lhes exigia muito cuidado na movimentação. Além disso, deslocavam-se muito lentamente pelo palco, para que não pisassem nelas e as rasgassem. Apesar disso, as mesmas capas foram usadas desde a primeira até a última temporada do espetáculo.

Como foram criadas as máscaras de lobo?

Para a criação desses adereços, convidamos o artista plástico Daniel Herthel, que ministrou uma oficina de desenvolvimento e manutenção de materiais cênicos com o Grupo. Ele já havia criado as bonecas do espetáculo *As últimas flores do jardim das cerejeiras* e, agora, em *Aldebaran*, retomávamos essa parceria, focando na pesquisa do uso do papelão.

Um dos objetivos dessa oficina era a criação de uma máscara de lobo feita somente com papelão cru, sem pintura. Cortamos, colamos e rasgamos milhares de caixas até descobrirmos como dar volume e textura à máscara. Finalmente, após muitas tentativas, chegamos a um protótipo final e, a partir daí, confeccionamos mais outras seis máscaras de lobo.



Em uma das cenas em que elas eram usadas, fazíamos uma releitura inusitada do conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*. Como num programa de auditório, Chapeuzinho entrevistava quatro lobos, que, indignados, se manifestam contra a lógica tradicional do conto, no qual o bem é representado por Chapeuzinho, e o mal, pelo lobo.

Curiosa essa inserção de um conto de fadas em um espetáculo para adultos...

A inserção de *Chapeuzinho Vermelho* foi pensada para mostrar que, desde criança, nos relacionamos com seres fantásticos, assustadores e misteriosos. Essas histórias, mitos, contos de fadas e lendas folclóricas refletem o imaginário popular, que vai passando de geração em geração. Como seres complexos que somos, precisamos dessas criaturas para nos ajudar a construir nossa identidade e compreender nossa essência como seres humanos duais, oscilantes entre o bem e o mal. Se eles nos assustam, também nos atraem, pois, neles, nos reconhecemos e reconhecemos também o mundo onde vivemos.

E quais eram as questões debatidas nessa cena de entrevista com os lobos e Chapeuzinho Vermelho?

Queríamos fazer um questionamento bem-humorado sobre a relação entre o homem e o animal. Como em um programa de auditório, quatro lobos eram entrevistados por Chapeuzinho Vermelho e, logo de início, eles questionavam a visão tradicionalmente aceita sobre o papel de vilão que lhes era atribuído nesse conto de fadas.

Para sustentar a proposta do debate, eram projetadas no ciclorama três frases:

1. O homem é o lobo do homem

2. O lobo é o homem do lobo

3. O lobo é o lobo do homem

Ali estava a conhecida frase “o homem é o lobo do homem”, de Thomas Hobbes (1588-1679), e mais duas variações irreverentes dela, apresentando diferentes perspectivas sobre a relação que se estabelece entre o homem e o animal. Porém, esse debate não chegava a lugar algum, pois os lobos desviavam da conversa, com argumentos pertinentes, para a questão de quem seria o verdadeiro vilão no conto de fadas.

LOBO 1

Depois que o lobo come a vovó e a Chapeuzinho Vermelho, aparece um caçador, ninguém sabe de onde. Ele pega uma faca abre a barriga do lobo de cima a baixo, tira a vovó e a Chapeuzinho Vermelho de lá, enche a barriga do lobo com pedras e atira o lobo no rio.

LOBO 2

E é claro que o lobo morreu afogado, e a Chapeuzinho Vermelho, a vovozinha e o caçador comemoraram a morte do lobo.

LOBO 3

E a ideia das pedras foi da Chapeuzinho Vermelho!

LOBO 4

Ela já tinha sido salva, mas quis se vingar e completou o serviço. Ela foi a mandante do crime.



Com essa inversão, queríamos também colocar em evidência os traços de crueldade presentes em todos nós, desde nossa infância — uma realidade que os adultos querem ignorar tentando impor às crianças uma inocência eterna e uma bondade utópica.

E como foi o uso do vídeo no espetáculo?

Em *Aldebaran*, o vídeo esteve presente em quase todas as cenas, sempre em diálogo com a ação dos atores e o uso do material. Inicialmente, uma projeção de imagens do universo representava a formação do planeta Terra em tempos remotos. Simultaneamente, entrava uma música grave e o texto em *off*, anunciando o surgimento dos primeiros seres que habitaram a terra.

Também projetamos um vasto registro histórico de monstros do imaginário coletivo, oriundos de diversas épocas e culturas. Além disso, imagens de cenas de guerras, explosões, queimadas, desastres da natureza e ditadores e suas arbitrariedades registravam as conturbações do mundo atual.

Filmamos também crianças vestidas com capas vermelhas em um bosque, representando Chapeuzinho Vermelho caminhando inocentemente pela floresta, prestes a se encontrar com o lobo mau. Essas imagens dialogavam com a inserção do universo do conto de fadas no espetáculo.

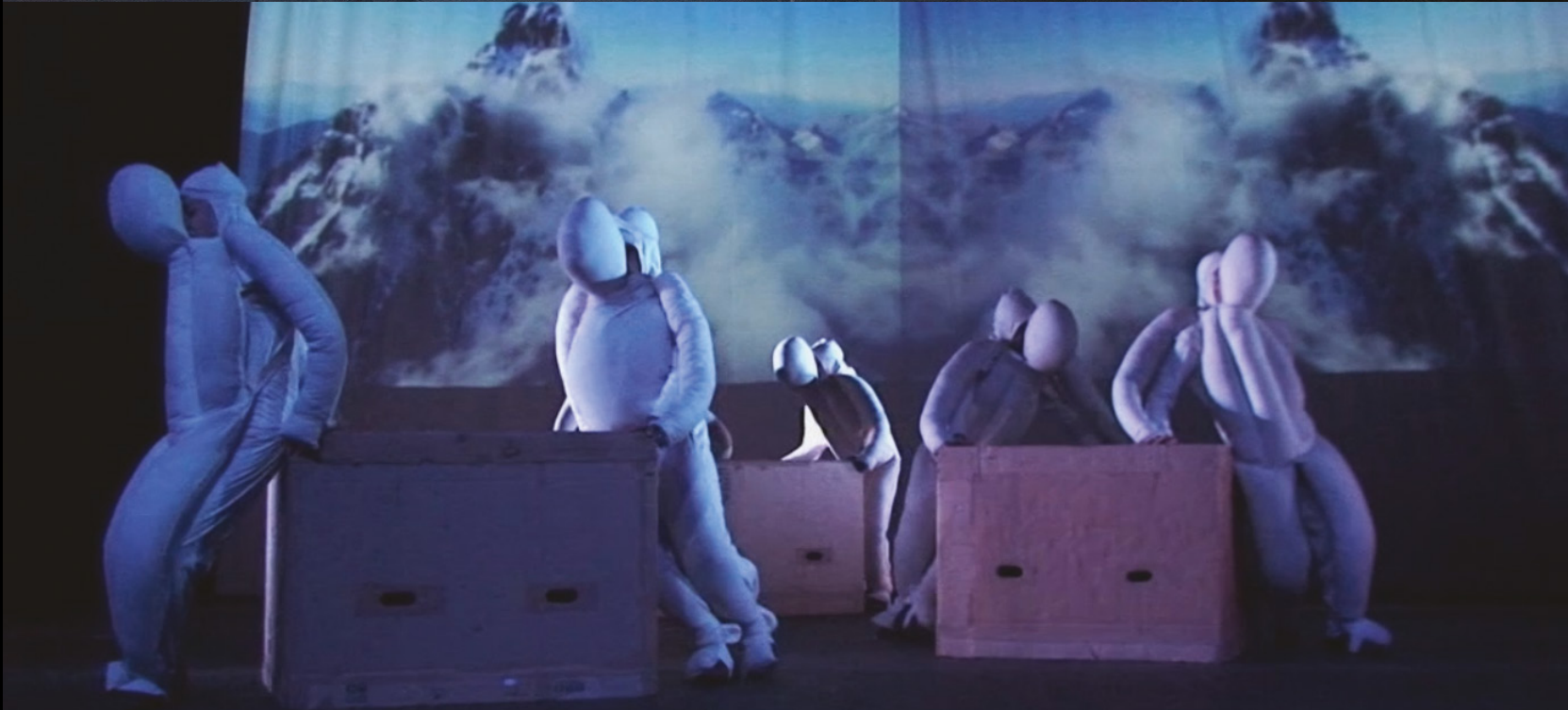
E, reforçando esta temática, inserimos trechos do filme *Django*, um clássico do gênero faroeste. Na tela de projeção, surgia inesperadamente a figura de um *cowboy*. Representando a figura do caçador, ele surpreendia os lobos enquanto eles perseguiam Chapeuzinho Vermelho, que magicamente havia sumido. Portando sua poderosa metralhadora, *Django* atirava nos lobos, que iam caindo um a um, simulando uma morte trágica. Essa relação inusitada do cinema com a cena provocava risos da plateia.

No final do espetáculo, bonecos de proporções humanas entravam em cena. Qual era sua função?

Os bonecos, feitos de pano e preenchidos com espuma, eram anexados, com tiras e presilhas, ao corpo dos atores, que assim podiam manipular o cenário. Juntos, eles traziam para o centro do palco uma grande caixa de papelão e de lá tiravam uma extensa manta de plástico-bolha, estendendo-a por todo o espaço.

Esse material, muito leve, depois de totalmente aberto e colocado no chão, assumia o formato de uma grande bolha, que se assemelhava à curvatura do planeta Terra. Iluminada por refletores, a bolha ora parecia uma bola de fogo vermelha — numa referência ao planeta incandescente, em processo de extinção —, ora se transformava em uma esfera azulada que anunciava a criação de um novo mundo. Simbolicamente, propúnhamos uma utópica salvação para uma sociedade, cansada dos desvios e arbitrariedades dos homens, que desencadearam uma grande desordem no planeta. A presença ficcional de *Aldebaran*, essa estrela brilhante, fazia alusão a uma necessária iluminação na mente dos seres humanos embrutecidos pelo sistema. Só assim, eles poderiam acordar daquele pesadelo e se preparar para a construção de uma sociedade mais consciente, preservando as conquistas e ideias mais importantes que haviam sido concebidas até então. Nesse momento, projetávamos imagens de importantes obras de arte, clássicas e contemporâneas, de diferentes culturas, em um efeito de *looping*, destacando a importância da arte na construção de um novo mundo ideal.





A sketch of a red dress, possibly a tutu or a full skirt, rendered in various shades of red and orange. The dress has a high, fitted bodice and a very full, voluminous skirt with many layers or ruffles. The sketch is done with expressive, somewhat loose lines and washes of color. The background is white, with some faint red washes on the left side.

ERA UMA VEZ
UM CHAPEUZINHO
VERMELHO...



EM ALDEBARAN
RETORNAMOS À FICÇÃO
CIENTÍFICA E CRIAMOS
MONSTROS, COM A PROPOSTA
DE NOS APROXIMARMOS
MAIS UMA VEZ DO FANTÁSTICO
E DO IMAGINÁRIO.

ALDEBARAN!!!

Telma Fernandes

Na década de 1990, não havia, em Belo Horizonte, cursos ou oficinas na área de iluminação cênica. Aprendia-se fazendo. Com os técnicos do teatro Francisco Nunes e, principalmente, com Ivanir Avelar iniciei meu processo de aprendizagem na área. A primeira luz que criei foi para o espetáculo *Babachdalghara* do Grupo Oficcina Multimédia (GOM), em 1995, e um dos meus últimos projetos de iluminação foi para o espetáculo *Aldebaran*, também do GOM, em 2013.

Começar com Ione de Medeiros fez toda diferença em minha carreira de *designer* de luz. Com Ione, aprendi a olhar, perceber que a tênue luz que faz brilhar a corda é tão importante quanto a luz que deixa claro o rosto das atrizes e atores. Aprendi que aquela luz no fundo do palco, que não ilumina ninguém, dá profundidade à cena, e essa também é uma função da luz no espetáculo. Aprendi a valorizar o miúdo, as nuances, o corpo vivo da/do intérprete e a matéria sem alma do objeto. Ao fim, aprendi que, também para a luz, tudo no palco possui o mesmo peso e a mesma medida. Tudo ali é posto para dar a perceber a poesia que no palco se alinhava.

Dezessete anos após minha estreia em *Babachdalghara*, aceitei o desafio de criar a luz de *Aldebaran*, um espetáculo multimeios que utiliza formas e objetos surpreendentes para colocar em cena monstros, que, criados por nós, não são outros além de nós mesmos. Mas, com exceção dos lobos, que são demasiadamente humanos — os lobos dos lobos —, os monstros de *Aldebaran* não apresentam características antropomórficas. Suas características são definidas por ideias. Há um conteúdo crítico na composição formal dos monstros, feitos de papelão e invólucros do consumo, que imediatamente nos remetem ao processo destrutivo do sistema capitalista e ao projeto perverso das políticas de livre mercado. O mesmo se dá com os objetos. Em sua maioria, caixas usadas ainda com restos de fitas, anúncios e marcas, que atestam sua procedência. Digitais que as identificam como embalagens dentro das quais circulam mercadorias.

Como a maioria dos trabalhos do GOM, *Aldebaran* é desenvolvido a partir de uma dramaturgia sem protagonistas e coadjuvantes. Disso resulta uma poesia cênica sem hierarquias, na qual a expressão do corpo vivo da/do intérprete não se sobrepõe à força expressiva do objeto. Essa é uma escolha estética e conceitual, que, no âmbito das micropolíticas, apresenta-se em oposição à supervalorização do humano em detrimento de todas as outras existências do planeta. No campo estético, a falta de protagonismos leva o espetáculo a falar por si, geralmente, como no caso de *Aldebaran*, através de proposições cênicas criadas na articulação com várias áreas artísticas, como teatro, dança, vídeo, artes visuais, música, texto. Trata-se de articulações que operam com igual importância na organização de sentido das cenas e na produção de experiências perceptivas que dizem respeito à recepção do espetáculo.

Atualmente, não trabalho mais com iluminação. Revendo *Aldebaran* em vídeo, percebo claramente a beleza da forma e do conteúdo do espetáculo. Entendo a função da iluminação na criação das cenas. Ela está entre as linguagens artísticas que compõem a obra e atua diretamente na percepção do que foi criado. Penso que fizemos boas escolhas. O que constrange é a consciência da atualidade do tema abordado na peça. Em 2022, os monstros se mostram mais ousados e, sem discrição, deslizam sobre a terra. Eles leram nossas almas e viram-se no espelho. Estamos de mãos dadas.

2013

ATORES PEGAM
CAIXAS NAS
RUAS

ATORES
LEVAM
CAIXAS
PARA
O
CARRO

ATORES
COBERTOS
COM
MÁSCARAS
DE
LOBO

FIZEMOS COLAGENS DE
MONSTROS E MÁSCARAS
DE

ATORES USAM CAPAS

A CHAPEUZINHO
VERMELHO FOI
A MANDANTE DO
CRIME!

NÓS TODOS
SÓ PENSAMOS
EM CAIXAS E
PAPELÃO

A SEREIA TAMBÉM É UM MONSTRO

DE ONDE VÊM OS
MONSTROS?



MACQUINÁRIA 21 (2016)



Release

Macquínaria 21 é o segundo espetáculo da *Trilogia da Crueldade*, iniciada com *Aldebaran*, em 2013. A peça é uma livre adaptação da obra *Macbeth*, de William Shakespeare (1564-1616).

No espetáculo, as engrenagens cênicas refletem a violência dos tempos em que vivemos, enquanto materializam os mecanismos da imaginação de Macbeth e suas pulsões destrutivas na luta pela manutenção do poder. As bruxas da tragédia de Shakespeare são figuras emblemáticas. Senhoras do destino, suas previsões instigam a fome de poder e o instinto de violência, cenicamente traduzidos pelos sons agressivos das máquinas e dos bate-estacas, assim como pela própria ação dos atores no uso do material cênico.

O vídeo, a música, a movimentação cênica dos atores e as referências visuais aos períodos renascentista e barroco, sintonizadas com a temática do espetáculo, instauram uma visão onírica na interpretação dessa significativa tragédia shakespeariana.

Particularidades

Macquinária 21 foi nossa primeira montagem a partir de uma peça de Shakespeare. Estreado em 2016, o espetáculo homenageou os 400 anos de morte do dramaturgo inglês.

Após uma intensa pesquisa de ressignificação do material cênico no processo de criação do espetáculo anterior, *Aldebaran*, a montagem de *Macquinária 21* refletiu o amadurecimento da linguagem multimeios do Grupo, mantendo a ênfase na pesquisa com objetos do cotidiano. Para essa proposta, trouxemos objetos utilizados em montagens anteriores junto com outros que foram sendo encontrados nas ruas, pelos integrantes do Grupo, e guardados em nosso espaço ao longo dos anos. Dessa vez, não só demos ênfase ao uso e à diversidade do material cênico, como também ampliamos as possibilidades de expressão dos objetos. O resultado dessa pesquisa foi a criação de esculturas móveis feitas através do procedimento de *assemblages* ou colagens de objetos, a que demos o nome de *máquinas de guerra*.

Em *Macquinária 21*, priorizamos na cena o uso dos gestos, a criação de sons e imagens e a manipulação do cenário. No lugar de um texto falado, demos espaço para diversas expressões vocais. Palavras soltas de diferentes naturezas, assim como brados e cantos, que lembravam aqueles de exercícios de corrida de tropas, eram proferidos pelos atores. Inserimos na cena dois famosos monólogos da peça de Shakespeare, falados em *off*, no original (em inglês), e, simultaneamente, projetamos sua tradução em vídeo. Esses textos sintetizavam as inquietações, angústias e desejos dos protagonistas Macbeth e Lady Macbeth.

“Breve candeia, apaga-te! Que a vida
É uma sombra ambulante; um pobre ator
Que gesticula em cena uma hora ou duas,
Depois não se ouve mais; um conto cheio
De bulha e fúria, dito por um louco,
Significando nada.”¹

Macbeth

“Vinde, espíritos sinistros
Que servis aos desígnios assassinos!
Dessexuai-me, enchei-me, da cabeça
Aos pés, da mais horrível crueldade!”²

Lady Macbeth

1. SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Trad. de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009. (Coleção Dramática) p. 155.

2. SHAKESPEARE, 2009, pp.37-38.



Curiosidades

O processo de criação de *Macquinária 21* foi um dos mais longos e mais completos em relação a outros espetáculos anteriores do Grupo. Durante dois anos, dedicamo-nos ao estudo da obra e fizemos leituras complementares sobre o tema do espetáculo. Com esse objetivo, convidamos a professora Nilcéa Moraleida para uma abordagem sociológica da história da violência e das guerras da época pré-shakespeariana.

Fizemos também um seminário com duração de quatro dias, no feriado da Semana Santa de 2014. Viajamos para Juiz de Fora e lá nos dedicamos ao estudo do capítulo *Macbeth*, do livro *Shakespeare: a invenção do humano*, de Harold Bloom, um dos maiores especialistas da obra de Shakespeare. Nessa semana, assistimos ainda a vários filmes de adaptações da peça e outros relacionados ao universo shakespeariano.

Paralelamente a esses estudos, realizávamos muitos ensaios dedicados às improvisações e criações coreográficas, além da pesquisa, construção e manipulação do material cênico.

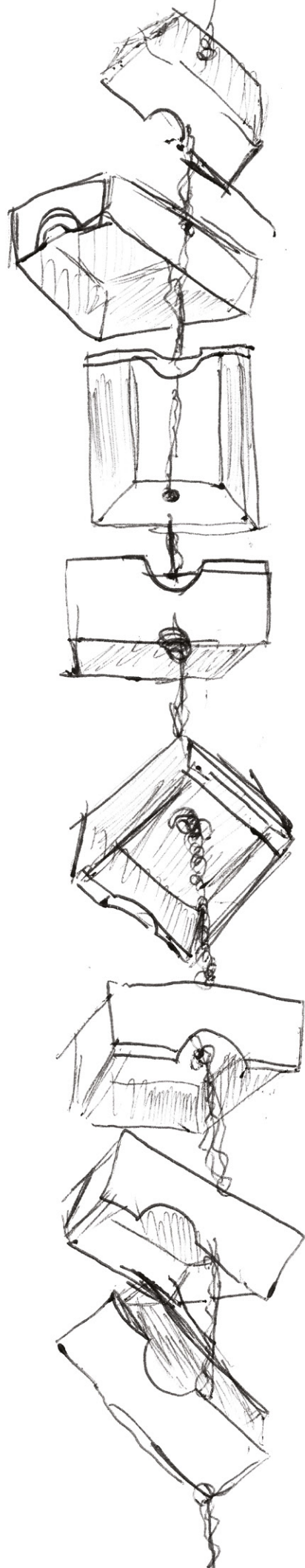
Macquinária 21 estreou no dia 21 de julho de 2016, no Teatro Francisco Nunes, com uma única apresentação, na abertura do 48º Festival de Inverno da UFMG. A segunda e última apresentação foi realizada somente no ano seguinte — curiosamente também no dia 21, em abril de 2017, no Sesc Palladium, em comemoração aos 40 anos do GOM. Nessa época, não contávamos com patrocínios nem recursos de leis de incentivo à cultura para a montagem do espetáculo. As duas únicas apresentações que fizemos só foram possíveis graças ao apoio financeiro que recebemos da UFMG e do Sesc Palladium. Mesmo assim, com esses recursos, pudemos apenas cobrir os gastos da montagem, compreendendo a contratação de profissionais, o transporte de material, a locação de equipamentos e um cachê simbólico para o elenco e a direção.

Apesar de termos tido a casa lotada e um excelente retorno do público em ambos os espaços, não foi possível continuarmos apresentando o espetáculo, o que nos deixou bastante desapontados. Chegamos até a pensar que havíamos sido atingidos pela famosa maldição de *Macbeth* — conhecida no meio teatral como a peça maldita de Shakespeare, ou simplesmente “aquela peça escocesa”. Segundo a lenda, sempre acontece algo de ruim nos bastidores das companhias que montam essa peça, desde que foi estreada pela primeira vez, no ano de 1611.

Entretanto, foi uma sensação momentânea, pois seguimos adiante. Após o estudo aprofundado do comportamento — oscilante entre o bem e o mal — dos personagens dessa peça, percebemos que havíamos inconscientemente preparado o nosso próximo passo, em direção à dramaturgia de Nelson Rodrigues.

A tragédia carioca *Boca de Ouro* encerraria a *Trilogia da Crueldade*, com uma encenação muito diferente de *Macquinária 21*, tendo como foco o texto falado, as coreografias de dança e uma cenografia mais sintética e pragmática.





Entrevista

Por que Shakespeare?

Algumas de nossas montagens anteriores foram baseadas em textos de autores consagrados como James Joyce, Franz Kafka, Federico García Lorca e Anton Tchekhov. Dessa vez, escolhemos uma obra de Shakespeare, *Macbeth*, como base para o segundo espetáculo da *Trilogia da Crueldade*.

À encenação resultante da livre adaptação dessa obra demos o título de *Macquinária 21*, e sua estreia ocorreu em 2016, coincidentemente 400 anos após a morte do autor inglês. Em nossos estudos, percebemos que passados quatro séculos, Shakespeare chegava até os nossos dias, deixando transparecer sua sensibilidade como conhecedor da alma humana em sua essência, o que tornava sua obra atemporal. Toda violência e arbitrariedades retratadas em suas tragédias persistem através dos tempos e se fazem presentes nos conflitos com os quais deparamos na atualidade.

Por outro lado, a contemporaneidade de Shakespeare se manifesta também no seu ideal de concórdia entre os homens. Em suas obras, ele prega o raciocínio, a generosidade, a caridade, a justiça e o perdão como virtudes a serem cultivadas, conectando-se, portanto, aos movimentos civilizatórios dos dias atuais.

E por que a escolha de *Macbeth*, em especial?

Dentro da vasta produção de Shakespeare, escolhemos *Macbeth*, porque, nessa obra, o ser humano surge revelado em sua dualidade, desafiando-nos na busca do autoconhecimento, o que simultaneamente nos atrai e nos repele. Como mostra o crítico Harold Bloom, em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano*, no capítulo dedicado a *Macbeth*: “[...] se somos levados a nos identificar com Macbeth, ainda que ele nos aterrorize (e aterrorize a si mesmo), é porque somos, igualmente, aterrorizantes”.³ Macbeth, impulsionado



pela ambição desmedida na disputa pelo poder, é capaz das maiores traições e se torna um assassino sem qualquer escrúpulo.

A escolha de *Macbeth*, como referência para a montagem do segundo espetáculo da *Trilogia da Crueldade*, foi, portanto, muito apropriada e significativa. Além de revelar aspectos assustadores da natureza humana, essa peça confirma a relevância atemporal e universal de toda a obra de Shakespeare.

E este título, *Macquinária 21*, como surgiu?

