

FOTOGRAFIA POR FERNANDO AZEVEDO | ESPETÁCULO: SENHORA/DOS RESTOS | ATRIZ: ISABEL SANTOS

TRAJETÓRIAS  
DO TEATRO EM

# SERGIPE

ORGANIZADORES:  
**RITA DE CÁCIA SANTOS SOUZA**  
**LUCAS WENDEL SILVA SANTOS**



Criação Editora

TRAJETÓRIAS  
DO TEATRO EM

# SERGIPE

ORGANIZADORES:  
**RITA DE CÁCIA SANTOS SOUZA**  
**LUCAS WENDEL SILVA SANTOS**

.....

ISBN:  
978-85-60102-98-3

EDITORA CRIAÇÃO  
CONSELHO EDITORIAL:

**ANA MARIA DE MENEZES**  
**CHRISTINA BIELINSKI RAMALHO**  
**FÁBIO ALVES DOS SANTOS**  
**JORGE CARVALHO DO NASCIMENTO**  
**JOSÉ AFONSO DO NASCIMENTO**  
**JOSÉ EDUARDO FRANCO**  
**JOSÉ RODORVAL RAMALHO**  
**JUSTINO ALVES LIMA**  
**LUIZ EDUARDO OLIVEIRA**  
**MARTIN HADSELL DO NASCIMENTO**  
**RITA DE CÁCIA SANTOS SOUZA**



TRAJETÓRIAS  
DO TEATRO EM

# SERGIPE

.....

ORGANIZADORES:  
**RITA DE CÁCIA SANTOS SOUZA**  
**LUCAS WENDEL SILVA SANTOS**



Criação Editora

## AUDIODESCRIÇÃO DA CAPA

Capa de fundo preto com linhas brancas em formato de triângulos no canto superior esquerdo e inferior direito. Na parte superior central, fotografia de homem de meia idade, pele branca, usa peruca com a parte central em tecido de meia bege com cabelos cacheados nas laterais. Sorri fechando os olhos. Usa roupa com babados nos ombros nas cores vermelha e roxo. Sobre imagem do tórax do homem, na parte central da capa, está escrito em letras brancas “TRAJETÓRIA DO TEATRO EM”. Em seguida, com tamanho maior em amarelo está escrito “**SERGIPE**”. Logo a baixo, pontilhados horizontais em branco. Na parte inferior central está escrito “Organizadores: Rita de Cácia Santos Souza e Lucas Wendel Silva Santos”. Em seguida, logomarca em forma de círculo branco com canto de folha elevado. Na sequência está escrito “Criação Editora” em letras brancas.

Copyright 2022 by organizadores

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

### Diagramação

Adilma Menezes

### Projeto gráfico e capa

Evelin Gonçalves Veloso da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

S729t	Souza, Rita de Cácia Santos; Santos, Lucas Wendel Silva (orgs.) Trajetórias do Teatro em Sergipe / Organizadores: Rita de Cácia Santos Souza e Lucas Wendel Silva Santos. -- 1. ed. -- Aracaju, SE: Criação Editora, 2022. Projeto Educare 20º Coletânea 240 p.; il. Inclui bibliografia. ISBN 978-85-60102-98-3  1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Inclusão. 4. Teatro Sergipano. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.  CDD 792:981.41 CDU 792 (813.7)
-------	--

### ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Teatro; História de Sergipe.
2. Teatro (Sergipe).

## APRESENTAÇÃO

O teatro é uma arte que está presente na história da humanidade; surge da necessidade do ser humano imitar a natureza e expressar sua relação com o mundo, a curiosidade humana impulsionou os primeiros passos para sua origem. A palavra teatro (théatron) deriva dos verbos gregos “ver, enxergar” e significa lugar de onde se vê. (SEED-PR, 2020, p. 1)

No Teatro Sergipano percebe-se a contribuição de tantas influências, a saber o Teatro de Rua, o Mambembe, Teatro Épico, Teatro do Oprimido, Teatro de Bonecos, o teatro local é de uma variedade riquíssima. Todas as formas existentes como a ópera, o teatro de animação, os musicais, o teatro feito em espaços alternativos, entre outros. E nesses aspectos, o teatro produzido em Sergipe também aparece nos espaços educativos com um olhar não somente para a diversão, mas como uma forma de inclusão social. Nesse sentido, os textos apresentam imagens com audiodescrição para dar acessibilidade a todos os leitores.

A **20ª Coletânea do Projeto Educare**, apresenta à sociedade, em seus 08 (oito) capítulos, textos que proporcionam ao leitor, um panorama da **Trajetória do Teatro em Sergipe**. A ideia deste projeto surge na Universidade Federal de Sergipe, Departamento de Licenciatura em Teatro, na disciplina História do Teatro em Sergipe, se agrega a pesquisadores e artista da cena teatral local e busca suprir uma lacuna no conhecimento, pela escassez de materiais bibliográficos que trazem um apanhado da historiografia teatral dessa região.

O *primeiro capítulo*, **TEATRO INCLUSIVO: o teatro como potência na promoção da interação entre surdos e ouvintes**, os autores têm por objetivo discutir a relação entre teatro, surdez e educação, enfatizando a problemática das relações comunicativas não verbais no teatro e propondo novos paradigmas para a teatralidade realizada para/com surdos. Referenciando o contexto teatral, discute-se como se dá a educação teatral do sujeito surdo, suas relações com o próprio corpo, a autonomia do corpo surdo no



teatro e a relevância de priorizar uma teatralidade baseada na linguagem não verbal.

No *segundo capítulo*, “**Piedade, a seu dispô**” e o **Feminismo Decolonial: a encenação de um conceito**, a autora faz uma abordagem importante, diz que francoise Vergès explica que a decolonização é um processo histórico que não cessa e que precisa se estender para além dos territórios concretos porque é preciso decolonizar as mentalidades, as instituições, os saberes e, por isso mesmo, há uma urgência por uma decolonização de si mesmo, ou seja, a compreensão de que ao longo dos séculos muitas informações rechearam o nosso imaginário e o nosso pensamento: as ideias de beleza, arte, filosofia, inteligência, razão, progresso, política, dentre tantas outras. Assim, ultrapassar tais concepções é se decolonizar. Vergès aponta a experiência dos “Ateliês do Pensamento” de Dakar como sendo necessária, porque eles defendiam a tese segundo a qual é naquela cidade que as existências devem acontecer, porque é nela que as pessoas têm o direito de pensar sobre si mesmas, sobre sua arte, sua cultura, seu território; sem precisar pegar ideias e conceitos de empréstimos. O nosso pensamento precisa se voltar para o lugar concreto no qual pisamos, vivemos, amamos, agimos, pensamos e sentimos. Por isso, o objetivo deste escrito é dar protagonismo ao texto dramaturgico sergipano *Piedade, a seu dispô*, de Euler Lopes, analisando-o à luz do conceito de Feminismo Decolonial para, assim, decolonizarmos a nós mesmos, as Artes e, necessariamente, nosso Teatro. Assim nós nos decolonizaremos.

O *terceiro capítulo*, **A ATRIZ BAILARINA E A BAILARINA ATRIZ: O CASO TETÊ NAHAS**, tem por objetivo mostrar que a dança contribui de forma efetiva na construção de personagens. Esse trabalho conta com três seções. A primeira trata da formação do ator e do trabalho dos pensadores do teatro em relação ao uso do corpo. Na segunda discorremos sobre a evolução da Dança até o trabalho de Pina Bausch. Por fim, vamos analisar a trajetória da atriz e bailarina Tetê Nahas e análise de cinco personagens, observando neles elementos da Dança.

Quarto capítulo, **EQUIVALÊNCIA DE ESTÍMULOS COMO ESTRATÉGIA PARA AULAS REMOTAS EM TEMPOS DE PANDEMIA**, a autora apresenta

uma reflexão sobre como o processo de ensino-aprendizagem se reinventa com frequência, e com a emergência do ensino remoto para controlar o avanço da pandemia pelo Covid-19 esta constante mudança se transformou numa resignificação do ensino. Ao docente foi imposto lecionar no estilo *homework* e incluir sem excluir se tornou o pior desafio. Neste artigo é apresentada uma aula prática com o uso da equivalência de estímulos como metodologia para manter engajadas no modelo remoto de ensino crianças de 05 anos de idade.

O *quinto capítulo*, **O QUE É CONTEMPORÂNEO? O TEATRO DE DIANE VELOSO E EULER LOPES**, os autores abordam o conceito de teatro contemporâneo e com o mesmo está presente no fazer teatral de Diane Veloso e Euler Lopes. Tendo como objetivo geral investigar, a partir do fazer teatral, de ambos, como se dá a contemporaneidade no teatro aracajuano.

No *sexto capítulo*, **MAMBEMBE: O TEATRO POLÍTICO EM ARACAJU DE 1983 A 2003, afirma que** em Sergipe existem poucos estudos sistematizados sobre a história do grupo de teatro Mambembe. O objetivo deste capítulo é elaborar uma análise sobre a participação do grupo teatral no processo de redemocratização política brasileira em Aracaju, Sergipe. Esse texto apresenta seu surgimento, engajamento político, dramaturgias, sua estética e atuação nas lutas junto aos trabalhadores em Aracaju.

Em seu *sétimo capítulo*, **UM VULCÃO EM CENA: POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS E PALCOS POPULARES NO TEATRO DE DIANE VELÔSO**, registra a trajetória de uma personalidade sergipana no campo das artes cênicas: a atriz Diane Velôso. Buscou-se compreender os traços identitários que marcam a estética sergipana e sua relação na formação e obras de Diane Velôso. Para tanto, o procedimento metodológico se constitui por meio de pesquisa empírica contendo um caráter documental. Foram realizadas entrevistas, pesquisas em acervo fotográfico, apreciação de espetáculos e revisão bibliográfica.

E no seu *oitavo capítulo*, **TEATRO DE BONECOS UMA REFLEXÃO DE SEUS ASPECTOS E SUA IMPORTÂNCIA**, os autores procuram analisar alguns aspectos do teatro de bonecos, uma arte milenar, sua evolução histórica e transformação bastante utilizada na educação. A importância de

refletir acerca da sua contribuição para além das manifestações populares, a riqueza do processo criativo, que envolve atributos teatrais, tais como: a improvisação, expressão corporal e vocal, o jogo dramático, criação de personagem imaginação, entre outros. Esta prática com sua estética mágica, que sobrevive e fortalece, enriquecendo a cena teatral em Sergipe.

Bem-vindo (a), querido(a) leitor, permita-se adentrar nesse universo mágico do Teatro Sergipano e suas contribuições para a inclusão de pessoas com deficiência.

### **Os organizadores**



<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>5</b>
<b>TEATRO INCLUSIVO: O TEATRO COMO POTÊNCIA NA PROMOÇÃO DA INTERAÇÃO ENTRE SURDOS E OUVINTES</b>	<b>11</b>
Ilvanir da Hora Santos Joana Clécia Soares Silva Lucas Wendel Silva Santos Anderson Francisco Vitorino Maria São Pedro Barreto Matos	
<b>“PIEIDADE, A SEU DISPÔ” E O FEMINISMO DECOLONIAL: A ENCENAÇÃO DE UM CONCEITO</b>	<b>39</b>
Christine Arndt de Santana	
<b>A ATRIZ BAILARINA E A BAILARINA ATRIZ: O CASO TETÊ NAHAS</b>	<b>71</b>
Pedro Henrique Carregosa Vieira	
<b>EQUIVALÊNCIA DE ESTÍMULOS COMO ESTRATÉGIA PARA AULAS REMOTAS EM TEMPOS DE PANDEMIA</b>	<b>117</b>
Cláudia Patrícia Carvalho dos Santos	
<b>O QUE É CONTEMPORÂNEO? O TEATRO DE DIANE VELOSO E EULER LOPES</b>	<b>139</b>
Giordano Bruno Dias Santos Letícia Franco Santos Raiany Rodrigues Gomes Yasmin Brenda Primo Rabelo	

**MAMBEMBE: O TEATRO POLÍTICO EM ARACAJU DE 1983 A 2003** 155  
Andson Alves dos Santos

**UM VULCÃO EM CENA: POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS  
E PALCOS POPULARES NO TEATRO DE DIANE VELÔSO** 187  
Vanessa Corrêa

**TEATRO DE BONECOS UMA REFLEXÃO DE SEUS  
ASPECTOS E SUA IMPORTÂNCIA** 225  
Hélen Augusta Alves dos Santos  
Anna Luiza Mota Pereira  
Vanilda Gomes

# TEATRO INCLUSIVO: O TEATRO COMO POTÊNCIA NA PROMOÇÃO DA INTERAÇÃO ENTRE SURDOS E OUVINTES

---

## **Ilvanir da Hora Santos**

Mestre em Ensino e Matemática (UFS), Pedagoga (PIO X), Especialista em Didática e Metodologia do Ensino Superior e Libras (FSLF), Graduanda em Letras-Libras (UFS), membro do grupo de pesquisa – Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva – NÚPITA-UFS/SE e-mail: vanirhora@gmail.com

## **Joana Clécia Soares Silva**

Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade do Nordeste da Bahia – FANEBA (2017) e Especialização em Atendimento Educacional Especializado e Libras pela (FANEBA, 2019), obtendo Formação Básica de Tradutor e intérprete de Libras (2019). Participou da monitoria pela Faculdade do Nordeste da Bahia. Tendo como linha de publicação os seguintes temas: ensino. história. cultura afro-brasileira e leitura contemporânea. leitura pop. leitura popular. É membro do Grupo de estudos PAIDÉIA da Faculdade Nordeste da Bahia. E do grupo de estudos NÚPITA da Universidade Federal de Sergipe (2021). e-mail: joanacleciasoares@gmail.com

## **Lucas Wendel Silva Santos**

Mestre em Educação, Comunicação e Diversidade (PPGED) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); graduado em Licenciatura em Teatro/UFS, atualmente é professor voluntário na UFS pelo Departamento de Teatro; é Coordenador de Arte-Educação do Município de Aracaju, Sergipe(COART/SEMED; tem experiência na área de Educação, Artes Visuais, Cênicas e Inclusão. e-mail: lucaswendel@academico.ufs.br

## **Maria São Pedro Barreto Matos**

Mestre em Ensino de Ciências Naturais e Matemática (NPGECIMA) UFS-SE; Formadora de Professores da Rede Municipal de Aracaju- Integrante do Grupo de Pesquisa em Formação, Interdisciplinaridade e Meio Ambiente. GPFIMA e do Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva – NÚPITA/ UFS/SE- Pedagoga- Psicopedagoga; Especialista em: Gestão Escolar; Cultura e Cidadania, Arte Educação; Pesquisadora sobre Formação Docente, Processos de Ensino e Aprendizagem e sobre a primeira infância. e-mail. mapedro@hotmail.com

## **Anderson Francisco Vitorino**

Doutorando em Educação pela UFPR. Mestre em Educação pela UFS (2017). Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa – Pedagogia, Complexidade e Educação GEPEPECOE (CNPq). Membro do Projeto de pesquisa FALIBRAS – UFAL. Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia assistiva (NUPITA/UFS). Núcleo de Estudos e Pesquisas em Interiorização da Língua de Sinais (NEPILS). Endereço: Maceió-AL, Brasil. E-mail: anderson.vitorino@arapiraca.ufal.br /orcid.org/0000-0002-1826-283X

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo tem por objetivo trazer uma discussão reflexiva sobre a necessidade de analisar a aproximação de surdos e ouvintes através das artes dramáticas e das teorias e jogos teatrais. Assim, pretende-se discorrer sobre a possibilidade do teatro e da Língua brasileira de sinais (Libras) criarem canais de interação entre surdos e ouvintes.

O teatro representa uma linguagem que possibilita o fortalecimento da inclusão e a quebra das barreiras na comunicação entre sujeitos de línguas diferentes, baseado na compreensão de como a linguagem teatral contribui positivamente nas relações entre os sujeitos envolvidos no processo de comunicação.

Desta forma, fez-se necessário apresentar o percurso da história do teatro até a contemporaneidade, iniciando com a etimologia da palavra TEATRO, cuja a derivação vem do grego Theatron (Theaomai- ver; Theavista; panorama) (CEBULSKI, 2012), definindo-se ao decorrer dos anos, lugar de onde se vê, sendo através das danças e rituais que o homem se apresentava para expressar sentimentos, fé e para contar suas experiências vividas.

Por isso, a trajetória da educação teatral inclusiva é a primeira seção apresentada nessa pesquisa, que explana sobre a história do teatro e sua evolução ao longo dos anos até os dias atuais como meio de interação entre ouvintes e surdos.

Segundo o Planalto (1995), o teatro adquiriu espaço e houve a necessidade de torná-lo legalizado em nosso país. Logo, foi instituída a Lei Nº 4.641 de 27 de maio de 1965, que dispõe sobre os cursos e legaliza as categorias profissionais. O teatro como supracitado passou por grandes transformações; dentre elas, a de que, desde os primórdios, essa manifestação já se fazia presente na humanidade, mesmo de forma rudimentar.

Pode-se dizer que os humanos possuíam diferentes maneiras para se comunicar, e uma delas foi a imitação, fazendo lembrar do teatro de surdos, que se utiliza de sinais para a encenação. Pois, assim como a dança, a música, o desenho e a pintura, o teatro em si teve sua relevância. Para Cebulski (2012) a Arte cênica teve sua inicialização, no século VI a.C, da Grécia

Antiga até o Mar Mediterrâneo, desenvolvendo assim, as civilizações e as representações teatrais que eram associadas às cerimônias religiosas.

Muitas foram as apresentações teatrais que eram conectadas às cerimônias, dedicados toda atenção e devoção aos deuses daquele povo. Também no Egito Antigo, durante as Dinastias, revelaram-se a presença de diferentes apresentações teatrais, cujo intuito era cultuar as divindades; mais tarde, a tradição, que foi diversificada com a identidade política e cultural, deu origem ao teatro grego e ganhando relevância no culto ao deus Dionísio.

Desse modo, o percurso do teatro seguiu e os romanos, que já apreciavam a arte grega, começaram a incorporar as próprias manifestações artísticas nas apresentações teatrais, adicionando os gostos e os costumes. Como toda história tem um processo, com o teatro do século XIX não foi diferente, pois esse veio rapidamente, no fim do século XIX e início do XX, inovando-se em formas de dramaturgia, encenação e interpretação.

Foi nesse período que a encenação e o bom texto ganharam ênfase; e uma das tendências enfatizadas foi a vanguarda, estabilizando-se, de fato, no período do Romantismo. Durante todo o percurso, notou-se que uma das principais estratégias que o teatro utilizava era o lúdico pedagógico no âmbito da escola, que recorre ao teatro de fantoches, sombras chinesas, jogos didáticos, dentre outros.

Neste sentido, o teatro busca um potencial didático e inclusivo, que possibilite a expressão em todas as formas. Então não será diferente para o universo inclusivo, em especial, dos surdos. Pois, assim como os ouvintes, eles adentraram ao mundo de expressões faciais e corporais, utilizando-se do Teatro Brasileiro de Surdos - TBS, que busca divulgar a arte para a sociedade e comunidades surdas com o intuito de inclusão social plena.

O grupo Teatro Brasileiro de Surdo que foi criado, em 2005, no Rio de Janeiro, encenou a peça "O marido da Mãe D'água" (TBS, 2011). Sendo o primeiro teatrólogo surdo Lucas Sacramento, e o primeiro ator surdo Nelson Pimenta. Notavelmente, mostravam um diálogo-narrativo com a mesma coerência e determinação que uma peça teatral de ouvintes iria apresentar.

Segundo Rezende e Reis (2020), o termo teatro surdo surgiu de uma divisão de distintas categorias, porque comunicar-se com a sociedade por

meio de sinais exige bastante expressão e emoção, o que ajuda a melhorar a expressão do surdo. Pois “Observa-se aqui, o teatro sendo usado como ferramenta que proporciona ao surdo o aprendizado da língua falada a partir da corporeidade no contato com outros surdos” (SANTOS, 2017, p. 8).

Foi por meio da inclusão do teatro, que ao trabalhar com os recursos teatrais, favorecendo não só o âmbito educacional, mas a inclusão social que possibilita aos alunos a serem questionadores, reflexivos e ativos na busca de melhorias para terem autonomia para a construção do conhecimento e da cultura.

Desta forma, houve a necessidade de discutirmos também sobre a comunicação verbal e não-verbal através do teatro, subseção essa que é muito relevante na discussão. Nesse sentido, cabe dizer que o uso do teatro como forma de inclusão social possibilita às pessoas surdas escolherem onde querem estar e o que querem fazer.

Sendo assim, alguns autores concluíram que o Teatro influencia positivamente nos níveis de interação social e no desenvolvimento de capacidades sociais, e que através do teatro, os jovens interagem entre si, em situação de comunicação verbal ou não verbal, podendo se auto descobrir e conhecer situações diferentes.

Neste sentido, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) vem falar sobre a inserção no currículo escolar da disciplina de artes na qual o teatro está inserido. Principalmente para que o aluno surdo possa participar e entender a linguagem em suas diversas formas no teatro, possibilitando, desta maneira, uma escola mais justa e igualitária, que promova condições inclusivas de igualdade e equidade entre os alunos com e sem deficiência.

Assim, compreende que a cultura surda tem princípio multicultural, pois surdos e ouvintes permeiam um palco de costumes, hábitos e valores que se entrelaçam entre duas culturas. É nesta perspectiva que a ideia de educar pela arte se faz presente na discussão. Logo, pode-se mencionar que o ensino da arte tem seu aparato legal pela Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971, que é a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBN) que garantiu o ensino de arte no currículo das escolas de educação básica, na época, conhecido como disciplina de Educação Artística. É notório que a arte proporciona ao professor ferramenta didática para diversificar o modo de aprendizagem, acontecendo na/fora da escola.



Nesse sentido, Souza (2011) ratifica a necessidade de o teatro ser apresentado pelos surdos e ouvintes, podendo possibilitar à escola o uso dos seus recursos pedagógicos para ensinar aos alunos. Dessa maneira, houve a necessidade de adicionar uma terceira seção, a qual fala sobre experiências precursoras do teatro inclusivo, que notavelmente vem elucidar sobre as diversas experiências ministradas do teatro com a Libras, objetivando oferecer acessibilidade aos surdos.

Sendo assim, a última seção, oficinas teatrais para surdos e ouvintes, se fez necessário, apresentar uma pesquisa de campo, respaldada por conceitos e técnicas para o ensino de teatro fundamentadas em pesquisadores dessa linguagem teatral. De certo, deixamos claro, que toda escrita aqui apresentada veio para elucidar a possibilidade de interação entre surdos e ouvintes através da linguagem teatral.

## 2 TRAJETÓRIA DA EDUCAÇÃO TEATRAL INCLUSIVA

A finalidade de representar, tanto no princípio quanto agora, era e é oferecer um espelho à natureza; mostrar à virtude seus próprios traços, à infâmia sua própria imagem, e dar à própria época sua forma e aparência. (HAMLET, Ato III, cena II)

O teatro é uma arte que está presente na história da humanidade; não se sabe ao certo quando surgiu, mas que a curiosidade humana pode ter dado os primeiros passos. A palavra teatro (théatron) deriva dos verbos gregos “ver, enxergar” e significa lugar de onde se vê. (SEED-PR, 2020, p. 1)

Na Pré-História, a imitação dos animais pelo homem, a necessidade de se aproximar dos animais para caçar, e as formas de comunicação não verbais fizeram emergir dramatizações ritualísticas, entendemos isso como os primeiros passos para o surgimento do teatro, mas não era o espetáculo em sua forma como conhecemos. (SEED-PR, 2020, p. 1)

Na Antiguidade, o teatro era sagrado e usado para a invocação de Deuses, acreditava-se que através dessa manifestação artística era possível controlar os acontecimentos da natureza, como chuva, fertilidade. Esses momentos envolviam cantos, danças e encenações de histórias dos deu-

ses, que assim deveriam ficar felizes com a homenagem e ser piedosos com os homens. (SEED-PR, 2020, p. 1).