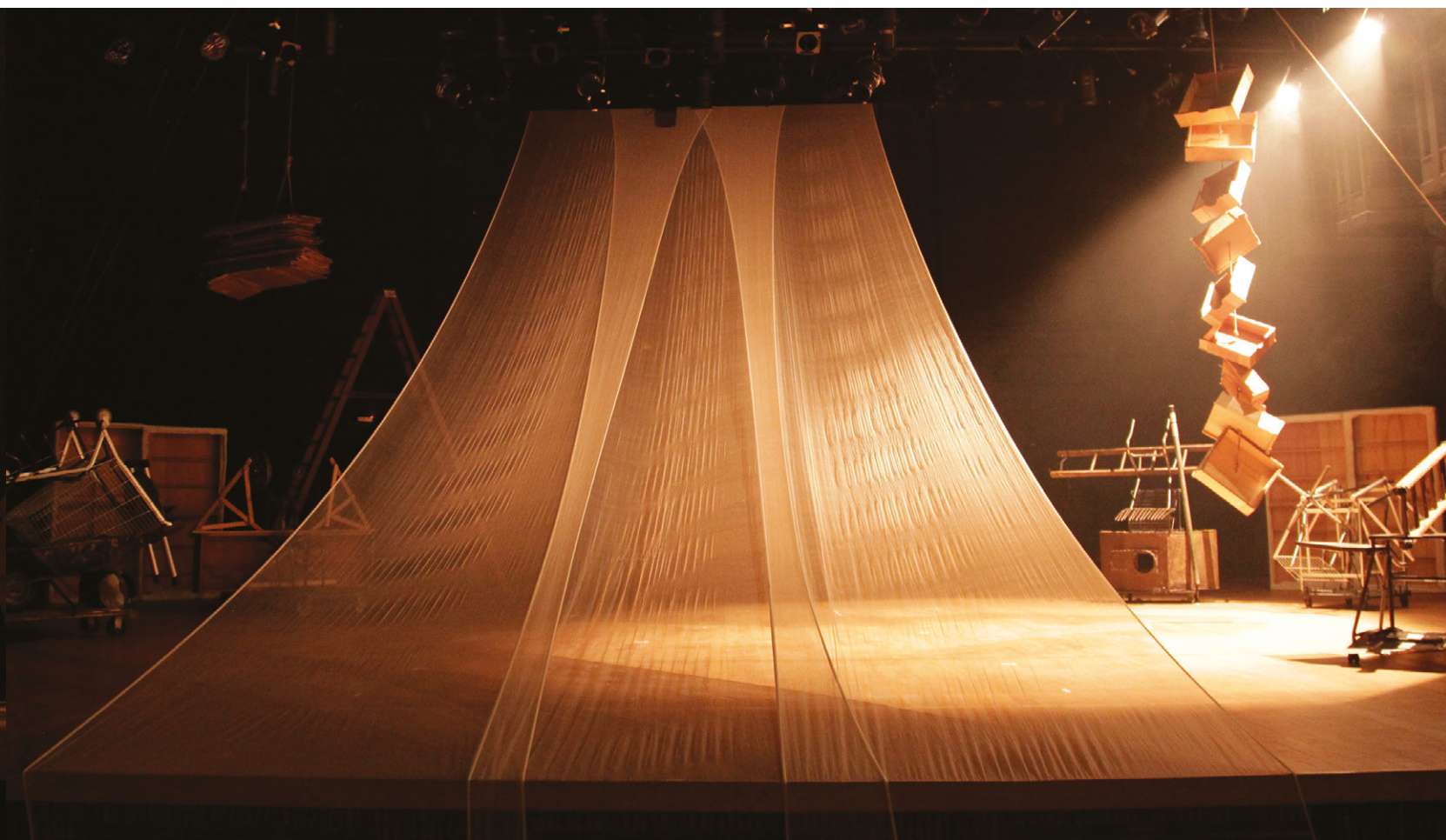
No espetáculo, a manipulação dos objetos pelos atores materializava os mecanismos da imaginação sanguinária de Macbeth e de suas pulsões destrutivas na luta pela manutenção do poder. A desconexão do personagem com a realidade era tanta que ele chegava a dizer, em um de seus monólogos: “Meu pensamento, onde o assassinio é ainda/Projeto apenas, move de tal sorte/A minha simples condição humana,/Que as faculdades se me paralisam/E nada existe mais senão aquilo/Que não existe.”⁴

Na trama de Shakespeare, esse personagem, concebido como uma verdadeira máquina mortífera e impelido por forças involuntárias, vê-se arrastado por uma vertiginosa onda de assassinatos que se sucedem num ritmo alucinante, como se o protagonista estivesse possuído pelo mal. Começamos a compreender Macbeth como um homem-máquina, cada vez mais envolvido com conspirações para chegar ao poder.

Sob essa perspectiva, escolhemos o título *Macquinária 21* associando a palavra “máquina” às três primeiras letras do nome “Macbeth” e também às maquinações diabólicas de sua mente, tomada por pensamentos obsessivos. O número 21 remetia ao século XXI, momento em que as tiranias ainda se mostram presentes nas decisões tomadas à base da força no mundo todo, nos diversos estratos da sociedade.

3. BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. p. 634.

4. SHAKESPEARE, 2009, p. 29.



Quais foram as referências artísticas utilizadas no espetáculo?

Inserimos no espetáculo referências ao movimento renascentista, período da história marcado por importantes transformações socioculturais, quando o homem tomou consciência de seu potencial e de sua representação como o centro do universo. Essa conscientização se contrapunha ao pensamento medieval, que girava em torno da religião. Nesse contexto, as obras de Shakespeare investem na razão para a busca do conhecimento do próprio ser humano. Seus personagens vão desprezar as explicações elaboradas pela Igreja Católica e tomar para si a responsabilidade de seu próprio destino.

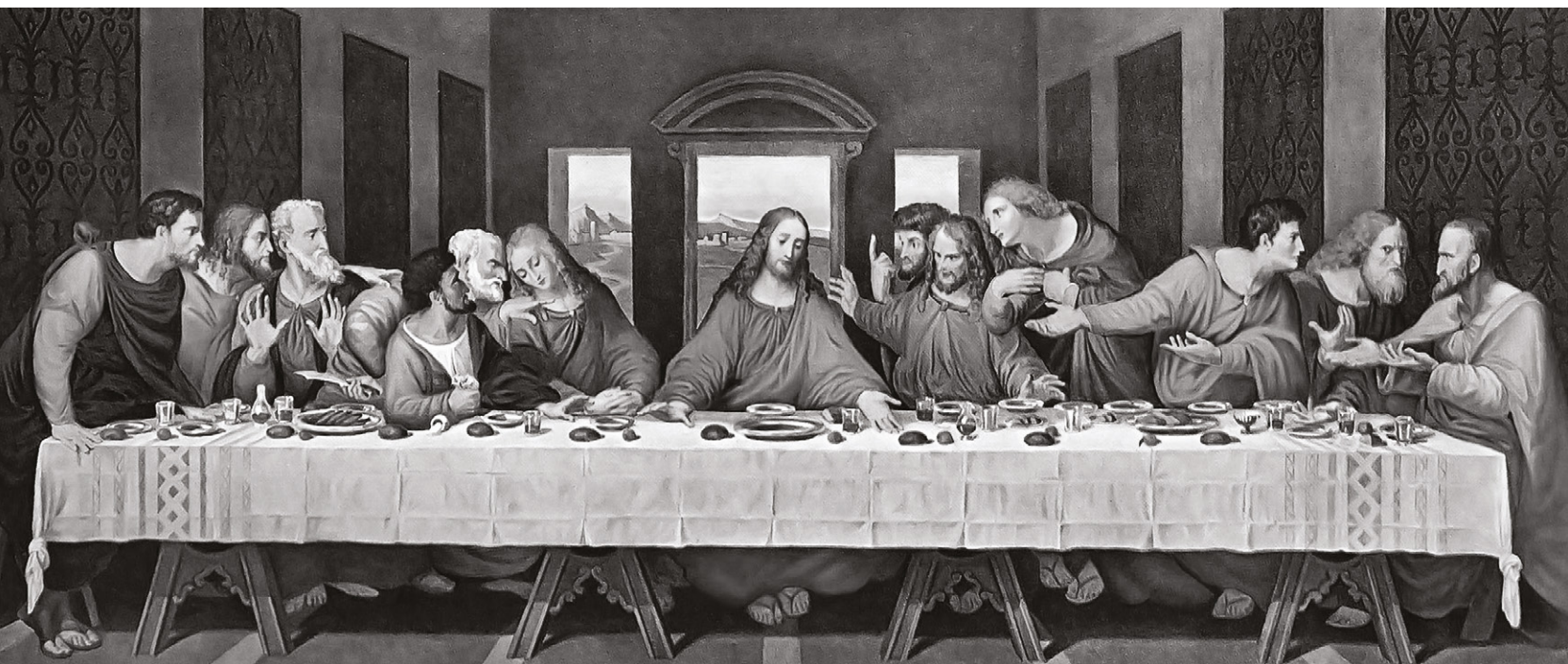
Em *Macbeth*, o protagonista questiona o destino da humanidade sob uma ótica impiedosa, longe de qualquer suporte espiritual: “Breve candeia, apaga-te! Que a vida/É uma sombra ambulante; um pobre ator/Que gesticula em cena uma hora ou duas,/Depois não se ouve mais; um conto cheio/De bulha e fúria, dito por um louco,/Significando nada.”⁵

O Renascentismo marca um momento histórico que reforçou a importância da arte para a evolução do ser humano. Por isso, inserimos no espetáculo referências ao quadro *A Última Ceia* (1495-1498) e aos projetos de máquinas de guerra, ambos de Leonardo da Vinci. Além disso, reproduzimos na cena o quadro *A aula de anatomia*



do Dr. Tulp (1632), do artista holandês Rembrandt, um representante do período Barroco, posterior à Renascença.

Em *Macquinária 21*, também homenageamos as gueixas, na figura da personagem Lady Macbeth. Essa referência, usada anteriormente no espetáculo *As últimas flores do jardim das cerejeiras*, voltava agora com o objetivo de destacar a inteligência, a astúcia e a perspicácia da personagem para acelerar a ascensão de Macbeth ao poder. Tomada por essa obsessão, Lady Macbeth invocava espíritos malignos pedindo-lhes que a ajudassem a se livrar de sentimentos femininos que a impossibilitavam de executar seu plano diabólico.





Com essa referência à cultura oriental, fazíamos também uma homenagem ao diretor japonês Akira Kurosawa, cujo filme, de 1957, *Trono Manchado de Sangue* era uma versão cinematográfica de *Macbeth*, sob a ótica das sagas japonesas do período feudal.

Fale mais sobre a ênfase nos objetos do cotidiano usados na construção do material cênico desse espetáculo.

Como acreditamos que os códigos dos objetos não se esgotam com a repetição, buscamos os materiais cênicos entre aqueles que já havíamos utilizado em espetáculos anteriores. Entre esses, elegemos alguns e os levamos para a sala de ensaio, certos de que sempre é possível renovarmos o olhar sobre eles.

Com a ênfase na construção do material cênico, atingimos, em *Macquinária 21*, um novo patamar em nossa encenação, pois, além de fortalecer a parceria com o ator em cena, esses objetos também foram utilizados como fontes sonoras diversificadas no espetáculo.

5. SHAKESPEARE, 2009, p. 155.





O arsenal de materiais que tínhamos à nossa disposição era composto de cadeiras de ferro sem assento, carrinhos de mercearia, escadas, ganchos, molas, canos de metal e de PVC, estrados, caixotes de madeira, bancos de metal, plataformas com rodinhas para transporte de cargas, tampas de latão, carrinho de mão, tubos, cavaletes de metal, rodas de bicicleta, mangueiras de bombeiro e outras quinquilharias. Fomos encaixando e acoplando vários desses materiais/objetos para criar máquinas de guerra rudimentares, em homenagem àquelas imaginadas por Leonardo da Vinci.

Essas *assemblages*, ou colagens de objetos, montadas sobre plataformas com rodinhas, assemelhavam-se a esculturas em movimento. Nosso desafio era que essas máquinas tivessem a versatilidade de serem montadas apenas com os encaixes das próprias peças. Não queríamos que nenhum suporte extra como soldas, colas ou amarrações fosse utilizado, pois, assim, seria possível desmontá-las e remontá-las facilmente durante a cena, diante do público.

Dessa maneira, o objeto dividia com o elenco o espaço cênico, quebrando a lógica hierárquica tradicional entre os diversos elementos da cena.

E o vídeo, como foi usado no espetáculo?

Se em *Aldebaran* o vídeo esteve presente durante todo o espetáculo, em *Macquinária 21*, restringimos seu uso a alguns momentos especiais. A projeção consistia em imagens de gueixas e textos extraídos da obra shakespeariana, que sintetizavam a ação, os impulsos e as reflexões do casal Macbeth.

O vídeo era projetado em um painel móvel colocado no centro do palco. Durante as projeções, algumas cenas eram preparadas atrás do painel que também servia como coxia para os atores. Após as projeções, eles arrastavam o painel para as laterais do palco, e o público era, então, surpreendido por novas cenas, como a da reprodução do quadro *Aula de anatomia*, de Rembrandt.

Uma vez que o espetáculo não tinha texto falado, quais elementos sonoros vocês utilizaram na cena?

Faz parte de nossa proposta multimeios quebrar a hierarquia entre as linguagens. Na cena, equiparamos som, imagem, movimento e ação dramática em um amálgama de múltiplas linguagens, com o objetivo de revelar o tema do espetáculo.

Além da trilha sonora, de Francisco Cesar, pensada como uma colagem de músicas de diversas épocas e culturas, utilizamos também o recurso do texto em *off* e de outras sonoridades não convencionais. O resultado era uma música de ruídos e harmônicos extraídos dos próprios objetos através de procedimentos



VINDE, ESPÍRITOS SINISTROS
QUE SERVIS AOS DESÍGNIOS ASSASSINOS!
DESSEXUAI-ME, ENCHEI-ME, DA CABEÇA
AOS PÉS, DA MAIS HORRÍVEL CRUELDADE!
ESPESSAI O MEU SANGUE, PREVENINDO
TODO ACESSO E PASSAGEM AO REMORSO;
(...) VEM, NOITE TENEBROSA, E TE REVESTE
DO MAIS ESPESSO FUMO DOS INFERNOS
PARA QUE O MEU PUNHAL NÃO VEJA O GOLPE
QUE VIBRARÁ, NEM POSSA O CÉU VER NADA
ATRAVÉS DO LENÇOL DA ESCURIDADE
PARA GRITAR: "DETÉM-TE".

LADY MACBETH
(MACBETH, ATO I, CENA 5)

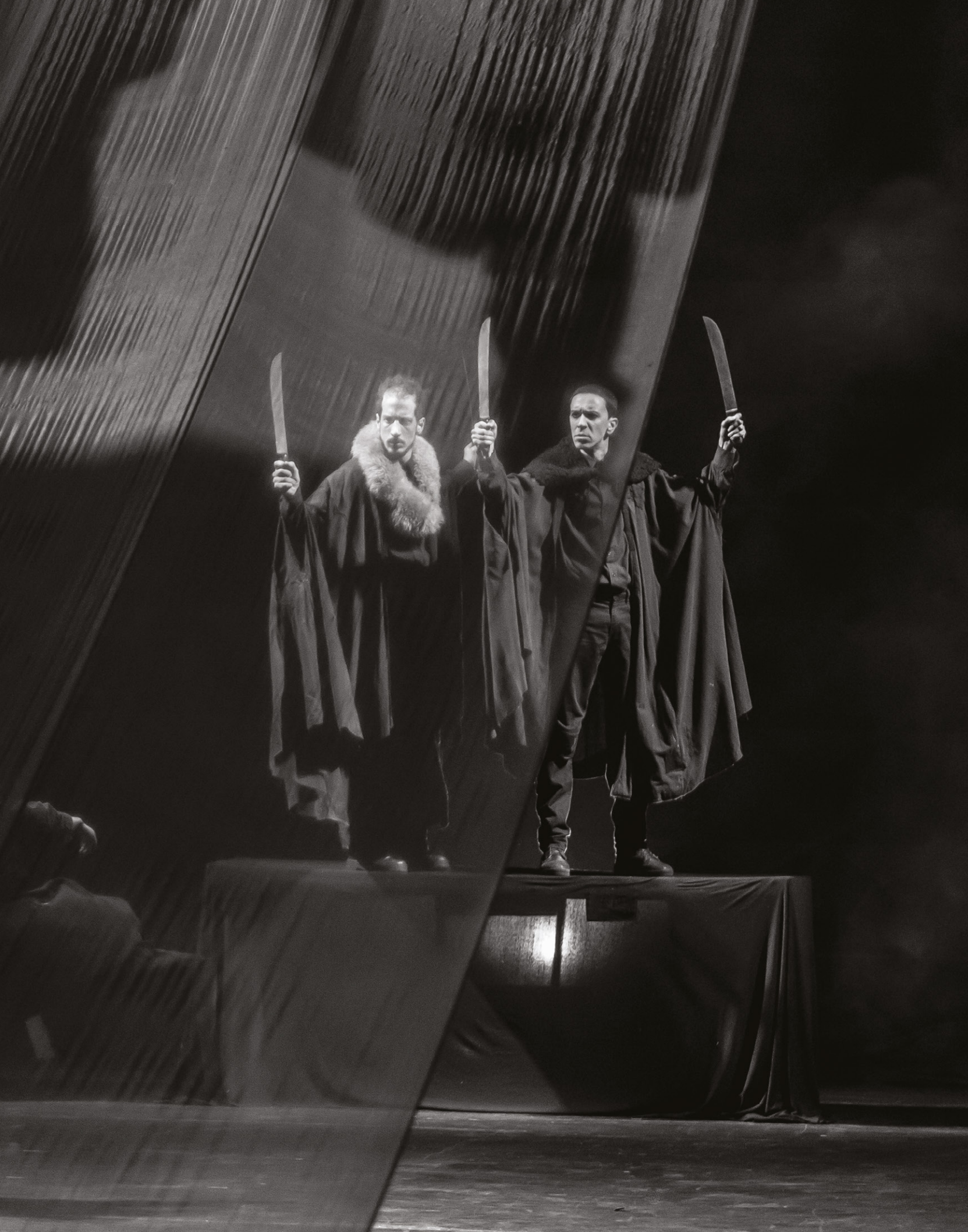
de natureza musical, como percussão, sopros, fricções e atritos, executados pelos atores durante as cenas. Outras fontes sonoras vinham de móveis instalados nas varas cênicas do teatro. Feitos de gavetas empilhadas ou de fardos de papelão, esses móveis eram acionados pelos atores, em movimentos de sobe e desce sonoro similares àqueles de bate-estacas de construção civil. As expressões vocais dos atores através de cantos e gritos complementavam o ambiente sonoro, intencionalmente caótico.

Na trilha sonora do espetáculo, incluímos também a *Marcha Fúnebre Virgínia*, usualmente tocada com instrumentos de banda, em procissões e rituais da Semana Santa de Ouro Preto/MG. Essa música sintonizava com o clima de religiosidade presente na cena da reprodução do quadro *A Última Ceia*, de Da Vinci, que ilustrava o banquete de coroação de Macbeth.

E como foi a recepção desse espetáculo pelo público?

Como era um espetáculo sem texto, alguns saíam dizendo que não tinham entendido nada, mas que, mesmo assim, haviam gostado. Outros ressaltavam a precisão e a estética da proposta da encenação, assim como o desenvolvimento do uso do material cênico. Para aqueles que conheciam a obra, o comentário era de que, mesmo sem o uso do texto falado, era possível identificar o roteiro de Shakespeare nessa adaptação de *Macbeth* para a linguagem multimeios do GOM.









Macquinária 21, bailados de luzes e sons

Leda Maria Martins

Macquinária 21, montagem do Grupo Oficina Multimídia, estreou em Belo Horizonte em 21 de julho de 2016, durante o Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, quando, então, o GOM foi homenageado por essa universidade. Esse espetáculo cênico revive muitos dos traços que fazem do Multimídia um dos mais importantes e expressivos grupos do teatro brasileiro e que, há mais de 40 anos, promove interlocuções primorosas entre várias partituras e idiomas artísticos, sendo vanguarda em montagens teatrais transdisciplinares e na exploração de linguagens multimídia em seu fazer teatral. Por meio de pesquisas inovadoras com materiais sonoros, plásticos e verbais, muitas vezes inusitados, o GOM realiza em suas montagens experiências cênicas envolventes e instigantes, provocando múltiplos efeitos e variadas inflexões dos sentidos e da imaginação dos espectadores.

E assim também em *Macquinária 21*. Seja em cenas às vezes autônomas, que em si mesmas contêm todo um universo de sugestões dramáticas e espetaculares, como se fossem micro instalações sonoro-visuais, sínteses de totalidades; seja quando as cenas estabelecem sintaxes subversivas que enovelam e integram temporalidades, referências dramáticas e históricas diversas; sobressai em *Macquinária 21*, em seus ricos vieses de composição cênica, uma construção performática visual e sonoramente evocativa e muito potente, arquitetando o narrado.

Em seus complexos processos constitutivos, *Macquinária 21* entrecruza corpos dos atores e marionetes em uma maquinaria cenográfica composta de objetos diversos, retalhos reciclados do cotidiano, entrelaçados em coreografias ora vertiginosas, com bailados frenéticos acelerados, ora em desenhos pausados, grafados por movimentos delicados que irradiam ternas e suaves sensações. Em um *design* de luz esfuziante, luminescências muito sugestivas exploram os lusco-fuscos, sombreamentos, penumbras e focos de luz, com brilhos opacos de velas, figurinos e panarias translúcidos, criando iluminuras; esculpidas também por uma sonoridade repleta de ruídos, burburinhos ininteligíveis, toques de sinos, arrulhos, gritos assustados e assustadores, sons rascantes, cacofonias, disritmias, barulhos de pratos quebrados, recursos esses entremeados por fraseados musicais diversos.

Essa concepção cria uma espacialidade indeterminada e uma atmosfera muitas vezes sombria e fantasmagórica, habitadas por corporeidades evanescentes, como se os corpos dos atores, a parafernália de palco, os objetos mecânicos e as marionetes formassem um universo assombrado, que transita entre o real e o fantasmático, em uma ambiência de um certo realismo mágico, inspirada particularmente em *Macbeth*, de Shakespeare, enlaçado com passagens bíblicas do Cristianismo, suplementados por alusões a regimes de terror que, como reprises, atravessam as temporalidades, impulsos bélicos que traçam um presente contínuo, reconhecível em nossa contemporaneidade. Assim, referências a um ameaçador militarismo agressor e a atos de tortura perpassam toda a montagem, tais como marchas, miras de metralhadoras, lutas de espadas, enforcamentos e outros tipos de violências, simulando um perene estado social de belicosidade e constantes ameaças de totalitarismo que provocam e alertam nossas retinas e nossa percepção sobre cotidianos a que tetricamente se assemelham.

Em suas maquinarias e engrenagens, a parafernália cênica explora a estética dos fragmentos, continuamente reinventados em um jogo criativo de desmanches e remontagens, formando desenhos enigmáticos e figurações de uma intensa e extensa tessitura signífica, sugestiva e, mesmo, lúdica. Sinestésica, por excelência, a paisagem cênica faz-se com o intercâmbio e combinação entre corpos e imagens, nos quais os corpos atorais, como esculturas moventes, contracenam com imagens refletidas nas telas, corporeidades estendidas, que compõem as imagens ao fundo ou a seu lado, e que reciprocamente se miram, dançam ou caminham juntas, espelhando-se. Nos sutis movimentos coreográficos que encenam esses diálogos e interações entre corpos e imagens, atores bailarinos rasgam as telas e adentram os quadros-imagem, como em uma composição filmica na qual fotogramas ora se alinham em imagens-movimento, ora se aglutinam compondo, à la Deleuze, imagens-tempo. Um primor de concepção em que linguagens de várias artes se roçam, se entrecruzam e se compõem, mutuamente investidas de fulgor.

E o texto-palavras? Ainda que as falas sejam muitas vezes indecifráveis, a palavra aparece como relâmpagos, bordejando o olhar do espectador, às vezes em estado de poesia, em quadros, também eles fotogramas que brilham como mudos pirilampos. Ao fim, o texto de Shakespeare, emoldurado por velas, como se uma pintura antiga fosse, se oferece aos nossos atônitos olhares, quase como uma miragem. E vagarosamente se desloca da moldura e emerge solitário e em silêncio, na tela-palco, lavrado de luz.

Como em toda concepção teatral do Grupo Oficina Multimídia, dirigido pelo sofisticado refinamento estético de Ione de Medeiros, *Macquinária 21* nos oferece uma contundente metáfora dos tempos e de suas tantas pulsões e turbulências. Como mirá-la e auscultá-la, em seu poder de lirias, lumes e alubrimentos? Quiçá como um convite a uma prazerosa e pulsante fruição reflexiva e inspiradora, que também nos encanta como gestos de afeição e de reverência. Ao teatro. E ao poético.

COREOGRAFIA COM CADEIRAS



LADY MACBETH



GUEIXA

BONECOS SUSPENSOS NAS VARAS



BICICLETA



ESCALAS

PÃ

CARRINHO DE MERCEARIA



CAIXOTES

CAVALETE

TUBOS DE PVC



MATERIAIS USADOS NAS MÁQUINAS DE GUERRA

TRÊS VOLTAS PARA A DIREITA E TRÊS PARA A ESQUERDA ESTA FEITA A BRUXARIA.



ABRE-TE PORTA A QUEM NÃO IMPORTA

BOCA DE OURO (2018)



Release

Convém não facilitar com os bons, convém não provocar os puros. Há no ser humano, e ainda nos melhores, uma série de ferocidades adormecidas. O importante é não acordá-las.

Nelson Rodrigues¹

O espetáculo *Boca de Ouro*, criado a partir do texto homônimo de Nelson Rodrigues, encerra a *Trilogia da Crueldade*, iniciada com *Aldebaran*, em 2013, e seguida por *Macquinária 21*, de 2016.

Enquanto, nos espetáculos anteriores, predominava a reflexão sobre a violência ao longo da história humana, em *Boca de Ouro*, abordamos a violência dos dias atuais, aproximando-nos da realidade brasileira.

Nessa obra rodriguiana, o protagonista é Boca de Ouro, um personagem suburbano, que, traumatizado por sua origem desconhecida, mergulha no submundo do crime e passa a ser conhecido como o “Drácula de Madureira” ou o “Dom Quixote do Jogo do Bicho”. Na busca pelo poder, ele quer se afirmar como figura mítica, e suas diversas alcunhas evidenciam sua ligação com a bandidagem.

Adaptando o texto de Nelson Rodrigues à linguagem multimeios do GOM, o personagem Boca de Ouro foi retratado no espetáculo como um gângster com características universais, que extrapolam as periferias do Rio de Janeiro. Assim, diluímos o caráter local dessa peça do autor, para salientar as hierarquias e arbitrariedades que persistem nos jogos de poder. Porém, ao mesmo tempo, preservamos a dramaturgia de Rodrigues, acentuando nela o caráter de novela policial e o humor, peculiar ao povo carioca, capaz de provocar o riso em meio à tragédia.

1. RODRIGUES, N. *O remador de Ben Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 38.



Particularidades

Se, nos espetáculos anteriores, o foco recaía sobre a manipulação de objetos, o trabalho físico dos atores e sua relação com o material cênico, em *Boca de Ouro*, priorizamos o texto falado e a fidelidade à narração da história. Os textos ágeis, diretos, atraentes, nos moldes de interrogatórios “bate-bola”, desafiavam a atenção do público e funcionavam como setas, indicando a direção dos acontecimentos. O público também era estimulado a pensar como um detetive, tentando descobrir os fatos verdadeiros e o que iria acontecer após cada confronto entre os personagens.