O teatro grego surgiu das cerimônias e rituais gregos como as Dionísíacas que eram celebrações de caráter religioso ao deus Dionísio, o deus do vinho, do entusiasmo, da fertilidade e do teatro. Neste período,

Somente os homens podiam, já que as mulheres não eram consideradas cidadãs, por isso as peças eram encenadas com grandes máscaras. Foi na Grécia que surgiu a dramaturgia com Téspis que também representou pela primeira vez o deus Dionísio, criando o ofício de ator. Também na Grécia antiga surgiram dois gêneros do teatro a Tragédia e a Comédia. Os autores deste período são grandes influenciadores do teatro até os dias atuais. (SEED-PR, 2020, p. 1)

E desde então, as peças gregas passaram a ser representadas em espaços denominados anfiteatros que são parecidos com os teatros atuais, com construções em forma de meia-lua, cavadas no chão, com bancos parecidos com arquibancadas, chamados também de teatros de arena. (SEED-PR, 2020, p. 1).

O teatro romano apresentava seu próprio estilo, deixava de ser sagrado e começava um entretenimento para a diversão do público; era violento, pois baseava-se em competições entre os romanos e os cristãos os quais eram sacrificados publicamente.

Na idade média, o teatro passou a ser realizado em praças públicas; surgiram os saltimbancos, atores amadores que se apresentavam através de uma teatralidade popular. Nesse mesmo período, após as missas, a igreja realizava as apresentações bíblicas de caráter religioso, intituladas de mistérios e milagres. Tratavam-se de sermões sacramentais, histórias de santos consagrados e possuíam uma dramaturgia litúrgica.. (SEED-PR, 2020, p. 1)

Já no Renascimento, especificamente, na Itália, surgem os espetáculos populares, com aparições nas ruas, textos improvisados e personagens de destaques como Arlequim, Pierrot, Colombina, Polichinelo, Pantaleão e Briguela. É importante ressaltar que,

Na Inglaterra, a rainha Elizabeth I deu proteção ao teatro da época pois apreciava muito os espetáculos populares. Contava com a ajuda de alguns dramaturgos ingleses para contar a história de seus heróis reforçando o sentimento do nacionalismo. O principal deles era Shakespeare que também idealizou e construiu o mais famoso teatro inglês: o Globe. Também vale destacar o francês Molière, patrono dos atores franceses. Molière foi um comediógrafo, ou seja, se dedicou a escrever comédias e, em suas histórias, explorava as fraquezas e ridículos do ser humano. (SEED-PR, 2020, p. 1)

No Romantismo, nos séculos XVIII e XIX, a Europa teve várias revoluções. Nesse período, a burguesia tem uma ascensão e o teatro sofre influências, o drama substitui a tragédia e a comédia desenvolve-se; o teatro volta-se para o ser humano; as peças falam sobre emoção, e surge o melodrama. Liberdade, fraternidade e igualdade são os lemas desse período. (SEED-PR, 2020, p. 1).

Realismo e Naturalismo trazem o teatro com representações mais naturais, mostrando pessoas comuns, mais próximas da vida real, mostravam as realidades burguesas com temas como a vida social. Aos poucos, o teatro foi deixando de ser frequentado pelo povo e a burguesia começou a ser maioria nas plateias.

A partir do realismo e naturalismo o teatro evolui e se torna um instrumento de discussão e crítica da sociedade, no Século XX, ilustra a realidade social. O teatro aparece nas escolas, trabalha questões políticas e outras que refletem criticamente aspectos da sociedade vigente. (SEED-PR, 2020, p. 1).

No Teatro dos dias atuais, percebe-se a contribuição de tantas influências, o teatro é uma arte que pode dar grandes contribuições à educação inclusiva e integração entre surdos e ouvintes. Todas as formas existentes como a ópera, o teatro de bonecos, os musicais, o teatro feito em espaços alternativos, entre outros. E nesses aspectos, o teatro também aparece nos espaços educativos com um olhar não somente para a diversão, mas como uma forma de inclusão social.

Nesse sentido, voltamos o nosso olhar para este ponto da atuação teatral, o teatro inclusivo, como está nos ambientes em que se apresenta?

Como as pessoas surdas estão inseridas nesses contextos de apresentações, qual movimento no Brasil e em Sergipe para este público não ouvinte. Assim, podemos ressaltar que:

O teatro, [...] proporciona experiências que contribuem para o crescimento integrado da criança e do adolescente sob vários aspectos. No plano individual, proporciona o desenvolvimento de suas capacidades expressivas e artísticas; no plano coletivo, por ser uma atividade grupal, oferece o exercício das relações de cooperação, diálogo, respeito mútuo, reflexão sobre como agir com os colegas, flexibilidade de aceitação das diferenças e aquisição de sua autonomia, como resultado de poder agir e pensar com maior 'liberdade'. (CAMARGO, 2003, p. 39)

Dessa forma, afirma Camargo que é possível trabalhar a inclusão por meio da utilização dos recursos teatrais, favorecendo não só o âmbito educacional, mas também a inclusão social, que compreende a inclusão escolar dos sujeitos em diversos aspectos, formando alunos questionadores, reflexivos e ativos na busca de melhorias para terem autonomia para a construção do conhecimento e da cultura.

Ainda que a Declaração de Salamanca (1994) tenha acordado que, “instituições incluam todas as pessoas, aceitem as diferenças, apoiem a aprendizagem e respondam às necessidades individuais” (Declaração de Salamanca, 1994, inciso III), a inclusão é perspectiva para todos sem exceção e é importante que a escola seja um ambiente de atuação para as mudanças de comportamentos sociais, uma vez que a educação básica é uma obrigação do estado e um direito da criança, que poderá conviver com as diferenças para uma sociedade mais justa e igualitária.

### 3 A COMUNICAÇÃO VERBAL E NÃO-VERBAL ATRAVÉS DO TEATRO

O ambiente educacional é o veículo transformador da realidade pela educação dos indivíduos participantes, os quais por meio da organização pedagógica farão, compreenderão e exercerão as mudanças de comportamentos sociais capazes de gerar valorização do convívio harmônico, rom-

pendo paradigmas e modelos de exclusão social para a construção de uma sociedade humanística, responsável e sustentável capaz de respeitar e conviver com as diferenças. Ratificando isso, Stokmann afirma que

A arte, em tudo que lhe é significada, alcança todas as pessoas, sendo elas instruídas ou não, deficientes ou não. Além de ser uma forma de “conhecimento” a arte é forma de “encantamento”. Todos os homens são capazes de se expressar, de projetar sua vida interior, construir fantasias, penetrar nos símbolos, signos da cultura. (STOKMANN, 2007, p. 5)

Nesse sentido, a prática do teatro como forma de inclusão social, possibilita às pessoas surdas opções para escolherem se querem ou não participar de uma peça teatral ou assisti-la, dessa forma, sentir através dos gestos ou simplesmente do visual e entender essa linguagem por meio da representação teatral. Alguns autores já se debruçaram sobre essa temática, fazendo com que seja praticada, pensada e organizada como ferramenta para a promoção da socialização entre alunos no contexto educativo Barry, Taylor, Walls, Wood (1990), Korukcu, Ersan, Aral (2015); Rupert, (2018) e Widdows (1996) concluíram que o Teatro influencia positivamente os níveis de interação social e o desenvolvimento de capacidades sociais.

O Teatro afigura-se como uma das melhores ferramentas de desenvolvimento de capacidades do aluno para as quais a escola apresenta uma lacuna (KOHL, 1984), promovendo a socialização entre os participantes num ambiente de cooperação e criação artística.

Nessa perspectiva, por intermédio do teatro, os jovens interagem entre si, em comunicação verbal ou não verbal, podendo se autodescobrirem e conhecerem-se em situações diferentes. O teatro oportuniza à criança, no âmbito escolar e individual, expressar a sua tristeza, a alegria, a zanga ou a simpatia. As diversas formas de representação como música, dança ou os jogos dramáticos poderão contribuir para um maior desenvolvimento da sua expressão musical e corporal.

A possibilidade do uso de material estruturado, nas representações teatrais, é sem dúvida uma oportunidade para o desenvolvimento da imaginação e da linguagem verbal e não-verbal (REIS, 2003).

Desta forma, as variadas expressões comunicativas, tanto verbal quanto não verbal, podem ser importantes para o desenvolvimento cognitivo, social e contribuir para atenuar “possíveis défices na capacidade comunicativa do jovem” (FERNANDES, 2018, p. 24). Mobilizando assim, aspectos cognitivo, afetivo, social e motor do sujeito que, conseqüentemente, ao se sentir seguro quanto a sua afetividade, estabelecerá relações sociais, e a partir da comunicação verbal e não verbal, terá melhores possibilidades de progredir em seu desenvolvimento. Assim,

O jogo teatral possibilita ao adolescente, portanto, um espaço para pensar suas atitudes, propiciando a construção de sua identidade e autonomia. Nesta proposição, o teatro desencadeia um processo de aprendizagem a partir de práticas que estimulam a crítica que, por sua vez, permite a emancipação ao perceber a si e ao outro como seres diferentes e seres de possibilidades, dando início a uma tomada de consciência necessária à construção de uma sociedade inclusiva. (MULLER; GODOY, 2014, p. 5)

Assim sendo, Muller e Godoy (2014) destacam como fundamental na educação inclusiva o papel do teatro no processo de desenvolvimento de aspectos emocionais, cognitivos, sociais, culturais, entre outros, permitindo o desenvolvimento do jovem e superação de dificuldades e obstáculos, que possam surgir na escola ou na sociedade em geral. Ainda ressaltam que

Buscar caminhos alternativos para melhorar a aprendizagem do aluno, partindo da bagagem cultural que ele traz para a escola, conhecendo seu meio social para gradativamente, através de novas metodologias, como os jogos teatrais, conquistá-lo, possibilitando que saia da zona de desenvolvimento real e avance rumo a zona de desenvolvimento proximal.

Partindo dessas atividades o aluno sutilmente vai assimilando noções básicas para viver harmoniosamente em grupo, como esperar a hora de falar, respeitar a vez do outro, trabalhar em equipa, expressar-se com objetividade e fluência, entre outros fatores que são primordiais para uma boa comunicação.



Para obter sucesso com essa modalidade de ensino, é necessário despertar no aluno o prazer em trabalhar com o teatro, portanto, o professor precisará desenvolver atividades a fim de favorecer o desenvolvimento desses alunos, estigmatizados pelo diagnóstico de fracasso escolar. (MULLER; GODOY, 2014, p. 6)

Conseqüentemente, o currículo, as ações pedagógicas e a constante evolução no âmbito escolar proporcionam um ambiente transformador, com base nos novos documentos regulamentadores e na reflexão do fazer docente, capacitando-o a ter um olhar atento às especificidades de cada indivíduo.

Atualmente, o que direciona o currículo na Educação Especial são as determinações legais da Base Nacional Curricular Comum- BNC, que aponta os direitos e objetivos de aprendizagem dos estudantes e orienta a produção de currículos nos sistemas de ensino e nas escolas.

A BNCC na Educação Básica constitui-se de conhecimentos, saberes e valores produzidos culturalmente expressos nas políticas públicas e gerados nas instituições produtoras do conhecimento científico e tecnológico no mundo do trabalho, no desenvolvimento das linguagens, nas atividades desportivas e corporais, na produção artística, nas formas diversas de exercício da cidadania e nos movimentos sociais.

O documento ainda destaca a inserção da disciplina Arte no currículo das escolas, em cuja o teatro está inserido:

Não como adorno, tampouco como atividade meramente festiva ou de entretenimento, mas como conhecimento organizado e sistematizado, que propicia aos/as estudantes a criação de a recriação dos saberes artísticos e culturais. (BRASIL, 2016, p. 234).

Assim, a disciplina de Arte é que possibilita o desenvolvimento de práticas teatrais e inclusivas no âmbito escolar. O texto da BNCC traz uma concepção que dá ênfase à Arte como área de conhecimento numa visão essencialista (ALMEIDA, 2001), sendo essa desenvolvida como possibilidade de ações interventivas para o desenvolvimento do indivíduo, compreendendo que “ao longo do Ensino Fundamental, espera-se a expansão do repertório,

a ampliação das habilidades e o aumento da sua autonomia e sua atuação nas práticas artísticas dos/as estudantes” (BRASIL, 2016, p. 117, grifo nosso).

Desta maneira, o teatro e suas práticas com o uso da expressividade da linguagem verbal e não verbal, vem trazendo contribuições para os desenvolvimentos de práticas educativas voltadas para os alunos ouvintes ou não. Mas principalmente para que o aluno surdo também possa participar e entender a linguagem em suas diversas formas no teatro, possibilitando desta maneira, uma escola mais justa e igualitária, bem como uma sociedade que pensa, entende e age para que todos possam usufruir de ações culturais sonoras ou não, ouvintes ou não das peças teatrais como público ou atuante dos palcos.

Consequentemente, começa-se na escola o olhar e o pensar, para a vida cotidiana, para além dos muros da escola, para além dos palcos, mas para a vida e a conquista de cada indivíduo e sua atuação na sociedade, como seres ativos e protagonistas do crescimento da empatia e da busca da equidade para todos.

#### 4 TEATRO INCLUSIVO: INTERAÇÃO ENTRE SURDOS E OUVINTES

O espaço escolar proporciona um palco cultural de relevância, considerando um ambiente em que as pessoas se encontram e se relacionam socialmente, embora reconheçamos esse mesmo espaço sendo orquestrado por atitudes e preconceitos relacionados aos alunos surdos e ouvintes.

A abordagem em pauta sobre a inclusão faz-nos refletir acerca do quanto o profissional da educação pode contribuir e possibilitar ações de fomento à arte. Essa que promove condições inclusivas de igualdade e equidade entre os alunos com e sem deficiência.

A inclusão deve acontecer, necessariamente, nas pessoas tomando posturas mais humanísticas, que permitam aos indivíduos com deficiência atuarem como protagonistas de sua própria história e cultura, e não como telespectadores. Dessa maneira, possibilita acesso ao conhecimento e uma mudança de estigmas que se tem em relação às pessoas surdas.

A cultura do surdo possui uma característica peculiar que acontece por intermédio da língua de sinais. Essa é o principal marcador identitário da

pessoa surda. Tudo pode ser percebido através do olhar atento oriundo do ser surdo, que utiliza as mãos e todo corpo para se comunicar.

Portanto, é sabido que a cultura surda tem princípio multicultural, pois surdos e ouvintes permeiam um palco de costumes, hábitos e valores que se entrelaçam entre duas culturas. Certo disso, Strobel (2008, p. 22) afirma:

A cultura surda é o jeito de o sujeito entender o mundo e de modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável [...] Isso significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo.

Nesse sentido, pode ser percebido o quanto é intrínseca a cultura dos ouvintes à cultura dos surdos, embora tenham suas peculiaridades cunhadas no contexto histórico, assim como outras representações tais como ocorrem entre negras e povos indígenas.

Uma das particularidades da cultura do povo surdo é a simbologia no uso uma fita de cor azul para representar a história de bravura dos surdos e de seus familiares que, no passado, sofreram na pele a morte de milhares de pessoas surdas na Alemanha nazista. Isso, por serem pessoas com deficiência, as quais não eram nem consideradas pessoas diante da sociedade que as excluía por não fazer o uso da oralidade.

Já no Brasil, as representações das comunidades surdas tornaram o dia 26 de setembro o dia nacional da pessoa surda, justamente porque foi o mês que a cultura surda conseguiu através de suas lutas conquistar avanços significativos em busca de equidade entre as pessoas de uma língua específica e própria.

A Língua de Sinais Brasileira - Libras é a língua que representa os surdos brasileiros, sendo assim a língua de pertencimento histórico-cultural e linguístico que legitima todo povo surdo. Os surdos desejam o reconhecimento de sua cultura, língua e representação local, nacional e internacional.

Para Sá (2006), uma grande parte dos ouvintes posiciona-se de forma contrária por não aceitar que as pessoas surdas possuem manifestações culturais específicas. Segundo Skliar (1998), normalmente as pessoas ouvintes não reconhecem a existência da cultura surda, negando dessa forma sua vasta riqueza de atributos históricos, linguísticos, literários, teatrais e todos os registros oriundos do povo surdo.

## 5 EDUCAR PELA ARTE

A Arte é um segmento que sempre esteve presente em qualquer contexto histórico, desde o período pré-histórico até os dias atuais. Segundo Nascimento (2012), a arte pode ser dividida em três características: arte executada pela criatividade; arte momentânea, que se aproxima das questões ideológicas da sociedade; universal e comum ao ser humano. Nesse sentido, o ensino da arte tem seu amparo legal na Lei nº 5.692 de 11 de agosto de 1971, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), que garantiu o ensino de arte no currículo das escolas de educação básica, o que ficou conhecido como disciplina de Educação Artística.

Apesar desse avanço da Educação Artística implantada nas escolas, tivemos pouca aceitação curricular, pois não se apresentava como uma disciplina relevante e era estigmatizada por atividade com pouco conteúdo, porque utilizava mais a arte prática do que a teórica.

De acordo com Silva (2008), a reflexão sobre arte pode ser conceituada como conhecimento cognitivo que se constrói nos contextos social, histórico e cultural. É sabido que a arte proporciona ao professor uma ferramenta didática para diversificar o modo de aprendizagem. Assim, podemos compreender o quanto a arte tem seu papel imprescindível na formação do aluno e no desenvolvimento deste como pessoa.

Infere-se que o professor, em suas aulas, pode possibilitar um elo com o aluno, quando permite uma linguagem da arte por intermédio do corpo, do teatro, da música e de toda representação visual. Essa linguagem revela, na prática, uma sensibilidade à história de vida de cada aluno.

Nessa tessitura da arte enquanto linguagem visual e corporal, os alunos surdos possuem um dinamismo ao utilizá-la nas produções artísticas. Essa pode ser observada nos momentos que os surdos comunicam-se com seus pares, em sala de aula, através da Libras e de todo corpo, que complementa suas falas frente à necessidade de expressões não manuais.

Os alunos surdos manifestam suas competências artísticas não somente no teatro, mas também na literatura, na pintura e na dança. Assim, os surdos disseminam toda sua arte e cultura. Tudo isso, pode ser observado também fora da escola.

Atualmente, no Brasil há companhias de teatro e dança que oferecem aulas para surdos, a fim de lapidar os movimentos peculiares dos surdos. Aqui podemos destacar algumas companhias: Associação Velásquez de Assistência ao Surdo - AVAS, do Rio de Janeiro; o Teatro Brasileiro de Surdos TBS e o projeto Desvendando o Universo Popular” (LIMA; VIEIRA, 2016, p. 10). Essa representatividade legitima linguagens orquestradas em todas produções artísticas.

Segundo Lima e Vieira (2016), o primeiro ator surdo a se destacar no cenário brasileiro, foi Nelson Pimenta, que nasceu no ano de 1963, em Brasília. Nelson Pimenta formou-se em cinema e lecionou em diversas instituições, entre elas o INES - Instituto Nacional de Educação e Integração de Surdos, bem como na FENEIS - Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos como instrutor de

Outro viés da representatividade da pessoa surda é o grupo Rendeiros Contadores de Histórias, que teve sua fundação em 2011. Esse grupo realiza estudo direcionado ao povo surdo, promovendo a arte de contação de história para toda comunidade surda, sendo contada pelos próprios surdos.

Na atmosfera da arte, a linguagem teatral aproxima-se do universo da pessoa surda e, ao mesmo tempo, possibilita propagar a cultura peculiar do surdo. Dessa forma, a linguagem teatral permite às pessoas revelarem a expressão de corpo, mímica e dança.

Para Teberosky (2000), todas as pessoas podem incorporar um personagem representando qualquer papel, por intermédio da imaginação e criatividade. Para isso, “o ato de dramatizar propicia a capacidade de explorar seus próprios limites, pois libera sua potencialidade de criar e reinventar o mundo” (LIMA; VIEIRA, 2016, p. 12).

Nesse sentido, Souza (2011) ratifica a necessidade de o teatro ser apresentado pelos surdos e ouvintes. Com isso, a arte cênica pode possibilitar à escola fazer uso dos seus recursos pedagógicos para ensinar aos alunos.

## 6 EXPERIÊNCIAS PRECURSORAS DO TEATRO INCLUSIVO

O teatro provoca uma vibrante troca de experiências, podendo ser uma excelente estratégia para desenvolver atividades inclusivas como trabalhos coletivos, protagonismo e criatividade, além de outras questões como a comunicação. Pode-se dizer que a escola é um dos primeiros ambientes que trabalha essas questões artísticas. Lima e Vieira (2016), trazem uma reflexão sobre como a arte pode inserir o surdo na sociedade por meio do teatro. O autor partiu de um momento em que presenciou os alunos com necessidades especiais serem excluídos. Por isso, afirma que:

A escola possibilita um encontro cultural de grande relevância se considerando que é um local de muitos encontros e relações sociais. No entanto, a escola ainda é permeada de preconceitos e atitudes discriminatórias sobre alunos especiais. (LIMA; VIEIRA, 2016, p. 1)

Nessa perspectiva, é notório que a escola é um espaço onde é possível promover ações que assegurem igualdade de condições e oportunidade aos alunos independente de ter ou não alguém com necessidade especial.

Ainda que nos tempos atuais, a sociedade seja preconceituosa e viva momentos de ruptura de quebra de barreiras, desconstrução e reconstrução de conceitos sociais, como família, sociedade, na qual se considerada a pluralidade social onde:

[...] vários grupos minoritários ou tribos dividem seu espaço, tornando-se uma sociedade multicultural, na qual se apresentam homossexuais, feministas etc. O reconhecimento às diferenças ainda é um processo a ser construído, pois exige mudança de paradigmas. Considerar a individualidade de cada um dentro de um todo, onde cada pessoa tem suas potencialidades, demanda muito mais que respeitar leis, significa humanizar a sociedade. (LIMA; VIEIRA, 2016, p. 2)

No entanto, a sociedade como um todo ainda precisa compreender e ver o teatro como uma construção social, histórica e cultural e trazê-lo para o domínio da cognição. O teatro é uma ferramenta poderosa no sentido de desenvolver a interação através das formas artísticas.



No Brasil, existem algumas companhias e ONGs que ministram aulas de teatro e dança para pessoas com algum tipo de deficiência. Pensando no sujeito surdo, foi possível localizar algumas como o Teatro Alemão de Surdos (Deutschen Gehörlosen – Theater), fundado em 1949, a Companhia russa Teatro De Mímica e Gestos (Teatr Mimiki i Shesta) criado em 1963, que trabalham exclusivamente com atores surdos. Essas companhias foram precursoras e incentivadoras da criação de outros projetos em diferentes países. (LIMA; VIEIRA, 2016)

Ainda há outras companhias e ONGs com o mesmo propósito, mas são pouco conhecidas pela população como a Associação Velásquez de Assistência ao Surdo - AVAS, do Rio de Janeiro; o Teatro Brasileiro de Surdos TBS e o projeto Desvendando o Universo Popular, que exploram diferentes linguagens como, a poesia, a dança, o teatro e a expressão corporal.

É sabido que Nelson Pimenta foi o primeiro autor surdo formado em cinema, passou por algumas instituições, entre elas, o INES (Instituto Nacional de Educação e Integração de Surdos) e pela FENEIS (Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos), atuando como professor e instrutor de teatro.

Há também o grupo Rendeiros Contadores de Histórias, o qual já foi mencionado. O objetivo principal dessas associações, escolas de teatro voltadas para o público surdo era oferecer acessibilidade ao surdo. Durante as apresentações os atores surdos e ouvintes interagem através da Libras e do Português.

A língua de sinais por ser uma língua espaço-visual, ou seja, a realização dessa língua não é estabelecida através dos canais oral-auditivos mas através da visão e da utilização de espaço (QUADROS, 2008) e o teatro por ser uma arte de caráter fortemente visual, que aglutina todas as outras artes e linguagens, a interação com os ouvintes mesmo que os ouvintes não dominem a Libras conseguem estabelecer uma comunicação na perspectiva da experiência do teatro. (LIMA; VIEIRA, 2016)

É muito importante observar que, “o teatro tem grande receptividade nas comunidades surdas e pode ser uma proposta pedagógica eficiente para melhorar o desempenho de alunos surdos e tornar sua educação mais interessante e significativa.” (LIMA; VIEIRA, 2016, p. 1).

Lima e Vieira (2016) argumentam que o teatro nos permite expressar sentimentos, independente do canal comunicativo que utilizamos, tornando-se assim uma arte naturalmente inclusiva. De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio (2002) ou PCNs:

[...] a arte é considerada um conhecimento humano articulado no âmbito da sensibilidade, da percepção e da cognição. Por meio da arte [...] é possível revelarem-se significados, modos de criação e comunicação sobre o mundo da natureza e da cultura (BRASIL, 2002, p. 179-180)

Nesse sentido, Lima e Vieira (2016) argumentam que o trabalho com a arte e a linguagem teatral permite o acesso do surdo como sujeito próprio de cultura em um ambiente que lhe é de direito e onde ele desenvolve a linguagem, a criatividade, conhece os limites de seu corpo e estabelece relações intra e interpessoais.

No que se refere a importância do teatro na vida do surdo e no que a arte pode proporcionar a ele trazendo na linguagem teatral por meio da dança, da mímica, dos jogos dramáticos e da expressão corporal, Lima e Vieira (2016) salientam sobre o uso dos jogos. Para ele os jogos ajudam na interatividade dos surdos com os ouvintes, desenvolvendo técnicas que favoreçam a comunicação entre os dois indivíduos por meio da improvisação e criatividade.

Por outro lado, não se pode descartar a importância da presença do Tradutor/Intérprete de Libras (TLIs), no contexto cênico, para auxiliar na comunicação entre os surdos e ouvintes. Pois, o intérprete irá permitir que a comunicação aconteça entre pessoas que não usam a mesma língua, auxiliando a interação dos indivíduos envolvidos. (QUADROS, 2004)

## 7 OFICINAS TEATRAIS PARA SURDOS E OUVINTES

As oficinas de jogos teatrais tiveram como objetivo o desenvolvimento de uma pesquisa de campo respaldada por conceitos e técnicas para o ensino de teatro, as quais são fundamentadas em pesquisadores dessa linguagem teatral.

Assim, a abordagem prática buscou se aproximar da metodologia apresentada pelas teorias de Viola Spolin (2001), abordando os conteúdos da teatralidade: jogo teatral, instrução, foco e avaliação. O primeiro conteúdo diz respeito ao próprio jogo, em alguns casos foi necessário adaptar jogos teatrais para a proposta desta investigação; o segundo é correspondente à mediação realizada pelo professor de teatro em contato direto com os alunos. Nesse foi possível fomentar a comunicação entre surdos, ouvintes e uma aluna com baixa audição. Para que as interações comunicativas tivessem êxito foi necessário ensinar termos referentes à língua brasileira de sinais (Libras) aos ouvintes e à aluna com baixa audição.

Além disso, buscou-se estabelecer regras e dar orientações para que os jogos atingissem seus propósitos. O terceiro conteúdo trabalhado priorizou realizar a manutenção da atenção no jogo teatral em desenvolvimento e na interação entre os alunos; a partir de indicações inquiriu-se a ênfase no aperfeiçoamento do Ponto de Concentração (POC).

O último aspecto observado foi a avaliação, que teve como parâmetro todos os processos das oficinas. Ao fim de cada encontro, foi realizada uma roda de conversa em que os participantes puderam exprimir como cada jogo foi percebido. Nesses momentos, o docente orientava que os envolvidos evitassem comentários que pudessem diminuir ou constranger os colegas.

A pesquisa foi realizada com a participação de discentes e docentes do curso de Licenciatura em Teatro, alunos do curso de graduação em Letras-Libras, alunos de outros cursos da Universidade Federal de Sergipe (UFS), comunidade sergipana externa à universidade, o Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED/UFS) e membros do Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva (NÚPITA/UFS) sob a orientação do professor que elaborou essa proposta.

Os encontros ocorreram uma vez por semana, com carga horária dividida da seguinte maneira: uma hora semanal para os estudos teóricos e discussões dirigidas sobre o processo; e foram ministradas aulas de teatro com carga horária de três horas semanais, somando o total de quatro horas a cada encontro.

O público alvo foram doze pessoas surdas e não surdas, na faixa etária de catorze a trinta anos. As aulas aconteceram nas dependências da Uni-

versidade Federal de Sergipe, no Laboratório Teatral, conhecido como Sala Preta, do Departamento de Licenciatura em Teatro.

Também ocorreram pesquisas conceituais dos autores listados na bibliografia, que serviram de subsídio e de material estético-teórico para a aplicação de exercícios voltados à sensibilização corporal dos sujeitos envolvidos, tendo em vista o desenvolvimento de habilidades teatrais que pudessem promover a interação entre surdos e ouvintes.

Após a produção dos dados, foi feita a análise e o estudo de como se deu toda a investigação, dialogando com as teorias e conceitos pertinentes ao teatro, bem como foi feita uma pesquisa e análise da importância da Língua Brasileira de Sinais para o presente estudo.

Por fim, foram propostos exercícios e jogos teatrais inclusivos para a sensibilização, conscientização e elucidação teatral dos participantes presentes na oficina, que puderam “falar” e interagir através de suas corporeidades expressivas. Vale notar que cada sujeito desenvolveu-se de maneira heterogênea durante o percurso das aulas.

Essas diferenças foram respeitadas e entendidas como parte do material a ser analisado. O professor de teatro buscou ponderar no sentido de não inferir juízos de valor e/ou comparações do modo como cada um dos participantes realizaram as atividades planejadas.

Feita a sensibilização, adaptação de jogos e conscientização dos surdos e ouvintes, foram criadas cenas teatrais a partir de partituras cênicas e corporais construídas ao longo do processo.

Tudo isso serviu para a concepção e produção de um conjunto de pequenas apresentações realizadas na própria sala de aula, onde os alunos puderam intercalar momentos em que foram espectadores e atores. Desse modo, a ideia foi estimular que as particularidades dramáticas e cênicas presentes na Língua brasileira de sinais e nos corpos dos participantes fossem afloradas e utilizadas nas partituras cênicas e corporais intrínsecas às interpretações teatrais.

Ademais, todo o material produzido foi sujeito à análise minuciosa, com auxílio da “análise de conteúdo” de Laurence Bardin (2012), que se constituiu nesse estudo como um conjunto de ferramentas para a exploração das peculiaridades presentes na comunicação dos sujeitos.

Podemos afirmar que não se trata apenas de um mero recurso, mas sim, de uma ampla gama de instrumentos; ou, em determinados casos, poderá ser um único recurso, mas definido, sem entrar em pormenores, por uma grandiosidade de modos de analisar um campo tão vasto: a comunicação.

A pesquisa caracteriza-se como qualitativa. A noção de pesquisa aqui adotada pretende mostrar a arte no rigor crítico, desenvolvida coletivamente, com o objetivo de fomentar uma nova percepção dos sujeitos em relação a si mesmos, aos outros e ao mundo, o que implica uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo com relação à sua realidade, fato este que pôde vir a acontecer com o grupo de pessoas surdas e ouvintes na vivência da corporeidade através do Teatro.

Dessa maneira, surgiu a necessidade de intervenção social, na prática, como seu princípio e seu fim último, o conhecimento e ensino/aprendizagem do Teatro para podermos decodificar as paisagens produzidas e resgatar valores éticos e saberes que foram silenciados ao longo do processo histórico, político e cultural.

Em todos os encontros realizados, procuramos nos comunicar apenas em língua brasileira de sinais, assim tanto foi possível estabelecer um processo de aprendizagem da língua por parte dos ouvintes e da aluna com deficiência auditiva quanto pudemos respeitar o público surdo no que diz respeito à sua maneira particular de se comunicar. Antes de iniciar as aulas os surdos sempre se reuniam em círculo para conversar.

Inicialmente, a aluna com deficiência auditiva ficava de fora da conversa por não saber se comunicar em Libras; nitidamente havia uma separação estabelecida pela comunicação. Com o decorrer das atividades, foi observado uma maior interação entre todos os sujeitos da oficina; a aluna que não fazia uso da comunicação espaço visual passou a entender e a se comunicar através da língua de sinais. Assim, os jogos teatrais, exercícios cênicos e improvisações fizeram com que a interação entre o grupo se tornasse mais eficaz.

Ao descrever um dos jogos é possível compreender como a realidade apresentada aprioristicamente ganha outros tons. Para diminuir a separação entre surdos que se comunicam através da Libras e ouvintes que se

comunicam a partir do português, montamos grupos de três a quatro pessoas. Em cada equipe havia surdos e ouvintes.

Os jogos consistem em criar cenas em grupo para serem apresentadas na sala de oficina. Nesse processo, os participantes tiveram o desafio de interagir através, exclusivamente, da linguagem não verbal ou da língua de sinais.

Isso possibilitou que os ouvintes e a aluna com baixa audição aumentassem seus repertórios linguísticos e o vocabulário da língua utilizada pelos surdos. Após a realização dos jogos teatrais, foi possível notar como todos os alunos passaram a interagir com maior fluidez, atenuando as barreiras de comunicação preestabelecidas antes do contato corpo a corpo.

A figura 1 mostra como a aluna com deficiência auditiva, que não sabia Libras, está separada dos alunos surdos, enquanto esses se comunicam entre si.

**Figura 1:** Momento anterior ao início da oficina.



Fonte: Lucas Wendel, 2019.



**Figura 1:** No interior de uma sala de azulejos pretos, 6 pessoas estão sentadas em semicírculo em peças de tatames coloridos: azul, vermelho e verde.

Da esquerda para direita, homem pardo olha para o lado direito, cabelos castanhos escuros, veste camisa salmão, short jeans e seus braços estão apoiados sobre as pernas, ao seu lado esquerdo, mulher negra, cabelos pretos na altura dos ombros, lisos, camisa preta com listras brancas, calça jeans, sinaliza em libras, em seguida, mulher negra, cabelos castanhos, cacheados, camisa marrom e calça jeans. Também sinaliza em libras, mais adiante, no fundo da sala, um homem branco com leve sorriso, camisa preta com listra rosa, short jeans, braços apoiados sobre as pernas. Atrás dele uma cadeira azul encostada na parede preta. Em sequência, duas pessoas em frente a eles: mulher branca, cabelos compridos pretos, cacheados, camisa vermelha com detalhes brancos, calça jeans de cor cinza, olha para o lado esquerdo e por fim, homem negro com o rosto em perfil e de costas, cabelo amarrado com um coque, veste camisa polo amarela e do seu lado direito, um caderno verde no chão.

Diferentemente, na figura 2, percebemos que, mesmo não sabendo se comunicar em Libras, a aluna com baixa audição está interagindo com os demais integrantes. Nesse episódio, tivemos o cuidado de organizar os grupos de modo que a aluna oralizada ficasse com um aluno ouvinte, que pudesse mediar a comunicação, e um aluno surdo. A abordagem estabelecida ajudou no processo de comunicação entre os sujeitos envolvidos.

**Figura 2:** Montagem das cenas improvisadas.



Fonte: Lucas Wendel, 2019.

**Figura 2:** Em uma sala de azulejos pretos, 11 pessoas estão espalhadas de pé, divididas em 3 grupos. Todas estão descalças em peças de tatame nas cores: azul, vermelho e verde.

Primeiro grupo à esquerda da sala: imagem de mulher negra de costas para a imagem, o enquadramento mostra apenas o lado direito do seu corpo, cabelos pretos, lisos, camisa preta com listras brancas, calça jeans. À sua frente uma mulher negra, forte, camisa verde, calça preta, braços levantados acima das orelhas, mãos espalmadas e pernas levemente abertas, também à sua frente, mulher negra a encara, ela é magra, cabelos castanhos cacheados, camisa marrom, calça jeans. E fechando o grupo, homem negro, cabelo crespo de cor roxa, camisa regata branca com detalhes cinzas, calça branca com listra cinza, braços flexionados com as mãos na altura do cotovelo.

No segundo grupo a direita da sala: homem negro com cabelo amarrado em coque, com camisa amarela e calça jeans, está com as mãos cruzadas acima da cabeça, em frente a ele, uma mulher e dois homens o observam atentamente. A mulher é branca, cabelos pretos, cacheados, camisa vermelha com detalhes brancos, calça jeans de cor cinza, está com a mão na cintura. Ao lado da mulher, homem com camisa listrada em azul, preto e branco, short branco e por fim, homem com camiseta amarela, calça jeans com a cabeça levemente apoiada para seu lado direito.

Por fim, o terceiro grupo ocupa o lado esquerdo da sala. Mulher branca, de cabelo preto, veste camisa preta de manga comprida, suas mãos estão na altura dos cotovelos e sinaliza em libras. De frente a ela, homem branco, veste camisa vermelha, short jeans, suas mãos estão na cintura e olha para a movimentação da sala.

A experiência proporcionou a todos os envolvidos construir estratégias de comunicação para que os jogos pudessem ser realizados. Em muitos momentos, observamos que tanto surdos quanto ouvintes deslocavam-se para dialogar com os outros grupos.

Além disso, aqueles que tinham dificuldade com a linguagem teatral ficavam observando os corpos ali presentes interagirem; isso contribuiu com o processo de educação estética do olhar. Os ouvintes puderam ver através dos olhos dos surdos e os surdos puderam se colocar no lugar de protagonistas. As oficinas teatrais puderam elaborar um território de inclusão e interação entre sujeitos que se comunicam através de línguas diferentes.

Com isso, os mais beneficiados nessas atividades foram os ouvintes, que tiveram a oportunidade de aprender a Libras e compreender seus papéis de cidadãos que também podem colaborar com a inclusão.

Temos consciência, como educadores da área do teatro e da inclusão, da importância de uma educação sensível, do estético, do artístico e do político. Nesse processo de educação pelo teatro, estamos voltados para a formação, também, de cidadãos conscientes. Cabendo ao docente, em

especial, ao docente de Teatro e Letras/Libras, o entendimento da história e o esclarecimento da importância de uma luta contra a injustiça social e à falta de acesso ao fazer teatral no sistema educacional, sobretudo, na educação destinada às pessoas com deficiências, no caso, a auditiva.

É necessário entender como esses atores sociais captam e interpretam os conceitos relativos à corporeidade, e de que forma pensam e agem em sua realidade próxima, visando a uma integração e inclusão social que podem ser proporcionadas pelo teatro. A relevância social desta pesquisa está na importância da temática, tanto para a comunidade teatral quanto para os sujeitos fazedores da educação e, sobretudo, para o público em questão.

Considerando a complexidade da temática, os resultados alcançados pela pesquisa podem contribuir, em níveis local, regional e nacional, com as discussões em curso no processo de pesquisa da corporeidade teatral nas pessoas com deficiência auditiva congênita e adquirida, destacando a inclusão de corpos diferenciados no teatro. Almejamos também, com essa investigação, despertar o interesse dos docentes da Universidade Federal de Sergipe para a sistematização e discussão a respeito da comunicação em sala de aula do aluno ouvinte, com o aluno com surdez.

Desse modo, os discentes estabelecerão uma ação mais efetiva em sua formação junto ao professor. Além disso, nota-se um marco teórico na elaboração de uma metodologia voltada para o ensino do teatro e interação entre surdos e ouvintes, o que ativará reflexões acerca do processo de educação inclusiva.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comunicação aqui apresentada vem abordar “O Teatro inclusivo: O teatro como potência na promoção da interação entre surdos e ouvintes”, objetivando analisar a aproximação de surdos e ouvintes através das artes dramáticas e das teorias e jogos teatrais.

Apresentando discussões que auxiliaram na compreensão da temática, como também ressaltar uma pesquisa de campo, de forma qualitativa, em que se conclui que há interação entre surdos e ouvintes no teatro,

independente da deficiência auditiva nos alunos, pois ouvintes e surdos conseguem ter interatividade na encenação.

Dessa maneira, notou-se que todos os alunos interagiram com maior fluidez, atenuando as barreiras de comunicação preestabelecidas antes do contato corpo a corpo, percebendo que o elemento teatral é uma ferramenta bastante relevante na inclusão e na relação social desse público.

Além disso, a notoriedade em fomentar uma nova concepção dos sujeitos em relação a si mesmos, ao outro e ao mundo, o que implica uma mudança dos indivíduos e dos grupos com relação à sua realidade.

Dessa maneira, é viável falar que todo o processo inclusivo em relação ao teatro se fez afirmar através de leituras bibliográficas de autores que abordam a linguagem teatral como um meio de aprendizagem e de potencial didático para expressar sentimentos e emoções, auxiliando no desenvolvimento social e interativo dos surdos. Afinal, revelou-se em ser um elemento que requer muita determinação para o diálogo-narrativo, e expressões faciais que auxiliam nessa modalidade de aprendizagem.

O Teatro implica ajudar no desenvolvimento de capacidades sociais, tornando os indivíduos mais questionadores, críticos, reflexivos e ativos na busca por autonomia e na construção de conhecimento e cultura, além de possibilitar condições de igualdade e equidade entre os alunos com e sem deficiência. Até porque, a inclusão deve acontecer tomando posturas humanizadoras, as quais permitam aos indivíduos com deficiência atuar como protagonistas da sua própria história.

É por esse motivo, que a disciplina de Educação Artística deveria ser melhor abordada na escola, já que pode ultrapassar os muros da instituição, possibilitando aos alunos e professores uma metodologia ativa com aprendizagens significativas na vida dos educandos.

Pois, a arte como um recurso de aprendizagem não faltará opções para trabalhar, até porque temos as danças, as pinturas, a literatura, e o próprio teatro como ferramenta, que fazem com que os envolvidos despertem a criatividade e a curiosidade. Então, mencionar o teatro como uma ferramenta poderosa no sentido de desenvolver a interação artística e social é coerente. Assim, com as leituras feitas ratificam e concluem que o teatro é um recurso muito relevante para a socialização, aprendizagem e comunicação dos surdos.

## REFERÊNCIAS

AIDAR, L. História do teatro. **Toda Matéria**. [S.l.] c2011. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/historia-do-teatro>. Acesso em: ago. 2021.

AZEVEDO, S. M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BECKER, L. Teatro e surdez: a encenação está em jogo. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES-CÊNICAS, 6., 2010, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: Unicamp, 2010.

BRASIL, Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. **Língua Brasileira de Sinais**. Brasília: Seesp, 1997. Acesso em 10 de set. 2021.

BRASIL. **Decreto 5.626, de 22 de dezembro de 2005**. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Disponível em: [Decreto nº 5626 \(planalto.gov.br\)](http://www.planalto.gov.br). Acesso em: 09 de set. 2021.

BRASIL. **Lei nº 4641, 27 de maio de 1965**. Dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes. Brasília, DF: Presidência da República, [1965]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/L4641.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4641.htm). Acesso em: ago. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/bncc2versao.revista.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2021.

CAMARGO, M. A. **Teatro na Escola - a Linguagem da Inclusão**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2003.

CEBULSKI, M. C. **Introdução à história do teatro no ocidente dos gregos aos nossos dias**. Paraná: Editora Unicentro, 2012.

FERNANDES, S. **Educação de surdos**. Curitiba: InterSaberes, 2012.

FERNANDES, S. **Fundamentos para Educação Especial**. 2. ed. Curitiba: Ibpx, 2011.

HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL. **Barão em Foco**, Barão Geraldo, [201?]. Disponível em: <http://baraoemfoco.com.br/barao/portal/cultura/teatro/tatrobr.htm>> acesso em: ago. 2021.

<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=179> acesso em 10 de set. de 2021.

KARNOPP, L. B; QUADROS, R. M. **Língua de Sinais Brasileira: estudos linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

KOHL, M. O. **Vygotsky: Aprendizado e Desenvolvimento: um Processo Sócio-histórico**. São Paulo: Editora: Scipione. 2002.

LIMA, H. J.; VIEIRA, D. G. O Teatro como instrumento pedagógico na Educação de Surdos. **Revista Sinalizar**, Goiânia, v. 1, n. 1, 2016.

MULLER, I. S.; GODOY, M. A. B. **Teatro: Desenvolvimento da Comunicação e estratégia Pedagógica para alunos da sala de aula de recursos multifuncionais**. Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE I, Paraná: Governo de Estado: Secretaria da Educação, 2014.

QUADROS, R. M. **Educação de Surdos**: aquisição de linguagem. Porto Alegre: Artmed, 2008.

QUADROS, R. M. **O tradutor e intérprete de língua de sinais brasileira e língua portuguesa**. Secretaria de Educação Especial; Programa Nacional de Apoio à Educação de Surdos. Brasília: MEC, 2004.

REIS, R. **Educação pela arte**. Lisboa: Universidade Aberta, 2013.

REZENDE, L. S.; REIS, M. G. M. Teatro surdo brasileiro: Considerações sobre a elaboração da dramaturgia sinalizada em Libras. **Revista Espaço**: INES, Rio de Janeiro, n. 54, jul./dez. 2020.

SACKS, O. **Vendo vozes**: jornada pelo mundo dos Surdos. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

SANTOS, L. W. S. Identidade surda e teatro: a comunicação autônoma do corpo surdo. **Revista Virtual de Cultura Surda**, Petrópolis, n. 22, set. 2017.

SILVA, T. T. **Documentos de Identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SPOLIN, S. **O fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SPOLIN, S. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SPOLIN, V. **Improvisação Para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STOKMANN, D. T. R. **Teatro**: caminho de inclusão, desenvolvimento social e pessoal. Disponível em: [http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes\\_pde/artigo\\_doraci\\_tereza\\_roso\\_stokmann.pdf](http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_doraci_tereza_roso_stokmann.pdf). Acesso em: 18 ago. 2021.

TEATRO BRASILEIRO DE SURDOS. **CulturaSurda**, [S.l.], 14 dez. 2011. Disponível em: <https://culturasurda.net/2011/12/14/teatro-brasileiro-de-surdos/>. Acesso em: ago. 2021.