Seguindo a dramaturgia pouco convencional dessa obra, o roteiro do espetáculo foi concebido a partir de três versões diferentes da mesma história, contadas por Dona Guigui — uma ex-amante do bicheiro Boca de Ouro. Em um momento, Boca é retratado como um vilão cruel, que não tem escrúpulos e mata a sangue frio. Em outra versão, ele é um benfeitor da comunidade local, sendo considerado uma entidade, alguém próximo de um santo. Já na versão final, Boca de Ouro é como um dândi, um milionário que despreza grã-finanças da cidade para ficar com Celeste, uma jovem proveniente da realidade suburbana. Essas histórias variam de acordo com o estado emocional da personagem narradora. No entanto, as três versões geram controvérsias e colocam em dúvida a objetividade dos fatos, o que é falso ou verdadeiro nas possíveis interpretações da realidade.

Em nossa proposta de encenação, vários ambientes compreendendo o interior e o exterior de uma casa conviviam simultaneamente, no espaço, sendo ocupados em tempos diferentes. As três “casas” de Boca de Ouro seguiam o desenho de um triângulo no espaço cênico. Colocados em cada uma das extremidades do triângulo, os materiais cênicos sugeriam o interior de uma sala requintada, que poderia ser a de um mafioso pertencente a qualquer lugar do mundo. Queríamos que o público tivesse a visão do todo e da parte ao mesmo tempo.

Os integrantes do elenco se dividiam em diferentes personagens, masculinos ou femininos, ao longo do espetáculo. De acordo com a rubrica no início da peça, Boca de Ouro era interpretado por dois atores, que, vestidos com roupas iguais, atuavam em dupla ou se alternavam segundo as três versões da história.

*Boca de Ouro, banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem [...].*²

2 - RODRIGUES, N. *Teatro completo de Nelson Rodrigues* – Tragédias cariocas I. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 261.







Curiosidades

Boca de Ouro foi realizado no ano 2018, ainda que, 15 anos antes, já tenhamos cogitado montar essa obra de Nelson Rodrigues. Em 2003 começamos a estudar o texto, elaboramos uma proposta de cenário e coletamos imagens que seriam usadas no vídeo do espetáculo.

Na peça, o autor define, com precisão, locais, histórias, caráter dos personagens e diálogos prosaicos, numa dramaturgia próxima de uma realidade suburbana. Entretanto, ainda no início do processo da nossa montagem, chegamos à conclusão de que não estávamos conectados com aquela concretude dramática de *Boca de Ouro*. Ainda estávamos vinculados ao caráter de abstração presente nas montagens anteriores, como *A casa de Bernarda Alba* e *Zaac e Zenoel*.

Assim, optamos por desistir de Nelson Rodrigues e nos voltamos para a literatura do escritor tcheco Franz Kafka, com a qual já havíamos trabalhado em duas outras ocasiões. Então, em 2005 estreamos *A Acusação*, um espetáculo inspirado no romance *O Processo*, de Kafka. Somente em 2017, 14 anos depois, retomamos a proposta de montar *Boca de Ouro*.

Com essa peça, encerramos a *Trilogia da Crueldade*, que tinha como foco a violência. Diferente dos demais espetáculos dessa trilogia, optamos por apresentar em *Boca de Ouro* uma tragédia com pitadas de humor. Queríamos abrir espaço para que as pessoas pudessem rir de suas próprias fraquezas — uma característica da literatura de Nelson Rodrigues.







Entrevista

Ione, por que só agora você decidiu montar Nelson Rodrigues?

Pois é... Em 2018, depois de 35 anos de direção, encontrei Nelson Rodrigues! Acho que a leitura de Shakespeare em nossa última montagem, *Macquínaria 21*, inspirada em *Macbeth*, influenciou essa escolha. Porque, para mim, Nelson tem muito em comum com Shakespeare, uma vez que seus personagens são vítimas de desejos inconscientes, incontroláveis. Nesse aspecto, *Macbeth* e *Boca de Ouro* se encontram e serão sempre atuais.

E, com *Boca de Ouro*, vocês encerraram a Trilogia da Crueldade...

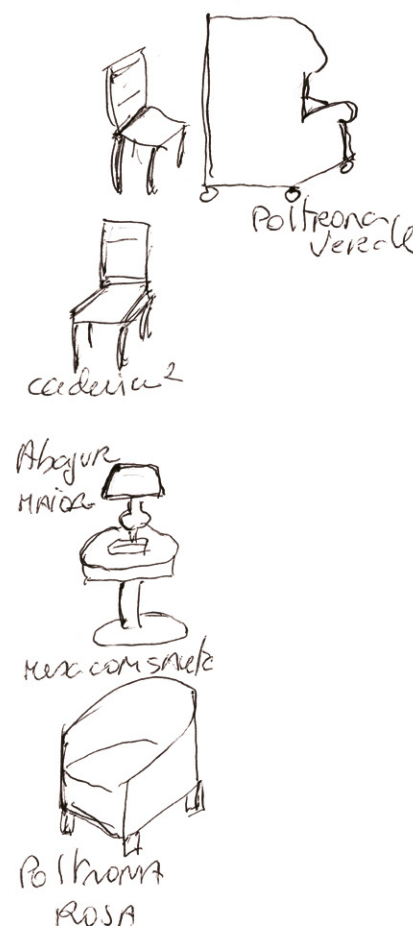
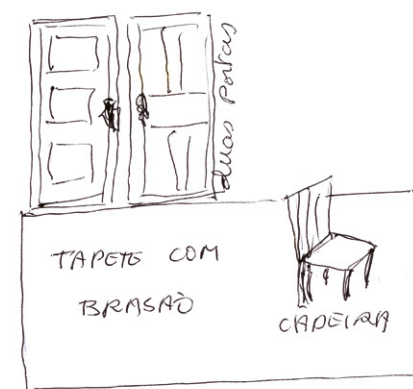
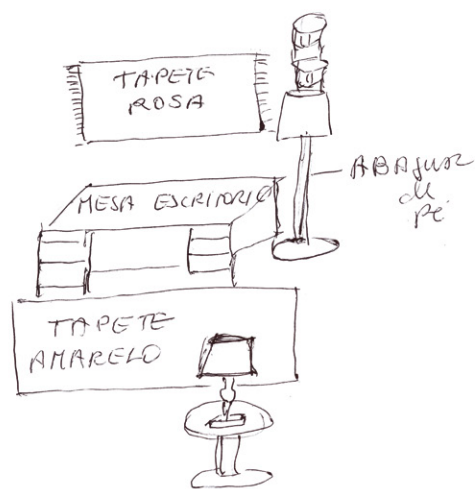
Sim. O objetivo da *Trilogia* era focalizar o tema da violência que vem acompanhando a história da humanidade. Em *Boca de Ouro*, esse tema se desloca para o subúrbio carioca e conta a trajetória de Boca de Ouro, um bicheiro marginal, conhecido como “Drácula de Madureira”. Seu maior trauma é desconhecer sua origem. Para compensar sua falta de lugar na sociedade, ele luta para atingir o ápice do poder. É sob essa perspectiva que ele se sente como um deus e se vangloria de ter sido capaz de tirar a vida de muitas pessoas. “Pensando bem, eu sou meio deus. Quantas vidas eu já tirei? Quando eu furo um cara, eu sinto um troço meio diferente. Sei lá. É um negócio”.³

E é também como um deus que ele planeja ser enterrado em um caixão de ouro que o imortalizaria para a eternidade.

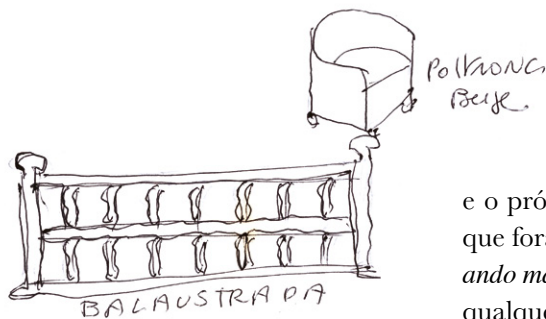
O clima de violência dialoga com o humor e a irreverência carioca. Durante as apresentações, ouvimos muitas risadas do público e soubemos depois que alguns pensaram que havíamos dado ao espetáculo esse caráter de comédia. Entretanto, foi o próprio Nelson Rodrigues quem conferiu a *Boca de Ouro* um clima tragicômico.

O que a motivou na escolha dessa peça, após 40 anos de experiência como diretora?

Em primeiro lugar, minha disponibilidade para experimentar novos caminhos, uma característica que mantenho desde a criação do GOM. Foi também a maturidade que me permitiu ampliar a visão sobre Nelson Rodrigues, ultrapassando os rótulos que lhe foram impostos e os preconceitos que sempre ouvimos sobre ele dentro e fora do meio artístico. O que me interessou nesse importante e complexo dramaturgo, inquieto e controverso, foi entrar em contato com sua obra buscando aquilo que ultrapassa o tempo da narrativa e a transcendência do particular para o universal. Em *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues fala da fatalidade conduzindo o destino dos personagens. Leleco, Celeste, Dona Guigui

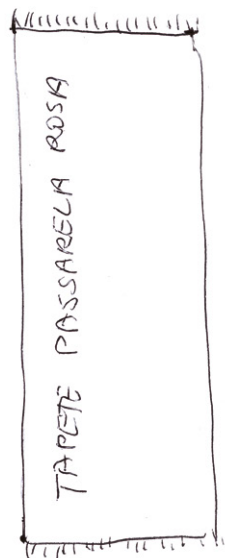


3. RODRIGUES, 2001, p. 336.

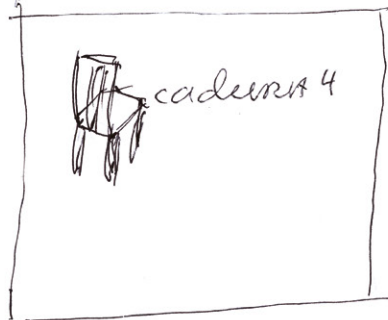
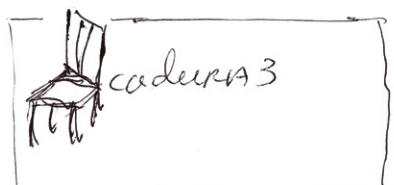


e o próprio Boca de Ouro nunca irão ultrapassar a condição social em que foram gerados. Celeste diz “*Ainda hei de ser rica*” e também “*eu não ando mais de lotação. Nunca mais!*”, mas morre em seguida, sem alcançar qualquer progressão social. Boca de Ouro é um personagem sem berço, que desconhece sua origem. Morto, retorna à sarjeta de onde saiu e sem a dentadura de ouro, que poderia ser a marca de seu poder e ascensão.

Boca de Ouro é um personagem suburbano, localizado em Madureira, no Rio de Janeiro. Mas vocês não o situaram exatamente nesse local...



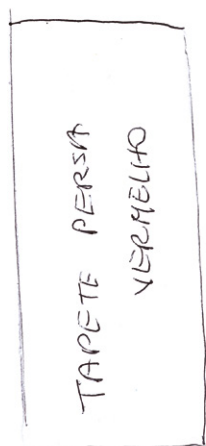
Pensamos em trazê-lo para o interior de uma casa que poderia ser de um mafioso em Madureira ou em qualquer outro lugar do mundo. Nesse ambiente intimista, duas portas se abrem para o interior da casa de D. Guigui, a personagem que conta a história do Boca de Ouro através de três versões diferentes em forma de *flashbacks*. Todo o palco foi coberto por 12 tapetes estilo persa, num espaço dividido de forma triangular. Em cada ponta do triângulo, foi colocada uma mesa redonda, uma poltrona e um abajur marcando as três casas do Boca de Ouro. No lado direito, uma grande mesa de escritório servia à redação do jornal *O Sol*, onde trabalham os jornalistas que iriam entrevistar e divulgar as histórias contadas por D. Guigui. Quando colocada do outro lado do palco, na cena seguinte, essa mesa servia ao consultório do dentista — responsável pela transformação que confere o apelido de “Boca de Ouro” ao personagem. Uma balaustrada de madeira localizava a varanda da casa de Leleco e Celeste, onde eles tinham calorosas discussões.



Como os figurinos dialogam com essa proposta?

As roupas foram escolhidas de acordo com a situação ou com o temperamento dos personagens em cada uma das versões da história contada por Dona Guigui. Os atores se dividiam em diversos personagens, e o Boca de Ouro era duplicado, interpretado por dois atores usando um figurino igual. Os homens faziam também papéis femininos. Um deles, que representava a personagem Celeste, usava um figurino masculino, vestindo camisa e calça sociais. Nesse caso, o texto, e não roupa, é que iria defini-lo como uma personagem feminina.

Os figurinos foram criados também a partir de nossa identificação com a figura mítica de Michael Jackson. No processo de montagem, percebemos as afinidades com esse pop star, que também escolheu ser enterrado em um caixão de ouro. Coincidentemente, esse era o sonho do personagem de Nelson Rodrigues. Além de no figurino, a influência de Michael também se fez presente na trilha sonora e nas coreografias do espetáculo.





Como você vê o lugar das mulheres numa obra que delega a Boca de Ouro, um personagem masculino, poderes quase divinos na luta pela sua ascensão social?

Tradicionalmente, o poder tem sido uma prerrogativa masculina. Entretanto, é importante salientar que, mesmo sob essa perspectiva, em *Boca de Ouro*, as mulheres também almejam o poder para si. Dona Guigui, Celeste, as grã-finas e Maria Luísa se tornam cúmplices desse universo predominantemente masculino, no qual *ter* é mais importante do que *ser*. Todas almejam uma ascensão social e priorizam, sem qualquer escrúpulo, a realização de seus desejos, em detrimento até mesmo dos apelos da maternidade. Celeste, quando descobre que o parceiro está desempregado, proclama aliviada: “Ainda bem que não apanhei barriga!”⁴. Dona Guigui, quando é ameaçada de ser abandonada por Agenor, seu marido, grita: “Se vai, leva as crianças!”⁵. E, quanto à mãe do Boca, o que diziam é que “...gostava de uma boa pândega...”⁶. Mesmo sabendo que ela o havia abandonado numa pia de gafeira logo após seu nascimento, Boca de Ouro, quando bêbado, exalta a figura materna, chamando-a de “A virgem de ouro”⁷.

A síndrome do bovarismo — tendência ou desejo de fugir de uma realidade imposta às mulheres por padrões sociais — também está presente em todas as personagens femininas, em diferentes feições. Nenhuma delas se sente confortável em seu *status quo*. Nem mesmo as grã-finas poderosas estão satisfeitas com sua condição. Elas buscam o exótico no mafioso Boca de Ouro, como uma ruptura com o tédio de suas vidas ociosas e repetitivas.

O personagem Agenor se iguala às personagens femininas, na fragilidade convencionalmente atribuída às mulheres, e chora por suas perdas e mágoas. Desacatado por sua mulher, Dona Guigui, Agenor se sente um fracassado e desabafa diante dos repórteres que o entrevistam. “Jovem, essa mulher disse, na minha cara, que eu não sou homem! Estou chorando! Na minha idade, estou chorando!”⁸. É com essas palavras que ele sensibiliza sua mulher, e o casal se reconcilia.

4. RODRIGUES, 2001, p. 273.

5. RODRIGUES, 2001, p. 314.

6. RODRIGUES, 2001, p. 292.

7. RODRIGUES, 2001, p. 288.

8. RODRIGUES, 2001, p. 316.







O jogo de completar esboços na encenação de *Boca de Ouro*

Papoula Bicalho

Para onde que isso vai? O melhor momento é quando eu não sei para onde vai. Essa desordem que sei que irá se transformar numa organização. [...] E o desafio é saber o tempo que você permanece na desordem e o tempo que você respeita o tempo da organização. Porque é igual a uma fruta, é igual na natureza: você planta, a coisa se desenvolve, a fruta fica madura. Se ela passa do tempo, ela apodrece. É a mesma coisa numa estrutura de processo. Se você passa do tempo, você se perde. Então você colher a fruta madura é o desafio.

Ione de Medeiros (programa *Ribalta*, TV Rede Minas, 2017)

Partir do princípio que teatro é jogo, em que o público contribui ativamente na construção dos elementos da brincadeira proposta pelos atores, parece ser o propósito da encenação da peça *Boca de Ouro*, do dramaturgo Nelson Rodrigues, feita pelo Grupo Oficina Multimídia (GOM), sob direção de Ione de Medeiros.

Ione optou por trabalhar o esboço dos personagens, traçar suas personalidades por meio de sugestões incompletas, deixando evidente apenas o essencial que os caracteriza. Existe, na encenação, um relaxamento por parte dos atores, que brincam o tempo todo com o duo ator/personagem como se fossem croquis com espaços abertos a serem preenchidos. Os atores estão lá, em cena; não abandonam suas próprias personalidades... e se aproximam do personagem como se estivessem de mãos dadas com ele, mas fazem questão de não o desenhar por inteiro... o público é atizado pela curiosidade do que não é mostrado, daquilo que falta... e daí surge o jogo!

Ione e o GOM atizam a percepção associativa do espectador, que busca preencher, a partir de suas

memórias e seu imaginário, o que é insinuado nos personagens, tornando-se parte ativa no jogo da construção teatral ao lado do ator.

Como em um romance policial, esses esboços são pistas com as quais o público vai montando o quebra-cabeça da trama do bicheiro assassinado. Mas, como todo jogo em algum momento tem que fazer o jogador “tropeçar”, o GOM, rodrigueanamente, brinca de retirar, vez ou outra, algumas peças, e o que havíamos construído desaba incitando a reorganização da montagem feita anteriormente — como um tipo de Jenga, aquele brinquedo de formar uma torre cada vez mais alta, que acaba sempre desmoronando.

Esses “tropeços” estão muito bem articulados com a narrativa da peça *Boca de Ouro*, em que a verdade, ou os fatos tal qual ocorreram, é o que menos importa: o bicheiro Boca de Ouro é assassinado, e sua personalidade, os crimes que cometeu ou as razões pelas quais foi morto são lembrados, confundidos ou desfigurados de acordo com a variação do estado emocional de sua ex-amante, Dona Guigui, que dá, em uma entrevista para jornalistas de um periódico sensacionalista, três versões, diferentes umas das outras, dos fatos que vivenciou com o morto. Considerando essas versões narradas por Guigui e o fato de Boca de Ouro ser “uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, [o personagem] pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas”, segundo Nelson Rodrigues. Em sua encenação, Ione coloca dois Bocas ao mesmo tempo em cena. Enquanto um Boca age de determinada maneira, o outro aprofunda, revela ou contradiz o seu duplo: o eu e a sombra; o delicado e o grotesco; o bom e o mau; o decidido e o titubeante. O que um afirma na fala, o outro faz duvidar no jeito. Isso adiciona camadas e nuances à ambiguidade de sua personalidade.

No minimalismo dos gestos dos atores e do uso dos objetos de cena e do cenário, as entrelinhas são reveladas pelo GOM sempre com humor brechtiano. Como ocorre na cena do dentista, em que os dois atores que interpretam Boca de Ouro estão sentados sobre um banquinho sem encosto, reclinam a coluna vertebral, no ar, para trás — como se estivessem na cadeira do dentista —, colocam as mãos cruzadas no peito e abrem a boca fazendo um som que lembra paciente “conversando” de boca aberta; mas, ao mesmo tempo, a boca aberta e as mãos cruzadas no peito insinuam a morte que está por chegar para o personagem. Ou na cena do assassinato de Leleco, em que um dos Bocas dá coronhadas perto de sua cabeça, enquanto o outro soca uma bola que vai murchando como se fosse o crânio da vítima, para depois dançarem juntos “Bad”, de Michael Jackson. Aliás, as mudanças de cena são deliciosamente coreografadas com muita ironia, geralmente com o opressor/assassino dançando absurdamente com o oprimido/vítima.

Há um despojamento na troca de ambientes, também por meio da sugestão, através de reestruturações mínimas do uso dos objetos do cenário e de suas funções: duas portas em pé configuram a casa de Dona Guigui; pés sobre a mesa, fumaça de cigarros e luz baixa logo se tornam a redação do jornal. A intimidade com os objetos — todos os móveis se assemelham àqueles de uma sala de estar de casa antiga — também parece sugerir que o crime surge no seio da família.

Partindo da incompletude, como se a falta fosse o caminho em que as sugestões iluminam o caos, a direção de Ione de Medeiros ativa nosso inconsciente, nosso desejo de preencher lacunas e, quando nos damos conta, somos atores junto com os atores, criminosos junto com o Boca, amorais em busca de dinheiro como Celeste, e dançamos “Bad” (“... who’s bad?”) preenchendo o grito mudo que o ator Jonnatha Horta Fortes lança no ar. Estar dentro e fora, fazer parte do jogo e também observá-lo, olhar criticamente a construção social dos personagens, mas também cometer crimes com eles é uma grande brincadeira com a carpintaria teatral proporcionada pelo GOM! É como comer a fruta sempre madura tirada do pé, fruto de um caos vindo do desconhecido muito bem orquestrado por Ione e pelo Grupo.

Samba Enredo Boca de Ouro

♩ = 100

Em B⁷ Em



Con-ta'his-tó - ria que'o Bo - ca de Ou - ro Foi en-con-tra-do mor - to, Com'o co:

HEI DE SER
RICA!
NÃO ANDO MAIS
DE
LOTAÇÃO

DEUS
ASTECA
OU
DRÁCULA
DE
MADUREIRA

BOCA DE OURO

Michael
JACKSON
e
EU!



QUERO SER
ENTERRADO
NUM CAIXÃO DE OURO!



CELESTE



AGENOR,
SE FOR, LEVE
AS CRIANÇAS.

DONA GUIGUI CONTA TRÊS
VERSOÕES DA
HISTÓRIA

O BOCA
É
MEIO
NEO-
REALISTA.

AS TRÊS
GRANFINAS

QUE
HOMEM!

O SICA
IA
AMORAR
O
BOCA!

ELAS
USARAM
MÁSCARAS
DE
GATO.



VESTIDO DE NOIVA

UM PROJETO INACABADO (2019 -)

Release

Vestido de Noiva é uma peça teatral de Nelson Rodrigues na qual o autor mescla realidade, memória e alucinação para contar a triste história de Alaíde. Após ser atropelada por um carro em alta velocidade, ela é hospitalizada em estado de choque. Na mesa de cirurgia, oscilando entre a vida e a morte, a mente de Alaíde busca reconstruir sua própria história, e aos poucos seus sonhos inconscientes e desejos mais inconfessáveis vêm à tona. Quem vai ajudá-la nesse processo é a enigmática Madame Clessi. Juntando as peças desse quebra-cabeça, ela conduz Alaíde na busca pela reconfiguração de sua própria identidade. *Vestido de Noiva*, escrita em 1943, mantém-se atual: o que poderia parecer um drama familiar revela-se uma tragédia de alcance universal. Nessa obra, dividida em três atos, Nelson Rodrigues conta uma história a partir da análise do interior da mente da personagem, ou seja, de seu espírito, de sua psique, de sua alma.



TUDO SE MOVIA NO ESPAÇO
E O CENÁRIO SE MODIFICAVA
A CADA CENA.



Entrevista

Vocês têm um projeto ainda inacabado, que é a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues...

Sim. Em maio de 2019, encerramos a trajetória de *Boca de Ouro* com uma temporada de um mês no Sesc Santo Amaro, em São Paulo. Após essas apresentações, alguns integrantes partiram para outros projetos pessoais, e nós convidamos cinco atores para integrar o elenco da nova montagem, a partir de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

A estreia estava marcada para o mês de maio de 2020, no CCBB BH — Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte. Porém, faltando apenas dois meses para essa temporada, fomos surpreendidos pela pandemia da Covid-19 e tivemos que interromper a montagem. Até março de 2020, quando foi decretado o estado de emergência, tínhamos trabalhado diariamente por oito meses e estruturado os três atos do espetáculo. Essa interrupção do projeto foi muito frustrante para todo o Grupo, pois seria a nossa segunda imersão na obra de Nelson.

Conte um pouco mais sobre esse processo de montagem que vocês chegaram a fazer.

A montagem de *Vestido de Noiva* tinha uma concepção cênica completamente oposta à de *Boca de Ouro*. Em *Boca*, quase não houve manipulação de cenário, não utilizamos vídeo, e a prioridade da cena recaiu sobre a dança e o texto falado pelos atores. O cenário compreendia vários ambientes superpostos: a redação de um jornal, um consultório de dentista e três salas aconchegantes, com tapetes e móveis de várias cores, abajures e poltronas macias, que poderiam pertencer a um rico mafioso de qualquer lugar do mundo.

Já em *Vestido de Noiva*, retomamos as movimentações de cenário e a manipulação de objetos — uma marca da encenação do Grupo. O material cênico tinha rodinhas e alturas variadas, o que possibilitava aos atores se posicionarem em níveis diferentes, conferindo à cena uma atmosfera de flutuação e ao cenário, uma mobilidade fluida.

Composto basicamente de cadeiras, mesas e macas hospitalares de aço inox nas cores prata, branco e preto, esse cenário tinha um aspecto duro, gélido e higienizado. Queríamos fazer uma alusão aos ambientes ascéticos de salas de cirurgia e corredores de hospitais. Isso porque, nessa obra de Nelson, toda a história se passa na mente conturbada de Alaíde — uma mulher acidentada, que, delirante na cama de um hospital, tenta reconstruir sua história. Entre fragmentos de memória e alucinações, ela vai, aos poucos, recuperando lembranças de seu passado e referências de sua própria identidade.

Nessa montagem, tínhamos retomado também a projeção de imagens em vídeo, que iriam ocupar todas as paredes do espaço, servindo ora como suporte cênico para os personagens, ora como fio condutor da história.

Íríamos usar sete vestidos de noiva como figurino e também como objeto cênico, os quais seriam manipulados pelos atores. Juntamente com filós brancos e buquês de flores, espalhados pelo espaço, esses vestidos contrastariam com os objetos de aço, as cadeiras e as mesas duras e estéreis.

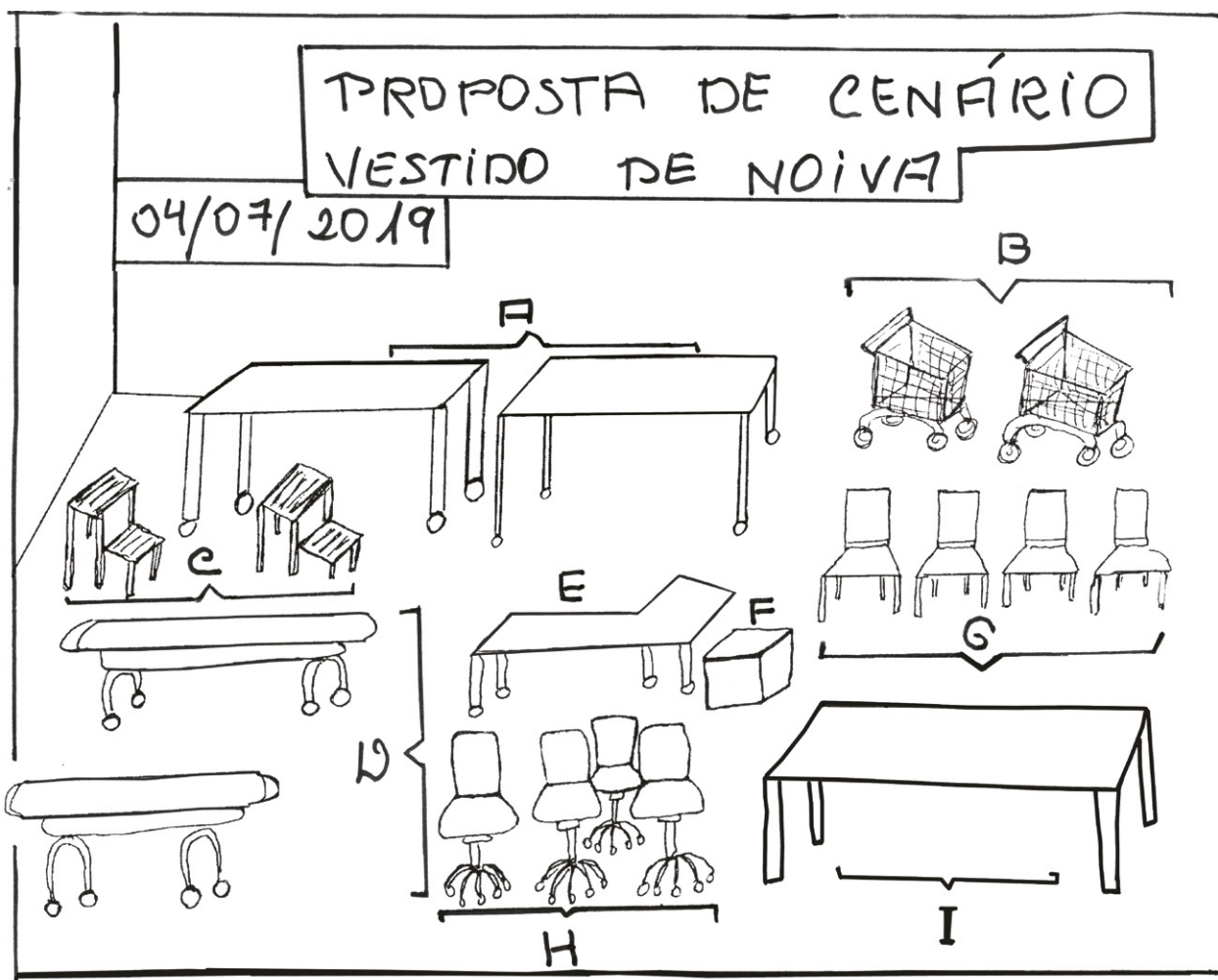
Além disso, os sete atores se revezariam nas cenas entre os personagens, dando continuidade a uma proposta de duplos e trios que exploramos em *Boca de Ouro*.

Como a pandemia afetou esse projeto e o trabalho do Grupo?

Como o estado de emergência foi decretado em uma sexta-feira, de imediato suspendemos os ensaios presenciais da semana seguinte, a fim de evitar que os integrantes utilizassem o transporte público e se contaminassem. Começamos a nos reunir pela internet para fazermos exercícios práticos de Rítmica Corporal. Naquela época, a expectativa de duração da quarentena era de apenas dois meses.

Mas percebemos que a previsão de isolamento seria ampliada e que não teríamos mais garantias de apresentações presenciais de *Vestido de Noiva* nem de qualquer outra atividade de natureza cultural naquele semestre. Tomamos, então, a dura decisão de entregar o galpão que alugávamos há oito anos, onde fazíamos nossos ensaios e guardávamos nossos materiais cênicos.

No mês de julho de 2020, quando comemorávamos os 43 anos de criação do GOM, iniciamos o processo de desmontagem do galpão. Foi muito triste. Descartamos grande parte dos cenários, adereços e figurinos de espetáculos anteriores e doamos outra parte para amigos e pessoas próximas interessadas. O que restou transferimos para um guarda-volumes.



Legenda | A: 02 mesas de aço com rodinhas. B: 02 carrinhos de mercearia. C: 02 escadinhas de ferro. D: 02 macas de metal com rodinhas. E: 01 maca branca com rodinhas. F: 04 cubos pretos. G: 04 cadeiras de couro brancas. H: 08 cadeiras de couro pretas com rodinhas. I: 01 mesa de madeira branca.

E depois disso, como vocês continuaram o trabalho durante a pandemia?

Fizemos ensaios *on-line* todas as noites durante um ano e meio. Recomeçamos o processo de estudo de *Vestido de Noiva* e nos dedicamos ao aprofundamento da compreensão do texto, o que culminou na criação de uma versão experimental da peça em vídeo, mas sem a perspectiva de apresentá-la como um espetáculo *on-line*.

Esse processo foi muito enriquecedor. Descobrimos as infinitas possibilidades de criar cenas em vídeo usando somente os recursos que tínhamos à disposição em casa. Diante de um fundo verde, os atores gravavam as cenas usando as câmeras de seus próprios celulares. Posteriormente, editávamos essas cenas e incluíamos os atores em cenários diferentes, utilizando a técnica do *chroma key*. Gravávamos os diálogos pelo Google Meet para os atores utilizarem como guias de suas falas. A iluminação era feita com os abajures e luminárias que cada um possuía em casa, e o áudio era captado pelos fones de ouvido dos celulares dos próprios atores.

Diante da precariedade desses recursos, precisamos de muita criatividade para criar, em vídeo, uma proposta coerente com a linguagem multimeios do GOM e sintonizada com a atmosfera rodriguiana da obra. Sem verba para pagar os direitos autorais da peça e para contratar profissionais especializados no tratamento de imagens e equalização de áudio, arquivamos essa proposta e decidimos aguardar uma oportunidade futura para mostrá-la ao público.

No entanto, acredito que a concentração nesse trabalho de vídeo experimental não só serviu para aprofundarmos ainda mais a compreensão da obra de Nelson Rodrigues, como nos ajudou a atravessar a pior fase da pandemia, possibilitando que adquiríssemos novos conhecimentos de técnicas audiovisuais, o que também faz parte da proposta do GOM.



E agora, passado o período mais crítico da pandemia, como você vê a retomada do setor cultural?

Estamos vivendo um período de transição em nosso país. O setor cultural ainda está muito fragilizado. Timidamente os artistas começam a retomar os projetos, e o público volta a frequentar as apresentações de espetáculos.

A montagem de *Vestido de Noiva*, que tínhamos concebido para estrear em maio de 2020, ficou totalmente inviável para o contexto atual. No nosso caso, posso dizer que a história do GOM ficou dividida entre antes e depois da pandemia.

E quais são os planos para a montagem presencial do espetáculo?

A ideia é manter a proposta de encenar *Vestido de Noiva*, repensando, no entanto, a complexidade de nossa linguagem cênica e, consequentemente, nossa relação com o público.

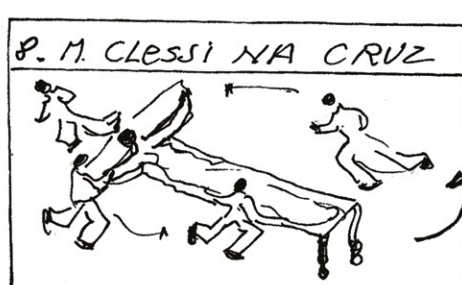
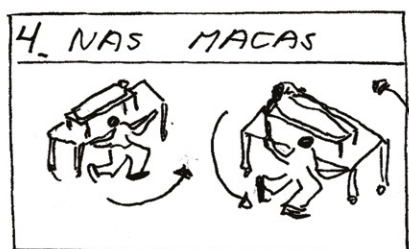
Continuamos acreditando no fazer teatral como uma arte de caráter essencialmente presencial, mas agora, sem um espaço para ensaios, e com a equipe dispersa, estamos diante de vários desafios: *Como dar continuidade à proposta de encenação multimeios que desenvolvemos há mais de quarenta anos? Como sustentar atividades artísticas depois de tantos cancelamentos de projetos? Como reunir pessoas interessadas em fazer arte, sem qualquer recurso financeiro e sem perspectivas imediatas de retorno aos palcos?*

Ainda não vislumbramos qual caminho seguir, mas posso garantir que não perderemos os vínculos com o risco e a pesquisa cênica experimental particular ao GOM.



CROQUIS DAS CENAS

1º ATO - VESTIDO DE NOIVA



10-ALAÍDE e HOMENS de grande chuma



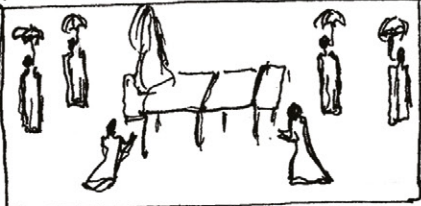
11-1º JULGAMENTO



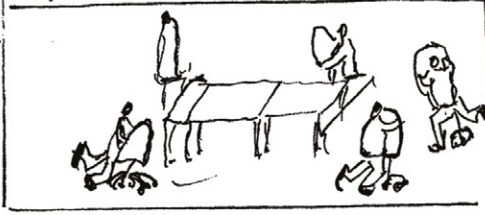
12-PREPARO VINDA M. CESSI



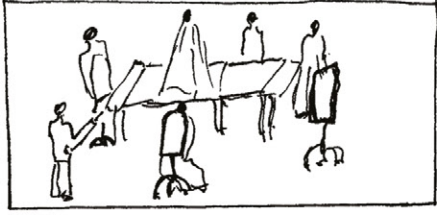
13- SURGE M. CESSI



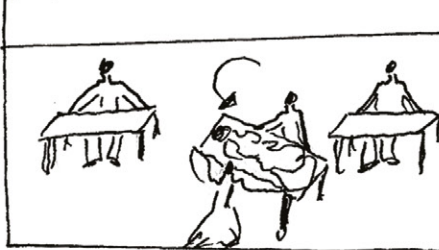
14-ENTRAM PAÍS DE ALAÍDE



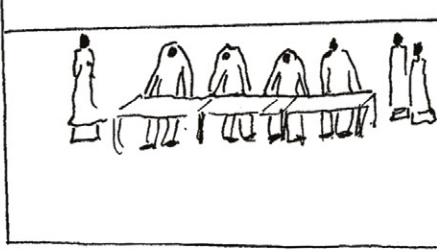
15-FANTASMA DE M. CESSI



16-INDO PARA O HOSPITAL



17- NO HOSPITAL



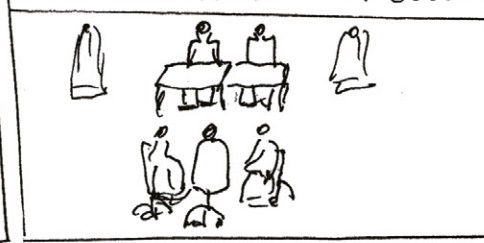
18-2º JULGAMENTO



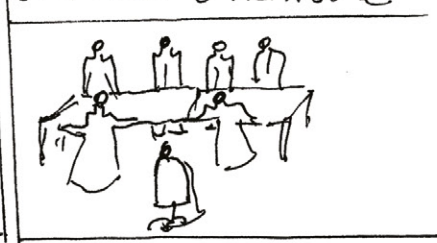
19- PEDRO E ALAÍDE 1



20-ALAÍDE- M. CESSI- M. CESSI



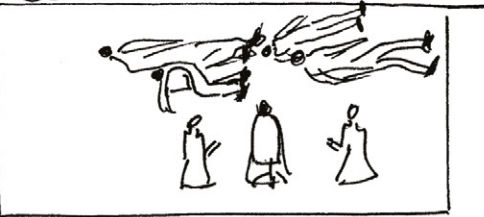
21-PEDRO E ALAÍDE 2



22-Madame Cessi e ALAÍDE



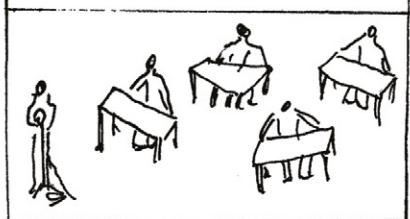
23-ALAÍDE E MORTE DE PEDRO



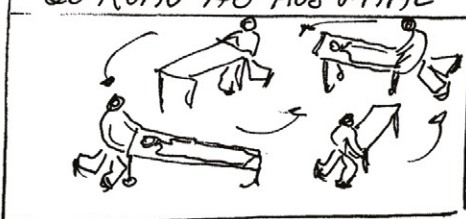
24-3º JULGAMENTO



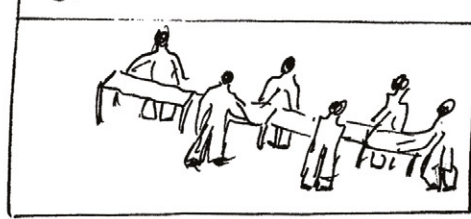
25-ANÚNCIO DO ACIDENTE



26-RUMO AO HOSPITAL

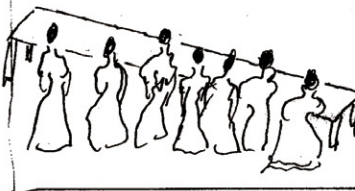


27-GRANDE MESA



FIM DO 1º ATO

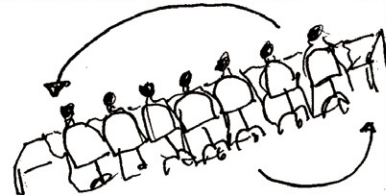
1) ANTES DA FESTA



2) A FESTA



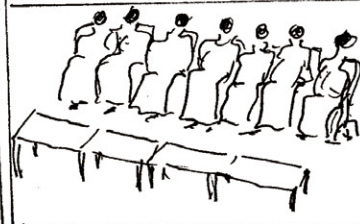
3) GRANDE GIRO



4) TRANSIÇÃO I



5) TRANSIÇÃO II



6) TRANSIÇÃO III



7) Alaide e a Mulher de véu

8) Alaide e público
Entra M. Classi9) Volta da
mulher de véu

10) NO HOSPITAL



11) PREPARO DO VELÓRIO



12) O VELÓRIO



13) LUCIA SE REVELA



14) VELÓRIO E CASAMENTO



15) TRANSIÇÃO

16) GRANDE CÍRCULO
Lucia entra correndo17) LUCIA CORRE PRA
PEDRO18) Lucia e Alaide
e a mãe. Revelação

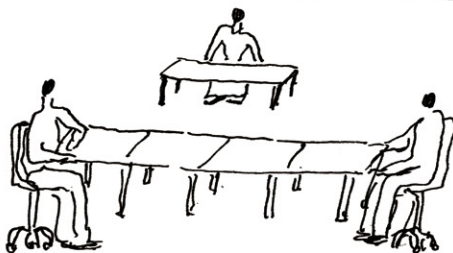
1 | M. CLESSI E O NAMORADO



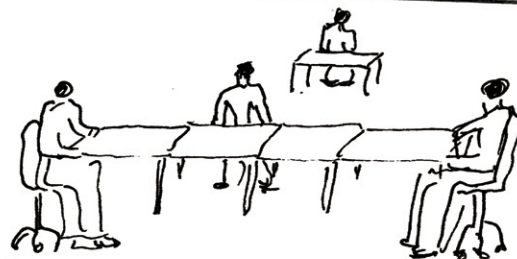
2 | M. CLESSI E A MÃE DO NAMORADO



3 | ALAIDE. PEDRO-M. CLESSI



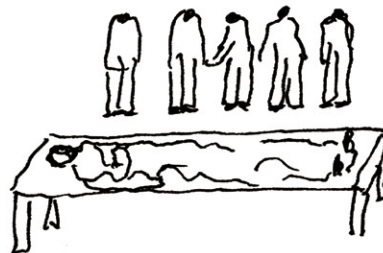
4 | ALAIDE LUCIA E PEDRO



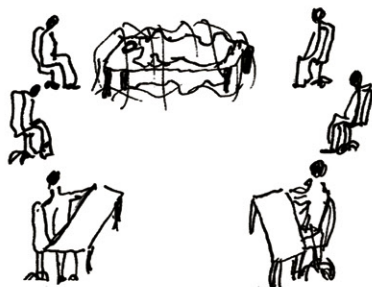
5 | NO HOSPITAL



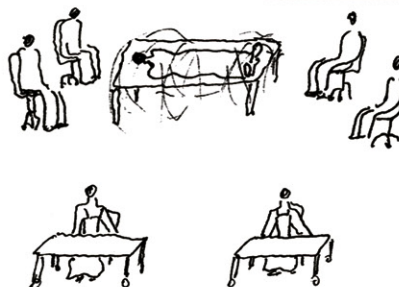
6 | NOTÍCIA DA MORTE DE ALAIDE



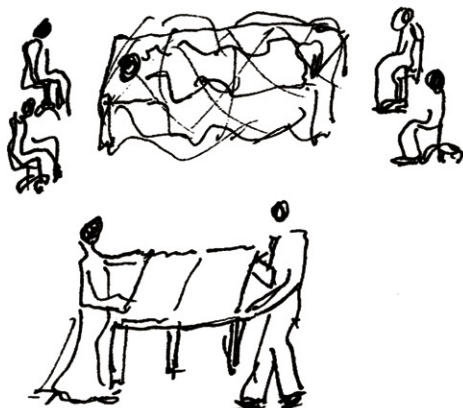
7 | PEDRO LUCIA VELORIO ALAIDE



8 | ALAIDE E LUCIA



9 | CONFRONTO LUCIA E PEDRO



10 | FESTA DE CASAMENTO







Ione de Medeiros

40 anos de direção teatral

Entrevista

Ione, como você se tornou diretora de teatro?

Eu não escolhi ser diretora. Aconteceu. Em 1983, éramos um grupo de quatro mulheres artistas — Myriam Tavares (da dança/circo), Manuela Rebouças (do teatro), Conceição Nicolau e eu (ambas da música). Esse elenco tinha acabado de participar da montagem do espetáculo *Sete+7*, inspirado na *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, dirigido por Carmen Paternostro, em parceria com Rufo Herrera, no ano de 1982. Depois disso, o Rufo saiu do grupo para se dedicar exclusivamente à composição musical. Nós quatro resolvemos, então, continuar com o trabalho.

Juntas, montamos, em 1983, o espetáculo *Biografia*, baseado no poema *Notícia da morte de Alberto da Silva*, de Ferreira Gullar. Nossa proposta era uma criação coletiva, experimental. Havia muita apreensão, pois, pela primeira vez, iríamos para o palco sem a direção do Rufo.

Apesar de nossa pouca experiência na área do teatro, durante os ensaios do processo de montagem, eu começava a apontar ideias e sugestões, que eram acatadas por todas elas. O espetáculo não tinha texto, e acredito que, pela minha experiência com a música, eu tinha uma relação mais forte com a linguagem não verbal e com a abstração. Foi então que, na elaboração da ficha técnica do espetáculo, as integrantes insistiram para que eu assinasse a direção de *Biografia*. Aconteceu.



Espectáculo *Biografia* (1983): Ione de Medeiros é a quarta da esquerda para direita.

Como foi dirigir esse seu primeiro espetáculo?

Antes da estreia, em 1983, fizemos uma prévia de *Biografia* em 1982, no auditório da Fundação de Educação Artística, durante o *Concerto Misto* — um evento que tinha como objetivo promover a integração das diversas linguagens artísticas. Nessa época, a Fundação ocupava uma casa grande, antiga, no número 320 da Rua Gonçalves Dias, no bairro Funcionários. Ao fundo, havia um galpão com um palco pequeno, onde fazíamos os ensaios e as apresentações experimentais.

Estávamos muito inseguras com essa primeira apresentação. Lembro-me da minha dor de barriga por causa do medo. Pedíamos ao apresentador do evento — Paulinho Santos (ex-integrante do grupo Uakti) — que adiasse nossa entrada sempre que chegava a nossa vez. *O Concerto Misto* aproximava-se do fim quando decidimos que deveríamos vencer o medo e arriscar. Fizemos uma ótima apresentação. O público presente naquele dia, em sua maioria voltado para a música erudita, se entusiasmou com a nossa encenação, que oscilava entre a música, o teatro e a dança.

Você falou da sensação de medo que tinha antes de entrar no palco. Esse medo ainda permanece?

Sim, essa sensação sempre aparece. Agora, 40 anos depois, compreendo esse medo como uma sensação que todo artista sente antes de entrar em cena. Até hoje sinto um frio na barriga antes de cada apresentação. Isso reflete a emoção do artista ao se expor frente ao público com o qual deseja estabelecer um diálogo, pois acredito que um dos objetivos da arte é comunicar. Entretanto, o retorno esperado pode não acontecer logo após o final de uma apresentação. Às vezes é necessário um tempo para que o público absorva o sentido de uma obra, e acho que isso vale para todas as artes.

Você começou sua carreira como musicista. Ter uma mãe pianista foi determinante na sua vida?

Acho que sim. Comecei a estudar piano aos seis anos de idade. Meu pai tinha convidado um violinista para ir à minha casa, para que eu pudesse escolher qual instrumento eu queria estudar, violino ou piano. Escolhi o piano.

Acho que fiz essa escolha por influência da minha mãe, pois eu e minhas irmãs a ouvíamos tocando todos os dias. À noite, quando íamos para a cama, nós lhe encomendávamos o repertório que queríamos ouvir. Dormíamos escutando as músicas que mais gostávamos.

Minha mãe também nos levava a recitais de piano, que aconteciam regularmente na cidade. Eram sempre à noite. Eu era ainda bem pequena. Assentada durante todo o concerto em uma cadeira dura, meus pés não alcançavam o chão. Lembro que eu ficava muito cansada e com muito sono, mas, hoje, eu agradeço e reconheço a importância dessa atividade cultural que ela me proporcionava.

Como foi sua infância nesse meio musical?

Tínhamos uma rotina rigorosa em casa. Eu estudava piano todos os dias, depois de fazer os deveres da escola. A cada semana, minha mãe exigia que decorássemos uma música inteira.

Assim, aos 10 anos de idade, gravei um disco com a sonata número 5, da obra *Seis Sonatas*, Op.36, de Muzio Clementi (1752-1832), que tinha 11 páginas — uma peça virtuosística do repertório infantil para piano, que eu, naquela idade, tive que saber tocar de cor.

Minha infância também foi marcada por grande quantidade de aulas. Além da escola e do piano, eu ainda estudava inglês, francês e português. Achava ruim não poder ter mais tempo para brincar ou para ler histórias, pois, desde criança, amava os livros. Como me faltava tempo para ler, eu levava um volume da coleção *Tesouro da Juventude* para um canto da casa e lia às escondidas.

Outro detalhe é que minha mãe só gostava de música clássica. Só mais tarde, quando foi aluna da professora Lúcia Branco (1903-1973), no Rio de Janeiro, ela se abriu para compositores do século XX, tais como Claude Debussy (1862-1918) e Aram Khachaturian (1903-1978).

Muito a contragosto, D. Lourdes, minha mãe, aceitou também trocar sua antiga técnica de instrumentista por uma nova, bem mais desafiadora. Durante um período, ela teve que se desfazer das músicas românticas que já conhecia e renovar seu repertório. Como ela era muito disciplinada, seguiu à risca as orientações da professora, sem se queixar.

Aos 10 anos, saí de Juiz de Fora e fui para um colégio interno de freiras — o Colégio Notre Dame de Sion —, em Petrópolis, Rio de Janeiro, onde continuei meus estudos escolares e de piano. Acho que a disciplina que recebi de minha mãe me preparou, ainda criança, para essa nova vida e acredito que também para toda minha carreira como artista.

Conte um pouco mais sobre a sua formação no Colégio Sion, que teve, entre suas alunas notórias, a ex-presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, e a pintora Tarsila do Amaral.

Eu considero que tive um grande privilégio de poder estudar no Colégio Sion, em Petrópolis. Lá, recebi uma excelente formação. Meus pais sempre priorizaram os estudos e por isso nos matricularam, eu e minhas três irmãs, em um dos melhores colégios daquela época.

Acho que a ótima relação que eu tive com esse colégio se deve muito à minha professora de piano, que eu adorava e com quem estudei durante sete anos. Mãe Eucharia era uma freira irlandesa que mal falava português e tinha fama de ser pouco sociável, mas nós nos entendíamos muito bem.

Ao longo dos anos em que fiquei interna, fui me aperfeiçoando no instrumento e me tornei a pianista do Colégio. A partir dos 15 anos, passei a tocar nos eventos que aconteciam na escola mensalmente. Além da prática diária de piano, eu acompanhava o coral da escola. Também fazíamos teatro na sala de aula, víamos filmes a cada 15 dias e tínhamos acesso a uma ótima biblioteca.

Além disso, assistíamos aos concertos de músicos que iam se apresentar em Petrópolis e convivíamos com eles quando iam à nossa escola estudar órgão ou piano, antes das apresentações. Pude assistir a um concerto de Nelson Freire, no auditório do Sion, quando ele tinha apenas 13 anos de idade. Foi inesquecível.

E aos 17 anos você se formou nesse Colégio...

Sim. Com 17 anos, voltei para Juiz de Fora, para fazer a faculdade de Letras, na UFJF e continuar os estudos de piano no Conservatório Estadual de Música.

Meu pai impôs uma regra em casa: uma vez que tínhamos sido privilegiadas com os estudos em uma escola de excelência, havia chegado o momento de trabalhar e contribuir nos gastos em retorno a esse investimento em nossa educação. Achei justa sua proposição e logo comecei a dar aulas particulares de piano para crianças.

Considero hoje que esse incentivo ao trabalho foi fundamental para mim numa época em que, segundo os costumes tradicionais, as mulheres deveriam ter como meta principal o casamento, e não uma carreira profissional.

Conte um pouco mais sobre seu pai.

Meu pai, Alencar Medeiros, o caçula de 16 irmãos, era natural de Vargem Grande, cidade próxima a Juiz de Fora. Foi uma grande referência na minha vida. Ele acreditava muito nas mulheres, talvez por influência da mãe dele, uma matriarca reconhecida e muito respeitada pelos filhos. Por conta dessa predominância feminina na sua educação, ele e seus irmãos aprenderam a valorizar e respeitar as mulheres. Além disso, era uma pessoa muito sensível e estava sempre próximo das filhas.