# “PIEIDADE, A SEU DISPÔ” E O FEMINISMO DECOLONIAL: A ENCENAÇÃO DE UM CONCEITO<sup>1</sup>

---

## **Christine Arndt de Santana**

Professora Adjunta do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe (DTE/ UFS) e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares (PPGCULT/ UFS). Doutora em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (PPGED-UFS-2013), tendo realizado estágio doutoral, com Bolsa Sanduíche na Université Paris -Nanterre (Paris X-2010-2011). Possui mestrado em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (PPGED-UFS-2008) e graduação em Letras Português/Francês (DLES-UFS-2005) por esta mesma Instituição. Membro das seguintes associações e sociedades: Associação Brasileira de Estudos do Século XVIII (ABES XVIII); Société Internationale d’étude du Dix-Huiti me Si cle (SIEDS) e Société Diderot. Pesquisadora do seguintes Grupos de Pesquisa: Grupo de Pesquisa Humanismo (UFRR), Grupo de Pesquisa GeFeLit (UFS) e Grupo de Pesquisa Teatro  pico, sendo, neste último, a pesquisadora responsável pelo grupo.  reas de atua o: Pedagogia do Teatro; Teorias do Teatro; Dramaturgia; Literatura; Arte; Filosofia; Rela o entre Filosofia; Educa o e Arte; Língua Portuguesa. E-mail: carndtsantana@gmail.com <http://orcid.org/0000-0001-8433-2966>

---

<sup>1</sup> Este texto foi apresentado na mesa de conferência de abertura do II Col qu io de Mulheres na Filosofia da UFS (CMFIL) em 20 de setembro de 2021. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=BwLu8KkKut8>.



O faro de cachorra é mais que o ódio que ensinaram a vocês. [...] A gente pode fazer alguma coisa. A gente pode sim. A gente pode fazer alguma coisa. Junta. Avisa a eles que eles não vão vencer. Esse som que você ouve hoje é o último, guardado no meu peito por longo tempo e enquanto viver, ele vai te azucrinar. (Euler Lopes<sup>1</sup>)

**Fotografia 1** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”<sup>2</sup>



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 1:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro, piso de madeira. A cena é iluminada por uma luz vermelha. Da esquerda para a direita da cena, sacolas retornáveis em tons roxo, vermelho e azul estão espalhadas no chão. No centro da cena a atriz Isabel Santos, interpretando a personagem Piedade, está sentada no palco. Usa uma camisa roxa e calça roxa que vai até os pés, sobrepondo o figurino um vestido lilás com manchas roxas. A personagem olha para cima, mostra levemente os dentes e franze a sobancelha. O braço direito está na altura do rosto e mão direita espalmada. O braço esquerdo na altura do peito e mão esquerda espalmada. Em seu rosto desce uma lágrima.

- 1 TELES, Euler Lopes. *Piedade, a seu dispô*. In: **+10 Afetos**. Aracaju: Gotas de Mar, 2021.p. 65.
- 2 Faz-se necessário agradecer a quatro pessoas e um coletivo que foram fundamentais para que este texto pudesse não apenas existir, mas, também, contar com as imagens aqui presentes: Isabel Santos, a nossa Piedade, que como não poderia deixar de ser, colocou a meu “dispô” os registros desse momento tão especial para o nosso Teatro Sergipano. Clara Lisboa, a fotógrafa responsável por essas lindas imagens, que as cedeu e por isso possibilitará que a leitura deste texto seja uma experiência estética. Nívea Luz, minha orientanda, que leu e releu comigo este escrito e me acompanhou neste processo, inclusive ajudando na escolha das sequências das fotografias, na tentativa de criar uma narrativa visual que acompanhe o texto.

Em uma entrevista concedida em 2020, para a editora responsável pela tradução em português do livro “Um Feminismo Decolonial<sup>3</sup>”, Françoise Vergès explica que a decolonização é um processo histórico que não cessa e que precisa se estender para além dos territórios concretos porque é necessário decolonizar as mentalidades, as instituições, os saberes e é justamente nesta etapa que nos encontramos hoje. Existe uma urgência por uma decolonização de si mesmo, ou seja, uma compreensão de que ao longo dos séculos muitas informações foram depositadas em nossas mentes: as ideias de beleza, arte, filosofia, inteligência, razão, progresso, política, educação, dentre tantas outras. Ultrapassar tais concepções é decolonizar-se e, para tanto, a experiência dos “Ateliês do Pensamento” de Dakar foi, segundo Vergès, necessária, porque eles defendiam a tese segundo a qual é em Dakar que as coisas devem acontecer, porque é nesse lugar que as pessoas têm o direito de pensar sobre si mesmas, sobre sua cultura, sobre seu território; sem precisar pegar ideias e conceitos de empréstimos, alhures. Possibilitar isso às pessoas é um direito fundamental porque não é possível decolonizar sem que nós mesmos não nos decolonizemos.

---

Thales Góis, também me orientando, que diagramou a versão submetida à chamada para publicação de capítulo da 21o Coletânea Projeto Educare “Trajetórias do Teatro em Sergipe” e que, nesse sentido, também ajudou na tentativa de criar uma narrativa, como dito anteriormente; e nomeando-os, eu agradeço às pessoas que tenho o privilégio de orientar nessa minha profissão. Quanto ao coletivo especificado, agradeço a todas as alunas, todes alunes e todos os alunos do Curso de Teatro da Universidade Federal de Sergipe por representarem a força motriz que me move.

- 3 O uso dos termos que se relacionam com os conceitos de Descolonialidade/Decolonialidade aparecerão grafados seguindo a escolha feita pelos autores citados que fazem o uso destes termos. É importante ressaltar que, com o crescente do número de pesquisas sobre o tema, algumas conceituações e usos foram sendo revistos. No que tange a este escrito, adotar-se-á o conceito com o “s” quando o autor trabalhado assim o utilizar, assim como sem o “s”, quando se estiver tratando do pensamento de Vergès.

**Fotografia 2**– Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 2:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz de vermelho intenso. No centro da imagem está a atriz Isabel Santos interpretando a personagem Piedade. Usa uma camisa roxa, sobreposta por um vestido lilás com manchas roxas. A personagem está sentada, corpo levemente inclinado para baixo, cabeça levemente inclinada para a direita da imagem, olhar triste, rosto franzido que aparenta cansaço, boca levemente aberta. Segura uma sacola retornável que está sendo amassada com as duas mãos na direção do peito.

O nosso pensamento precisa se voltar para o lugar concreto no qual pisamos, vivemos, amamos, agimos, pensamos e sentimos e, por esta razão, o objetivo deste escrito é dar protagonismo ao texto dramaturgic sergipano “Piedade, a seu dispô”, de Euler Lopes Teles, analisando-o à luz do conceito de Feminismo Decolonial. Piedade é uma empregada doméstica, racializada<sup>4</sup>, sergipana, mãe de quatro filhos, que após uma longa jornada de trabalho, tem o seu difícil retorno para casa interrompido por uma abordagem poli-

4 Sobre o termo Racialização: ele não deve ser reduzido às pessoas negras; mas, também, as pessoas vistas como não brancas e não ocidentais que vivem na Europa e nos EUA, na condição de imigrantes ou refugiadas; vale também para as mulheres que mesmo possuindo cidadania francesa no papel, “[...] não escapam aos processos de racialização devido a marcas sociais diacríticas como cor, costumes, religião, língua ou outro distintivo que as impeça de adentrar a seleta e exclusiva sociedade ocidental”. (VERGÊS, 2020, p. 10).

cial. Nas cenas vividas por Piedade vislumbramos as violências concretas que permeiam a vida da protagonista: sejam as sofridas no ambiente de trabalho, sejam as impingidas pelo Estado. É justamente a partir dessas violências que se torna possível demonstrar que Piedade personifica, nos palcos, nas mentes e nas sensibilidades, a tese defendida por Françoise Vergès, uma vez que ela faz parte do coletivo de corpos exauridos e invisíveis que limpam o mundo, para que o sistema Capitalista possa funcionar com sucesso. Por essa razão, Piedade, ao se personificar, viver, reflete o Feminismo Decolonial.

**Fotografia 3**– Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 3:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz roxa. O chão do palco é de madeira. Da esquerda para a direita duas sacolas retornáveis no chão. No centro da cena a atriz Isabel Santos interpretando a personagem Piedade. Usa uma camisa roxa, sobreposta por um vestido lilás com manchas roxas que cobre as pernas e os pés. Ela está de braços abertos na direção dos ombros, olhando para frente. Rosto relaxado. O joelho esquerdo está tocando o chão. Na mão esquerda segura uma sacola retornável. O joelho direito está na direção da cintura, a mão direita segura uma sacola retornável. À direita da imagem mais ao fundo, no chão estão 3 sacolas retornáveis enfileiradas. As duas primeiras sacolas são coloridas com detalhes brancos, não é possível identificar os desenhos e cores. Na terceira está estampado o rosto de uma mulher negra.

Para alcançar essa finalidade, meu texto será dividido em duas partes: a primeira, intitulada Decolonialismo e Existência Sensível, que se debruçará sobre o Feminismo Decolonial, apresentarei os conceitos de colonialismo, colonialidade e descolonialismo, assim como esboçarei, na esteira dessa discussão, o que seria uma estética descolonial para, na sequência, tratar do Feminismo Decolonial a partir de Vergès. Na segunda parte, apontarei as aproximações entre o Feminismo Decolonial e o texto dramaturgico analisado, que me levam a entender o porquê de Piedade possibilitar que o conceito chave aqui trabalhado entre em cena, coloque-se em ação, concretizando-se no drama de uma empregada doméstica, “pobre trabalhadora [...] que tá moída do mundo.” (TELES, 2021, p. 50) e que só tem direito ao resmungo, como ela mesma afirma. Importante explicar que este escrito, sobretudo em seu conteúdo, é um ensaio, um pôr à prova, um experimentar de sensibilidades e racionalidades que permita possibilidades decoloniais em todos os âmbitos de nossas existências, neste caso específico, no âmbito da arte teatral. Dessa maneira, como veremos, aproximamos Teatro e Vida, e por isso mesmo, necessariamente, Teatro e Política e, assim, é possível, também, alcançar uma Estética Descolonial que possibilitaria uma mudança das sensibilidades e, conseqüentemente, das racionalidades.

## 1. DECOLONIALISMO E EXISTÊNCIA SENSÍVEL

Para que possamos compreender o Feminismo Decolonial, entendo ser necessário apresentar, resumidamente, os conceitos de Colonialismo, Colonialidade, Descolonialidade e Estética Descolonial. Para tanto, recorri ao artigo que se intitula “Colonialidade”, de Walter D. Mignolo, e à entrevista sobre Estéticas Decoloniais feita com Pedro Pablo Kuczynski, na qual ele define Colonialismo como “[...] uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo reside no poder que ele exerce sobre outro povo ou nação, o que caracteriza o primeiro como um império” (2017, p. 45-46). Já a noção de Colonialidade,

[...] faz referência ao padrão ou à matriz de poder que é resultado do colonialismo moderno, mas que não termina com ele, sobrevi-

ve a ele. A matriz colonial, que se instala com o denominado descobrimento da América em 1492, refere-se às diferentes formas de articulação do trabalho, do conhecimento, da autoridade e das relações intersubjetivas sob a determinação do mercado capitalista mundial e de critérios de classificação como raça, gênero, etnia, espaço, tempo, religião, linguagem, arte, sensibilidade, gosto, entre outros. (GOMEZ, 2017, p. 46)

Fotografia 4– Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 4:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz vermelha. No centro da imagem está a atriz Isabel Santos interpretando a personagem Piedade. Ela está de pé. Seu rosto envelhecido, cabelo curto, grisalho, preso por grampos de cabelo, boca levemente aberta mostrando parte dos dentes superiores e inferiores. Usa uma camisa roxa, sobreposta por um vestido lilás com manchas roxas. Na mão direita segura duas sacolas retornáveis, a mais à direita da imagem tem uma estampa de flores pretas, uma flor laranja no centro, fundo branco. A outra está atrás da primeira, fundo vermelho, possui o desenho do rosto de uma mulher negra, o rosto está coberto pela primeira sacola, dá para ver



apenas os cabelos crespos com um black-power. No canto inferior direito da imagem vemos, no chão, outra sacola retornável, a estampa traz o desenho de uma mulher indígena, em seus olhos vemos uma pintura vermelha. Atrás dessa sacola vemos no chão outras em desfoque.

Ou seja, ela, a Colonialidade, é a matriz de poder, o que perdura com o passar dos séculos. Ela é o que permanece inalterado e que está nas entranhas da constituição de uma sociedade que foi colonizada. Gómez continua sua argumentação afirmando que por essas razões, acabamos, na maioria das vezes, por não perceber que a Colonialidade não acabou, que ela perdura ainda. Vejo-me obrigada a acrescentar a esta sentença que os corpos invisibilizados, racializados, pertencentes a uma determinada classe, de um determinado gênero, provavelmente percebem que a Colonialidade não acabou, sobretudo nos momentos nos quais são agredidos pelo Estado, após um longo dia de trabalho exaustivo, ao retornar para casa e serem submetidos a um “baculejo” efetuado pela força policial, como veremos ao analisar “Piedade, a seu dispô”.

Essa sobrevivência dá lugar a novas formas de colonialismo que permeiam nossos modos de conhecer, de aprender e de sentir; em resumo, os modos de relação humana, que mantêm ou reinstauram diversas formas de sujeição e subordinação (GOMEZ, 2017, p. 46).

### Segundo Mignolo,

A “colonialidade” é um conceito que foi introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, [que] deu um novo sentido ao legado do termo *colonialismo* [...] A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada.” (MIGNOLO, 2017, p. 2, grifo do autor)

O próprio Mignolo explica que o conceito que ele apresenta não se pretende ser totalitário, mas, sim, “[...] um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia da modernidade [...]” e ele ressalta que, bem escondido nas entranhas desse processo moderno está a colonialidade. Nesse sentido, “[...] a modernidade é uma narrativa complexa, cujo ponto de ori-



gem foi a Europa, que [constrói a civilização ocidental] ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado [...]” (2017, p. 2) mais abjeto: a Colonialidade.

Fotografia 5: Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 5:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz azul. No centro da imagem está a atriz Isabel Santos interpretando a personagem Piedade. Seu rosto está em tons de azul, iluminado pela luz da cena. Rosto envelhecido, cabelo curto, cabeça levemente inclinada para a esquerda, mãos e braços envelhecidos seguram firmemente, na altura do peito, uma sacola retornável que traz a estampa de uma mulher negra. Na imagem vemos a personagem Piedade de cintura para cima.

Como dito anteriormente, a Colonialidade é a matriz de poder, aquilo que perdura com o passar dos séculos, que permanece inalterado e que acaba por estar nas entranhas da constituição de uma sociedade que foi colonizada. Ela é a violência sofrida por Piedade, concretamente falando. A Colonialidade produz um impacto em todas as esferas de nossa existência, o que permite que toda a nossa realidade concreta seja infectada por seu efeito. Nesse sentido, faz-se urgente se pensar em uma Estética Descolonial, para que seja possível ultrapassar o pós-colonialismo, e seu efeito, a Colonialidade, via o Descolonialismo.

[...] a opção descolonial é a conceitualização de um conjunto de práticas históricas que foram invisibilizadas durante cinco séculos e que, atualmente, começam a emergir no mundo do século XXI, quando assistimos a um processo complexo de reconfiguração da denominada ordem mundial [...] opção descolonial como crítica descolonial ao eurocentrismo, ao capitalismo, ao neoliberalismo, ao racismo epistêmico e a todos os ismos fundadores da modernidade/colonialidade, que, além disso, propõe traçar horizontes possíveis de caráter comum, não capitalista, e de modos de reprodução não coloniais da vida. [...] [A opção descolonial] Começa questionando o Estado moderno-colonial que, desde a sua origem, passando pela revolução industrial e pela segunda expansão imperial, fez com que fosse possível uma ordem global na qual há países desenvolvidos, economias emergentes e países em vias de desenvolvimento. [...] [tal] opção [...] busca uma virada, [...] uma sacudida institucional, uma transformação do Estado e das instituições existentes, que atualmente colocam a vida a serviço deles, e não como deveria ser: colocar Estado e instituições a serviço da vida. Assim, trabalhando a partir das instituições, busca-se a construção de um horizonte civilizatório descolonial, no qual as instituições devam estar a serviço da vida, sem produzir catástrofes ambientais, comercialização da saúde, mercantilização da água ou dos alimentos, sem mineração poluente a céu aberto, em resumo, sem colonialidade da natureza e, claro, também sem colonialidade estética. (GOMEZ, 2017, p. 45)

A Estética Descolonial não deve ser compreendida como uma área de conhecimento que se reduz “[...] à arte e ao seu pequeno espaço no mundo do sensível, como uma disciplina particular; é parte da opção descolonial em geral, que envolve todos os campos da experiência humana: o pensar, o sentir, o fazer e o acreditar” (2017, p. 48). E por conta disso, Gomez compreende que para descolonizar a Estética, deve-se descolonizar a sua Teoria.

Descolonizar a arte e a estética implica em ir um pouco mais além da resistência, que sempre existiu na modernidade [o que é e o que não é arte a partir de uma determinada perspectiva de *poiesis* [arte da poesia (tradução nossa)]. Descolonizar a arte e a estética [...] consiste em dismantlar a matriz colonial do poder. [...] entender arte e estética como constitutivas de uma das hierarquias da moderni-

dade, que [...] opera mediante um regime discursivo e certas instituições para classificar a arte ocidental como superior a outras formas de arte. E tudo isso tem um componente crítico e uma práxis, na qual diferentes modos de fazer que desobedeçam a hierarquia estética global ocidental começam a aparecer, a tornar-se visíveis, não como práticas estéticas alternativas, mas como alternativas à arte à estética, como outras vozes para uma conversa diferente [a voz de Piedade, por exemplo] [...]. Não se deve confundir isso com as estéticas regionais modernas da música, das artes visuais e do teatro, todas elas ocidentais, mas com artes e estéticas não modernas, modernas, descoloniais, transmodernas e toda uma série de outras estéticas em tensão e diálogo para projetar um horizonte transmoderno das artes e estéticas para o século XXI. [Provavelmente, ao retirar da Arte as demandas capitalistas, produção, novidade, renovação, haveria] a emergência de outras memórias, esquecidas, apagadas e desmanteladas pela história única (universal) da modernidade [Aqui, também vejo Piedade...]. (GOMEZ, 2017, p. 48, grifo nosso)

Todas essas mudanças gerariam uma descolonização em Museus, Escolas de Arte, e acrescento, dos palcos, das ruas, das praças, que abririam espaço para que outras histórias e memórias fossem contadas. Tornar-se-iam visíveis, finalmente, os relatos e as genealogias culturais que resistiram ao apagamento gerado pela modernidade, e continuado pela colonialidade; vale ressaltar que permanecem vivas e que ainda se encontram invisibilizadas, graças “[...] à surdez epistêmica e estética da modernidade” (2017, p. 49). Gomez chama a atenção para o fato de que não se pode mais permitir que a Colonialidade continue operando com os apagamentos de memórias nativas e que coloque no lugar uma tela em branco para que ela acabe por continuar projetando o mundo do Colonizador. A consequência disso será o ressurgimento das lembranças, costumes e culturas que poderão ser vistas em espaços artísticos descolonizados, que exporão “[...] a imagem de um mundo multipolar e intercultural, que se desprende do horizonte restrito pela visão capitalista moderna/colonial de mundo [...]. Tudo isso mudaria as configurações geopolíticas do sensível, da arte e das estéticas.” (2017, p. 49)

Necessariamente, ao se trabalhar pela dissolução da matriz que sustenta a colonialidade e possibilitar a insurgência de formas descoloniais de reprodução da vida, trabalha-se para o fim da Colonialidade nas relações. Considerando que a Descolonialidade Estética carrega consigo uma dimensão teórica que é descolonizadora das estruturas colonizadoras, “[...] a descolonização estética é correlativa à descolonialidade da política e do político. A descolonialidade estética, ao descolonizar as artes e o sensível, em geral visibiliza os potenciais da descolonialidade política” (2017, p. 50-51). Nesta esteira, faz-se necessário acrescentar o Feminismo Decolonial.

### 1.1 Feminismo Decolonial

No Prefácio à edição Brasileira, escrito em 2020, de “Feminismo Decolonial”, Françoise Vergès apresenta os objetivos de seu texto: primeiro, “[...] mostrar que o trabalho de cuidado e limpeza é indispensável e necessário ao funcionamento do patriarcado e do capitalismo racial e neoliberal [...]” e, mesmo este trabalho sendo indispensável, ele deve, necessariamente permanecer invisibilizado, “[...] marcado pelo gênero, racializado, mal pago e subqualificado”. (2020, p. 17); o segundo objetivo pretende “[...] tornar visível a dimensão colonial e racial de um feminismo europeu convencido de ter escapado das ideologias racistas da escravatura e do colonialismo”. (2020, p. 17). A Filósofa se refere a ele como Feminismo Civilizatório porque ele adota e adapta os “[...] objetivos da missão civilizatória colonial, oferecendo ao neoliberalismo e ao imperalismo uma política dos direitos das mulheres que serve a seus interesses”. (2020, p. 17). Os efeitos desse tipo de feminismo acabam por esvaziar, de toda a dimensão radical que possuem, os direitos das mulheres e isso possibilita que ele se transforme em um trunfo nas mãos dos operadores do Capital. Assim, Vergès apresenta sua preocupação quanto ao esvaziamento, sobretudo político, do termo “Feminista”:

Esse feminismo legitimou uma divisão entre uma sociedade aberta por natureza à igualdade entre mulheres e homens (a europeia) e as sociedades por natureza hostis à igualdade (todas as outras, mas

principalmente a muçulmana). Se o termo “feminista” foi esvaziado de seu sentido, se os direitos das mulheres são apenas um trunfo nas mãos dos imperialistas e neoliberais, como explicar a rejeição que essas expressões continuam encontrando, a violência que elas suscitam ou a recusa da própria noção de gênero entre os poderosos? O patriarcado não se expressa da mesma forma nos diversos lugares do mundo, não se apresenta com as mesmas feições, mas o fato de ele ser, aqui, abertamente grosseiro, vulgar, brutal, racista, misógino, homofóbico, transfóbico, enquanto lá se mostra educado, elegante, diz-se aberto à diversidade e ao multiculturalismo e se afirma partidário dos direitos das mulheres, não deve passar despercebido. Os objetivos das políticas desses patriarcas são os mesmos: servir ao capitalismo racial, explorar, extrair, dividir, despojar, decidir quais vidas importam e quais não importam. (VERGÈS, 2020, p. 17-18)

Justamente em razão dessa divisão, relacionada a esse feminismo que legitimou a divisão entre uma sociedade europeia dita aberta por natureza à igualdade entre mulheres e homens e as sociedades por natureza hostis à igualdade, como sendo todas as outras, mas principalmente a muçulmana; justamente por isso, faz-se imperativa a compreensão acerca da noção de Colonialidade, trazida por Vergès, que coloca o sistema capitalista no centro da questão. Em sendo o Capital, hoje, o nosso colonizador, é necessário que existam colônias, uma vez que estas lhe seriam, nas palavras de nossa Filósofa, consubstanciais. Nesse sentido, é preciso que entendamos como as Colônias perduram para que deixemos de lado a abordagem que identifica na Colônia

[...] apenas a forma que lhe foi dada pela Europa no século XIX e não confundir colonização com colonialismo. Nesse sentido, a distinção que faz Peter Ekeh é útil: a colonização é um acontecimento/período, e o colonialismo é um processo/movimento, um movimento social total cuja perpetuação se explica pela persistência das formações sociais resultantes dessas sequências. (VERGÈS, 2020, p. 41)

A partir da leitura de Vergès, somos alertadas a estarmos atentas para não subestimarmos a maneira violenta e rápida com a qual o Capital coopta

certas noções e as transforma em palavras que se tornam esvaziadas de seu próprio conteúdo (e isso acontece, sobretudo, àquelas palavras que têm em seu bojo a potência das revoluções). Seria, portanto, uma ingenuidade nossa não pensar que o Capital incorporou e faz uso das ideias de Decolonização e Decolonialidade. Quando nos debruçamos sobre os Feminismos Decoloniais conseguimos entender de que maneira a tríade racismo/sexismo/etnicismo impregna, como afirma Vergès, “[...] todas as relações de dominação, ainda que os regimes associados a esse fenômeno tenham desaparecido” (2020, p. 41). Por conta disso, a noção de Colonialidade é de extrema importância para que seja possível analisarmos a nossa realidade no Brasil, em 2021, após um golpe sofrido em 2016; uma eleição catastrófica, em 2018, que possibilitou que pudéssemos examinar, hoje, sobretudo durante uma pandemia, os efeitos que a Colonialidade desagua em cima de nós. Importante destacar que esse cenário que mais se parece com um enredo trágico é o mesmo que preenche os espaços da vida de Piedade, como veremos mais à frente. Nesse sentido, falar de Colonialidade é falar de nosso presente, é falar de Piedade, é falar do Brasil desse exato momento.

Independente de qual perspectiva de mundo se adote, segundo Vergès, e isso demonstra a força da lógica Colonial/Capital, muitas pessoas acreditam que o Colonialismo acabou, desconsiderando os efeitos da Colonialidade sobre nossas existências. Se pensarmos que, conforme essa narrativa, a Decolonização colocou um fim no estado de Colônia, seremos obrigadas a sofrer os efeitos da Colonialidade que, ao forjar nossas vidas, antecipa nossos estados de morte (figuradas e não figuradas, a depender da classe, raça, gênero).

Entre os eixos de luta de um feminismo decolonial é necessário, primeiramente, sublinhar o combate à violência policial e à militarização acelerada da sociedade, que se apoiam na ideia de que a proteção deve ser garantida pelo Exército, pela justiça de classe/racial e pela polícia. Isso implica recusar o feminismo carcerário e punitivo que se satisfaz com uma abordagem judicial das violências, sem questionar a morte de mulheres e homens racializados/as, uma vez que elas são apresentadas como “naturais”, consideradas um fato de cultura, um acidente, uma triste

contingência em nossas democracias. É necessário denunciar a violência sistêmica contra as mulheres e os transgêneros, mas sem opor as vítimas umas às outras; é preciso analisar a produção dos corpos racializados sem esquecer a violência que tem por alvo os transgêneros e os/as trabalhadores/as do sexo; desnacionalizar e decolonizar a narrativa do feminismo branco burguês sem ocultar as redes feministas antirracistas internacionalistas; prestar atenção às políticas de apropriação cultural, desconfiar do interesse das instituições de poder pela “diversidade”. (VERGÈS, 2020, p. 40-41)

Assim, o Feminismo Decolonial tem como objetivo a destruição do racismo, do capitalismo e do imperialismo e, nesse sentido, Vergès se propõe a dar uma dimensão concreta a sua proposta, assim como entende que alcançar esse objetivo exige um “[...] longo caminho rumo à liberdade, uma luta sem trégua, a revolução como trabalho cotidiano. É nessa temporalidade que situo o feminismo de política decolonial” (2020, p. 28-29). Essa possibilidade de revolução como trabalho cotidiano, assim como todas essas ideias que nos organiza para a luta, ganham corpo, voz e ação com a luta de Piedade. E a arma que ela possui é contar, para nós, a sua história.

## 2. A ARMA DE PIEDADE É CONTAR SUA HISTÓRIA

Françoise Vergès deixa bem especificado o que ela quis dar destaque com o seu Feminismo Decolonial:

[...] fatos simples, concretos e tangíveis que iluminam a estrutura profundamente racializada, estratificada e marcada pelo gênero que permite à sociedade burguesa funcionar há séculos. Longe de ser um discurso feminista abstrato, esses fatos são visíveis a quem deseja vê-los. Todos os dias, em todo lugar, milhares de mulheres negras, racializadas, “abrem” a cidade. Elas limpam os espaços de que o patriarcado e o capitalismo neoliberal precisam para funcionar. Elas desempenham um trabalho perigoso, mal pago e considerado não qualificado [...]. Geralmente, viajam por longas horas de manhã cedo ou tarde da noite. Um segundo grupo de mulheres racializadas, que compartilha com o primeiro uma interseção



entre classe, raça e gênero, vai às casas da classe média para cozinhar, limpar, cuidar das crianças e das pessoas idosas para que aquelas que as empregam possam trabalhar, praticar esporte e fazer compras nos lugares que foram limpos pelo primeiro grupo de mulheres racializadas. No momento em que a cidade “abre”, nas grandes metrópoles do mundo, mulheres e homens correm pelas ruas, entram nas academias, salas de yoga ou meditação. Aderindo ao mandato do capitalismo tardio, que exige manter os corpos saudáveis e limpos, essas mulheres e homens, na sequência de seus treinos, tomam um banho, comem uma torrada com abacate e bebem um suco detox antes de prosseguirem com suas atividades<sup>5</sup>. Chega então a hora em que as mulheres negras e racializadas tentam encontrar um lugar no transporte público para seus corpos exauridos. Elas cochilam assim que se sentam, seu cansaço é visível para aquelas que querem vê-lo. (VERGÊS, 2020, p. 19)

**Fotografia 6** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

5 “Isso gera uma relação dialética entre os corpos eficientes da burguesia neoliberal e os corpos exaustos das mulheres negras, o que acaba por demonstrar os vínculos entre neoliberalismo, raça, gênero e heteropatriarcado”. (VERGÊS, 2020, p. 18)

**Figura 6:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz amarelada. No centro da imagem a atriz Isabel Santos interpretando a personagem Piedade. Cabelo curto, grisalho, preso por grampos de cabelo, rosto que expressa questionamento, sobrancelhas altas, olhar para o lado esquerdo da imagem, boca levemente aberta. Veste uma camisa roxa, sobreposta por um vestido lisa com manchas roxas. Antebraço esquerdo à mostra. Segura um chapéu feminino arredondado, tipo bordô clochê de feltro roxo. Na imagem vemos a personagem Piedade de cintura para cima.

Nossa Piedade, em seu retorno para casa após um dia exaustivo de trabalho, não tem sequer o direito ao cochilo no sacolejar do ônibus. Sua vigília, pois que mesmo cansada ela não consegue pegar no sono porque precisa estar atenta ao seu ponto de descida, é interrompida por uma abordagem policial.

**Fotografia 7** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 7:** A imagem apresenta o interior de uma cena de teatro, piso de madeira. No centro da cena a atriz Isabel Santos interpretando a personagem Piedade. Cabelo curto, grisalho, preso por grampos de cabelo. Seu rosto está assustado, ela está com as mãos atrás da nuca, em posição de baculejo. Usa uma camisa roxa e calça roxa até os pés, sobrepostas por um vestido lilás com manchas roxas. Chinelo de dedo na cor azul claro. Na parte esquerda da imagem no chão do palco sacolas fora do enquadramento da fotografia. Atrás de Piedade uma sacola à sua esquerda e uma à sua direita. Ao fundo da cena uma cortina preta. A cena é iluminada por uma luz amarelada. Assim, a cortina possui tons avermelhados.

A história de Piedade pode ser assim resumida: ela é uma empregada doméstica, de meia idade que, como regra, mora na periferia de Aracaju e trabalha na zona nobre, rica, limpa, higienizada, que não é indicada, pelo nome, no texto da peça; mas que, para nós, sergipanas, tudo indica ser o Calçadão da Treze de Julho, um bairro nobre, às margens do Rio Sergipe, próximo dos Shoppings, das Livrarias, dos Cafés, das Farmácias, das pequenas e grandes Lojas, dos Salões de Beleza, dos Restaurantes, todos esses estabelecimentos frequentados pelos moradores da região, ou seja, um local com toda a infraestrutura necessária ao bem-estar daqueles que lá moram. Ela teve quatro filhos homens e sua relação com sua “patroa” segue a lógica colonial, apesar da comunicação ser feita via o discurso permeado pelas “sutilezas” que nossa linguagem colonializada possibilita.

**Fotografia 8** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 8:** A imagem apresenta o interior de uma cena de teatro, piso de madeira. No centro da cena a atriz Isabel Santos interpretando a personagem Piedade. Cabelo curto, grisalho, preso por grampos de cabelo. A personagem está de perfil, mãos sobre a nuca, olhar triste, lágrima no olho, boca levemente aberta. A cena é iluminada por uma luz amb. Usa uma camisa roxa, sobreposta por um vestido lilás com manchas roxas. Ao fundo sacolas retornáveis espalhadas pelo chão em desfoque. Na imagem vemos a personagem Piedade de cintura para cima.

Mesmo com a indicação de Euler Lopes, no prefácio ao seu segundo livro de dramaturgia, “+10 Afetos”, que a denúncia feita em “Piedade, a seu dispô” é o extermínio da população jovem periférica, a minha análise partirá de outra perspectiva que se soma à perspectiva dada por Euler, uma vez que longe de se excluírem, elas se somam. Minha ênfase será dar protagonismo ao texto dramaturgicamente sergipano “Piedade, a seu dispô”, e nesse sentido, necessariamente, a nossa protagonista, a nossa Piedade, analisando-a à luz do conceito de Feminismo Decolonial; assim como demonstrar que são as violências sofridas e o engajamento na resistência pela existência que tornam possível expressar que Piedade personifica o conceito dado por Françoise Vergès, porque Piedade faz parte do coletivo de corpos exauridos e invisíveis que limpam o mundo e encontra uma alternativa à barbárie à qual é submetida. Por essas razões, ela, necessariamente, reflete o Feminismo Decolonial.

O texto tem, em seu começo, uma rubrica que ambientaliza as leitoras, – e irei, aqui, referir a minha interlocução sempre no feminino, – e fornece a imagem do que estaria no palco, em sua encenação: “(Piedade inicia de costas para o público, tem as mãos na cabeça, como quem está recebendo baculejo. No chão, há as sacolas que estava carregando e que serão revista-das durante o transcorrer da cena)” (TELES, 2021, p.49). A partir daí, inicia-se o monólogo feito por Piedade, endereçado ao policial que a revista. Em algumas situações, as leitoras/espectadoras têm a sensação de que existe uma conversa; contudo, no texto e na cena, as leitoras/espectadoras leem, veem e ouvem apenas Piedade.

Em seu monólogo/conversa é possível identificar, num desabafo de Piedade, que ela coloca para fora o que, a seu modo de ver, ela representa para a sociedade, justamente em razão da perspectiva imposta pela lógica da colonialidade. Ela se apresenta para o seu algoz, o policial, e para o público como uma cachorra:

Uma cachorra. Só pode ser cachorra. Uma cachorra, sim: Muié, precisa ser dito, é cachorra. Pra tá assim essa hora da noite, só pode de ser. CACHORRA. Exposta no meio fio. Muié, com vários anos vividos, crente das coisas e das injustiça dos homi. Muié, mas cachorra. Corra, peste. Só lhe falta latir. Uma cachorra suada, capturada no meio da noite. Muié. Que ocê pode vir e mandar ficar de castigo no sereno

com as compra jogada na calçada, a bolsa com o trecos espalhado na pista, enquanto ocê ameaça com voz de comando sem nem querer ouvir o que nois tem a dizer. Tendo que segurar a cabeça pra num fazer a besteira de dar resposta de entalar goela. Sentindo as costas entregue, os peito entregue, as perna arregaçada, como sempre há de ser. Cachorra. Fim do dia da gente é assim: ói o baculejo! [...] Como é que é? Pode desvirar ou vou ficar olhando esse muro pro resto da vida? (*vira para o público. Encara os olhos da plateia*) Mãos na cabeça! Onde já se viu. Mãos na cabeça! É mão na cabeça e leva a paz toda da gente, nunca que vi. Num respeita veia mais não? Foi-se o tempo que veia tinha respeito. Tenho três vidas sua e num tomo susto, já disse! (TELES, 2021, p. 49, grifo do autor)

**Fotografia 9** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 9:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz vermelha. Da esquerda para a direita da cena, duas sacolas retornáveis em tons escuros, estão, cada uma delas, nos ombros de Piedade, interpretada pela atriz Isabel Santos que está em pé e aparece no centro da cena. Na sacola do ombro direito é possível identificar a imagem de um rosto. Piedade usa uma camisa roxa e, sobrepondo o figurino um vestido lilás com manchas roxas. A personagem olha para frente, parece estar dizendo algo em direção à plateia, tem os lábios abertos e as mãos levantadas e espalmadas à altura de sua cabeça.

A partir dessa pergunta, Piedade tece críticas sobre a abordagem, afirmando ser uma falta de respeito com alguém três vezes mais velha que ele, o policial, que ela chega inclusive a chamar de menino “Crescendo feito monstro para cima da gente. Com uns olhos grande de fome. Eu vou te dizer uma coisa, eu não tremo, não. Pode relaxar que ferro desse eu já vi foi muito, já levei cano de revólver na cara desde menina.” (2021, p. 50). Vale lembrar, como exposto anteriormente, que “Entre os eixos de luta de um feminismo decolonial é necessário, primeiramente, sublinhar o combate à violência policial e à militarização acelerada da sociedade, que se apoiam na ideia de que a proteção deve ser garantida pelo Exército, pela justiça de classe/racial e pela polícia”. (VERGÊS, 2020, p. 40)

Várias formas de violência aparecem no discurso de Piedade durante todo o texto/representação. A violência do Estado, via a força policial; a violência que ela sofre no trabalho, que inclusive foi uma das razões dela está passando por essa abordagem policial tarde da noite, uma vez que ela saiu tarde para atender aos caprichos da patroa que pede coisas depois da hora dela ir embora:

Mas que diacho, eu já te falei três vezes que perdi a última condução, tinha mais prato na pia da minha patroa do que gente no calçadão. Ocê sabe que em casa de rico tem um talher para cada frescura, numa janta é uns quinhentos pratos, depois quem é que você acha que lava? A pobre de Cristo aqui, e ela pouco se importa se vai atrasar, se eu vou chegar, se o camburão vai me parar, me alisar todinha, me atacando. E ói que ela viu no jornal que depois de certa hora o toque aqui ronca e é salve quem puder, mas não se apieda, parece de propósito que suja ainda mais. Bate o horário de ir embora e ela fica lá, com a cara sibite, só sujando. Um chazinho, Piedade. Aquele doce sem açúcar, Piedade. Piedade. Piedade. Piedade. Agora eu vou ter que andar pelo menos uns quarenta minutos. Eu resmungo, resmungo sim, meu único direito é o resmungo, então eu digo mesmo. Mas, ela nem tchum. Inda resmungo alto, antes de sair pé depois pé da casa, pisando forte para não cair. Todo dia é a mesma coisa, uma vontade de chutar a porta, de xingar até o elevador, de nunca mais voltar. Verdade mesmo é que só resta engolir o orgulho porque a gente necessita voltar no outro dia. Necessita do dinheiro pro fei-



ção, pro leite, pra farinha. Necessita, ô palavrinha difícil de repetir. (TELES, 2021, p. 50-51)

Além disso, em razão dessa Colonialidade, por segurança, Piedade até tenta enganar quem a escuta, quando afirma “meu único direito é o resmungo”; mas essa tentativa de ludibriar aquele que a oprime de forma tão violenta é uma estratégia, a única, que ela possui. E por que digo que ela tenta enganar? Porque o final do texto deixa claro o quanto essa mulher é a representação da luta, da militância, da reação às injustiças, da força necessária para decolonizar a existência. E quais são as injustiças questionadas e combatidas por Piedade? Aquelas que a sociedade brasileira sofre hoje; aquelas que causam angústia com maior intensidade desde o Golpe de 2016; aquelas que nos afligem ainda mais ao pensarmos no processo eleitoral bizarro que tivemos. E, justamente em razão da Colonialidade, alguns corpos a sentem na pele e com muito mais intensidade.

O Golpe gerou, em um curto espaço de tempo, um retrocesso econômico e cultural tão colossal que fez pulularem nas manchetes dos jornais as maiores atrocidades que podem ser cometidas por seres humanos a seres humanos, esfregando em nossos olhos as crônicas de uma tragédia anunciada: uma vereadora assassinada sem que nada se investigue, de verdade, acerca disso, ao ponto de estarmos, ainda hoje, em 2021, sem a solução desse crime; uma elite cruel, sanguinária, formada pelos homens de bem e suas panelas amassadas; seres humanos que comentem crimes, pois se veem obrigados a cometerem, uma vez que o sistema não permite uma inclusão social de verdade e tenta encaminhar a maioria à marginalidade - obtendo sucesso na maioria das vezes - e que são assassinados nos prédios que são verdadeiros abatedouros; crianças que morrem nas escolas, vítimas de balas que não são perdidas, elas seriam perdidas se disparadas nas áreas destinadas às elites; meninos e meninas pobres e pretas que desaparecem para nunca mais voltar, justamente por serem pobres e pretas; e também todos os outros anônimos que foram salvos por Piedade, na tentativa de os encaminhar, de os religar ao que nos torna humanos.



**Fotografia 10** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 10:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz vermelha. Da esquerda para a direita da cena, sacolas retornáveis em tons roxo, vermelho, laranja e azul estão espalhadas no chão, ao redor de Piedade, interpretada por Isabel Santos, que está sentada no palco no centro da cena. Piedade usa uma camisa roxa e, sobrepondo o figurino um vestido lilás com manchas roxas. A personagem olha em direção à plateia e tem o braço esquerdo quase em um ângulo de noventa graus e a mão espalmada e a mão direita, fechada em punho, como se faz ao dar um soco, encostada à mão esquerda em um movimento que indica um soco. Sua expressão facial é de raiva: os olhos fixados na plateia, uma expressão facial de indignação e os lábios abertos com os dentes cerrados.

Neste breve relato, mantive-me atada aos fatos que surgem na conversa de Piedade com o Policial. Contudo, gostaria de chamar a atenção para algo que aparece sutilmente ao final da história. Em meio ao baculejo, o Policial acaba por, finalmente, descobrir o que Piedade carregava. Nas sacolas transportadas por nossa protagonista, o policial descobre um conteúdo que conseguia unificar sensações opostas: pavor e compaixão. Piedade leva consigo a cada final de uma dura jornada de trabalho, pedaços de corpos que foram encontrados em uma vala comum onde eram desovados os corpos daqueles que são invisibilizados, racializados, marginalizados

pelo Estado e que foram encaminhados a esta última morada, também pelas mãos do Estado.

**Fotografia 11** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 11:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz vermelha. Da esquerda para a direita, Piedade, interpretada por Isabel Santos, está de pé no centro da cena. Piedade usa uma camisa roxa e, sobrepondo o figurino, um vestido lilás com manchas roxas. A personagem está em pé, olha em direção à plateia e tem os braços estendidos para frente e um pouco inclinados para o alto. Em suas mãos está uma sacola retornável em tons que trazem as cores lilás e vermelha. Virado para a mesma direção em que o rosto de Piedade está, há uma imagem de uma pessoa negra estampada na sacola. Existe uma simetria entre as cores, a direção dos olhares e dos rostos da imagem estampada na sacola e da protagonista, Piedade.

Piedade avisa aos seus opressores que cada corpo recolhido da vala comum e enterrado com dignidade é filho de alguma mãe, é filho de alguma cachorra, na verdade de todas as cachorras, e começa a uivar como um sinal resistência. A partir daí outros uivos são escutados até cair a luz e as cortinas se fecharem. Impossível não identificar nesse trecho a sororidade existente no ato simbolizado pelo uivo coletivo dessas mulheres, assim

como é impossível não sentir a dor delas, em matilha, chorando os seus. Apesar de ser uma tragédia anunciada - visto que é fruto de um sistema cruel, que não poderia gerar outros efeitos - a resistência, a luta, a força dessa mulher que representa todo um povo (sem deixar de considerar as individualidades que formam esse coletivo povo) na cena final, uivando em uníssonos com todas as outras cachorras que padecem do mesmo mal; apesar de parecer, num primeiro momento, uma história triste e sem nenhuma perspectiva, ao se utilizar de um realismo retirado dos últimos acontecimentos de nosso tempo, essa personagem, essa mulher é um feixe de esperança e de resistência.

O impacto que o sofrimento de Piedade gera em nós se dá pelo fato de que nos identificamos com tudo o que ela viveu, pois que estamos a viver, exatamente nesse momento, tudo isso. Por esta razão, acredito que Piedade - que como seu próprio nome indica tem compaixão pelos sofrimentos alheios - religa não apenas os mortos que enterrou, dando-lhes dignidade; ela religa a representação teatral, no meu entender, a uma de suas funções por excelência: transformar, mudar os modos de ver, sentir e experimentar o mundo. Piedade, com os sentimentos que suscita em nós, nos decoloniza.

Dessa maneira, o teatro, ao dar espaço para uma mulher racializada, empregada doméstica, de um estado periférico, decoloniza o teatro e isso diz respeito à potencialidade que o teatro tem de afetar os comportamentos humanos, atitudes, modos de pensar; do poder que ele possui que o permite mostrar para a plateia histórias que quebram a lógica da colonialidade e, indo além, arrisco afirmar que ao nos apresentar a história de Piedade, ao nos depararmos com o Feminismo Decolonial demonstrado, encenado, em última análise, somos levadas a pensar que essa mulher forte, que resiste e luta contra a colonialidade, somos todas nós.

**Fotografia 12** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 12:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. À direita aparece um pedaço pequeno do palco. A cena é iluminada por uma luz vermelha. Da esquerda para a direita da cena, sacolas retornáveis em tons roxo, vermelho, laranja e azul estão espalhadas no chão, ao redor de Piedade, interpretada por Isabel Santos, que está sentada no palco no centro da cena. Piedade usa uma camisa roxa e, sobrepondo o figurino um vestido lilás com manchas roxas. A personagem olha em direção à plateia e tem ambos os cotovelos praticamente encostados em seu tronco, os braços abertos em posição diagonal e as mãos abertas, mas, não espalmadas. Sua expressão facial é de espanto e indignação: os olhos fixados na plateia, abertos e espantados, os lábios semiabertos.

A escolha que tomei, analisar “Piedade, a seu dispô”, está em consonância com o que fora proposto pela própria Françoise Vergès, pois foi a Filósofa que me disse que seria necessário falar do chão de onde me encontro. Vergès sussurrou, a minha consciência e ao meu ouvido, que Piedade encena este conceito radical e necessário.

**Fotografia 13** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 13:** A imagem apresenta uma cena de teatro. A cena é iluminada por uma luz vermelha. O piso de madeira ocupa um grande espaço na imagem e ressalta o tom avermelhado que a iluminação projeta nele, como também as partes escuras que demonstram a ausência da influência da luz vermelha. O fundo está escuro e, sutilmente, vai se integrando à luz vermelha da iluminação usada, assim como o canto direito da cena que também acompanha essa gradação. Da esquerda, onde prevalece a iluminação avermelhada, para a direita da cena, um pouco mais escurecida, duas sacolas retornáveis em tons roxo, vermelho, laranja amarelo estão compondo a cena: a sacola mais à esquerda está deitada ao chão com a sua abertura voltada para a lateral do palco. A sacola mais à direita está com sua base sobre o palco com sua abertura voltada para o teto. Piedade, personagem interpretada por Isabel Santos, está no centro da cena, sentada no palco. Piedade usa uma camisa roxa e, sobrepondo o figurino um vestido lilás com manchas roxas. A personagem olha em direção à plateia e tem ambas as mãos apoiadas no palco. Sua expressão facial é de tristeza, desalento: os olhos fixados na plateia, como que a olhar para nada. Os lábios semicerrados.