Lembro que um dia, ainda muito pequena, eu estava com ele no banheiro enquanto ele fazia a barba. Ouvei os pingos da torneira produzindo sons ritmados com diferentes alturas e falei: “Papai a torneira está tocando uma música”. A resposta dele foi: “Se você prestar atenção, tudo à sua volta pode ser música.” E citou “o canto dos sapos no final da tarde, em volta de um lago”. Segundo ele, eram sons que se pareciam aos de uma orquestra.

Meu pai dizia também que, se tivéssemos um talento para qualquer coisa, teríamos que investir nele sem discutir. Do contrário, de acordo com ele, que não era um católico praticante, um dia iríamos prestar contas a Deus. Hoje agradeço sua influência e me lembro que meu pai, mesmo sem terminar o segundo grau escolar, era um homem culto, criativo e apreciador das artes.

Você nunca teve dúvidas sobre a carreira que deveria seguir? Nunca se arrependeu de não ter sido pianista?

Não. Nunca me arrependi. Uma vez formada em música, era esperado pela minha família que eu continuasse como concertista. Percebi, no entanto, que o piano me obrigaria a ter uma profissão solitária, focada totalmente no instrumento. Sentia falta de uma experiência coletiva. E, como naquela época eu já tinha tido uma vivência de muitos anos como instrumentista, queria entrar em contato com outras pessoas e outras áreas das artes que eu ainda não conhecia.

Mais tarde, quando me tornei professora de musicalização na Fundação de Educação Artística, encontrei uma equipe muito atuante e muito interessada em abrir espaço para uma nova alfabetização musical. Foi essa a minha primeira experiência coletiva, a qual deu início ao meu percurso artístico.

Pode falar um pouco das suas experiências na área pedagógica?

Como professora da Fundação de Educação Artística, tive a oportunidade de desenvolver a pesquisa da *Rítmica Corporal*, que compreendia atividades corporais pautadas em parâmetros musicais. Mais tarde, desenvolvi essa prática com os integrantes do Grupo, como parte do treinamento e do processo de montagem dos espetáculos.

Ainda como professora de música, dei aulas por 10 anos no Instituto Decroly – uma escola particular de educação básica, hoje extinta – e no Centro Pedagógico da UFMG, onde permaneci por 15 anos.

Destaco também o período em que fui professora dos cursos para jovens e crianças do Festival de Inverno da UFMG, a partir de 1975, e coordenadora, de 1989 a 1999. Nesses festivais, tive muito espaço para criar e realizar projetos de integração das artes, que envolviam oficinas de música, teatro, dança, artes visuais, audiovisuais, incluindo também atividades de educação física. Com a proposta de unificar as oficinas de jovens e adolescentes, coordenei, entre os anos de 1994 e 1999, o Festival Jovem, em Ouro Preto, dentro do Festival de Inverno da UFMG, à época sob a coordenação do professor Evandro Lemos.

No término de cada Festival, fazíamos uma mostra de resultados, reunindo as experiências de todas as oficinas. Essas mostras envolviam por volta de 100 crianças e adolescentes e aconteciam em espaços alternativos de Ouro Preto. Considero que participar dos Festivais de Inverno da UFMG foi uma experiência maravilhosa, da qual sinto saudades.

Foi um grande privilégio, também, ter trabalhado com crianças durante toda a minha vida. Tive trocas e aprendizados com elas, que me marcaram e influenciaram meu trabalho como diretora. A elas dediquei o único espetáculo infantil que dirigi, *Happy Birthday to You* (1994). E foi gratificante perceber o quanto essas crianças se identificaram com as situações criadas para a personagem principal da peça quando foram assistir ao espetáculo. Muitas das cenas desse espetáculo surgiram nas vivências que fiz com as crianças do Centro Pedagógico.

Como foi seu primeiro encontro com a Fundação de Educação Artística, a FEA?

O encontro com a FEA foi fundamental para a minha carreira. Antes de chegar a Belo Horizonte, ouvi de uma produtora carioca que, se eu viesse morar aqui em Belo Horizonte, deveria procurar a Fundação e conhecer Berenice Menegale. Foi o que fiz logo após a minha chegada, ao final dos anos 1960. Foi somente depois desse encontro que me localizei nesta cidade.

Lembro-me, como se fosse hoje, da primeira vez que vi a Berenice. Ela veio andando e sorrindo em minha direção, usando um vestido florido muito bonito e delicado. De imediato, nós nos entendemos. Berenice me acolheu como professora, e foi nessa época que dei continuidade à proposta de pesquisa de ensino musical da FEA, com foco na Rítmica Corporal.

Nessa época, já tendo desistido de ser pianista, comecei a fazer cursos de dança contemporânea com Marilene Martins, a Nena, do Transforma, com o Klauss Vianna e com a coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa. Paralelamente, também busquei experiências nas artes plásticas com o Marcos Coelho Benjamin. Além disso, desde a adolescência, eu já tinha um grande interesse pelo cinema.

Nos anos 1960, antes de vir para BH, participei de um cineclube em Juiz de Fora que ficava em uma sala alternativa. Lembro quando assisti pela primeira vez a clássica cena do corte de um globo ocular no filme *O cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, fiquei assustada e impressionada com a radicalidade e crueza daqueles diretores. Ali também tive contato com os primeiros filmes da *Nouvelle Vague* que chegavam ao Brasil, ainda fresquinhos e muito polêmicos. Lembro-me também que não entendia nada quando saía das sessões, mas sempre gostava dos filmes, percebendo neles algo instigante, que propunha mudanças na linguagem cinematográfica.

Mantenho esse interesse até hoje e sempre frequento as salas de cinema. Assisto tanto aos clássicos como aos novos filmes, de cineastas que vêm surgindo no mundo inteiro.

E em 1977, você conheceu o Rufo Herrera...

O encontro com o Rufo Herrera também foi marcante. Antes de conhecê-lo, muita gente daqui de Belo Horizonte falava que nós tínhamos que nos encontrar, pois tínhamos muito a ver um com o outro.

Em 1976, eu estava no Rio de Janeiro e fui assistir ao espetáculo *Último carro*, no Teatro Opinião, com direção de João das Neves e trilha sonora de Rufo Herrera. Quando acabou o espetáculo, fiquei impressionada com o trabalho daqueles dois artistas incríveis e senti vontade de conhecê-los.

Em julho do ano seguinte, Berenice Menegale, na época coordenadora do Festival de Inverno da UFMG, convidou o Rufo para dar um Curso de Arte Integrada na Fundação de Educação Artística. Eu, como musicista, me inscrevi no curso, que era aberto a alunos com diferentes experiências artísticas. Foi então que pude conhecer o Rufo. Acredito que as presenças de Rufo e Berenice foram determinantes para a minha vida e para minha carreira artística.

Mais tarde, João das Neves também se mudou para Belo Horizonte, e nos tornamos grandes amigos. João sempre acompanhou o meu trabalho como diretora do GOM. Em 2010, ele foi assistir a *As últimas flores do jardim das cerejeiras* e disse que esse tinha sido o espetáculo mais bonito que ele havia visto na vida. Eu o admirava como diretor e dramaturgo, fiquei muito feliz com esse comentário.

E ali nasceu o Grupo Oficina Multimédia...

Sim, em 1977, o primeiro elenco do Multimédia era formado por músicos, bailarinos, atores e artistas plásticos. Cada um contribuía com sua experiência diversificada, o que resultava em uma mescla de várias artes na encenação.

Naquela época, o Rufo morava no sertão baiano e, antes de viajar, deixava tarefas para os integrantes realizarem enquanto ele estivesse fora. Eu tinha tanta vontade de experimentar essas propostas, que às vezes deixava a casa e os filhos de lado para me dedicar intensamente às tarefas, criando cenas, textos e músicas que eram avaliadas pelo Rufo quando ele voltava a BH.

Nesse período, aprendi com o Rufo a fazer uma partitura cênica para organizar e registrar graficamente a multiplicidade de expressões que compunham a linguagem multimeios, compreendendo iluminação, ação cênica, texto, som e movimento. Recurso que, aliás, utilizo até os dias atuais na elaboração dos roteiros dos espetáculos. Considero que esse foi o “pulo do gato” que me ajudou a visualizar a complexidade da linguagem multimeios como um todo.

Como a sua experiência prévia na área musical interferiu no seu olhar como diretora teatral?

Minha participação inicial no elenco do GOM foi como musicista. Acredito que isso interferiu na continuidade da pesquisa multimeios quando assumi a direção do Grupo, em 1983. Como entrei para o teatro pela porta da música, mantenho um caráter de abstração na encenação, priorizando um olhar musical e imagético nas montagens dos espetáculos.

Com exceção de *A casa de Bernarda Alba*, *Boca de Ouro* e *Happy Birthday to You*, os espetáculos do GOM não seguem um roteiro linear, não contam uma história, não têm personagens, não usam cenários descritivos, ou seja, não se apoiam em uma dramaturgia convencional. O texto teatral não é prioritário, podendo, porém, surgir em pequenas cenas ou no uso expressivo de sons, palavras e ruídos, elaborados sob uma perspectiva musical.



Banquete cênico catártico *Como Como Somos*: Ione de Medeiros, integrantes do Grupo Oficina Multimídia e artistas convidados participam da performance realizada durante o Verão Arte Contemporânea de 2014, no Espaço Cultural Ambiente, em Belo Horizonte. Ione de Medeiros é a quarta da esquerda para a direita.

E como essa abstração vai se refletir na encenação?

Essa concepção abstrata vai se refletir principalmente na escolha, ressignificação e manipulação dos materiais cênicos. Para isso, abandonamos os vínculos com o caráter descritivo ou ilustrativo dos objetos e lidamos com eles sob a perspectiva do *olhar sincrético* — aquele que não vai priorizar os detalhes realistas ou características figurativas, mas sim a essência, a síntese, a alma do objeto. Quando realizamos exercícios de improvisação e pesquisas práticas com o material na sala de ensaio, desenvolvemos esse olhar e descobrimos as múltiplas possibilidades de utilização dos objetos em cena, conferindo-lhes um caráter diferente do esperado e ampliando seu potencial de expressão.

Um exemplo disso foi o uso de capas no espetáculo *Aldebaran*. Feitas de papel *kraft* amassado, essas capas cobriam os atores da cabeça aos pés, conferindo-lhes uma forma abstrata e misteriosa, sem nenhum detalhe que lembrasse a figura monstruosa. Essas figuras faziam alusão a monstros imaginários sem uma definição muito concreta, como acontece no universo dos sonhos.

Como você inicia o processo de criação de um espetáculo?

No meu processo de criação artística, busco apagar tudo e começar do zero, sem saber aonde eu e o elenco vamos chegar. Na sala de ensaio, a cada início de processo de criação, deixo para trás todas as ideias, erros e acertos obtidos no espetáculo anterior e entro, junto com os atores, em um universo totalmente desconhecido. Ali permanecemos por um bom tempo, sem saber o que vai acontecer.

Acredito que existe uma atração irresistível pelo desconhecido que move o artista e o coloca em contato com o seu inconsciente quando está criando. Ao buscarmos esse desconhecido, também estamos lidando com o caos. Trata-se de uma desordem inerente ao processo criativo. Esse estado caótico é muito precioso, mas também muito assustador. Isso porque no início não conseguimos vislumbrar o conjunto da obra. Ela vai se revelando aos poucos, em meio a uma aparente desorganização. As ideias vão se encadeando, e a obra vai se configurando nesse processo.

Existe, portanto, um ritmo no processo de criação, e o artista precisa respeitar esse tempo, não ter pressa de sair desse caos. Assim como não podemos colher uma fruta antes da hora, existe um momento certo para fecharmos o ciclo. É como se a obra tivesse uma vida própria. Cabe ao artista perceber esse tempo e se conectar com esse processo de maturação. Acredito que é com a contínua repetição dessa experiência criativa que o artista vai desenvolvendo e definindo sua linguagem própria. Para mim, esse é o nosso maior desafio.

E quando o processo de criação termina e chega a hora de ir para o palco, é nesse estágio que surge o que você chama de “certezas provisórias”?

Sim. Esse é um paradoxo muito curioso com o qual o artista tem que lidar. Porque, em algum momento, precisamos acreditar que fechamos um ciclo, mesmo não tendo certeza de que a obra está totalmente acabada. Diante dessa incerteza, ficamos inseguros e ansiosos. Como lidar, então, com essa dúvida diante do público? É aí que surge um recurso que chamo de “certezas provisórias”. São pequenas ilhas que nos sustentam em meio a um emaranhado de dúvidas inerentes à criação.

Assim, quando dizemos “provisórias”, isso significa que aquelas certezas são apenas momentâneas, de curta duração. Ao mesmo tempo em que precisamos delas para chegar ao final de um processo criativo, temos que estar cientes de que, no futuro, com a experiência adquirida, poderemos lançar um novo olhar sobre a obra e realizar mudanças que antes não imaginávamos. É assim que evoluímos no percurso do processo criativo.

O que é um grupo teatral para você?

Um grupo teatral é feito de muitas individualidades e, quanto mais fortes as partes, mais forte o conjunto. Associo essa ideia de um coletivo à imagem do pássaro Avalovara, que o escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978) colocou em uma de suas obras. Trata-se de uma ave cujo corpo é feito de muitas avezinhas, e o conjunto resulta num grande e belíssimo pássaro.

Portanto, associo essa imagem de Avalovara a um coletivo de artistas, que juntos vão investir em uma pesquisa cênica, contribuindo, cada um, com seu potencial expressivo, visando à construção de um produto final.

Posso ressaltar, ao longo desses 45 anos, o comprometimento e a participação dos integrantes em cada montagem que dirigi. Essas montagens sempre resultaram de um processo de criação em que o elenco, sob a minha orientação, pesquisou, buscou soluções e forneceu os dados para o roteiro do espetáculo. Nesse processo, os integrantes interferiram como cúmplices, apostando na linguagem multimeios como uma possibilidade cênica peculiar.

Em toda a história do GOM, o elenco tem sido móvel, atraindo sobretudo jovens atores que estão em formação nas universidades e cursos de artes cênicas. Eles entram para o GOM com o objetivo de complementar sua formação acadêmica, vivenciar a experiência de integrar um grupo profissional e participar do processo de montagem de um espetáculo. Após esse processo, alguns acabam saindo em busca de outros caminhos, seja criando seu próprio grupo, seja optando pela carreira docente.

Mas, nos últimos anos, formou-se um núcleo fixo, composto por Jonnatha Horta Fortes, Henrique Torres Mourão e eu. Com mais de 20 anos de permanência no Grupo, esses dois atores, além de integrarem o elenco, foram assumindo várias outras atividades. Essas atividades compreendem desde a participação em cursos como professores, mesas redondas e *lives*, até as funções de produção, elaboração e execução de projetos. Também foram assumindo outras tarefas de mais responsabilidade, como assistência de direção, figurino, cenário e vídeo.

No entanto, independentemente do tempo de permanência de cada integrante, estou certa de que todos aqueles que um dia integraram o elenco do GOM contribuíram para o amadurecimento da linguagem multimeios particular ao Grupo. Além disso, minha experiência de 40 anos de direção foi se aprimorando com as muitas trocas que tive com todos os artistas e parceiros que passaram pelo GOM e deixaram suas contribuições ao longo dessa história, que já dura quase meio século.

Além de dirigir, você também atuou em alguns espetáculos, performances e intervenções que o Grupo realizou...

Sim. Ao assumir a direção do GOM, deixei de lado minha carreira de atriz. Entretanto, sempre que posso, participo de *performances* que o Grupo realiza junto com artistas convidados. Em 1993, por exemplo, participei do espetáculo *Bom dia Missislifi* tocando acordeom e, em 1997, de um desfile performático na intervenção urbana *Zum, Zum, Zum, lá no meio do mar* no FIT BH. Em 2005, também entrei em cena na *performance Banquete da vovó*, no evento *Sexta Trash*, coordenado por Carlos Gradim e Cynthia Paulino. Minha participação mais recente, aconteceu na *performance Como Como Somos*, um banquete cênico catártico que coordenei e realizei com o GOM em 2014, na programação do Verão Arte Contemporânea. Essa proposta prestou homenagem às excentricidades dos anos 1970 e à *video performance Feijões*, da artista carioca Sonia Andrade. Integravam o banquete seis atores do GOM e mais seis artistas convidados, formando um elenco de doze *performers*. Todos bebiam e comiam, fazendo uma alusão irreverente à *Última Ceia*, de Leonardo da Vinci. À medida que o banquete acontecia, os comes e bebes eram misturados e jogados sobre os atores, culminando num grande caos indigesto e malcheiroso, totalmente inesperado pelo público presente.

Qual você acha que é a maior dificuldade que uma mulher artista enfrenta em uma sociedade conservadora como a do Brasil?

Acredito que a maior dificuldade de ser uma artista está relacionada à dependência da mulher a valores sociais muito arraigados em nossa sociedade — o matrimônio, a maternidade e a manutenção do lar —, vilões na vida da mulher, que eu chamo de “os 3M”. Esses vilões são perigosos porque são atraentes e continuam desejáveis para a maioria das mulheres, pois ainda as legitimam socialmente.

No entanto, os 3M exigem de nós uma estabilidade e um pragmatismo incompatíveis com as necessidades essenciais do fazer artístico. Lidar com a arte é lidar com o caos, com a desordem e com a instabilidade. O paradoxo está no fato de que, mesmo que nos disponhamos a ir ao encontro do universo da arte e suas incertezas, percebemos que ainda é muito difícil resistir aos chamados dos 3M — valores que vêm sendo cada vez mais explorados e reforçados pela sociedade de consumo. Ainda existem mulheres que abrem mão de seu desejo profissional em favor das funções de mãe, esposas e donas de casa. Ao fazer isso, elas estão reforçando o posto de matriarca, muito conveniente à manutenção de uma estrutura machista, castradora e estagnante. O preço dessa estagnação é o mais caro que podemos pagar em nossas vidas.

Acredito, portanto, que, para as mulheres promoverem mudanças efetivas na sociedade, teriam primeiro que rever seus próprios condicionamentos, rompendo com valores convencionais que lhes são atribuídos. Isso vale não só para as mulheres artistas, mas para todas aquelas que optam por ampliar e estender seu potencial criativo para fora do ambiente familiar.

É bom lembrar também que, nos dias de hoje, cada vez mais, a mulher tem assumido profissões fora do lar, nem sempre por desejo próprio, mas pela necessidade de contribuir com o orçamento familiar. Infelizmente, essas mulheres não rompem com o padrão estabelecido. Muitas apenas dobram sua jornada de trabalho, ampliando suas tarefas e responsabilidades, mantendo-se ainda sujeitas a um mesmo modelo social de família já estabelecido.

Cabe a nós mulheres, então, assumirmos nossas escolhas, certas de que, nesse percurso, iremos nos confrontar com muitas dificuldades, começando pelas nossas próprias contradições e ambivalências essenciais. Entretanto, acredito ser esse o caminho que poderá nos conferir a liberdade de escolha de outras possibilidades de legitimação social, que não sejam as dos 3M.

Hoje, aos 80 anos de vida e mais de 40 anos de atividades culturais na bagagem, o que você gostaria de dizer para os artistas que estão começando agora?

Eu diria para descobrirem uma maneira de fazer arte. Mesmo que seja difícil.

Acredito que não existe nada melhor para um artista do que entrar em contato com o universo da criação e investir na busca de uma linguagem própria.

Sempre digo também que a única possibilidade de exercermos a nossa liberdade plenamente é por meio da criação artística. É no processo de criação que entramos em contato com o nosso inconsciente e com o inconsciente coletivo, ampliando a nossa percepção do mundo. Quando isso acontece, parece que o universo conspira a nosso favor, e temos a certeza de que é aquilo que deveríamos estar mesmo fazendo.

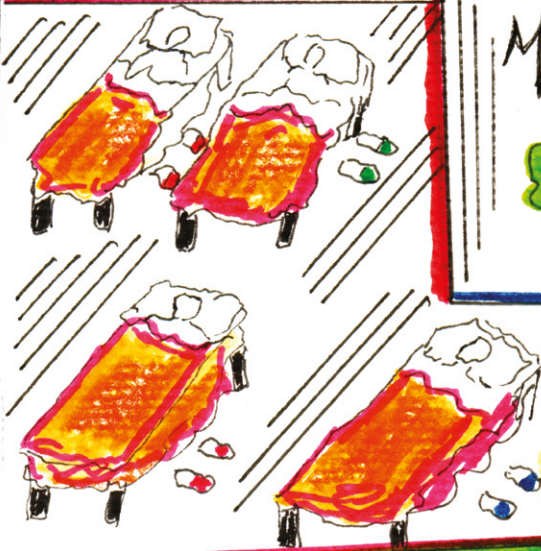
Então, digo, para todos que percebem que podem se conectar com o fazer artístico, que ouçam esse chamado e viabilizem essa possibilidade, pois, como eu, eles também se sentirão realizados. Tenho certeza de que, apesar de muitas lutas, é muito gratificante também olhar para trás e pensar que valeu correr o risco, e que se escolheu o caminho certo.



IONE



4 IRMÃS



KNOCK

KNOCK

Mado



FFIUD



MAIS TARDE NA
FEA APRENDI QUE
A MÚSICA CONTEMPO-
RÂNEA USAVA O
RUIDO MUSICAL.

INDO DE
MANHÃ
PARA A
ESCOLA

1949

DORMÍAMOS
OUVINDO MINHA
MÃE TOCANDO
PIANO

MEU PAI RESPONDEU



1947

JUIZ DE FORA



Ping
- Bang
- ploc

PAPAI,
A TORNEIRA
ESTÁ TOCANDO
UMA MÚSICA?

CONCERTO DE
PIANO



MINHA
MÃE
TINHA
UM
SORRISO
MUITO
BONITO



MEUS PAIS
EM LUA DE MEL



NOUVELLE VAGUE
1960

ACOSSADO

QUERIA ME PARECER
COM JEAN SEBERG



1983



BIOGRAFIA

PIANO?

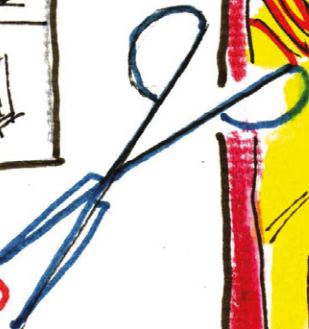
1960

CORTEI MEU
CABELO COM
TESOURINHA
DE UNHA

VIOLINO?



RÍTMICA
CORPORAL



1960

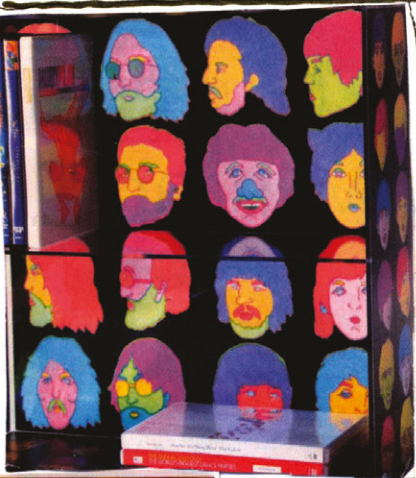
IONE



JUIZ DE FORA

GOM:
ANTIGOS INTEGRANTES

EU COM 18 ANOS



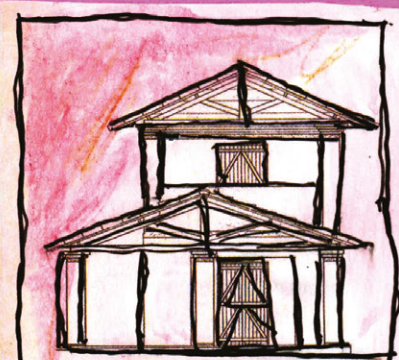
GRUPO TEATRAL
QUANTO MAIS
FORTE AS
PARTES, MAIS
FORTE O
COLETIVO

BIOGRAFIA
4 MULHERES



BERENICE
MENE GALE

FUNDAÇÃO EDUCAÇÃO ARTÍSTICA



R. GONÇALVES
DÍAS - 320 - BH

CONHECER
BERENICE -
A MELHOR COISA
QUE ME ACONTECEU
EM B.H.

ESCOLHI O PIANO POR
CAUSA DE MINHA MÃE

FEA - 1974
BELO HORIZONTE

Ione conversa com Henrique Torres Mourão e Jonnatha Horta Fortes, integrantes do GOM

Quando Jonnatha e Henrique vieram trabalhar comigo, eram dois garotos muito jovens, com muita curiosidade sobre as artes e muita vontade de experimentar. Isso aconteceu há 20 anos. O tempo passou, eles continuaram no Grupo e mantiveram essas qualidades essenciais para quem quer seguir a carreira artística.

Após tantos anos de contato diário, percebo o quanto Jonnatha e Henrique ampliaram seus conhecimentos e amadureceram como pessoas. Nesses 20 anos, ambos participaram de 10 espetáculos dirigidos por mim, não só como atores mas também exercendo diversas funções inerentes ao processo de montagem, como ensaios, produção, divulgação e outras atividades. Juntos, enfrentamos dificuldades e compartilhamos muitos momentos de alegria e realizações.

Quero registrar neste livro a voz dessas duas pessoas muito queridas, para que falem um pouco sobre suas experiências como artistas integrantes do Grupo.

Quero manifestar também meu sentimento de gratidão por tantas trocas afetivas nesse percurso e pela contribuição desses artistas para a continuidade do Grupo Oficcina Multimídia, fortalecendo, cada vez mais, os laços que nos unem.



Henrique Torres Mourão, Ione de Medeiros e Jonnatha Horta Fortes em cena no banquete *Como Como Somos* (2014)

Ione de Medeiros: Vocês dois entraram muito jovens para o GOM. Como foi o primeiro contato de vocês com o Grupo?