Decolonizar o Teatro e, conseqüentemente, a Estética, é um projeto que precisa que a gente viva com ele. E, enquanto este projeto nos acompanhar em paripassu com nossa realidade que clama por essa decolonização, que Piedade nos pegue pelas mãos e nos guie nessa caminhada tortuosa... e nos ajude a poder existir, ao sermos vistas e, por isso mesmo, resistir. Somente assim, seremos capazes de compreender, reaprender e reconhecer quem somos, onde pisamos, o que pensamos e sentimos sobre nós, para,

a partir dessa consciência, poderemos falar de nós. Por essas razões, eu escolhi ensaiar essa tarefa urgente, falando de Euler Lopes, falando de nossa Piedade, empregada doméstica nordestina, que representa milhares de mulheres desse país, invisibilizadas que são em razão de suas classes, gêneros e racializações que, como indica Françoise Vergès, é um termo que não deve ser reduzido às pessoas negras; mas, também, às pessoas vistas como não brancas e não ocidentais que vivem na condição de imigrantes ou refugiadas e por causa das marcas sociais diacríticas ou qualquer outro distintivo que as impeça de fazer parte da distinta sociedade ocidental.

**Fotografia 14** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 14:** A imagem apresenta uma cena de teatro. A cena é iluminada por uma luz vermelha. O palco mostra muito pouco de sua madeira porque a luz avermelhada se derrama por quase toda a sua superfície. O fundo, totalmente escuro. Da esquerda para a direita da cena, é possível identificar sacolas retornáveis em tons roxo, vermelho, laranja e azul estão espalhadas ao chão. Piedade, personagem interpretada por Isabel Santos, que está no centro da cena, usa uma camisa roxa e, sobrepondo o figurino, um vestido lilás com manchas roxas. A personagem está em pé, olhando em direção à plateia, e tem os braços esticados diagonalmente. Em cada uma das mãos vemos o dedo indicador apontando em riste para o chão. Sua expressão facial é de raiva e indignação: os olhos fixados na plateia, os lábios abertos como que dizendo algo para o público.



Ao trazê-las para o palco, via Piedade, eu escolhi colocar o foco de luz no Teatro Sergipano, através do texto dramaturgico de Euler Lopes, nomeando também Isabel Santos, atriz, e Rita Maia, diretora, que deram fisicalidade a Piedade, e prestando a minha admiração e homenagem ao Teatro Sergipano: que todas as pessoas que possibilitam a resistência dele se sintam contempladas e representadas por estes três nomes aqui citados. Fiz essa escolha porque apesar de todo o peso que o colonialismo regional nos impõe, é necessário que tenhamos a oportunidade de não ficarmos apenas no resmungo e possamos falar, a plenos pulmões, via nosso teatro, nossas sensibilidades, racionalidades. Assim, o “[...] feminismo decolonial é a despatriarcalização das lutas revolucionárias. Em outras palavras, os feminismos de política decolonial contribuem na luta travada durante séculos por parte da humanidade para afirmar seu *direito à existência*.” (VERGÊS, 2020, p. 35, grifo da autora). Que tenhamos, como modelo, Piedade!

### 3. EPÍLOGO

O ato revolucionário que Piedade comete, para enfrentar esse sistema que se configura como uma máquina de moer gente, reverberou efeitos não apenas em nossas sensibilidades e racionalidades, como exposto anteriormente. O impacto de sua luta, resistência, enfrentamento do mundo, sororidade e, por isso mesmo, generosidade, possibilitou um registro histórico para o Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe e, conseqüentemente, para o Teatro Sergipano: “Piedade, a seu dispô” foi o objeto de pesquisa do primeiro Memorial apresentado como trabalho de conclusão de curso, defendido por Isabel Santos, a atriz, como dito anteriormente, que deu vida a Piedade. Neste Memorial, além de ser apresentado o aspecto social da montagem e ter sido analisado o conceito de lugar de fala que a representação teatral pode possibilitar, via a vida de Piedade, Isabel Santos também se dedicou à Poética que fundamentou o processo de montagem. Neste sentido, foram analisados os seguintes elementos dramaturgicos e cênicos: o texto, a encenação, a criação da personagem, a atuação.



**Fotografia 15** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 15:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz vermelha que parece tingir o palco. Da esquerda para a direita da cena, sacolas retornáveis em tons roxo, vermelho, laranja e azul estão espalhadas no chão, quase totalmente ao redor de Piedade, personagem interpretada por Isabel Santos, que está no canto direito da cena, sentada no palco. Piedade usa uma camisa roxa e, sobrepondo o figurino um vestido lilás com manchas roxas. A personagem olha em direção à plateia, contudo sua expressão facial parece indicar que não está olhando para nada. Ela tem ambas as mãos apertando o próprio ventre. Sua expressão facial é de desalento e dor: os olhos fixados na plateia, meio abertos e desolados, os lábios semicerrados.

Por fim, preciso fazer um rápido comentário: a maior violência sofrida por Piedade, não foi exposta neste escrito, propositadamente... minha intenção foi não mostrar toda a história dessa mulher, com a finalidade de aguçar vossas curiosidades e, quiçá, assim, vocês se sintam motivadas a ler essa dramaturgia que coloca em xeque, através da arte teatral, a Colonialidade. E, o mais importante: Piedade fala de nós, do nosso chão, da nossa realidade e, assim, ela nos faz sentir cheiro de cuscuz quentinho, de café coado e de caju; ela nos faz enxergar espaços de nossa Aracaju; ela nos faz querer andar pelo chão da nossa cidade, visitar suas esquinas; e, ao

nos sentirmos ligadas ao nosso chão, Piedade nos doa a força necessária para lutarmos para que nossa cidade não permita que a Colonialidade aqui queira fazer morada. Que Piedade nos decolonize.

**Fotografia 16** – Espetáculo “Piedade, a seu dispô”



Fonte: Clara Lisboa, 2019.

**Figura 16:** A imagem apresenta uma cena de teatro. O fundo totalmente escuro. A cena é iluminada por uma luz vermelha que parece tingir o palco. Da esquerda para a direita da cena, aparecem uma sacola retornável em tons amarelo, vermelho, laranja e preto; Piedade, personagem interpretada por Isabel Santos, que está mais próxima do centro da cena, em pé no palco, e duas sacolas retornáveis em tons roxo, vermelho, laranja e azul mais à direita da imagem. Piedade usa uma camisa roxa e, sobrepondo o figurino, um vestido lilás com manchas roxas. A personagem está com os braços encostados ao tronco e com os antebraços apontados em direção à plateia, formando um L. Ela olha para suas mãos espalmadas. Sua expressão facial é tocante, pensativa e seu gesto parece ser o de quem está refletindo.

## REFERÊNCIAS

GÓMEZ, Pedro Pablo. Estética(s) Descolonial(is): entrevista com Pedro Pablo Gómez. **Vazantes**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, [S.L.], v. 01, n. 02, p. 43-52, dez. 2017. Semestral. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/issue/view/566>. Acesso em: 10 set. 2021.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução Marco Oliveira. *In*: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol., 32, n. 94, p. 1-18, jun. de 2017.

TELES, Euler Lopes. Piedade, a seu dispô. *In*: **+10 Afetos**. Aracaju: Gotas de Mar, 2021.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: UBU, 2020.

# A ATRIZ BAILARINA E A BAILARINA ATRIZ: O CASO TETÊ NAHAS

---

## **Pedro Henrique Carregosa Vieira**

Ator, diretor de produção e professor de Teatro formado pela UFS. Começou a fazer teatro em 2000. Passou pela Cia Ciranda de Espetáculo! Desde 2012 montou junto com Tetê Nahas a “Cia das Artes Tetê Nahas” e atua desde então nos espetáculos como ator e produtor. É também jornalista e publicitário há quase 20 anos com trabalhos em vários veículos de comunicação.

## 1. DELINEANDO O TEMA E EXPRESSANDO DESEJOS INVESTIGATIVOS

A ideia desse trabalho surgiu em 2007 quando iniciei o Curso de Licenciatura em Teatro na UFS. Conheci a professora de teatro Tetê Nahas, cujo nome de batismo é Valdelice de Matos Santos no ano 2000. Ela dançava, cantava, interpretava e dirigia. Passei a acompanhá-la na arte, e na vida, e tentei entender como Tetê Nahas conseguiu tanta experiência, já que ela mesma dizia que não havia escola de teatro em Sergipe na época em que iniciou na arte. Mais tarde disse-me que foi aprendendo de forma espontânea, com o mestre Bosco Scaffs, nos grupos que participou, e através das leituras e da prática. Quis então descobrir como uma menina de origem humilde, filha de um pescador e uma empregada doméstica, conseguiu vencer na vida através da arte, superando todas as dificuldades e ainda conseguindo ajudar a família financeiramente através disso.

Uma atriz bailarina ou bailarina atriz? O que falava mais alto? Era essa a resposta que queria desvendar. Suspeitei que a bailarina impulsionava a atriz, a bailarina adormecida que se transformou na atriz de expressão corporal eficaz e facilidade de expressar sentimentos com verdade. No mundo artístico há diversos exemplos de atores consagrados que não são bailarinos e de bailarinos que nunca fizeram uma peça de teatro. Por isso, a pesquisa se torna importante para analisar o caso Tetê Nahas.

Assim, ao definir o tema de meu trabalho de conclusão de curso da graduação em Teatro, não tive dúvidas: agora vou poder me aprofundar no assunto, tentar entender e por que não dizer, decifrar essa formação espontânea da atriz em questão.

A princípio pensei em escrever sobre a forma de ela ensinar, sobre o método de formação de atores através da experiência dela na antiga Escola Municipal de Artes, hoje Escola Oficina de Artes Valdice Teles, mas sentia que não era isso.

Eis que me recordo do meu próprio objetivo na universidade: aprender mais e mais sobre os métodos formadores, encenadores, teóricos do teatro e da minha admiração pela dança, e da minha hipótese de que um ator que dança consegue resultados mais eficazes. Uma oportunidade de homenageá-la e fazer um documento, uma espécie de manual do ator ini-

ciante para que este saiba da importância do estudo do teatro e entenda a dança como um complemento de ajuda na interpretação e vice-versa. É importante frisar que nem todo ator é bailarino.

Ao iniciar a pesquisa junto com a orientadora, esta me indicou estudar entre os teóricos, Renato Ferracini, que trata justamente das tendências de interpretação de Artaud, Stanislavsky e Eugênio Barba em relação ao corpo. As reflexões de Ferracini sobre a arte de interpretar constituem a base da primeira seção.

Na segunda seção trato um pouco sobre a dança, focando a Dança-Teatro e trazendo a experiência do Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch, grande encenadora e coreógrafa que mudou a história da dança moderna no mundo. Conceitos que depois demonstram que a atriz Tetê Nahas, ao interpretar os personagens, utiliza os movimentos da dança, como por exemplo, passos do balé clássico, e das posições quando os traz para o dia a dia, assim como Pina Bausch fazia nas próprias montagens.

Na terceira seção, apresento Tetê Nahas como exemplo dessa união entre dança e teatro. Através de uma breve biografia, do contexto do período em que ela, ainda criança, se envolveu com as artes cênicas, e por fim a repercussão das tendências de dança-teatro descritas nas seções 1 e 2 no trabalho da atriz. Para isso foram escolhidos cinco personagens que Tetê interpretou, para analisar e mostrar como a dança se faz presente na atriz, sem se sobrepor e como ela utiliza os elementos de dança nos personagens.

A metodologia deste trabalho caracteriza-se como pesquisa exploratória, consultas bibliográficas e documentais, complementada pelo enfoque descritivo. Além disso, entrevistamos a atriz Tetê Nahas e utilizamos vídeos produzidos sobre o teatro sergipano, já que existem poucas referências escritas a respeito. Daí a importância desse trabalho que se apresenta como um documento de pesquisas futuras, sobre a atriz, sobre o teatro e temas propostos.

Porém este trabalho não esgota todas as etapas profissionais vivenciadas pela artista em questão, mas, acredita-se ser um referencial de estudo para o conhecimento e fortalecimento do aprendizado cultural.

## 2. A FORMAÇÃO DO INTÉRPRETE

*“Ator é o que age, atua em si mesmo, no outro, na matéria do mundo” (Zé Celso Martinez Correia)*

Essa afirmação de Zé Celso Martinez Correia, em entrevista dada à Revista “Contigo”, colocada como epígrafe, resume o pensamento de alguns encenadores quando questionados sobre o processo da formação de um ator. Na história do Teatro, a partir do final do século XIX e início do século XX, a preocupação quanto a formação de atores começou a ganhar as discussões no meio artístico, pois, até então, não havia uma espécie de escola, método ou algo que registrasse uma forma como se desenvolvia o trabalho. Havia o interesse e a dedicação ao texto, bem decorado e praticamente declamado pelos atores dirigidos pelos encenadores da época, em que se podia destacar uma diferença entre o representar e o interpretar, como destaca Ferracini (2003) em seu livro “A Arte de não interpretar como poesia corpórea para o ator”. Ferracini é ator-pesquisador colaborador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e atua teórica e praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993.

Segundo Ferracini (2003), representar, para o ator que exerce a personagem, deve vir antes do texto enquanto atributo de expressão. O ator, no caso, fala o texto com base na própria experiência, sem a transformação. O ator e diretor Luís Otávio Burnier, fundador do LUME, citado por Ferracini revela que:

O ator que não interpreta, mas representa, não busca um personagem já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas ações físicas. Essa diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra representar, o ator, ao representar não é outra pessoa, mas a representa. Em nenhum momento ele deixa de ser ele mesmo: evidentemente, a fim de evitar uma possível transformação de suas ações físicas em puros códigos a serem executados de forma mecânica, ele dinamiza suas energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo. (BURNIER apud FERRACINI, 2003, p. 46)



Quando um ator representa e não interpreta, ele empresta ao personagem ações físicas e emoções próprias. Não há diferenças na caracterização. O ator está envolvido no clima através do texto, cenário, figurino e iluminação e de certa forma convence o espectador de que, com o texto, estaria fazendo algo de diferente quando na verdade não está.

Ainda, “(...) ao mesmo tempo em que o ator ilude o espectador dentro do contexto de uma cena montada e estruturada, mostra toda a sua veracidade e sua vida, presentes em suas ações físicas e vocais” (FERRACINNI, 2003, p. 45). Ou seja, o texto dramático é montado com uma sequência de ações físicas e vocais preestabelecidas pelo ator através da própria experiência. Cabe então, ao diretor, encaminhar essa sequência de modo que o texto ali dito torna-se verossímil, convencendo o espectador e chamando a atenção do mesmo.

Já o ator que interpreta, segundo o mesmo autor, funciona como um tradutor do texto e todos os dados e informações para a construção da personagem são retirados da dramaturgia e em função desta, diferentemente do ator que representa, que por sua vez já traz as informações intrínsecas na própria experiência pessoal.

Para entender melhor essa diferença entre interpretação e representação, é possível buscar referência na arte teatral oriental e também na mímica e no balé clássico. De acordo com Etienne Decroux, ator mímico francês atuante principalmente na primeira metade do século XX com trabalho reconhecido na área de pantomima, citado por Ferracini: “O ator que chamamos de intérprete como diríamos, o intermediário, o intermediador, é um autor de música dramática: aquela que ele compõe, mesmo se sem tomar nota, para as palavras daquele que toma o nome do autor” (DECROUX apud FERRACINI, 2003, p. 45).

Ferracini (2003) por sua vez, define esse tipo de intérprete como atores-bailarinos, e acrescenta que eles partem de elementos objetivos que são apreendidos durante anos de aprendizagem e treinamento. Esse autor traz uma afirmação do teatrólogo Italiano Eugênio Barba criador do Odin Teather, cujo método será apresentado mais adiante. Barba registra que nessa linha interpretativa o ator busca renegar o natural:

Impondo-se a um outro modo de comportamento cênico. Eles se submetem a um processo de aculturação forçado, imposto de fora, como uma maneira própria de se colocar em pé, de andar, de parar, de olhar, de estar sentado, distinta do cotidiano. (BARBA apud FERRACINI, 2003, p. 46)

Convém lembrar que o ator oriental aprende, em seu processo de formação, técnicas de utilização do corpo com regras e exercícios fixos passados de geração a geração. Já no ocidente, ainda segundo Ferracini (2003) os atores não interpretativos, ao contrário dos atores do oriente, não utilizam um processo de aculturação forçado, imposto de fora. Os atores tendem, então, a ter uma forma particular em cena, diferente do cotidiano, buscando uma movimentação através da própria experiência. Diante de tantas questões no que se refere a formação do ator, o uso do corpo e da mente na interpretação, o ator e diretor Ênio Carvalho citado por Ferracini analisou:

A história da arte dramática centrada no espetáculo e portanto no ator, é a história natural de todo processo humano. Este caminho não é de desenvolvimento simples nem fácil, sofrendo, logicamente, espontâneas e naturais alterações. Ora cresce primorosamente, ora decai em crise e parece estancar, mais adiante avança significativos passos num arranque impetuoso, para mais uma vez retroceder... Assim dialeticamente, vai ocorrendo a história do ator. Como o processo formativo da história humana- reação e revolução-, altera-se e se aperfeiçoa em seu lento evoluir. Mas o ator em qualquer etapa segue sendo substancialmente o mesmo: elemento preciso de um espetáculo que, sem ele, nunca teria acontecido. (CARVALHO apud FERRACINI, 2003, p. 50)

Para estudar a formação do ator enquanto intérprete, muitos autores se remetem ao Renascimento, fato relevante considerando-se que é nesse período que se encontram registros do surgimento da Comedia Dell Arte, apontada como o primeiro laboratório do ator. A Comédia Dell Arte é um “estilo” teatral com base no improviso em tipos e personagens predefinidos em um roteiro.

No Renascimento, as apresentações começam a acontecer em salas fechadas, ao contrário do que acontecia no teatro da Idade Média, quando os mistérios religiosos estavam sempre no foco e apresentados em praças públicas. Ênio Carvalho ressalta que os gestos começaram a ficar mais comedidos e a refletir as nuances de sexo, caráter, personalidade, idade e situação social da personagem. Naquele tempo, “(...) quanto mais a palavra se tornava expressiva, tanto mais a gesticulação se revestia de expressividade e concisão” (CARVALHO apud FERRACINI, 2003, p. 57). A partir de então a mímica do rosto e expressão facial ganham bastante importância.

O teatro no Renascimento se dividiu em erudito e popular. O teatro erudito era o chamado teatro de sala, definido pelas unidades de ação, tempo e espaço de Aristóteles, enquanto que o teatro popular, era o das ruas e praças e das feiras livres, onde o estilo teatral mambembe também ganhava espaço, vindo da Idade Média. Ruggero Jacobi afirma que “(...) o dualismo entre o literário e o teatro popular ressurgiu na forma mais rígida” (JACOBI apud FERRACINI, 2003, p.58). Nessa época a diferença básica é a seguinte: o teatro das Cortes é escrito e o do povo é improvisado. O autor afirma, no entanto, que o teatro do povo, ao contrário do teatro da corte, consegue alcançar resultados exclusivamente teatrais.

Isso acontece porque, na linha popular, o ator se utiliza de um roteiro e parte para o improvisado. Essa liberdade no interpretar, mesmo que diante de um roteiro, permite ao ator uma maior possibilidade e criatividade na construção da personagem ao contrário do que propunha seguir à risca as orientações de um texto escrito.

Um dado interessante é que, segundo Ferracini (2003), o ator de Comédia Dell Arte treinava a voz e os gestos, procurando despersonalizá-los, ou seja, não manter o caráter particular e pessoal, permitindo ao ator uma interpretação diferente, ainda que os personagens desse estilo de teatro já fossem bem definidos, e alguns utilizassem máscaras, como por exemplo, o Pantaleone, o Arlequim e a Colombina, entre outros. Com o passar do tempo surgiram novos modos de interpretar e cada um deles com suas particularidades.

## 2.1. DE STANISLAVSKI À EUGENIO BARBA: MODOS DIFERENTES DE INTERPRETAR

O ator e diretor Konstantin Stanislavski foi o criador de técnicas teatrais na Rússia no século passado. Ele é apontado como o primeiro encenador a estabelecer e registrar um método para o trabalho de ator. Ele dividiu o trabalho em duas partes: o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho do ator para a personagem. Esse método ficou conhecido inicialmente como a “memória das emoções que consistia no ator estudar o texto, buscar uma situação parecida na memória e se concentrar nessa emoção, para assim, emprestá-la ao personagem. Posteriormente, seria conhecido como “método das ações físicas. Stanislavski (1997) afirma que cada diretor possui um modo de trabalhar o ator e de conduzir o espetáculo, pois para isso não há regras fixas.

Dessa maneira, o ator tem a liberdade de criação, concentração e interpretação. O diretor orienta, mas na criação final, a personagem é uma obra do ator que tem como fonte o próprio inconsciente. Nesse processo os personagens iam ganhando forma no corpo e na voz através da memória, na medida em que se inspirava no comportamento de pessoas conhecidas, ou até mesmo na construção própria, de acordo com o encaminhamento do diretor e do que o texto pedia. Se o personagem fosse mais velho, o ator faria como o imaginou sem ser simplesmente uma mera imitação ou caracterização grotesca.

Quando um ator entra em cena diante de um público, pode perder o domínio de si mesmo por medo, embaraço, (...) [ou] por um esmagador senso de responsabilidade. (...) Nesse momento, ele é incapaz de falar, ouvir, pensar, sentir, (...) ou, até mesmo, de mover-se de forma humana e normal. Sente uma ansiosa necessidade de agradar ao público, de exhibir-se e ocultar o estado em que se encontra (...) (que chamamos de estado de espírito mecânico e teatral). Ao perceber claramente os prejuízos inerentes a este estado mecânico e teatral, comecei a procurar outro estado físico e mental que, em cena, não interferisse negativamente no processo criador, mas fosse, antes, benéfico para o ator. (...) Minhas observações ensina-

ram-me que (...) no estado criador, são muito importantes a ausência de toda e qualquer tensão física e a completa subordinação do corpo à vontade do ator. (...) Percebi, então, que a criatividade é, sobretudo, condicionada pela absoluta concentração de toda a natureza do ator. (STANISLAVSKI, 1997, p. 82)

Com o passar dos anos e das pesquisas constantes, Stanislavski passou a aceitar também a ideia da necessidade de trabalhar o corpo, não fixando apenas que o ator precisava somente da “memória das emoções”, apesar de ser esse o método que o tornou conhecido. Ferracini (2003) acredita que o mestre russo tenha entendido, mesmo que naquela época não se utilizasse o termo inconsciente, e que o homem não pode ter total controle sobre ele, não se poderia, como antes, adotá-lo como fonte absoluta de interpretação. O método stanislavskinhiano afirma que não é possível fixar sentimentos e a única coisa que o ator pode determinar são as ações físicas.

Dessa forma, a emoção precisava também trazer ações e algo físico concreto e não apenas abstrato. É a chamada “memória corporal”, dando ao ator uma organicidade e veracidade para interpretação em busca da emoção. Ferracini (2003) consigna que a partir do momento em que Stanislavski coloca o “(...) trabalho sobre si mesmo como condição precedente para o trabalho com a personagem, ele inaugura um reinado que se tinha perdido na Comédia Del Arte: o ator como senhor do espetáculo” (FERRACINNI, 2003, p 70).