Henrique Torres Mourão: Ione, antes de responder a essa pergunta, vou contar como foi meu primeiro contato com você. Era uma tarde de 2002, no período de férias escolares. Eu tinha 20 anos e usava um boné virado para trás, a calça caída com uma corrente presa no bolso e uma camiseta de banda de rock. Com os dois pés sobre um skate, eu deslizava entre os carros parados no sinal vermelho. Da janela do motorista de um Monza preto com os vidros fumê, ouço uma voz me chamando, uma voz de mulher: “Ei você, você do skate, vem aqui!”. Voltei e me aproximei do carro. Lá dentro vi uma figura feminina misteriosa com uma “aura diferente”. Ela usava óculos escuros, cabelos compridos, roupas pretas, brincos, anéis e colares variados, além de um característico perfume de *patchouli*. Ao seu lado, no banco do passageiro, havia cadernos, livros, CDs e baquetas. Eu não sabia, mas tinha acabado de conhecer, naquela hora, Ione de Medeiros — a diretora do Grupo Oficina Multimídia. Ela: “Eu trabalho com teatro. Sou diretora. Gostei do seu jeito. Quer fazer uma experiência comigo?”. Eu: “Diretora de teatro? Experiência com você? Ué, pode ser! Onde é?”. Você me deu um endereço e eu fui. Essa foi a forma inusitada que deu início à minha relação com você e depois com o Grupo Oficina Multimídia.

Lembro do meu primeiro dia de ensaio como se fosse ontem. O elenco, na época, era composto por duas mulheres e seis homens. Eles estavam ensaiando *IN-Digestão*. Mais próximo de uma instalação cênico-sonora do que de um espetáculo, *IN-Digestão* parecia um laboratório científico, onde sons e objetos eram tratados como material de pesquisa e expressão com possibilidades e potenciais infinitos. Senti uma afinidade imediata com a plasticidade daquela performance *hardcore*. Eu lia muitas histórias em quadrinhos e adorava desenhar. Cheguei até a pichar, algumas vezes. Só a natureza daqueles materiais toscos, pesados, agressivos já era muito atraente — tonéis de metal, escadas, latas de vários tamanhos, para-choques, pneus e portas de carro, passarelas, andaimes, cordas, roldanas e até um fogareiro aceso com botijão de gás, onde eles “fritavam” pregos e parafusos... Todos esses materiais eram sacudidos, jogados para cima, arranhados, arrastados, empurrados e até espancados pelos atores.

Por meio de gritos e gestos iguais aos dos guardas de trânsito, *Chevette, Belina, Dodge, Fusca, Aero Willys e Opala* (codinomes usados pelos atores em cena) se comunicavam entre si, dentro de uma atmosfera de caos urbano. A performance deles transpirava uma energia estonteante, oscilando entre o teatro e a interpretação musical. As indumentárias de cada um eram como armaduras medievais. Feitas de peças de automóveis — faróis, mangueiras, retrovisores, correias, pistões, calotas, velas, correntes, molas, porcas e arruelas —, os intérpretes se pareciam com aquelas gangues de *punks* prontos para a batalha.

Um texto-manifesto contra a má qualidade de vida do Terceiro Mundo — um verdadeiro arroto na cara da sociedade — era falado pelos atores com intensidade e urgência ao microfone, enquanto ruídos atritosos, sons percussivos, agudos estridentes e acordes distorcidos de baixo e guitarra elétrica cuidadosamente pensados eram executados ao vivo pelos atores, gerando um ambiente sonoro por vezes ensurdecedor.

Nesses ensaios de *IN-Digestão*, o galpão do GOM exalava uma névoa de poeira ferruginosa misturada com fuligem, cheiro de gasolina e graxa. Parecia uma daquelas garagens onde bandas de adolescentes de todo o mundo ensaiam músicas grotescas com seus instrumentos podres e vocais desafinados.

Aquilo tudo era, ao mesmo tempo, muito louco e encantador para mim. Fui atingido em cheio pela atmosfera coletiva e libertária que emanava dos ensaios. E tudo isso coordenado e estimulado por uma diretora ousada e radical que sabe utilizar a energia jovem a favor da encenação multimeios, que mais tarde descobri ser a característica predominante do GOM.

Enfim, o encontro com a proposta artística do Grupo Oficina Multimídia era tudo o que eu podia querer naquele momento. Ela se afinava muito com o que eu, um jovem recém-saído da adolescência, tinha vivenciado com a galera do skate e com as ideias e atitudes transgressoras das bandas *punks* que eu gostava de ouvir. Por isso aceitei o desafio de integrar o GOM, sem saber muito onde ia chegar.

Ione: E você, Jonnatha?

Jonnatha Horta Fortes: Eu tinha acabado de me mudar para Belo Horizonte, estava estudando Teatro na UFMG, e duas amigas me falaram sobre o GOM e que ele estava aberto para atores. Essas amigas são grandes admiradoras do Grupo e me falaram maravilhas, resolvi me aproximar do GOM. Elas me recomendaram: “Jonnatha, o grupo é muito sério e dedicado, não converse, faça poucas perguntas, faça todos os exercícios propostos, tente não demonstrar cansaço. O trabalho físico é bem intenso”. Marcaram um dia para eu estar presente no ensaio, era na Zona Leste, um galpão no bairro Santa Efigênia. Cheguei lá e encontrei todo o elenco. Naquele dia, a luz do espaço tinha sido cortada por falta de pagamento. Sem luz, você não foi ao ensaio, mas o elenco iria fazer a preparação corporal à luz de velas e eles disseram que eu poderia ficar para participar dessa parte. Essa imagem nunca me saiu da cabeça, sou uma pessoa tímida e naquele momento tive que adentrar no espaço, fazer vários exercícios físicos bem intensos, iluminados por velas. Quase não conversei com ninguém, já fomos direto para o trabalho. No final dos exercícios nos despedimos e marcamos um novo encontro para depois de dois dias, quando você estaria de volta. Nesse dia fizemos os Ritos Tibetanos, uma série de exercícios que conheci no GOM e depois ensinaria em minhas aulas. No meu segundo encontro, espaço com luz, tive o prazer de conhecer você, que à primeira vista já marca pela beleza e também por um perfume delicioso, você é conhecida por seu cheiro de *patchouli*. O Grupo estava no processo de montagem de *A casa de Bernarda Alba*, fiquei totalmente apaixonado com o processo. Fazíamos diversas improvisações, você orientando e trazendo propostas, a criatividade do elenco a mil. É muito marcante esse meu começo, por estar em um universo novo e também pela sua dedicação e a do elenco. Voltava impressionado para casa com o seu olhar atento e generoso para cada improvisação nossa. Começamos improvisando personagens a partir de observação na rua. Lembro que minhas primeiras propostas não funcionavam, até que um dia comecei a imitar o andar de um homem que vi no supermercado. Quando fiz isso na sala de ensaio, você me disse que surgia algo ali, pelo andar. Depois do andar, foi o respirar, o sentar, o parar, o correr, o fazer sons vocais, o falar, até o cantar, até criar um universo para aquela personagem e descobrir com quais objetos ela se relacionaria. Esses objetos encontrávamos na sala de ensaio (o GOM é cheio de objetos incríveis, isso também me chamou atenção desde o primeiro dia). Até que chegou um momento em que o meu personagem deveria interagir com outros personagens que estavam sendo construídos pelo restante do elenco e numa improvisação — de que não me esqueço —, a atriz Juliana Guerra entrou com sua personagem e me fez uma pergunta: “Qual seu nome?” e respondi: “José!”. Nunca me esqueci dessa criação de personagem e dos detalhes da sua observação nessa construção, nos conduzindo, nos apoiando, nos dirigindo. Meu José até cantava a música “Atrás da Porta”, de Chico Buarque e Francis Hime, mas que ficou famosa na voz de Elis, e que me lembro de sempre escutar em um vinil na casa de minha avó. Foi muito marcante esse início no GOM, me apaixonei pelo trabalho, senti que era um ótimo lugar para criar e aprender. Compreendi a importância de ter uma diretora e um grupo. Naquele ano estreamos o espetáculo *A casa de Bernarda Alba*, que foi minha estreia no teatro profissional, no Teatro Francisco Nunes, e que depois teve uma linda trajetória por diversas cidades e festivais. Esse espetáculo também é muito importante para mim, pois fiz a Bernarda Alba, a matriarca ditadora, uma personagem bastante desafiadora, mas que me trouxe muitas alegrias como ator. Então desde 2001, estou no Multimídia, criando e aprendendo, e com muita vontade de continuar fazendo teatro em grupo.

Ione: E como vocês veem a arte e o seu próprio amadurecimento pessoal depois de 20 anos de contato com as diversas experiências artísticas que tiveram no Grupo?

Henrique: Como entrei de forma inusitada no Grupo e sem conhecimentos prévios sobre artes cênicas, nunca tinha visto nada daquilo que acontecia nos ensaios. Achava tudo um pouco estranho e às vezes até engraçado, mas gostava muito da liberdade de expressão corporal e vocal que os atores tinham nos treinamentos e nas improvisações que você conduzia. Eu, naturalmente, ainda era muito desajeitado — tanto na prática da Rítmica Corporal quanto nos exercícios de dança e de manipulação de objetos. Achava muito difícil e errava tudo. Mas, como não sabia nada mesmo, deixava a vergonha de lado e continuava tentando fazer. Olhava e imitava os outros atores. Anos mais tarde, você me contou que observou essa minha disponibilidade para insistir sem muito autojulgamento e que, na sua concepção, essa seria uma das qualidades de quem quer fazer teatro.

Após 20 anos como integrante do Grupo, penso que quem tem a sorte de poder mergulhar em um processo de montagem de um espetáculo do Grupo, ou mesmo de participar de um dos eventos, sob a sua direção, Ione, certamente carregará o *espírito multimeios* para o resto da vida, mesmo que mude de área de atuação. Acho que, além de ser um grupo de teatro e uma produtora cultural, o GOM também é uma escola livre, um centro de formação para artistas, produtores, professores e até gestores culturais.

Outro aspecto que eu considero fundamental para o aprendizado individual é a convivência coletiva que o Grupo proporciona, seja entre os integrantes do elenco, seja do elenco com a direção. Convivemos diariamente, durante várias horas por dia e por muitos anos: ensaiamos, trabalhamos, almoçamos, viajamos juntos, rimos, choramos, discutimos e concordamos. No caso da minha relação com o Jonnatha, por exemplo, que é integrante do Multimédia há mais de 20 anos, considero que somos mais do que colegas de trabalho: somos como dois irmãos, mas sem o vínculo familiar, somos como dois amigos, mas sem os compromissos dos vínculos afetivos. A meu ver, essa é a forma ideal de se relacionar em um coletivo artístico. A partir do trabalho, cria-se entre os integrantes uma ligação harmônica e respeitosa, que se renova ao longo dos anos e possibilita mergulharmos juntos nesse universo desconhecido e fascinante que é o mundo da arte.

Aliás, posso dizer, Ione, que o meu encontro com você foi essencial para a minha vida. Sua coragem, ousadia e criatividade me inspiram e me ajudam a crescer. Com o passar dos anos, fui identificando mais pontos de afinidade com você para além da profissão. Fui me imbuindo cada vez mais da sua presença e percebi que a arte e a vida não estão separadas. E isso também me dá suporte para continuar.

Após 20 anos no Oficina Multimédia, percebi que duas décadas são necessárias para o começo do amadurecimento de um artista. Um amadurecimento interno e pessoal. Após esse tempo, descobrimos que ainda não sabemos nada e que os 20 anos de trabalho continuado que já passamos serviram para começarmos a enxergar uma direção a seguir. A partir daí viramos uma chave interior e percebemos que não podemos mais parar. Portanto é fundamental reconhecermos a importância do papel de um diretor em nosso percurso. Essa pessoa iluminada irá nos conduzir por um caminho pedregoso cheio de armadilhas e vícios. Iremos sofrer, sentir medo e querer desistir. Mas, ao confiarmos nossos corpos, nossas vozes, nossas mentes e nossos sentidos à direção, teremos condições de persistir, arriscar, encarar os desafios e lutar para vencê-los. E acredito que somente assim poderemos nos desenvolver na arte de interpretar.

Hoje, passadas duas décadas, tudo o que posso dizer é que quero mais 20 anos ao lado da Ione de Medeiros.

Jonnatha: Dentro do Multimídia consegui amadurecer como pessoa e artista, entrei para o grupo com 20 anos de idade e, neste ano, completo 42 anos. São 21 anos de muito trabalho e de vivência artística no dia a dia. Desenvolvi diversas habilidades dentro do grupo além de atuação: sou assistente de direção desde 2005 e aprendi a costurar e criar figurino vendo você e sendo seu assistente. Sou professor de teatro e a experiência com o GOM muda muito meu olhar para a sala de aula. Também sou responsável pela preparação corporal e algumas vezes pela preparação vocal, o que me possibilitou muitos aprendizados, pois cada espetáculo montado pede uma preparação diferente. Isso sem falar do contato com o treinamento desenvolvido por você, a Rítmica Corporal, um treinamento especial de música e corpo e muito importante para a atuação multimeios. Adoro fazer os exercícios e, depois de muitos anos praticando, começo agora a passar um pouco desse método em minhas aulas. E as alunas e alunos adoram; essa sua pesquisa é incrível, vale a pena ser conhecida. Você é uma grande diretora e pedagoga da arte e do teatro, você imprime um pensamento em tudo o que faz.

Outro ponto que me marca muito é que estar em um grupo de teatro é estar em um coletivo. Pensar e vivenciar o coletivo tem também uma dimensão política, pois, em um grupo de teatro, o coletivo sempre vem na frente. Acho que, se fôssemos governados por grupos de teatro, teríamos uma política melhor. Acho, não tenho certeza. “Sempre prevalece o pensamento do todo.” Você diz muito isso, que não é a ideia de alguém que prevalece, prevalece a melhor ideia para o espetáculo, para a obra. Acho bonita essa importância da obra artística. Como se ela tivesse vida, você chega a dizer que “a obra pede” certas decisões. Ter uma diretora com o olhar voltado para o todo e, ao mesmo tempo, para cada um instiga, promove novidades, tira o melhor da gente. Vejo isso como um presente. Aliás, como um prêmio, pois, além da relação profissional, temos as relações de afeto que são criadas. Isso é muito bom, posso dizer que, além de trabalhar com você e Henrique, somos amigos e sabemos que sempre estaremos conectados. Há também as várias amizades com atrizes e atores que passaram pelo grupo ou com outros artistas. O GOM me proporciona muitas coisas boas na vida. É um local de segurança, onde posso ser quem eu sou, com meus medos e inseguranças e onde minhas habilidades são desenvolvidas.

Devo também mencionar o trabalho de produção, pois somos nós que fazemos a nossa própria produção. Isso aumenta o trabalho e às vezes é muito chato, mas também cria um outro vínculo com o que fazemos, pois participamos de todo o processo. Até na parte financeira estou envolvido, e as decisões sempre são levadas para o coletivo. Não é fácil fazer parte de um grupo de teatro. A gente tem que fazer muitas escolhas, e toda escolha significa abrir mão de algo, mas eu indico a escolha pelo grupo, pelo coletivo. Tem uma história que você me contou sobre como me escolheu para ser assistente de direção que eu adoro. Eu sempre levava uma maçã para comer no final do ensaio e, quando acabávamos, eu contava o número de pessoas e dividia a maçã em partes iguais. Você diz que dividir a maçã em partes iguais, em vez de comer a fruta sozinho, lhe confirmou que eu poderia ser um assistente de direção, pois tinha o pensamento no coletivo.

Uma das partes que mais gosto são as diversas improvisações que fazemos no processo de montagem. Improvisar é incrível, é construir uma nova inteligência. É lidar com o risco a todo o momento, com o novo, com o frio na barriga. E eu amo demais esse frio na barriga da improvisação. Para você ter uma ideia, já fiz muitos espetáculos, diversas apresentações, mas as coisas que mais lembro são das improvisações que fizemos: tem improvisações de 20 anos atrás que não me saem da cabeça. Acho isso um pouco mágico, e estes 21 anos que estou no Grupo me confirmam que eu preciso fazer teatro para viver. Fazer teatro, arte, é meu alimento, minha saúde, meu afeto.





GOM – 45 anos

Disseminando ARTE em todas as suas potencialidades

Marcos Antônio Alexandre

Algumas das lembranças mais significativas do período em que trabalhei como repórter de cultura no jornal *O Tempo* são as conversas que tive com Ione de Medeiros [...] essas conversas representaram, para mim, um momento de formação. O modo como Ione relacionava os espetáculos com os contextos históricos, seu olhar ao mesmo tempo filosófico e radicalmente experimental sobre as criações, ou, ainda, as livres conexões que tecia com outras obras traziam a sensação de que minha experiência com o mundo e com a arte havia sido ampliada e intensificada, depois daquelas conversas. (Julia Guimarães, falando sobre *As últimas flores...*)

Essa obra nos faz conscientes de que nossos sentidos se entrelaçam na percepção da cena. Sinestesia. Vemos o som que ouvimos. Sentimos no corpo o pulso dos passos. Pulso sentido. Ao fruir *Play it Again*, adentramo-nos em uma experiência multissensorial. A compreensão daquilo que é dito pelas palavras, imagens em vídeo e gesto se mescla ao prazer sensorial de uma escuta multimodal. Em estado de atenção, esboçamos sorrisos. Pressentimos que algo surpreendente pode acontecer. Acontece. A variação contínua é marca desta rítmica que se faz cena. Uma rítmica que poetiza o ritmo no corpo do/a *performer*. (Mônica Medeiros Ribeiro, sobre *Play it Again*)

Começar com Ione de Medeiros fez toda diferença em minha carreira de *designer* de luz. Com Ione, aprendi a olhar, perceber que a tênue luz que faz brilhar a corda é tão importante quanto a luz que deixa claro o rosto das atrizes e atores. Aprendi que aquela luz no fundo do palco, que não ilumina ninguém, dá profundidade à cena, e essa também é uma função da luz no espetáculo. Aprendi a valorizar o miúdo, as nuances, o corpo vivo da/do intérprete e a matéria sem alma do objeto. Ao fim, aprendi que, também para a luz, tudo no palco possui o mesmo peso e a mesma medida. Tudo ali é posto para dar a perceber a poesia que no palco se alinhava. (Telma Fernandes, versando sobre *Aldebaran*)

Em seus complexos processos constitutivos, *Macquinária 21* entrecruza corpos dos atores e marionetes em uma maquinaria cenográfica composta de objetos diversos, retalhos reciclados do cotidiano, entrelaçados em coreografias ora vertiginosas, com bailados frenéticos acelerados, ora em desenhos pausados, grafados por movimentos delicados que irradiam ternas e suaves sensações. Em um *design* de luz esfuziante, luminescências muito sugestivas exploram o lusco-fuscos, sombreamentos, penumbras e focos de luz, com brilhos opacos de velas, figurinos e panarias translúcidos, criando iluminuras; esculpidas também por uma sonoridade repleta de ruídos, burburinhos ininteligíveis, toques de sinos, arrulhos, gritos assustados e assustadores, sons rascantes, cacofonias, disritmias, barulhos de pratos quebrados, recursos esses entremeados por fraseados musicais diversos. (Leda Maria Martins, sobre *Macquinária 21*)

Partindo da incompletude, como se a falta fosse o caminho em que as sugestões iluminam o caos, a direção de Ione de Medeiros ativa nosso inconsciente, nosso desejo de preencher lacunas e, quando nos damos conta, somos atores junto com os atores, criminosos junto com Boca, amorais em busca de dinheiro como Celeste, e dançamos “Bad” (“... who’s bad?”) preenchendo o grito mudo que o ator Jonnatha Horta Fortes lança no ar. Estar dentro e fora, fazer parte do jogo e também observá-lo, olhar criticamente a construção social dos personagens, mas também cometer crimes com eles é uma grande brincadeira com a carpintaria teatral proporcionada pelo GOM! (Papoula Bicalho, revisitando *Boca de Ouro*)

Agora que o leitor já se enebriou com a poética do Multimédia, que já entrou em contato com as imagens plurissensoriais e com as paisagens pictóricas e sonoras evocadas por cada textualidade que compôs *Grupo Oficcina Multimédia 45 anos*, imagino que ele perguntar-se-á sobre os motivos que me levaram a retomar os depoimentos das artistas/pesquisadoras citadas para compor essas reflexões sobre esta publicação do GOM. Não obstante, minha resposta é muito simples: porque acredito que, no meu inconsciente, há muito de cada fala — que sei que foi cuidadosamente pensada para compor cada capítulo —, e com elas, as autoras, eu comungo em vários aspectos que, intuitivamente, poderiam ter sido por mim produzidos se não tivesse tido acesso prévio a cada reflexão. Isso se dá simplesmente pelo reconhecimento que tenho da importância do trabalho de Ione de Medeiros e de toda sua trajetória à frente do Grupo Oficcina Multimédia.

Ione é uma das encenadoras mais brilhantes e criativas do teatro brasileiro. Uma artista completa e multidisciplinar — arte-educadora, diretora, pesquisadora teatral, pianista, produtora, idealizadora e coordenadora do Verão Arte Contemporânea —, uma mulher que sempre esteve extremamente à frente de seu tempo. Sua obra, desde os primeiros trabalhos, repercute com grande impacto diante do olhar do espectador e da crítica especializada. Como encenadora, ela é responsável pela formação de um sem-número de artistas. Suas propostas espetaculares podem ser lidas como proposições agenciadoras de questionamentos e ações transformadoras, que contribuem para a formação de um público teatral comprometido com seus trabalhos sociopolíticos, de uma plateia ativa e, principalmente, de estudantes/pesquisadores que se dedicam aos estudos das artes da cena.

Grupo Oficcina Multimédia 45 anos é a publicação com a qual se comemoram os 45 anos do Grupo e os 40 anos de uma intensa e reconhecida trajetória de trabalho de Ione de Medeiros como diretora do coletivo, dando continuidade ao livro *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*, publicação lançada em 2007, por meio da qual o Grupo discorreu sobre os 18 trabalhos que já tinham sido produzidos até aquele momento. O Grupo celebra seus 45 anos de existência, mas é seu espectador quem é regalado com a publicação que convida a entrar em contato com os espetáculos concebidos pelo GOM a partir de 2007.

São reflexões que discorrem sobre as peças *As últimas flores do jardim das cerejeiras* (2010), *Play it Again* (2012), *Aldebaran* (2013), *Macquinária 21* (2016) e *Boca de Ouro* (2018). Cada espetáculo recebeu o olhar especial de uma pesquisadora convidada, que contribuiu com esta publicação apresentando um depoimento/testemunho de como as obras foram recebidas e como os trabalhos reverberaram em suas vidas pessoais e profissionais. Todas descreveram como as peças representaram para elas lugares de encontros com suas inter-relações artísticas.

Os textos que compõem a publicação não apenas discutem sobre a importância do GOM como um dos grupos mais longevos de Minas Gerais. Eles corroboram a relevância dos espetáculos realizados e do Grupo, no campo das artes da cena, como um coletivo que exercita o teatro em suas linguagens múltiplas e polissêmicas, rompendo com os limiares tênues em que a crítica tenta categorizar os fazeres artísticos com o propósito de, muitas vezes, separar e/ou exaltar categorias, pautando as produções como artes plásticas, artes visuais, cinema, dança, instalação, música, performance, videoarte etc. Ione de Medeiros, a cada trabalho, implode qualquer possibilidade de categorizar o seu fazer artístico. Isso se dá pelo simples fato de que a artista sempre se revelou como uma “alma inquieta”, aquela que está inteiramente voltada para rever o seu processo de produção espetacular.

A práxis cênica do Grupo está sempre pronta para encontros artístico-exploratórios do teatro como espaço de experimentar possibilidades de exercitar a arte da presença; para vivenciar o teatro como uma experiência potente em (re)avivar e trazer frescor para a discussão do *estado da arte*. Ione de Medeiros e o GOM — o GOM e Ione de Medeiros — são sinônimos de fusão de linguagens; de deslocamentos, rompimentos e implosão de fronteiras; de redimensionamento e ressignificação do espaço cênico (espaço alternativo, galpão, palco italiano, rua, semiarena etc.); de reapropriação de cenários e de adereços cênicos. Tudo, no Grupo e com o Grupo, é recriado em função de um novo trabalho, amplificando os olhares semânticos sobre os objetos, como nos confirma a própria autora ao explicitar as particularidades da criação do cenário de *As últimas flores do jardim das cerejeiras* (2010):

Para a criação do cenário, costuramos, durante meses, metros e mais metros de filó e de pano americano. Eles eram encaixados nos tubos das estruturas de metal e formavam as paredes do labirinto. Pregamos no chão tiras de carpetes vermelho ao longo de todos os corredores do espaço. Colocamos trilhos para as cortinas de pano, que corriam nas laterais externas do labirinto fazendo as transições das cenas. Fizemos 1.500 flores brancas com papel crepom que foram amarradas em galhos secos, dispostos dentro e fora do labirinto, fazendo uma alusão à floração das cerejeiras.

Tal qual inebriado por Aracne, o espectador do GOM se sente enredado pelas teias do Grupo, que constroem redes físicas e semânticas explorando toda a plasticidade e desenhos de luz propostos pelas cenas; os jogos performáticos/criativos propostos pelo elenco; os cenários reapropriados de outros trabalhos transcritos para promover novas pulsões aos enredos de outras histórias, de outras *performances* e de outras personagens que são fabuladas. Tudo isso leva o público para, com os intérpretes, vivenciarem outras particularidades dos corpos, outras demandas e urgências pessoais e afetivas, outras dinâmicas mediadas pelo tempo e pelo espaço, dialogando com dinâmicas que ampliam nossas experiências como sujeitos, como pessoas friccionadas por uma linha tênue e atemporal que coloca, em planos paralelos, o trabalho artístico, o texto literário e as sensações. “Um compartimento do labirinto é aberto ao público, que terá acesso a experiências sensoriais capazes de lhe proporcionar um prazer similar àquele da contemplação das cerejeiras” (escreve Ione de Medeiros). Aqui, *O jardim das cerejeiras*, de Tchekhov, ganha outras paisagens e é revisitado por minotauros, por caminhos entrecortados com um labirinto que propicia encontros fortuitos com reminiscências de Teseu, de Ariadne, do público.

Como peças de um grande quebra-cabeças, os textos que compõem esta publicação fluem para além das páginas e nos colocam em contato com as múltiplas trajetórias do Grupo Oficina Multimídia. Se, no primeiro momento do livro, somos guiados pelas miradas das pesquisadoras que discorrem sobre os últimos trabalhos do Grupo, na segunda parte, somos guiados pelo olhar de Ione de Medeiros, que medeia o seu próprio discurso e nos apresenta uma série de entrevistas autoguiadas, pura *escrevivência* — para fazer reverberar aqui a palavra-conceito de Conceição Evaristo — que faz com que, como leitores, nos aproximemos não só dos relatos de suas histórias, mas também das reflexões sobre o seu próprio fazer artístico. Navegando pelo tempo e pelos processos de produção de cada texto espetacular que foi criado pelo coletivo, especificidades e curiosidades das criações cênicas do Grupo vão sendo relatadas, recontadas, reencenadas pelo olhar crítico e acurado da diretora-encenadora, da pesquisadora incansável no seu exercício cotidiano de colocar em xeque seu próprio trabalho: cenas para além das cenas, textos para além dos textos, cenários que se multiplicam nos espaços, cinema para além do cinema, mídias para além das mídias — intermedialidades que fazem confluir ambiências, imagens, sonoridades e suportes reinventados —, palavras para além das palavras, *blablação*, sons que agudizam os sentidos, vibrações, ritualidades, afetos e identidades em pauta, encontros e desencontros, corpos políticos para além da política, Rítmica Corporal que coloca os corpos em coabitação cênica, abertos para o jogo e ávidos por performar e experimentar novas narrativas.

Na composição desta publicação, é imprescindível comentar a *Trilogia da Crueldade*, assim nomeada por Ione de Medeiros para discutir o caráter sociopolítico presente nas montagens *Aldebaran*, *Macquinária 21* e *Boca de Ouro*, peças com as quais a encenadora e o Grupo buscam refletir sobre nossos tempos, as ações que nos ameaçam como seres humanos, como pessoas, muitas vezes, deslocadas de seus lugares de enunciação. Daí a necessidade de *Aldebaran* como o ser/entidade — estrela de altíssimo brilho — capaz de livrar a humanidade das forças negativistas advindas dos Monstros — monstruosidades — que nos impelem a colocarmos em proposição de seres otimistas em relação ao mundo e ao Outro. Mais uma vez, para discorrer sobre uma das proposições espetaculares do GOM, Ione de Medeiros faz menção a outro trabalho que marcou a trajetória do Grupo. Nesse caso, ela associa *Aldebaran* com a montagem de 1998, *Zaac e Zenoel*, uma das mais inesquecíveis do Grupo — e das minhas prediletas —, cujas personagens, nas palavras de Medeiros “eram cientistas que, encerrados em seu laboratório, tentavam solucionar questões essenciais ao ser humano.”

Os intertextos e as interfaces midiáticas são “artifícios” já esperados para a composição das tessituras artísticas que conectam as obras de Medeiros. O leitor e espectador atento a seu trabalho sempre notará um elemento comum que integrará as obras, fato que propiciará a melhor fruição dos trabalhos, pistas que desvelarão algum ponto nevralgico que nos levará a refletir ainda mais sobre o que vemos e sentimos, conduzindo-nos, a título de exemplo, ao universo de Borges, Cervantes, Joyce, Kafka, Lorca, Nelson Rodrigues, os Grimm, Shakespeare, Tchekhov... uma dramaturgia pautada em traços do trágico, com tempero de humor. Enfim, sua *Trilogia da Crueldade* é teatro, cinema, instalação, foto-teatro, *performance*, poema, roteiro, videoinstalação...

No capítulo que encerra esta publicação, temos o prazer de conhecer um pouco mais de Ione de Medeiros, que, sedutoramente, nos enreda com outras histórias para falar de si, de sua trajetória como diretora e de seu projeto artístico. Sim, porque, Ione de Medeiros construiu um projeto artístico consolidado, mesmo que — assumindo aqui o paradoxo — esteja sempre em processo de (re)criação, ou melhor, de inovação. Assim como sua escrita, na tessitura deste livro, é fluida e surpreendente ao desvelar-se como entrevistada e entrevistadora de si mesma, sua produção espetacular também nos fascina a cada nova montagem trazida a público, ainda que a encenadora revele que sempre está apreensiva quando da estreia e das apresentações do Grupo: “Até hoje sinto um frio na barriga antes de cada apresentação. Isso reflete a emoção do artista ao se expor frente ao público com o qual deseja estabelecer um diálogo, pois acredito que *um dos objetivos da arte é comunicar*” (grifos meus).

A comunicação, sem dúvida, suleou as ações de Ione de Medeiros na condução de sua carreira, em sua formação como pianista, como professora de música, como professora de musicalização na Fundação de Educação Artística, bem como em todo o trabalho pedagógico realizado no Festival de Inverno da UFMG, como professora do Centro Pedagógico da UFMG, sendo responsável pela formação de inúmeras crianças, adolescentes e jovens. O seu encontro com Rufo Herrera, mediado por João das Neves, é um capítulo à parte na construção e na solidificação de sua carreira artística, ampliando os campos da comunicação e estreitando seu contato com atores, artistas plásticos, bailarinos e músicos quando da criação do Grupo Oficina Multimídia. Isso reforça sua participação, no primeiro momento, como musicista, para depois assumir a direção do GOM, em 1983, e ampliar, cada vez mais, a linguagem multimeios nos espetáculos concebidos pelo grupo.

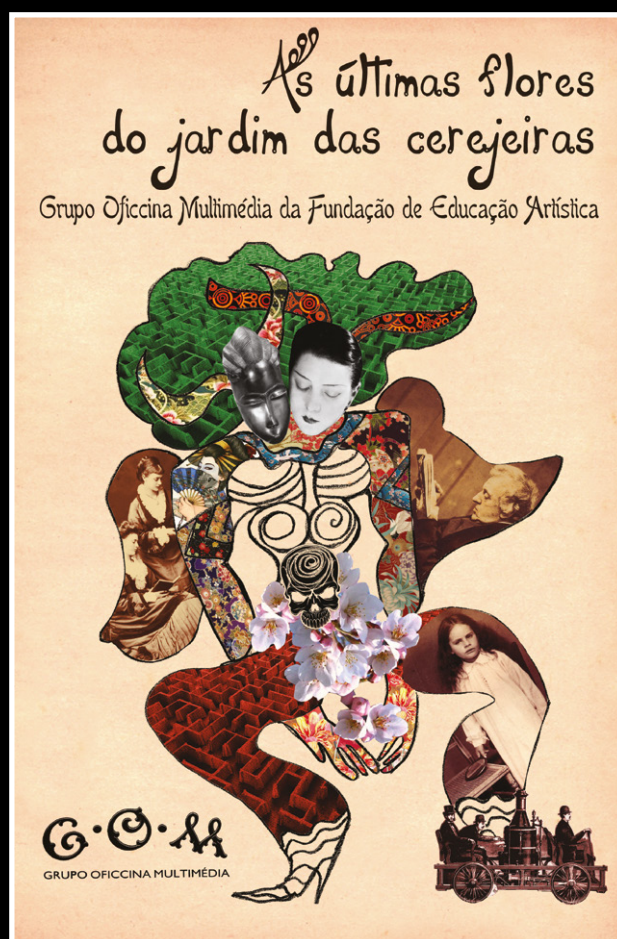
Outro trecho que não posso deixar de destacar entre o universo de palavras que me foram apresentadas por Ione de Medeiros é este que diz, sabiamente, de sua visão sobre um grupo de teatro, “um grupo teatral é feito de muitas individualidades e quanto mais fortes as partes, mais forte o conjunto”. Além de corroborar cada palavra de Medeiros, salta-me à vista como esse princípio se faz notório nos trabalhos produzidos pelo GOM, como um postulado que nos atravessa como leitores/espectadores e faz com que busquemos perpassar as individualidades propostas pelos espetáculos, colocando-as em contato com as nossas e permitindo que coloquemos em fricção nossas afetividades e subjetividades.

Enfim, a leitura de *Grupo Oficina Multimídia 45 anos* me possibilitou não só conhecer melhor o trabalho do Grupo e de sua diretora — sua vida, suas perspectivas como artista-mulher-mãe-pedagoga —, como também entrar em contato com uma diversidade de temas que me fazem vivenciar a arte teatral em suas linguagens mais múltiplas e com leituras e releituras dos tempos que, hoje, coabitamos. Espero que cada leitor que tenha contato com esta publicação alcance a mesma experiência de imersão e fruição que me foi proporcionada.

Evoé!



Cartazes e fichas técnicas



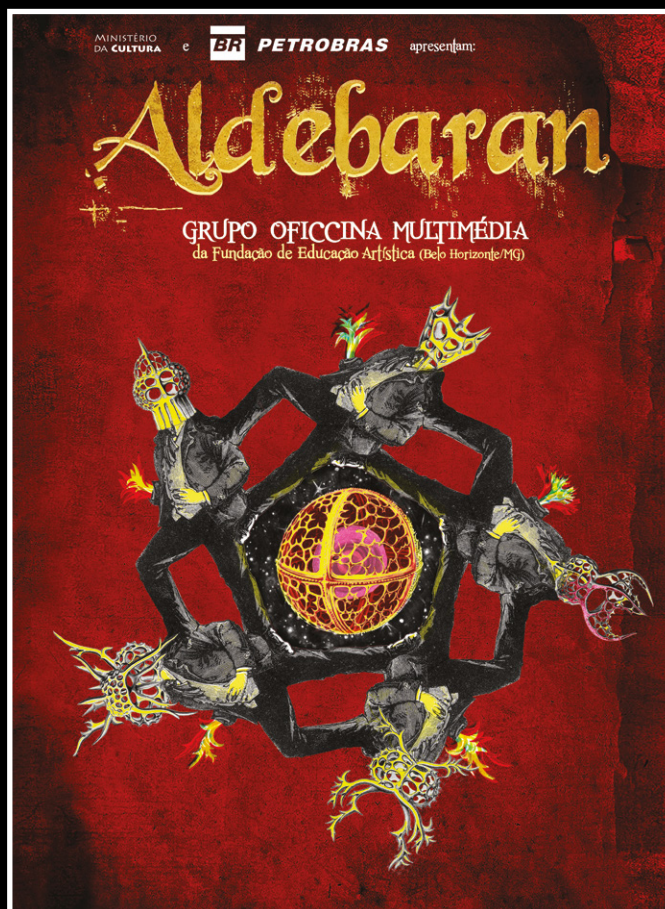
As últimas flores do jardim das cerejeiras (2010)

DIREÇÃO, ROTEIRO, CONCEPÇÃO CENOGRÁFICA E FIGURINO: Ione de Medeiros | ELENCO: Diego Krisp, Escandar Alcici Curi, Fabrício Trindade, Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes, Lúcio Honorato e Vinícius de Sá Monteiro | SUBSTITUIÇÕES: Gustavo Gomes, Luciano Gondim, Marco Vieira, Tiago Gambogi e Sérgio Salomão | ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO e ASSISTÊNCIA DE FIGURINO: Jonnatha Horta Fortes | ASSISTÊNCIA DE CENOGRAFIA: Lúcio Honorato | EXECUÇÃO CENOGRÁFICA: Grupo Oficina Multimídia | ASSESSORIA DE MOVIMENTAÇÃO CÊNICA E COORDENAÇÃO DE PESQUISA DE PREPARAÇÃO CORPORAL PARA A CENA: Mônica Medeiros Ribeiro | PREPARAÇÃO CORPORAL: Jonnatha Horta Fortes e Lúcio Honorato | ILUMINAÇÃO: Telma Fernandes | ASSISTÊNCIA DE ILUMINAÇÃO E OPERAÇÃO DE LUZ: Elias do Carmo | TRILHA SONORA: Francisco Cesar * Livre colagem a partir de sons da natureza e fragmentos de músicas antigas do oriente e do leste europeu | SUPERVISÃO TÉCNICA DE ÁUDIO: Fernando Braga Campos | VÍDEO: Ione de Medeiros, Escandar Alcici Curi e Henrique Torres Mourão | PÓS PRODUÇÃO DO VÍDEO: Joacélio Batista | CRIAÇÃO E CONSTRUÇÃO DAS BONECAS: Daniel Herthel | ASSISTÊNCIA NA CRIAÇÃO E CONSTRUÇÃO DAS BONECAS: Grupo Oficina Multimídia | BONECOS MINIATURA DOS PERSONAGENS DE “O JARDIM DAS CEREJEIRAS”: Fabrício Trindade | PRODUÇÃO: Grupo Oficina Multimídia | PROJETO GRÁFICO: Adriana Peliano * Colagens de Adriana Peliano sobre desenhos de Ione de Medeiros e fotografia de Man Ray e Lewis Carroll. | AULA DE PILATES: Mônica Medeiros Ribeiro – instrutora certificada pela Polestar Pilates Education | REALIZAÇÃO: Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, Lei de Incentivo à Cultura Ministério da Cultura e Governo Federal. | PATROCÍNIO: Petrobras | DURAÇÃO: 50 minutos



Play it Again (2012)

DIREÇÃO, ROTEIRO E FIGURINO: Ione de Medeiros | ELENCO: Escandar Alcici Curi, Fabrício Trindade, Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes e Marco Vieira | SUBSTITUIÇÕES: Gabriel Corrêa | ASSISTENTE DE DIREÇÃO, FIGURINO E PREPARAÇÃO CORPORAL: Jonnatha Horta Fortes | ASSESSORIA DE MOVIMENTAÇÃO CÊNICA: Mônica Medeiros Ribeiro | GRUPO DE PERCUSSÃO DA UFMG: DIREÇÃO: Fernando Rocha | MÚSICOS: Breno Bragança, Felipe Kneipp, José Henrique Soares Viana e Fernando Rocha | SUBSTITUIÇÕES: Natália Mitre | ILUMINAÇÃO: Grupo Oficcina Multimédia | VÍDEO: Ione de Medeiros, Henrique Torres Mourão e Marco Vieira | OPERAÇÃO DE VÍDEO: Sérgio Salomão | PROJETO GRÁFICO: Adriana Peliano | PRODUÇÃO: Grupo Oficcina Multimédia | PATROCÍNIO: Petrobras | DURAÇÃO: 25 minutos



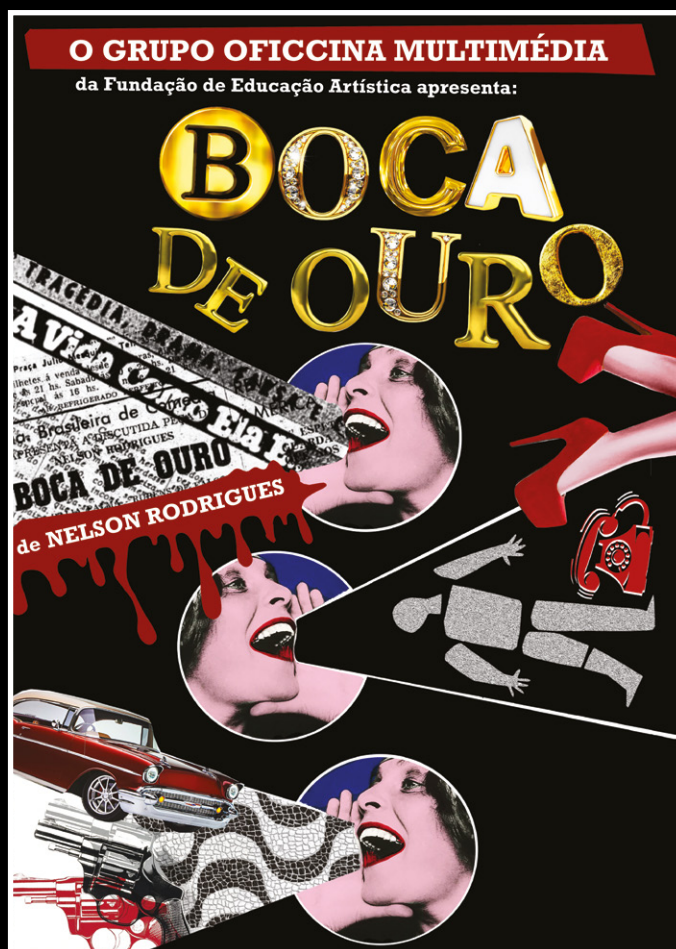
Aldebaran (2013)

DIREÇÃO, ROTEIRO, CONCEPÇÃO CENOGRÁFICA E FIGURINO: Ione de Medeiros | ELENCO: Escandar Alcici Curi, Gabriel Corrêa, Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes, Marco Vieira, Nicolás Bolívar e Sérgio Salomão | SUBSTITUIÇÕES: Arthur Camargos, Diego Matos e Jhonathan Oliveira | ASSISTENTE DE DIREÇÃO, FIGURINO E PREPARAÇÃO CORPORAL: Jonnatha Horta Fortes | TRILHA SONORA E OPERAÇÃO DE SOM: Francisco Cesar | ASSISTENTE DE DESENHO SONORO: Pedro Durães | ILUMINAÇÃO: Telma Fernandes | VÍDEO: Ione de Medeiros, Henrique Torres Mourão e Marco Vieira | OPERAÇÃO DE VÍDEO: Igor Ayres e Eduardo Shiiti | VOZ EM OFF: Walter Motta Ferreira | EXECUÇÃO CENOGRÁFICA, ADEREÇOS E BONECOS: Daniel Herthel e Grupo Oficcina Multimédia | ASSESSORIA DE MOVIMENTAÇÃO CÊNICA E COORDENAÇÃO DE PESQUISA DE PREPARAÇÃO CORPORAL PARA A CENA: Mônica Medeiros Ribeiro | PROJETO GRÁFICO: Adriana Peliano * Colagens de Adriana Peliano sobre imagens de Max Ernst e Ernst Haeckel | COSTUREIRA: Iracema Torres Rosa | COORDENAÇÃO DE LOGÍSTICA – GESTÃO FINANCEIRA E PRODUÇÃO: Keyla Monadjemi, Roberta Oliveira e Ana Paula Fialho | OFICINA DE LITERATURA: Lyslei Nascimento | OFICINA DE DANÇA: Mário Nascimento, Rosa Antuña, Gabriela Christófaros e Mônica Medeiros Ribeiro | OFICINA DE BONECOS E CENOGRAFIA: Daniel Herthel | OFICINA DE ANIMAÇÃO: Sávio Leite | OFICINA DE OBJETOS SONOROS: Francisco Cesar e Pedro Durães | OFICINA DE PILATES: Mônica Medeiros Ribeiro – instrutora certificada pela Polestar Pilates Education | ASSESSORIA DE IMPRENSA: Pessoa Comunicação (Belo Horizonte/MG) / Marialda Pereira (Curitiba/PR) / Bruna Paulin - Assessoria de Flor em Flor (Porto Alegre/RS) / Orth Produções (Florianópolis/SC) | FOTÓGRAFO: Netun Lima | ATUAÇÃO NO VÍDEO: Nina Ávila Vorcara, Iel de Queiroz Martins e atores do GOM | PRODUÇÃO: Grupo Oficcina Multimédia (Belo Horizonte/MG) / Greice Barros - Núcleo Produções Cultura e Desenvolvimento (Curitiba/PR) / Daniela Mazzilli (Porto Alegre/RS) / Orth Produções (Florianópolis/SC) | REALIZAÇÃO: Grupo Oficcina Multimédia e Ministério da Cultura | PATROCÍNIO: Petrobras | DURAÇÃO: 70 min



Macquinária 21 (2016)

DIREÇÃO, ROTEIRO, CONCEPÇÃO CENOGRÁFICA E FIGURINO: Ione de Medeiros | ELENCO: Aislan Barros, Escandar Alcici Curi, Felipa Guimarães, Gustavo Sousa, Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes e Victor Hugo Barros | SUBSTITUIÇÕES: Bruno Maracia, Eduardo Iunes e Osmar Fraga | ASSISTENTE DE DIREÇÃO, FIGURINO E PREPARAÇÃO CORPORAL: Jonnatha Horta Fortes | TRILHA SONORA: Criação: Francisco Cesar | Percussão: Yuri Vellasco | Gravação: Bernardo Brandão | Finalização: Pedro Durães | ILUMINAÇÃO: Bruno Cerezoli e Rodrigo Marçal | VÍDEO: Ione de Medeiros e Henrique Torres Mourão | PROJETO GRÁFICO: Adriana Peliano - Colagens a partir das obras de Rembrandt, Henry Fuseli e Leonardo da Vinci | EXECUÇÃO CENOGRÁFICA E MATERIAL CÊNICO: Grupo Oficcina Multimédia, Daniel Herthel e Gilberto Macruz | BONECOS: Daniel Herthel, Júnia Melillo e Grupo Oficcina Multimédia | ESCULTOR DA CABEÇA DE MADEIRA: José Rosa de Barros | OPERAÇÃO DE VÍDEO: Sérgio Salomão e Eduardo Shiiti | SEMINÁRIO SOBRE SHAKESPEARE E O RENASCIMENTO: Nilcéa Moraleida | PRODUÇÃO: Grupo Oficcina Multimédia | DURAÇÃO: 70 min



Boca de Ouro (2018)

DIREÇÃO, CENÁRIO E FIGURINO: Ione de Medeiros | ELENCO: Camila Felix, Gabriel Corrêa, Gustavo Sousa, Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes e Victor Hugo Barros | SUBSTITUIÇÕES: Daniela Lima e Lucas Prado | ASSISTENTE DE DIREÇÃO, FIGURINO E PREPARAÇÃO CORPORAL: Jonnatha Horta Fortes | TEXTO: Nelson Rodrigues | TRILHA SONORA: Francisco Cesar | Finalização: Pedro Durães | Participações especiais: Agostinho Paolucci, Lucas Fainblat e Rafael Pimenta | OPERAÇÃO DE SOM: Eduardo Shiiti e Francisco Cesar | OPERAÇÃO DE SOM TURNÊ: Junão Ferreira | ILUMINAÇÃO: Bruno Cerezoli | OPERAÇÃO DE LUZ: Bruno Cerezoli e Iago Novais | OPERAÇÃO DE LUZ TURNÊ: Jimmy Wong | PROJETO GRÁFICO: Adriana Peliano * Colagens de Adriana Peliano sobre obras de Alexander Rodchenko e Andy Warhol | ASSESSORIA DE IMPRENSA: Pessoa. Agência de Relações Públicas | ORIENTAÇÃO EM DANÇAS URBANAS: Leandro Belilo | ORIENTAÇÃO TEÓRICA: Leda Maria Martins e Ram Mandil | FOTÓGRAFO: Netun Lima | PRODUÇÃO: Grupo Oficcina Multimédia (Belo Horizonte), Corpo Rastreado (São Paulo) | DURAÇÃO: 85 min

COLABORADORES

Glória Reis é Mestre em Ciências Sociais, professora em cursos de Artes Cênicas e pós-graduação em História das Artes. Curadora da exposição “3º Sinal: Belo Horizonte em Cena”. Redatora do inventário que registrou o Teatro como patrimônio imaterial de Belo Horizonte. Autora dos livros *Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências*; *A Arte e a Cidade*, entre outras publicações sobre memória e produção artística.

Julia Guimarães é professora visitante na Faculdade de Letras da UFMG, na área de Literatura e Teatro. 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* (Hucitec, 2019), editora das revistas *Subtexto* (MG), *Letras* (MG) e da plataforma de crítica teatral Horizonte da Cena (MG).

Leda Maria Martins é poeta, ensaísta, dramaturga e professora. Doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (1991) e Mestre em Artes pela Indiana University, Estados Unidos (1981), com pós-doutorado em Performances Studies pela New York University, Tisch School of the Arts (2009). Autora de vários livros, entre eles, *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (Editora Cobogó, 2021).

Marcos Antônio Alexandre é professor titular da Faculdade de Letras da UFMG e bolsista do CNPq – Nível 1C. 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).

Mônica Medeiros Ribeiro é atriz e foi preparadora corporal de grupos como o Grupo Oficcina Multimídia (BH) e o Grupo Taller del Sótano (DF/México), entre outros. Doutora em Artes (UFMG), professora da graduação em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes (UFMG). Foi professora do Curso Técnico de Teatro na Universidad Nacional Autónoma de México (1997). Atualmente, é Pró-Reitora Adjunta de Cultura da UFMG.

Nilcéa Moraleida é socióloga (UFMG), Mestre em Sociologia (UNICAMP), Doutora em História (UNICAMP) e professora aposentada do Departamento de Ciência Política da UFMG. Após a aposentadoria, cursou a Pós-Graduação em Artes Plásticas e Contemporaneidade da Escola Guignard/UEMG e participou de exposições coletivas e individuais em Belo Horizonte.

Papoula Bicalho é diretora de cena, preparadora de atores e realizadora audiovisual. Desenvolve pesquisa sobre as ações físicas, a partir de Stanislavski e Grotowski, fundamentais para a preparação de atores de cinema, TV, audiovisual e teatro. Seu doutorado na Unicamp sobre a preparação do ator a partir de Stanislavski resultou em 11 vídeos utilizados como ferramenta didática por escolas e universidades de teatro no Brasil.

Telma Fernandes é atriz/performer, encenadora, dramaturga e designer de luz premiada. Mestre em Letras, sob orientação de Leda Maria Martins, com pesquisa sobre texto e cena na primeira montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. É graduada em Filosofia e Psicologia e pós-graduada em Direção Teatral na Faculdade Paulista de Arte. Em 2022 concluiu o curso de Dramaturgia na SP Escola de Teatro.

Bibliografia e Filmografia utilizadas como referências para as montagens

AS ÚLTIMAS FLORES DO JARDIM DAS CEREJEIRAS

Livros:

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

COMMELIN, Pierre. *Nova Mitologia Grega e Romana*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.

LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

NAZÁRIO, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A corista e outras histórias*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outras histórias*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *O assassinato e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. O bilhete premiado. In: PAES, José Paulo (org.). Para gostar de ler: contos universais. São Paulo: Editora Ática, 1988, pp. 30-34.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *Teatro II: As três irmãs / O jardim das cerejeiras*. São Paulo: Editora Veredas, 2003.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *Um homem extraordinário e outras histórias*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *Um negócio fracassado e outros contos de humor*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

Filme:

A COR DA ROMÃ. Direção: Sergei Paradjanov. União Soviética: Criterion, 1969. (79 min)

PLAY IT AGAIN

Livro:

HENDRICKSON, Janis. Roy Lichtenstein. Köln: Taschen, 1996.

Filme:

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Estados Unidos: Warner Bros., 1942. (102 min)

ALDEBARAN

Livros:

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BÍBLIA. Livro de Jó. Português. In: *Bíblia Sagrada: antigo testamento*. Tradução de João Ferreira Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1986.

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.