Stanislavski teve muitos discípulos, dentre os quais, pode se destacar Vsevolod Meyerhold; O ator e diretor russo passou quatro temporadas com o mestre Stanislavski, com quem aprendeu muito do que ensinou. Coube a Meyerhold a célebre frase: “O teatro é a arte do ator”. De fato, ele respeitava o papel criativo e a liberdade do ator e via o diretor como um guia e não alguém com o caráter impositivo. Para ele, ao diretor, cabe apenas o papel de ponte entre a alma do autor e do ator. Meyerhold registra que “(...) a chama artística brota desses princípios livres: a arte do ator e a fantasia criativa do espectador” (MEYERHOLD apud FERRACINNI, 2003, p. 71).

Outro ponto importante destacado é o “movimento que é de extrema relevância para o ator. O ator devia saltar, cantar, dançar e fazer malabaris-

mos assim como acontecia com os atores da Comedia Dell Arte. Os atores de Meyerhold “(...) desenvolviam um golpe de vista preciso. Aprendiam a calcular seus movimentos, de maneira individual ou coletiva” (FERRACINI, 2003, p.72). A base para os exercícios era a improvisação. Ainda em relação ao uso do corpo, ele criou a Biomecânica, uma sequência básica de exercícios que ajudam o ator a ter controle sobre o seu corpo em situações dramáticas.

Meyerhold exigia, dentro dos exercícios propostos da biomecânica, uma racionalização e uma precisão total dos movimentos. Os atores desenvolviam um golpe de vista preciso. Aprendiam a calcular seus movimentos, de maneira individual ou coletiva. Isso tinha como consequência uma movimentação do espaço cênico mais livre e com maior expressividade. Meyerhold acreditava que, se a forma era precisa, a organicidade, as entonações e as emoções também poderiam ser, pois estas seriam determinadas pela posição do corpo. Percebemos em Meyerhold o mesmo princípio de memória muscular utilizado por Stanislavski. Segundo Meyerhold, a atuação do ator não é outra coisa que o “controle das manifestações de sua excitação” (1982, p. 198). Assim sendo, um ator não deveria sentir uma emoção em cena, mas sim expressá-la por meio de uma ação física. Neste ponto, podemos dizer que a biomecânica de Meyerhold esbarra no sistema de ações físicas proposto por Stanislavski, e mesmo no objetivo proposto pelo LUME (FERRACINI, 2003, 61-62)

Este método reelabora o corpo do ator transformando em uma espécie de forma animada totalmente controlável, ficando esta a serviço da psique do intérprete. Para Meyerhold, o corpo significa mais do que a palavra. Ele, inclusive, propôs que o texto escrito somente entrasse depois que o roteiro de movimentos tivesse sido criado. Mais adiante, será possível perceber que a atriz e bailarina Tetê Nahas, quando cria os personagens, pensa primeiro na movimentação e também na expressão do corpo tomando por base os elementos da dança, mas de uma forma espontânea, sem o entendimento de que está utilizando a biomecânica.

Antonin Artaud foi poeta, ator, diretor, escritor e dramaturgo, francês, que viveu no século passado e ficou conhecido por suas ideias anarquistas.

A maior contribuição de Artaud, enquanto encenador, não é ter formado um método específico de interpretação, na verdade, ele propôs a “(...) criação total, que é a transgressão, no palco, do habitual cotidiano, e a ampliação dos limites conhecidos da arte” (FERRACINI, 2003, p. 74).

Artaud trabalhou com os sonhos, pesadelos e obsessões do ser humano transformados em corpo para que pudessem liberar o inconsciente da plateia. Para ele, “(...) ter a consciência da obsessão física dos músculos a vibrem de afetividade, equivale, tal como no jogo da respiração, a dar rédea solta a essa afetividade, em toda a sua força” (ARTAUD apud FERRACINI, 2003, p. 75). Dentro desse processo quase ritualístico, o ator, aparentemente sem um fio condutor e diante da liberdade, conseguia criar personagens e performances através de textos e movimentações. Artaud acreditava, de acordo com Ferracini, que através do conhecimento do corpo e dos limites da respiração, a emoção poderia se expressar de várias formas a ponto de atingir o espectador, causando nele, uma profunda transformação.

A teoria deixada por Artaud é conhecida como Teatro da Crueldade. O poeta, ensaísta e tradutor Claudio Willer define o teatro do mestre francês como repleto de diálogos entre os personagens, muita música, danças, gritos, sombras, iluminação forte e expressão corporal, comunicaram ao público a mensagem, reproduzindo no palco os sonhos e os mistérios da alma humana. A linha de pensamento de Artaud é muito parecida com a que Bosco Scaffs, professor de Tetê Nahas.

Jerzy Grotowski foi um diretor polonês que atuou no século XX. Seu trabalho mais conhecido em português é “Em Busca de um Teatro Pobre”, onde postula um teatro praticamente sem vestimentas, baseado no trabalho psico-físico do ator. Grotowski como encenador propôs um modo particular de interpretar. Ele dizia que o ator entrava em uma espécie de “(...) transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação” (GROTOWSKI apud FERRACINI, 2003, p.76). Essa proposta foi baseada no Teatro de Ações Físicas de Stanislavski.

Ele buscava fazer exercícios que auxiliavam a composição natural do ator, pois acreditava que o excesso de técnicas deixava a interpretação mecânica. Para tanto, eram necessárias algumas ações para deixar o corpo li-



vre para a atuação. Ele buscou não ser taxado como um criador de um novo método, mas como alguém que incentiva o ator a se descobrir e a criar mecanismos próprios para dar vida ao personagem.

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isso tudo são clichês e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré fabricados para cada ocasião porque isso só conduzirá a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Eliminam de cada tipo de exercício qualquer elemento que seja puramente ginástico. Se desejam fazer esse tipo de coisa-ginástica ou mesmo acrobacia- façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo: estímulos, impulsos, reações. (GROTOWSKI apud FERRACINI, 2003, p. 77).

De acordo com Ferracini (2003), Grotowski acreditava que o ator deveria pensar com o corpo, pensar com ação. No caso, o corpo ia demonstrar a ação e a emoção do ator em cena. A partir de Grotowski cada vez menos o ator “(...) vê-se perdido com a falta de técnicas objetivas que permitam a seu corpo articular seu fazer teatral” (FERRACINI, 2003, p. 79). É possível então dizer que o ator de Grotowski, representa e não interpreta, de acordo com o que foi discutido aqui no início desta seção.

Eugenio Barba, diretor italiano criou a chamada Antropologia Teatral, assim definida como o “estudo do comportamento humano quando o ator usa sua presença física e mental em uma situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana”. (BARBA, 1999, p.47). Barba foi durante muito tempo, assistente de Grotowski. Por isso, também apóia a linha da “técnica pessoal de interpretação”. Influenciado por Grotowski e pelas técnicas de teatro do sul da Índia, Eugenio Barba partiu “(...) na busca de métodos precisos e objetivos que permitissem a elaboração e codificação das técnicas pessoais e individuais corpóreas de representação para o ator” (FERRACINI, 2003, p. 83).

Ele fundou, em 1964, o Odin Theater, na Noruega, a partir de trabalhos de improvisação baseados nas técnicas acima descritas. Barba percebeu semelhanças entre conceitos de trabalhos corporais e entre vocais orientais e ocidentais. Foi nesse grupo que ele realizou e realiza até hoje os experimentos da Antropologia Teatral. Um dos principais objetivos de Barba era encontrar uma anatomia especial para o ator, ou seja, o seu “corpo extra-cotidiano”.

É através da antropologia teatral - «o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas”, que Barba vai encontrar esse “novo corpo”, onde a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. O corpo todo pensa/age com uma outra qualidade de energia e ter energia significa saber modelá-la: “um corpo-mente em liberdade afrontando as necessidades e os obstáculos predispostos, submetendo-se a uma disciplina que se transforma em descobrimento.” A utilização extra-cotidiana do corpo-mente é aquilo que ele chama de “técnica”. Uma ruptura dos automatismos do cotidiano. Princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos e que produzem tensões físicas pré-expressivas, uma qualidade extra-cotidiana de energia que vai tornar o corpo teatralmente “decidido”, “crível”, “vivo”. Desse modo, a presença do ator, o seu bio-cênico, conseguirá manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. A força da “presença” do ator não é algo que está, que se encontra aí, à nossa frente. (TOLENTINO, 2010, p. 5).

Segundo Ferracini (2003) o ator teria um ponto para onde iria e esse objetivo se daria através do texto e de recursos vocais e corporais. Ele cita Iben, discípulo de Barba que propôs um exercício denominado “verbos ativos” que consiste em um treinamento de ações como comer, mastigar, proteger e lavar. Os atores vão criando movimentos representativos, daí então, cria-se uma sequência desses movimentos, que com o passar do tempo, se tornam orgânicos. “É função e trabalho do ator encontrar as ligações para que essa ação entre em contato com sua pessoa e suas energias”

(FERRACINI, 2003, p 85). As ações na medida em que são repetidas, são feitas com melhor naturalidade e veracidade.

Dessa maneira, consta nessa seção o que alguns encenadores discutiram em relação ao uso do corpo do ator. É possível perceber a relevância do tema. Na próxima seção serão expostos alguns conceitos de dança, já que a atriz Tetê Nahas, cujo trabalho cênico está sendo analisado, também é uma bailarina. A hipótese em que se baseia a pesquisa é que a formação complementar em dança tenha interferido diretamente na composição dos personagens da atriz. A formação como bailarina permitiu uma maior consciência corporal de modo a interferir diretamente na aplicação de técnicas de construção de personagens a partir de ações físicas. Isso é percebido nos depoimentos da própria atriz, que para compor os personagens parte de ações, posições e até passos aprendidos na dança.

### 3. A TRAJETÓRIA DA DANÇA-TEATRO

A união original da dança com alguns elementos da linguagem teatral produz uma diferente e ímpar forma de dança, na qual a referência mais significativa é a vida humana. Esta é uma definição geral do termo Dança-Teatro utilizado desde as experiências europeias nos anos vinte a partir do momento em que a Dança Moderna dá lugar a Dança Pós-moderna ou Contemporânea. Nomes como Loie Fuller, Ruth Saint Denis e Isadora Duncan se destacaram na área.

A Dança Moderna executada por Isadora Duncan tinha como objetivo “(...) expressar através do movimento a verdade interior do ser humano, distanciando-se de toda a fantasia e artificialidade da expressão clássica” (SILVA, 2005, p. 97). Sobre o Balé Clássico ou expressão clássica, registra-se o seguinte:

A conotação “clássico do Ballet Clássico, ou Dança Clássica, surgiu numa época em que o ballet desenvolvido na Rússia e na Itália buscavam se superar na complexidade de suas técnicas, exigindo o máximo de seus bailarinos e bailarinas em suas performances. Nestes Ballets procura-se sempre incorporar sequências complicadas de passos, giros e movimentos que se adaptem com a história e façam

um conjunto perfeito. No Ballet Clássico a roupa mais comumente usada são os tutus pratos, aquelas saínhas finas de tule, marca característica da bailarina, pois permitiam que as pernas da bailarina fossem vistas e assim ficasse mais fácil verificar se os passos estavam sendo executados corretamente. As sapatilhas de ponta que dão leveza ao movimento e são fundamentais no ballet clássico. (REZENDE, 2010, p. 5).

Além disso, o balé clássico por postura corporal ereta possui cinco posições de pé e movimentos básicos que sempre se repetem, são o *plié* e suas variações. Os *pliés* devem ser realizados em todas as cinco posições básicas dos pés no balé. Existem dois tipos de *pliés*: *demi e grand*. No *demi plié*, os joelhos dobram até a metade, sem tirar o calcanhar do chão. No *grand plié*, os joelhos dobram completamente, tirando os calcanhares do chão levemente.

De acordo com Eliana R. Silva, Isadora Duncan na Dança Moderna, rompeu os padrões quando “(...) resolveu dançar com os pés descalços ou com sandálias, vestida em túnicas gregas” (SILVA, 2005, p. 97). Diferente da complexidade do clássico, a dança moderna tinha movimentos simples baseados na experiência individual de cada artista. Ainda segundo Silva (2005), a partir desse momento o chão passou a ser utilizado não como suporte, mas como espaço de movimentação. Tal fato chocou a sociedade. Além disso, houve a utilização de uma dramaticidade mais direta oriunda do movimento das temáticas e dos personagens, em oposição ao lirismo do balé clássico.

O grande nome da Dança Moderna é Martha Graham. Ela nasceu nos Estados Unidos e fundou a própria escola onde passaram diversos nomes conforme descreve Luiza Bandeira:

Sua técnica explorava a angulosidade agressiva com espasmos e tremores nervosos, porém extremamente racional com fundamento na respiração. Seus princípios eram: contração e relaxamento, expressão do esforço, contato com o solo, e trajetória mística do ser humano em sua batalha contra a solidão. Ao longo de sua vida, teve como administradores várias personalidades importantes como:

Charles Chaplin, Indira Gandhi, o Papa João Paulo II, etc. Muitos astros e estrelas do cinema tiveram sua orientação. Martha Graham interpretou suas próprias obras e seus discípulos mais importantes foram Anna Sokolov, Paul Taylor, Merce Cunningham, Robert Cohan, Herbert Ross, Glen Tetley, Larlubovitch, John Butler e Twyla Tharp (BANDEIRA, 2005, p.10).

Por sua vez, a Dança Pós-Moderna se instaura através da liberdade, sem roteiro pré-definido, sem marcações e sem a dramaticidade exagerada da Dança Moderna. O pós-modernismo na dança trazia a versatilidade e o conceito de movimento natural do cotidiano e não apenas, programado e coreografado. A Dança Pós-Moderna também se permite utilizar todas as técnicas anteriores, sem um roteiro e sem pretensões objetivas, apenas como uma forma de expressão. Nesse contexto, surge a Dança-Teatro.

### 3.1 PROCESSO HISTÓRICO DE CONSOLIDAÇÃO DA DANÇA-TEATRO

O termo Dança-Teatro era utilizado por Rudolf Von Laban, na Alemanha nos anos 20, para descrever uma arte independente e Pina Bausch é seu principal expoente. Laban definia a Dança-Teatro como “(...) coreografias que incorporavam movimentos do cotidiano e movimentos abstratos em uma forma narrativa. É uma dança com “feito de teatro”. Na dança-teatro os dançarinos representam um personagem” (MOURILHEON, 2009, p. 14).

Laban era dono de academias no Monte Verita na Suíça e em Zurique na Alemanha, e passou os métodos inovadores dessa “nova” dança para muitos alunos. Para ele “(...) o movimento humano é o princípio da sequência: cada movimento irradia do centro da gravidade e tem que retornar a ele” (BERGSOHN, 1988, p. 21).

Uma das alunas de Laban que se destacou foi Mary Wigman. Durante muito tempo a bailarina foi assistente do mestre, tendo observado de perto o processo e dando, inclusive, muitas contribuições ao trabalho do mestre, mas, deixava os estudantes encontrarem as próprias raízes nas classes de improvisações. Os alunos praticavam sem nenhum acompanhamento para sentir o ritmo do próprio corpo. Para Isa Parth-Bergsohn, Mary Wig-

man foi mais específica sobre sua versão de dança-teatro do que seu mentor, Laban. Ela chamava sua arte de “dança absoluta”. Segundo Wigman:

Os conteúdos da dança e os trabalhos da arte da dança são similares àqueles das outras artes cênicas. O assunto é o homem e seu destino; Não o destino do homem hoje, ou ontem, ou amanhã, mas o destino do homem na sua eterna mudança de aparências... humanidade é o tema básico de uma ilimitada e eternamente significativa seqüência de variações (WIGMAN apud BERGSOHN, 1988, p. 29).

Outro aluno de Laban que contribuiu para o desenvolvimento da Dança-Teatro foi Kurt Jooss. Ele estudou com Laban nos anos 20 e absorveu todas as técnicas do mestre, principalmente as de combinar música, dança e educação da fala, com os elementos do balé clássico para um alcance dinâmico e expressivo da nova dança. “Nosso objetivo é sempre a Dança-Teatro, entendida como forma e técnica de coreografia dramática, preocupada de perto com o libreto, a música, e acima de tudo com os artistas intérpretes” (Jooss apud BERGSOHN, 1988, p. 31).

Kurt Jooss fundou, em 1927, o Folkwang Schule, na cidade de Essen, Alemanha. Essa escola formou vários bailarinos com o estilo acima descrito e montou vários espetáculos. Depois disso, ele se mudou para a Inglaterra onde montou uma Companhia de Dança. Ele também fez sucesso na Suécia e na Alemanha.

Mesmo com a importância desses três artistas na consolidação da Dança-Teatro, a alemã Pina Bausch é apontada como o grande nome na área artística. Há duas figuras centrais para entendê-la: seu mestre Kurt Jooss e Jean Georges Noverre. “Não há outro artista que, como ela, tenha respondido tão eficientemente às questões que ambos formularam” (KATZ, 1997, p. 6). Com Noverre, ela se identifica na medida em que transformou a dança numa narrativa teatralizada, conduzida pelo movimento. Ela entendia que a dramaturgia da dança devia ser tecida pela ação dançada.

Com Jooss ela traz a história individual de cada um, fazendo com que as particularidades de cada bailarino possam fazer parte do interesse coletivo. Para Jooss essa socialização do conceito de sujeito subentende que o “(...) corpo humano precisa tornar-se expressivo e criativo, singular e ao mesmo tempo coletivo”. (JOOSS apud KATZ, 1997, p. 6).

Nos anos 60, Bausch conseguiu uma bolsa na Juilliard School of Music, em Nova Iorque, onde aprendeu outras técnicas da dança moderna, que também permeariam a própria arte, através dos ensinamentos de Martha Graham. Nessa época havia, naquela cidade, “(...) uma forte reação contra estas técnicas formais da dança moderna, e o movimento de vanguarda buscava modos alternativos de experiências de dança e estilos cênicos”. (BERGSOHN, 1988, p. 35). Além disso, temas como meio ambiente, feminismo, minorias em geral, que estavam dentro do cotidiano da época passaram a fazer parte do universo da artista.

Pina Bausch volta à Alemanha, onde dá aulas de Dança Moderna. Com a aposentadoria de Jooss ela passa a dirigir a Folkwang Dance Studio onde desenvolve um trabalho coreográfico por cinco anos até assumir em 1973 o Wuppertaler Tanztheater, onde trabalhou até sua morte em 2009.

A Dança-Teatro de Pina Bausch é um processo complexo, permeado de paradoxos que se lançam inteligentemente no palco e platéia, ou seja, um desafio para os atores, mas principalmente aos espectadores, é um resultado cênico que valoriza o processo de construção, ao mesmo tempo que o desnuda, assume o teatro, mas para criticar certas formas de teatro (o realista, por exemplo); reconhece-se como dança, mas deixa pistas suficientes para que se possa traduzir a dança como teatro” (MARFUZ apud SILVA, 2005, p. 123).

Dessa forma, compreendemos que o trabalho desenvolvido por Tetê Nahas agrega aspectos da Dança-Teatro elaborado por Pina Bausch, tais elementos iremos analisar no decorrer dessa investigação.

### 3.2. A EXPERIÊNCIA DO WUPPERTALER TANZTHEATER

Antes da chegada de Pina Bausch, o Wuppertaler Tanztheater era o Teatro de Ópera de Wuppertal. A princípio, ela trabalhou com um conjunto de óperas dançadas como Tauris (1974), Orfeu e Eurídice (1975) e Barba Azul (1977). Ela criou ainda os espetáculos A Sagração da Primavera (1980), sempre com coreografias formais, mas que quebram o estereótipo da Dança Moderna.



Mas foi em 1978, ao produzir uma peça para o teatro de Brochum na Alemanha, inspirada em *Macbeth*, de Shakespeare, que ela criou o seu método: “criar uma peça a partir de perguntas (...) um grupo misto de atores e bailarinos. portanto cada um respondia de seu jeito, ou seja, pela voz, ou pelo movimento” (CYPRIANO, 2009, p.12). Esse método passou a ser utilizado praticamente por todas as companhias de dança contemporânea.

Nos espetáculos da companhia de Bausch “o movimento pode fazer papel secundário, pois, além da forma, o interesse está no conteúdo psicológico que determinado gesto pode suscitar”. (SILVA, 2005, p.124). Sendo assim, o corpo responde ao anseio da emoção dentro de uma liberdade de ação e movimento que o ator possa sentir naquele momento. A emoção do personagem vai sendo construída a partir desse processo de perguntas e experimentação. O ator-bailarino não repete o que ela pede, ele dá o gesto e movimento que ela conduz através de palavras e objetos.

Outra característica interessante são os elementos usados por Bausch em seus espetáculos. Em “Café Müller (1978), por exemplo, o palco está abarrotado de cadeiras onde ela dançava de olhos vendados. Em “Barba Azul” a diretora enche o palco de papel rasgado e lixo. “Café Müller (1978), um dos clássicos de Bausch, teve inúmeras remontagens pela própria companhia. A peça é na verdade uma competição entre três coreógrafos sendo que todos deviam usar o mesmo cenário. Em „Cravos , (1982) encenada na América Latina, ela cobre o palco com flores e coloca cães em cena representando a ditadura. A tortura é um dos temas do espetáculo.

Segundo Eliana R. Silva no modelo de estrutura coreográfica de Bausch,

A construção do papel que vai surgindo, está diretamente ligada à pessoa do dançarino e não ao personagem que se busca fora de si próprio como no processo teatral mais convencional: os dançarinos estão ali na maioria das vezes interpretando a si mesmos. (SILVA, 2005, p.124).

Nesse ponto, é possível dizer que essa experiência se assemelha à proposta de Stanislavski em que o ator deve usar a memória das emoções para interpretar o texto. Dessa forma, os processos se unificam para um bailarino ator. A diretora se destacou pelo conteúdo rico de teor psicológico. Nos

anos 80, a coreógrafa se consolidou como uma das mais importantes do mundo, um dos marcos da dança no nosso século.

Para Flavio Cypriano:

Bausch ampliou as fronteiras da dança de forma tão radical que tudo passou a ser permitido: dançar deixou de ser uma técnica, para que qualquer movimento fosse admitido como dança (...) Em todos os espetáculos seus bailarinos interagem com o público, servem café ou vinho, abraçam, mostram fotos (CYPRIANO, 2009, p. 11)

O uso dos movimentos do cotidiano e o teor psicológico fizeram da dança de Pina Bausch algo indefinível. Não era dança como foi formatada em tempos anteriores, era teatro, mas também não era o teatro formal, com diálogos, marcações, e todo o aparato. Era simplesmente dança-teatro, que formava atores-bailarinos e bailarinos-atores. Como Tetê Nahas é uma atriz e bailarina, e traz a dança de forma direta na composição dos seus personagens, relatar o trabalho de Pina Bausch tornou-se pertinente. Percebe-se isso na próxima seção, quando será descrita a trajetória da atriz e bailarina sergipana Tetê Nahas.

## 4- O CASO TETÊ NAHAS

Nessa seção será traçada a trajetória da atriz e bailarina Tetê Nahas, buscando identificar através da biografia os caminhos de sua formação, e trazendo a apresentação de alguns personagens, para analisar como ela utilizou a dança como consciência corporal e de forma direta para compô-los.

### 4.1. BIOGRAFIA

A atriz Tetê Nahas cujo nome de batismo é Valdelice de Matos Santos nasceu em Aracaju em 1966. Ela foi a sexta filha da empregada doméstica Valderez de Matos Santos e do pescador Jonas Xavier dos Santos. Os irmãos dela são Givaldo de Matos Santos (eletricista da Petrobrás, falecido), Givone de Matos Santos (chapista), José de Matos Santos (pedreiro), Jackson de Matos Santos (pintor de automóveis) e Valderez de Matos Santos (dona de casa).