Filmes:

O GOLEM – COMO VEIO AO MUNDO. Direção: Carl Boese e Paul Wegener. Alemanha: Universum Film AG, 1920. (85 min)

SÉANCE. Direção: Christoph Hochhäusler. Alemanha: FSK 12, 2009. (9 min)

MACQUINÁRIA 21

Livros:

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HALLIDAY, Frank Ernest. *Shakespeare*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PARIS, Jean. *Shakespeare*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Filmes:

ANONYMOUS. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2011. (130 min)

CÉSAR DEVE MORRER. Direção: Paolo Taviani e Vittorio Taviani. Itália: Europa Filmes, 2012. (76 min)

HAMLET E O MUNDO COMO PALCO. Café filosófico [Programa de TV]. Direção: Marta Maia. Brasil: TV Cultura, 2016. (47 min)

MACBETH – AMBIÇÃO E GUERRA. Direção: Justin Kurzel. Estados Unidos, Reino Unido, França: Diamond Films, 2015. (113 min)

MACBETH. Direção: Orson Welles. Estados Unidos: Republic Pictures, 1948. (107 min)

MACBETH. Direção: Roman Polanski. Estados Unidos, Reino Unido: Columbia Pictures, 1971. (140 min)

MACBETH. Direção: Rupert Goold. Reino Unido: BBC Four, 2010. (160 min)

A PERFORMANCE OF MACBETH. [Filme para TV]. Direção Philip Casson. Reino Unido: FremantleMedia, 1979. (145 min)

RAN. Direção de Akira Kurosawa. Japão: Greenwich Film Productions, 1985. (160 min)

TRONO MANCHADO DE SANGUE. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Toho Co., Ltd, 1957. (110 min)

BOCA DE OURO**Livros:**

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PELLEGRINO, Hélio. Boca de Ouro. In: MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 217-220.

RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro*: tragédia carioca em três atos: tragédia carioca. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*: tragédias cariocas I. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Filme:

BOCA DE OURO. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Copacabana Filmes, 1963. (103 min)

VESTIDO DE NOIVA**Livros:**

FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e a modernidade de *Vestido de Noiva*. In: FARIA, J. R. *O teatro na estante*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998, p. 113-142.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Organização Sônia Rodrigues. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo I*: peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Filmes:

CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Estados Unidos: RKO Rádio Pictures, 1941. (119 min)

FESTA DE FAMÍLIA. Direção: Thomas Vinterberg. Dinamarca, Suécia: Nimbus Film, 1998. (105 min)

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1966. (80 min)

VESTIDO DE NOIVA. Direção: Joffre Rodrigues. Brasil: RioFilme, 2006. (112 min)

Créditos das imagens e quem aparece nas fotos

(Da esquerda para a direita)

Capa e contracapa

Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Felipa Guimarães, Henrique Torres Mourão, Escandar Alcici Curi, Aislan Barros, Gustavo Sousa e Victor Hugo Barros

MACQUINÁRIA 21 | **Foto: Eric Bezerra**

p. 2

Detalhe do cenário do espetáculo MACQUINÁRIA 21 | **Foto: Eric Bezerra**

p. 3

Desenho: Ione de Medeiros

p. 4

Desenho: Ione de Medeiros

p. 6

Desenho: Ione de Medeiros

p. 8

Projeto de cenografia para a abertura do 3º Verão Arte Contemporânea (2009) | **Desenho: Ione de Medeiros**

p. 11

Desenho: Ione de Medeiros

AS ÚLTIMAS FLORES DO JARDIM DAS CEREJEIRAS

p. 12

Detalhe do cenário do espetáculo AS ÚLTIMAS FLORES DO JARDIM DAS CEREJEIRAS | **Foto: Marco Aurélio Prates**

p. 13

Aparece na foto: Lúcio Honorato | **Foto: Guto Muniz**

p. 14

Desenho: Ione de Medeiros

p. 15

A: *Aparecem na foto: Escandar Alcici Curi e Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Hugo Honorato**

B: *Aparece na foto: Henrique Torres Mourão* | **Foto: Marco Aurélio Prates**

C: **Desenho: Ione de Medeiros**

D: **Foto: Hugo Honorato**

p. 16

Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Henrique Torres Mourão, Lúcio Honorato, Diego Krisp e Escandar Alcici Curi | **Foto: Marco Aurélio Prates**

p. 17

A: *Aparece na foto: Henrique Torres Mourão* | **Foto: Marco Aurélio Prates**

B: **Desenho/Colagem: Ione de Medeiros**

C: *Aparece na foto: Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Marco Aurélio Prates**

D: *Aparece na foto: Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Marco Aurélio Prates**

p. 18

Aparecem na foto: Gustavo Gomes, Fabrício Trindade, Jonnatha Horta Fortes e Escandar Alcici Curi | **Foto: Hugo Honorato**

p. 19

Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes e Escandar Alcici Curi | **Foto: Marco Aurélio Prates**

p. 20

Detalhe do cenário do espetáculo AS ÚLTIMAS FLORES DO JARDIM DAS CEREJEIRAS | **Foto: Marco Aurélio Prates**

p. 21

Detalhe do cenário do espetáculo AS ÚLTIMAS FLORES DO JARDIM DAS CEREJEIRAS | **Foto: Hugo Honorato**

pp. 22-23

Cenário do espetáculo AS ÚLTIMAS FLORES DO JARDIM DAS CEREJEIRAS | **Foto: Marco Aurélio Prates**

p. 24

A: **Desenho: Ione de Medeiros**

B: **Desenho: Ione de Medeiros**

p. 25

A: **Colagem: Adriana Peliano** a partir de desenho de Ione de Medeiros, fotografias de Man Ray e Lewis Carroll

B: **Desenhos: Ione de Medeiros**

p. 26

A: *Aparecem na foto: Fabrício Trindade, Lúcio Honorato e Escandar Alcici Curi* | **Foto: Hugo Honorato**

B: *Aparecem na foto: Fabrício Trindade e Henrique Torres Mourão* | **Foto: Marco Aurélio Prates**

p. 27

A: *Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Escandar Alcici Curi e Lúcio Honorato* | **Foto: Marco Aurélio Prates**

B: *Aparece na foto: Lúcio Honorato* | **Foto: Marco Aurélio Prates**

p. 29

Desenho/Colagem: Ione de Medeiros

PLAY IT AGAIN

p. 30

Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Escandar Alcici Curi, José Henrique Soares Viana, Marco Vieira, Felipe Kneipp, Henrique Torres Mourão e Fabrício Trindade | **Foto: Nereu Jr.**

p. 31

A: *Aparecem na foto: Humphrey Bogart e Ingrid Bergman* | CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. EUA: Warner Bros., 1942. (102 min)

B: CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. EUA: Warner Bros., 1942. (102 min)

p. 32

A: *Aparecem na foto: Felipe Kneipp, Breno Bragança, Fabrício Trindade, Henrique Torres Mourão, José Henrique Soares Viana e Marco Vieira* | **Foto: Nereu Jr.**

B: *Aparecem na foto: Fabrício Trindade, José Henrique Soares Viana, Escandar Alcici Curi e Marco Vieira* | **Foto: Nereu Jr.**

p. 33

A e B: *Aparecem nas fotos: Breno Bragança, Jonnatha Horta Fortes, Felipe Kneipp, Escandar Alcici Curi, Marco Vieira, José Henrique Soares Viana, Henrique Torres Mourão e Fabrício Trindade* | **Fotos: Netun Lima**

p. 34

A e B: *Aparecem nas fotos: Breno Bragança, Felipe Kneipp, José Henrique Soares Viana e Fernando Rocha* | **Fotos: Nereu Jr.**

p. 35

A: *Aparecem na foto: Escandar Alcici Curi, Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes, Felipe Kneipp, José Henrique Soares Viana, Fabrício Trindade, Fernando Rocha e Marco Vieira* | **Foto: Nereu Jr**

B: *Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Felipe Kneipp, Marco Vieira, Escandar Alcici Curi, Henrique Torres Mourão, José Henrique Soares Viana, Fabrício Trindade e Fernando Rocha* | **Foto: Nereu Jr.**

p. 36

A: *Beijo V (Kiss V)*. 1964. Óleo sobre tela | **Roy Lichtenstein**

B: *Garota Chorando (Crying Girl)*. 1963. Litografia em offset | **Roy Lichtenstein**

C: *O beijo (The kiss)*. 1935. Fotografia | **Man Ray**

p. 39

A: *Aparecem na foto: Felipe Kneipp, Marco Vieira, Breno Bragança, Fabrício Trindade, José Henrique Soares Viana e Henrique Torres Mourão* | **Foto: Netun Lima**

B: **Desenho: Ione de Medeiros**

C, D e E: *Aparecem nas fotos: Felipe Kneipp, Marco Vieira, Breno Bragança, Fabrício Trindade, José Henrique Soares Viana e Henrique Torres Mourão* | **Fotos: Netun Lima**

p. 43

Desenho: Ione de Medeiros

ALDEBARAN

p. 44

Foto: Netun Lima

p. 45

Aparece na foto: Iel Queiroz | **Foto: Sabrina Valente**

p. 46

A: *Cenário do espetáculo ALDEBARAN* | **Foto: Sabrina Valente**

B: *Cenário do espetáculo ALDEBARAN* | **Foto: Netun Lima**

C: *Aparecem na foto: Marco Vieira e Sérgio Salomão* | **Foto: Netun Lima**

p. 47

Aparecem na foto: Gabriel Corrêa e Marco Vieira | **Foto: Netun Lima**

p. 49

A: *Cenário do espetáculo ALDEBARAN* | **Foto: Andres Montes**

B: **Foto: Netun Lima**

p. 50

Foto: Daniel Protzner

p. 51

Foto: Andres Montes

p. 53

A: *Aparece na foto: Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Netun Lima**

B: *Aparece na foto: Henrique Torres Mourão* | **Foto: Netun Lima**

C: *Aparecem na foto: Sérgio Salomão, Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes, Escandar Alcici Curi e Marco Vieira* | **Foto: Netun Lima**

p. 54

Detalhe do cenário do espetáculo ALDEBARAN | **Foto: Andres Montes**

p. 55

A: **Foto: Guto Muniz**

B: **Foto: Nancy Mora Castro**

C: **Foto: Netun Lima**

p. 56

Desenho: Ione de Medeiros

p. 57

Colagem: Ione de Medeiros

p. 59

Desenho/Colagem: Ione de Medeiros

MACQUINÁRIA 21

p. 60

Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Escandar Alcici Curi, Felipa Guimarães e Henrique Torres Mourão | **Foto: Eric Bezerra**

p. 61

A: *Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes e Victor Hugo Barros* | **Foto: Eric Bezerra**

B: *Aparece na foto: Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Guto Muniz**

p. 62

A e B: **Fotos: Foca Lisboa**

p. 63

A: **Desenho: Henrique Torres Mourão**

B: *Aparece na foto: Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Foca Lisboa**

C: *Aparece na foto: Henrique Torres Mourão* | **Foto: Foca Lisboa**

D: *Aparece na foto: Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Foca Lisboa**

p. 64

Aparecem na foto: Escandar Alcici Curi, Jonnatha Horta Fortes, Felipa Guimarães e Henrique Torres Mourão | **Foto: Foca Lisboa**

p. 65

Cenário do espetáculo MACQUINÁRIA 21 | **Foto: Foca Lisboa**

p. 66

A: **Desenho: Henrique Torres Mourão**

B: *A Última Ceia (L'Ultima Cena)*, 1495-1498. Têmpera e óleo sobre duas camadas de gesso | **Leonardo da Vinci**

p. 67

A: *A Lição de Anatomia de Dr. Tulp (De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp)*, 1632. Óleo sobre tela | **Rembrandt van Rijn**

B: *Aparecem na foto: Victor Hugo Barros, Felipa Guimarães, Gustavo Sousa, Aislan Barros e Escandar Alcici Curi* | **Foto: Foca Lisboa**

C: *Aparecem na foto: Victor Hugo Barros, Bruno Maracia, Osmar Fraga, Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes, Felipa Guimarães, Gustavo Sousa e Eduardo Iunes* | **Foto: Guto Muniz**

p. 68

Aparecem na foto: Henrique Torres Mourão e Jonnatha Horta Fortes | **Foto: Guto Muniz**

p. 69

Aparece na foto: Jonnatha Horta Fortes | **Foto: Guto Muniz**

p. 70

Aparecem na foto: Victor Hugo Barros, Gustavo Sousa, Eduardo Iunes, Osmar Fraga, Bruno Maracia, Henrique Torres Mourão, Felipa Guimarães e Jonnatha Horta Fortes | **Foto: Guto Muniz**

p. 71

Aparecem na foto: Henrique Torres Mourão e Jonnatha Horta Fortes | **Foto: Guto Muniz**

p. 72

A e B: **Fotos: Foca Lisboa**

p. 73

Desenho: Ione de Medeiros

p. 75

Desenho/Colagem: Ione de Medeiros

BOCA DE OURO

p. 76

Aparecem na foto: Henrique Torres Mourão, Victor Hugo Barros, Jonnatha Horta Fortes, Gabriel Corrêa e Gustavo Sousa | **Foto: Netun Lima**

p. 77

Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Gabriel Corrêa, Gustavo Sousa, Camila Felix, Henrique Torres Mourão e Victor Hugo Barros | **Foto: Netun Lima**

p. 78

Aparecem na foto: Lucas Prado, Gustavo Sousa, Henrique Torres Mourão, Victor Hugo Barros e Jonnatha Horta Fortes | **Foto: Allec Gomes**

p. 79

A: Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Gabriel Corrêa, Gustavo Sousa, Victor Hugo Barros e Henrique Torres Mourão | **Foto: Netun Lima**

B: *Aparece na foto: Camila Felix* | **Foto: Allec Gomes**

C: *Aparece na foto: Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Larissa Pinto**

p. 80

A: Aparecem na foto: Gustavo Sousa, Jonnatha Horta Fortes, Victor Hugo Barros, Henrique Torres Mourão e Gabriel Corrêa | **Foto: Guto Muniz**

B: *Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes e Henrique Torres Mourão* | **Foto: Allec Gomes**

p. 81

Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes e Henrique Torres Mourão | **Foto: Allec Gomes**

pp. 82-83

Cenário do espetáculo BOCA DE OURO | **Foto: Guto Muniz**

pp. 84-85

Desenhos: Ione de Medeiros

p. 86

Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Lucas Prado e Victor Hugo Barros | **Foto: Larissa Pinto**

p. 87

A: *Aparecem na foto: Henrique Torres Mourão e Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Netun Lima**

B: *Aparecem na foto: Gustavo Sousa, Henrique Torres Mourão, Daniela Lima e Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Larissa Pinto**

p. 88

A: *Aparecem na foto: Gustavo Sousa e Victor Hugo Barros* | **Foto: Netun Lima**

B: *Aparecem na foto: Gabriel Corrêa, Victor Hugo Barros, Henrique Torres Mourão e Jonnatha Horta Fortes* | **Foto: Netun Lima**

p. 89

Aparecem na foto: Gustavo Sousa, Lucas Prado, Henrique Torres Mourão e Jonnatha Horta Fortes | **Foto: Allec Gomes**

p. 90

Fragmento de partitura do samba-enredo BOCA DE OURO | **Letra e composição: Ione de Medeiros**

p. 91

Desenho/Colagem: Ione de Medeiros

VESTIDO DE NOIVA – UM PROJETO INACABADO

p. 92

Aparecem na foto: Alana Aquino, Jonnatha Horta Fortes e Thiago Meira | **Colagem de Adriana Peliano** sobre frame do vídeo VESTIDO DE NOIVA, do Grupo Oficcina Multimédia | Arquivo GOM

p. 93

Desenho: Ione de Medeiros

p. 95

Desenho: Ione de Medeiros

p. 96

Aparece na foto: Jonnatha Horta Fortes | VESTIDO DE NOIVA. Direção: Ione de Medeiros. Brasil, 2021 (87 min) | **Arquivo GOM**

p. 97

Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes e Heloisa Mandareli | VESTIDO DE NOIVA. Direção: Ione de Medeiros. Brasil, 2021 (87 min) | **Arquivo GOM**

pp. 98-101

Desenhos: Ione de Medeiros

p. 102

A: *Aparecem na foto: Heloisa Mandareli e Alana Aquino* | VESTIDO DE NOIVA. Direção: Ione de Medeiros. Brasil, 2021 (87 min) | **Arquivo GOM**

B: *Aparecem na foto: Jonnatha Horta Fortes, Alana Aquino, Hyu Oliveira, Thiago Meira, Alana Aquino, Henrique Torres Mourão e Heloisa Mandareli* | VESTIDO DE NOIVA. Direção: Ione de Medeiros. Brasil, 2021 (87 min) | **Arquivo GOM**

p. 103

A: *Aparecem na foto: Heloisa Mandareli e Jonnatha Horta Fortes* | VESTIDO DE NOIVA. Direção: Ione de Medeiros. Brasil, 2021 (87 min) | **Arquivo GOM**

B: *Aparecem na foto: Thiago Meira e Jonnatha Horta Fortes* | VESTIDO DE NOIVA. Direção: Ione de Medeiros. Brasil, 2021 (87 min) | **Arquivo GOM**

IONE DE MEDEIROS – 40 ANOS DE DIREÇÃO TEATRAL

p. 104

Aparecem na foto: Manuela Rebouças, Conceição Nicolau, Myriam Tavares e Ione de Medeiros | **Foto: Gilson Ferreira Silva**

p. 109

Aparecem na foto: Ana Luisa Santos, Gabriel Corrêa, Henrique Torres Mourão, Ione de Medeiros, Luiz Arthur Oliveira, Igor Ayres, Samira Ávila, Cynthia Paulino, Dayane Lacerda e Denise Lopes Leal | **Foto: Netun Lima**

p. 113

Aparece na foto: Ione de Medeiros | **Foto: Netun Lima**

pp. 114-115

Desenhos: Ione de Medeiros

IONE CONVERSA COM HENRIQUE TORRES MOURÃO E JONNATHA HORTA FORTES, INTEGRANTES DO GOM

p. 116

Aparecem na foto: Henrique Torres Mourão, Ione de Medeiros e Jonnatha Horta Fortes | **Foto: Netun Lima**

p. 121

Desenho: Ione de Medeiros

GOM 45 ANOS – DISSEMINANDO ARTE EM TODAS AS POTENCIALIDADES

p. 122

Desenho: Ione de Medeiros

p. 125

Desenho: Ione de Medeiros

CARTAZES E FICHAS TÉCNICAS

pp. 126-130

Artes Gráficas: Adriana Peliano

POEMA FINAL

pp. 138-139

Desenhos: Ione de Medeiros

ORELHA

Aparece na foto: Ione de Medeiros | **Foto: Jonnatha Horta Fortes**

Todos os esforços foram realizados com o intuito de obtermos a permissão dos detentores dos direitos autorais e de imagem das fotos que compõem este livro. Caso recebamos informações complementares, elas serão devidamente creditadas na próxima edição.



Borboleta!
O que sonhas assim
Mexendo suas asas



Inseto

Um inseto é mais complexo que um poema

Não tem autor

Move-o uma obscura energia

Um inseto é mais complexo que uma hidrelétrica

Também mais complexo

que uma hidrelétrica

é um poema

(menos complexo que um inseto)

e pode às vezes

(o poema)

com sua energia

iluminar a avenida

ou quem sabe

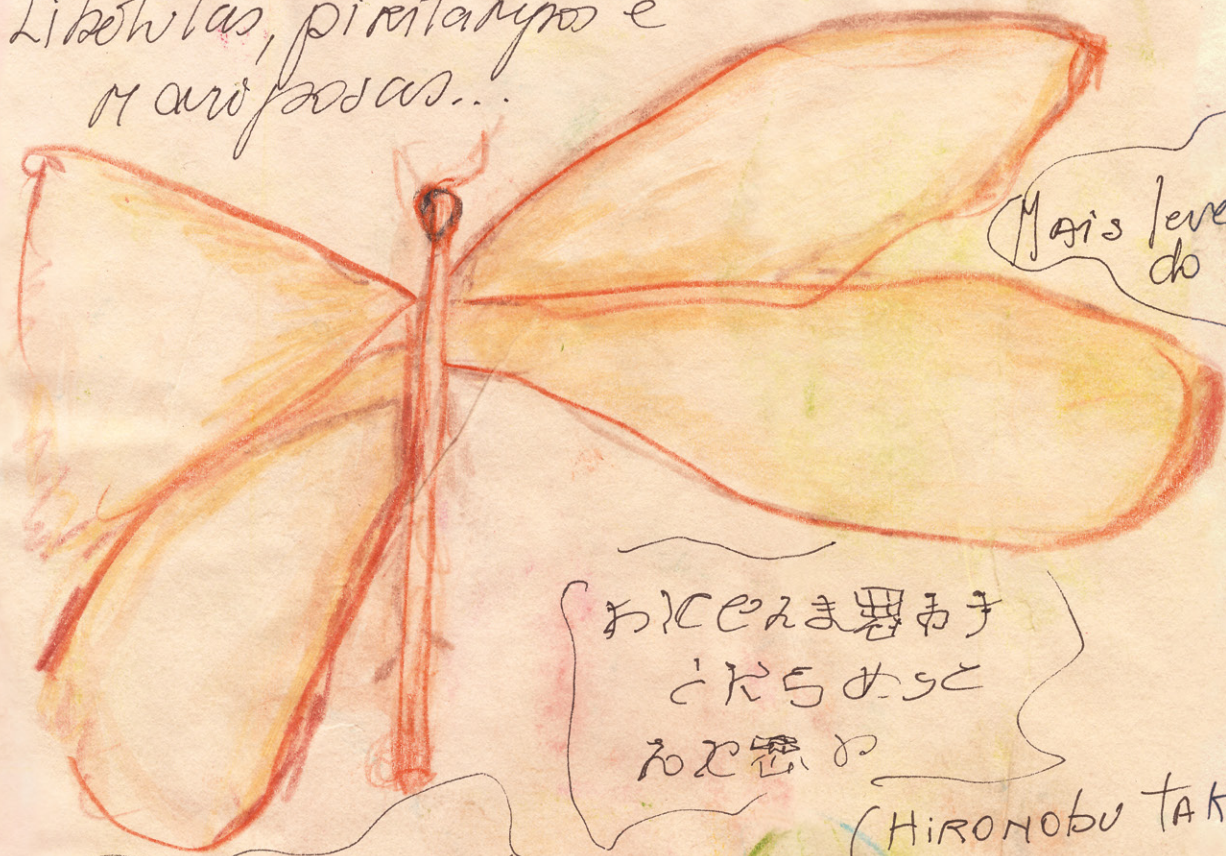
uma vida.



GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*.

Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 49.

Libelulas, pirilaynos e
mariposas...



Mais leveis
do que o ar

おにぎりまきあす
くちめさ
るんね

(HIRONOBU TAKEMATSU)

- UNA libelula -diablo
sin que me chiera cuenta
me estaba mirando fijamente -
(Cted. Vicente Haya)

おにぎり
くちめさ
るんね



Rojos sobre Rojos:
en el vapor
que emana de la tierra
¡como corren las libelulas



GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA

Grupo Oficcina Multimédia 45 anos

Fontes: Baskerville, DCC-Ash, CF Game Of Chaos, Charbroil, Waukegan Hustle

Papel capa: Cartão Supremo 250 g/m²

Miolo: Couché Fosco 150 g/m²

Impressão: Rona Editora Ltda.

Tiragem: 1000 exemplares

Dezembro de 2022



Ione de Medeiros nasceu em Juiz de Fora em 1942 e se mudou para Belo Horizonte em 1967. Em 1977, participou da criação do Grupo Oficina Multimídia da Fundação de Educação Artística, que dirige há 40 anos. Além de diretora, é pianista, atriz, figurinista, cenógrafa, curadora, produtora cultural e educadora artística. À frente do GOM, realizou a montagem de 23 espetáculos, tendo como foco a continuidade da pesquisa multimeios, que envolve o trabalho de corpo, voz, imagem, Rítmica Corporal e material cênico na encenação teatral. Recebeu cinco prêmios, entre eles o Bonsucesso de Melhor Direção, com o espetáculo *Zaac e Zenoel*. Foi homenageada pelo SESC/SATED MG, pela iniciativa de criação e realização do Verão Arte Contemporânea, e recebeu a Medalha de Honra da Inconfidência de Minas Gerais, pelo conjunto de atividades culturais realizadas como artista e pedagoga. É idealizadora e coordenadora dos eventos culturais Verão Arte Contemporânea, Bloomsday e Bienal dos Piores Poemas que o GOM realiza.

O **Grupo Oficina Multimídia** da Fundação de Educação Artística foi criado em 1977, pelo compositor Rufo Herrera, no XI Festival de Inverno da UFMG.

Sob a direção de Ione de Medeiros desde 1983, o Grupo montou 23 espetáculos, configurando um perfil multimeios, que se define pela multiplicidade das informações na encenação, diversidade das referências para as montagens e ênfase na criatividade, sempre fiel à experimentação e ao compromisso com o risco.

Em julho de 2022, o GOM completou 45 anos de atuação cultural ininterrupta na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Neste ano, são celebrados também os 40 anos de início da carreira de Ione de Medeiros como diretora teatral.

Nessa trajetória, o GOM conquistou o respeito do público e participou, com vários espetáculos, de festivais nacionais e internacionais, como: 12º Festival Le Manifeste, na França; Festival Internacional de Caracas, na Venezuela; 3º Festival do Teatro Brasileiro – Cena Mineira, em Brasília/DF; Festival Internacional de São José do Rio Preto/SP; 2º Circuito de Festivales Internacionales “El Teatro del Mundo en Argentina” e o Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte – FITBH.

Paralelamente à sua atividade teatral, o GOM realiza em Belo Horizonte os eventos culturais Bloomsday, Bienal dos Piores Poemas e Verão Arte Contemporânea.

Espectáculos montados sob a direção de Ione de Medeiros nos últimos 40 anos:

Vestido de Noiva – Em processo de montagem | Boca de Ouro – 2018 | Macquinária 21 – 2016 | Aldebaran – 2013 | Play it Again – 2012 | As últimas flores do jardim das cerejeiras – 2010 | Bê-a-bá BRASIL – 2007 | A Acusação – 2005 | A casa de Bernarda Alba – 2001 | IN-Digestão – 2000 | Zaac e Zenoel – 1998 | A rose is a rose is a rose – 1997 | BaBACHdalghara – 1995 | Happy Birthday to You – 1994 | Bom Dia Missislifi – 1993 | Alicinações – 1991 | Epifanias – 1990 | Navio-noiva e Gaivotas – 1989 | Sétima Lua – 1988 | Quantum – 1987 | Decifra-me que eu te devoro – 1986 | Domingo de Sol – 1985 | K – 1984 | Biografia – 1983



LUCIAS



Realização



Incentivo



CULTURA



PREFEITURA
BELO HORIZONTE
TRABALHANDO POR UMA cidade feliz

098/2021

“Este livro foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte”.