Osmário Santos conta porque desde pequena ela é chamada de Tetê Nahas, primeiro por membros da própria família depois adotado como artístico:

Um fato interessante na escola, ela nunca respondia a chamada porque não chamavam nenhuma Tetê, mas Valdelice, seu nome. Tetê foi registrada como Valdelice de Matos Santos, conforme vontade da mãe, mas desde pequena é chamada de Tetê Nahas. O pai dela, senhor Jonas, queria que o nome fosse Tetê Nahas, segundo ele Tetê significava pele e Nahas na raça e na força. E, de fato, desde pequena, Tetê demonstrou ser dona de uma forte personalidade. (SANTOS, 2010, s/p).

Além da forte personalidade, desde cedo demonstrou desenvoltura para a dança e expressão corporal. A expressividade da menina chamou a atenção do ator Douglas, vizinho dela, que então a levou para fazer uma peça de teatro. Era “As aventuras de Jujuba e Teteca” de autoria de Bosco Scaffs e produzida pelo grupo GRIFACACA, nos anos 70, aos cinco anos de idade. Osmário Santos relata que Tetê Nahas participou do grupo teatral Check-up, onde era a mascote, participando de espetáculos e principalmente recebendo todo o legado do mestre Bosco Scaffs. Então, desde pequena Tetê se envolveu nas artes e logo cedo começou a viajar com o grupo para participar de festivais artísticos. Como tinha um tipo físico forte, todos pensavam que ela tinha mais idade.

A infância de Tetê foi diferente das dos irmãos mais velhos. Enquanto ela viajava para o Rio de Janeiro, São Paulo e participava do Grupo Check Up, os homens deixavam os estudos e começavam a trabalhar para ajudar os pais nas despesas enquanto a irmã fazia as tarefas domésticas.

Como ela estava sempre acompanhada de Douglas, os pais permitiam que ela participasse do grupo e ela o fez durante toda a adolescência, mesmo nos espetáculos mais ousados montados por Bosco Scaffs:

Eu era menor de idade e ainda tinha censura, então, na época em que os censores iam fazer os ensaios eu me escondia. Mas em cena, ninguém acreditava que eu tinha 15, 16 anos. Devo a Bosco e a Douglas o que sou. Quem eu me tornaria se Douglas não tivesse me en-

xergado ali em uma festinha e me levado a Bosco? E ele, que tanto me ensinou, sobre o artista completo, sobre a vida, sobre liberdade, sobre arte. Bosco Scaffs foi uma das melhores pessoas que eu conheci, devo tudo a ele, absolutamente tudo, eu o amo (NAHAS apud SANTOS, 2010, s/p).

Ainda sobre Bosco Scaffs, ela diz que ele pedia aos atores que trabalhavam com ele, para buscar formação na dança e também na música.

Bosco dançava muito bem e dava noções para a gente, mas a gente precisava, segundo ele, se aperfeiçoar. Só que me apaixonei pela dança tanto quanto pelo teatro e me tornei bailarina também. Sempre fui muito tímida, então o teatro e a dança juntos, eram a forma de expressar aquilo que não conseguia falar” (NAHAS apud SANTOS, 2010, s/p).

Tetê Nahas como atriz e bailarina participou de diversos grupos de dança, como o Raça Real, que trabalhava o tema afro e também folclórico e do Balé Municipal de Dança Contemporânea de Aracaju. O balé foi criado em 1984 junto com a Escola Municipal de Artes, hoje Escola de Artes Valdice Teles.

Nessa época ela foi contratada pela Prefeitura Municipal de Aracaju, justamente como bailarina, integrando o quadro de funcionários da Escola Municipal de Artes. Efetivada como funcionária estatutária em 1988 até hoje ela atua na Escola como professora de teatro: “Nunca imaginei que fosse me tornar professora, mas é algo que também me realiza muito. Absorvi tudo o que pude de Bosco Scaffs e tento, como ele, transformar a vida de algumas pessoas através da arte” (NAHAS apud SANTOS, 2010, s/p).

Em fevereiro de 1984, aos 17 anos, ela participou da fundação do Grupo Imagem, montado pelo ator e diretor sergipano Cícero Alberto, também ex-aluno de Bosco Scaffs. Em entrevista a TV Sergipe, Cícero Alberto registra que o objetivo do grupo era unir as linguagens da Dança, Música e Teatro. O grupo estreou com o espetáculo “Salve-se quem puder”, com pequenas histórias amarradas com coreografias. Sobre a participação de Tetê Nahas no grupo Imagem, Cícero Alberto, em entrevista a esse trabalho, disse o seguinte:

No grupo, além de ser atriz, Tetê era a nossa coreógrafa: ela fez as coreografias de „Salve-se Quem Puder. Em 87, ela coreografou o solo da „Estrela Cadente. Quando nós pretendíamos montar „A mais forte texto de August Strindberg, fizemos uma sessão de estudo sobre a obra dele para a Federação de Teatro Amador de Sergipe - FETAS e sobre a montagem. Infelizmente, não tivemos condições de concretizá-la. Mas foi legal porque até então poucos conheciam a obra de Strindberg, o pai do naturalismo no teatro. (ALBERTO, 2007)

Depois do Grupo Imagem, a atriz participou do Grupo Asas de Teatro, dirigido pelo baiano Paulo Barros “No grupo, a artista ganhou um prêmio como iluminadora por “Floresta do Alinhamento”. Ela utilizou apenas duas lanternas para fazer o espetáculo e se destacou pela ousadia e criatividade” (SANTOS, 2010, s/p).

A atriz e bailarina também teve seus momentos de cantora profissional. O auge dessa etapa foi entre 1988 e 1990 quando participou da Banda Zé Yeddo que trazia músicas folclóricas e fez trabalhos de backing vocal com o cantor e compositor sergipano Tonho Baixinho. Depois dessa fase ela foi convidada pelo Grupo Teatral Imbuauça. Ela relata:

Rivaldino Santos, muito meu amigo, tinha trabalhado comigo em outros grupos. Foi ele o portador do convite do Imbuauça. O grupo já era célebre e eu tinha uma carreira já consolidada. Aos 25 anos decidi me dedicar a essa nova fase de minha carreira, fazendo teatro de rua, com literatura de cordel, uma linha de atuação mais popular (NAHAS apud SANTOS, 2010, s/p).

Tetê Nahas dedicou 17 anos e meio a essa fase popular do Imbuauça. O grupo trabalhava o Teatro de Rua com textos feitos em cordel entremeados com músicas do folclore sergipano. Sobre isso ela fez o seguinte depoimento:

Fiz muitos trabalhos e personagens marcantes, aprendi muito, viajei, conheci outros países. O Imbuauça me deu muitas oportunidades. Jamais esquecerei de minha Filismina de „A Farsa dos Opostos , „Das Mulheres de Eurípedes , do Diabo, de O Auto da Barca do Infer-

no e de Tereza, de „Além da Linha D'Água , escrita especialmente para mim. Foi nesse espetáculo que nós, do Imbuuçã, contracenamos com Marília Pêra. Isso sem falar, claro, daquela que não me abandona, Urânia de “Antônio Meu Santo”. (NAHAS, 2010)

A personagem Urânia é a mais conhecida do público desde que passou a integrar o elenco do programa São João da Gente, exibido todos os anos durante todo o mês de junho, na TV Sergipe, afiliada da Rede Globo de Televisão no Estado. Segundo Osmário Santos:

Urânia fez tanto sucesso que Tetê, a convite do produtor Fernando Petrônio, desde 2003 grava uma participação especial no São João da Gente, da TV Sergipe. Em 1992, como muitos atores sergipanos, participou de Tereza Batista, minissérie da Rede Globo. Em 2007, gravou o filme “Orquestra dos Meninos” dirigido por Paulo Thiago. (SANTOS, 2010, s/p)

A partir de 2001, a atriz e bailarina passou a dirigir espetáculos profissionais e amadores. Dá início a uma nova fase na carreira, conforme descrito pelo Jornalista Osmário Santos, no jornal da Cidade em recente reportagem sobre Tetê Nahas:

A estreia como diretora foi com o espetáculo “Conto ou Não Conto”, em janeiro de 2001, baseado no livro “Contos de Vida e de Morte”, de Carlos Cauê. Não parou mais. O infantil “No Reino do Encantamento”, com a Companhia de Teatro da Fundação Pedro Paes Mendonça, marca a estreia como diretora em espetáculos infantis. Depois vieram os espetáculos “Andantes (2002)”, da Companhia Usina de Teatro, Decadência (2005), da Companhia de teatro Rota, “Sete noivas para sete irmãos (2003)”, da Companhia de Teatro da Fundação Pedro Paes Mendonça. Tudo isso sem falar de “Nunca é Tarde(2006)” do grupo Troteatro de Espetáculo e de “Viva, A vida em um ato” monólogo de Carlos Cauê interpretado por Luís Carlos Reis. Um espetáculo marcante para a atriz a “Paixão de Cristo” (2000), realizada todos os anos no povoado Serra do Machado em Ribeirópolis, que é uma produção encenada por mais de 60 atores. A atriz também dirigiu o primeiro espetáculo infantil do Grupo Imbuuçã.

“O Natal da floresta dos Ursinhos (2006)” e fez a assistência de direção e as coreografias do espetáculo “Desvalidos (2004)”. Recentemente montou os musicais “Saltimbancos”, e “O Mágico de Oz” para a Nossa Escola, o espetáculo contou com um elenco composto por mais de 200 alunos (SANTOS, 2010, s/p).

Em 2008 dá à luz ao primeiro filho, Jonas Henrique. Com o nascimento do filho, tornou-se difícil acompanhar o Grupo Imbuauça em turnês nacionais, por isso, decide deixar o grupo e se dedicar mais à família e à direção de espetáculos.

#### 4.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE FORMAÇÃO

Nesse tópico analisa-se a formação de Tetê Nahas enquanto atriz e bailarina, contextualizando sua história no âmbito da arte cênica sergipana. A atriz iniciou suas atividades nos anos 70. Esta época foi de grande efervescência cultural para o Teatro Sergipano. Existiam diversos grupos teatrais, a exemplo do Grupo Experimental da Universidade Federal de Sergipe, do Grupo Opinião, Expressionista, entre outros. A Universidade Federal de Sergipe (UFS) e a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe (SCAS), através do grupo Teatro de Cultura Artística exerciam papel fundamental no desenvolvimento da arte cênica no Estado, como a jornalista Ilma Fontes comentou. Ela acrescentou que o teatro de Cultura Artística de Sergipe trazia diretores de São Paulo e Rio de Janeiro para montagens sergipanas de alta qualidade, a exemplo de “Chuva” e “Eles não usam Black tie”. Ainda segundo Fontes, todos os integrantes davam o melhor de si e tinham o respeito e a admiração do público. (FONTES, 1999).

Por conta desse interesse de parte da sociedade pelo teatro, e não apenas de espectadores, mas, de jovens que queriam ingressar na arte cênica, a Secretaria de Educação e Cultura da época, buscava realizar diversos cursos de teatro em que participavam estudantes universitários e secundaristas, pessoas ligadas à igreja e comunidade de bairros. Um desses grupos segundo a atriz Maurelina em entrevista a TV Sergipe é o Grupo Regional de Folclore e Arte Cênica Amadorística Castro Alves - o GRIFACACA. O gru-



po fazia parte dessa tendência popular e fechou inclusive um contrato com o MOBRRAL para apresentar espetáculos nas escolas estaduais de todos os municípios sergipanos.

Mesmo assim, pode-se afirmar que o teatro em Sergipe ainda possuía um caráter elitista. As produções eram sofisticadas, condizentes com os textos clássicos e cobravam ingressos. Por isso, poucas pessoas tinham acesso aos espetáculos montados por grupos locais. A jornalista Sueli Carvalho informa que pessoas como João Costa, Aglaé D'Ávila Fontes, Clodoaldo Alencar, Antonio Rocha, Tereza Newman, Francisco Carlos Varela, eram ligadas à SCAS. Tais artistas pertenciam a uma camada social mais abastada. Grande parte deles eram professores universitários, políticos e empresários (CARVALHO, 1999).

Essa produção teatral, vinculada ao sul do país, também pode ser explicada pela ditadura militar. Foi nesse contexto que surgiu Bosco Scaffs. Segundo informações do Memorial do Teatro de Sergipe, Bosco nasceu em Aracaju, se formou em Salvador e voltou para Sergipe para fazer teatro. Nos anos 70, montou alguns espetáculos na SCAS e dava aulas de dança no colégio Atheneu. Segundo Osmário Santos acima citado, o texto "As aventuras de Jujuba e Teteca" de autoria de Scaffs foi encenado pelo grupo GRIFACACA nas escolas estaduais de Sergipe. Foi nessa montagem que Tetê Nahas estreou ainda na infância.

Bosco Scaffs montou no SESC o Grupo Check Up, com propostas ousadas, o grupo se tornou conhecido em todo o Estado e fora do país. Sobre o artista Jorge Lins fez a seguinte afirmação no Blog Auê, Educação, Cultura:

Foi com o Grupo Check-up, que Bosco deixou seu nome na História do nosso Teatro. Montagens ousadas, inquietas, plasticamente belíssimas. "Assinax" foi uma delas. Ambientou todo o Teatro Atheneu, desde o hall até o palco, a tal ponto que o público se sentia parte do cenário/cena" (LINS, 2010, s/p)

Nos anos 80 a elite do teatro se afastou da cena, dando lugar ao Grupo Imbuça e a outros que passaram a seguir a tendência popular. Como muitos grupos de dança e teatro se formaram, foi criada a Federação do Teatro Amador de Sergipe. Isaac Galvão em entrevista a TV Sergipe re-

gistra que era necessário organizar a cena teatral. Sobre essa época Tetê Nahas comentou: “Foi uma época muito rica em termos de cultura, a cena era crescente, eram vários espetáculos, tínhamos prêmios, incentivos, festivais, era maravilhoso, qualquer jovem se empolgava e seguia na arte, pois tínhamos oportunidade” (NAHAS apud SANTOS, 2010).

Mas a organização política não garantia a formação. Bosco Scaffs era expert em artes cênicas e exercia o papel de professor. Diversos atores trabalharam com ele: Izete Oliveira, Mariano Ferreira, Cícero Alberto, Fernando Petrônio, Rivaldino Santos, Dinha Barreto, e a própria Tetê Nahas.

Segundo Tetê Nahas o mestre exigia a formação do artista completo, por isso eles dançavam, cantavam e interpretavam. Essa afirmação é confirmada por Rivaldino Santos, Cícero Alberto e Izete Oliveira durante entrevista exibida na TV Sergipe, Bosco Scaffs não tinha regras pré-estabelecidas, deixava o ator livre para criar e explorava o melhor que o artista possuía. (Bom Dia Sergipe, 2009). Percebe-se aqui uma nítida semelhança, com o processo de formação de Pina Bausch. Scaffs, assim como Bausch, utilizava as experiências dos atores, a emoção, os gestos, a dança, o teatro e a música juntos. Segundo Tetê Nahas, Bosco Scaffs estudou o processo da artista como também da Dança Moderna, do Jazz e passava isso para os alunos de dança no Atheneu nos anos 80. Ela foi aluna de Bosco Scaffs no colégio, além de fazer parte do Check Up. A atriz declarou ainda que o mestre utilizava diversos processos teóricos e práticos. Nahas, afirma ainda que as aulas dele seguiam uma ordem, começava com dança, depois aquecimento de voz, e interpretação. “Bosco defendia que um personagem se formava aos poucos, através da emoção pessoal dentro do contexto experimental que ele passava” (NAHAS, 2010).

Tetê Nahas testemunha que nos anos 90, toda essa cena teatral foi modificada. O grupo Imbuuça se consolidou como um dos mais importantes de Sergipe e passou a ser praticamente o único grupo de teatro em atividade, com diversas montagens de sucesso fora do Estado e do País. Ela acompanhou essa trajetória desde 1991 quando integrava o elenco fixo do Imbuuça.

Ainda segundo Nahas, com a abertura política e a criação do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Sergipe, o artista amador dá lugar ao artista

profissional. Os artistas passam a se preocupar mais com os ganhos financeiros e menos com a formação. Os espetáculos passaram a ser montados para gerar lucros. Isso só foi modificado nos anos 2000 com a chegada do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe.

Em 2007, Tetê Nahas passa a frequentar o curso de Licenciatura em Teatro da UFS. Veio em busca de aprendizado teórico e titulação para respaldar os mais de 25 anos de ensino do teatro e dança, complementando essa trajetória espontânea de sucesso. Deve se formar esse ano, aos 44 anos, quase quarenta anos depois da primeira participação em “As aventuras de Jujuba e Teteca” nos anos 70, por intermédio de Douglas, com texto de Bosco Scaffs.

#### 4.3. REPERCUSSÃO E PERSONAGENS MARCANTES

Nesse tópico serão observados cinco personagens da atriz e bailarina Tetê Nahas, buscando compreender de que forma o aprendizado dela na dança e também enquanto atriz - no que se refere à expressão corporal - contribuiu para criar um diferencial e interpretações que chamaram a atenção do público e da crítica.

Em entrevista com a atriz Tetê Nahas foi pedido para que ela indicasse cinco personagens da carreira que ela destacaria como um trabalho diferenciado de expressão corporal, através da influência da dança e de técnicas teatrais, criadas através de um modo particular de interpretação. Esses personagens foram revistos, pois estão todos gravados em DVD. Já os havia assistido enquanto espectador, mas agora era necessário exercer um olhar de pesquisador e verificar o que a atriz traz a respeito da dança na ação física dos personagens.

- Urânia (Antônio Meu Santo 1995/2002)

Para falar sobre essa personagem é preciso também relatar a situação em que ela foi construída. Segundo Nahas, a sede do grupo Imbuuçã era situada bem próxima a igreja de Santo Antônio, a mais antiga e tradicional da capital. Todos os anos, no mês de junho, milhares de pessoas participam de uma trezena, missas e procissão. Aproveitando essa oportunidade, o grupo resolveu criar o espetáculo “Antônio Meu Santo” em 1995. Uma comédia escrachada, baseada na literatura de cordel com adaptação da atriz Valdice Teles.

A história narra a aventura de cinco idosas, solteiras, que fazem mil trapalhadas com Santo Antônio para que ele lhes arranje um casamento. A caracterização de Urânia, segundo Tetê Nahas, foi a seguinte:

(...) busquei o estereótipo da ação e coloquei tudo na região lombar. Não é fácil fazer. Apropriei-me do que na dança se chama de segunda posição: um demi plié; tirei a coluna do eixo e o resultado foi muito satisfatório para o público e muito cansativo para mim (NAHAS, 2010).

A atriz disse ainda que para fazê-la passava por cinco minutos fazendo o cabelo (colocando bobs), dez minutos para a maquiagem, mais quinze minutos para o aquecimento facial direcionado para as bochechas que sofrem uma pequena dilatação e ainda trinta minutos de aquecimento voltado para as articulações dos joelhos, fortalecimento das coxas e principalmente para a coluna que era onde ela se sentava e se sustentava.

Figura 1: Tetê Nahas embaixo a esquerda encarna a solteirona Urânia “Antônio Meu Santo.



Fonte: Acervo de Tetê Nahas, 1995.

## • TRAJETÓRIAS DO TEATRO EM SERGIPE •

Figura 1 - Sala grande com um homem e quatro mulheres. A sala é com tijolos alaranjados à mostra, a foto está em preto e branco, o homem negro com um boneco nos braços sorri, ele está vestido em uma batina preta, do lado esquerdo tem uma mulher negra de óculos com um pano na cabeça e vestido de bolinhas, ao centro uma outra mulher negra agachada fazendo um esforço e muita expressividade, mais para a esquerda uma mulher parda e atrás uma mulher parda e magra. Nas paredes tem três quadros e imagens de santos.

De fato, quando se observa a personagem, percebe-se de imediato a expressão corporal, aliada a voz estridente e comportamento expansivo que arranca risos do público. À primeira vista a personagem não parece exigir tanto.

Figura 2: Tetê Nahas é a penúltima da esquerda para a direita, Urânia em 2002- “Antônio Meu Santo”.



Fonte: Acervo de Tetê Nahas, 2002.

Figura 2 – Cinco mulheres conversando, da esquerda para a direita uma mulher negra com vestido rosa e bolas pretas e uma bolsa que imita pele de onça pintada, uma mulher parda com vestido de mangas rosas e estampa verde com as duas mãos sobre um livro agarrado no peito. A terceira mulher é parda está com um livro nas mãos e olhando para ele, ela veste saia rosa, uma blusa estampada nos tons azuis e vermelho e usa um casaco lilás claro. A quarta mulher está com uma saia de flores negras e brancas, a mulher é negra e também com uma blusa azul e branca quadriculadas, ela tem bochechas grandes muita maquiagem azul nos olhos e usa bobs. A última mulher está com um vestido estampado amarelo, azul, e rosa, um chale vermelho e um leque na mão direita, com um rosto assustado. Ela usa um diadema. No fundo desta mulher uma parede branca e acima um sôtão com umas roupas distante. Todas estão na frente de um palco cheio de objetos.

Mas com o passar do tempo, distingue-se muitos detalhes os quais somente uma pessoa com o total domínio do corpo poderia fazer. O jeito encurvado, as pernas tortas e a forma de caminhar em quase uma hora e meia de espetáculo demonstram isso. Esses detalhes podem ser verificados através do vídeo e também nas inúmeras vezes em que se assiste o espetáculo.

- Hécuba (As Mulheres de Eurípedes, 1995)

Esse personagem fez parte do espetáculo teatral feito pelo Grupo de Teatro Imbuuçã, em 1995, “As Mulheres de Eurípedes”. Baseado em textos do Teatro Grego foi um projeto idealizado por Valdice Teles que uniu às personalidades das personagens clássicas Hécuba, Fedra e Medeia, características dos Orixás do Candomblé Oxum, Nanã e Yansã. Tetê deu vida às três personagens junto com o ator Rivaldino Santos, que também fazia outros. De acordo com o Professor de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, Christian Werner:

No acampamento a ex-rainha Hécuba vê sua filha Polixena ser sacrificada em honra de Aquiles, já morto, e logo depois se depara com o cadáver de seu filho Polidoro, a quem julgava em segurança no palácio de Polimestor, seu genro. A rainha reúne forças e pede a Agamêmnon, comandante dos gregos, uma oportunidade para castigar Polimestor. Então, com a ajuda das outras cativas troianas, cega o rei Trácio e mata seus dois filhos (WERNER 2005, s/p).

Segundo o antropólogo Pierre Verger, pesquisador da religião afro, o arquétipo do Orixá Nanã é o seguinte:

Nanã é o arquétipo das pessoas que agem com calma, benevolência, dignidade e gentileza; das pessoas lentas no cumprimento de seus trabalhos e que julgam ter a eternidade à sua frente para acabar seus afazeres. Elas gostam das crianças e educam-nas, talvez com excesso de doçura e mansidão, pois tem tendência de se comportarem com a indulgência das avós. Agem com segurança e majestade. Suas reações bem-equilibradas e a pertinência de suas decisões mantêm-nas sempre no caminho da sabedoria e da justiça (VERGER, 2007, p/s)”.



Unindo as duas orientações, a atriz Tetê Nahas fez uma caracterização da personagem com base nos conceitos de Dança Moderna, executado por Marta Graham e o de Dança-Teatro propagado por Pina Bausch. E assim descreve aquela experiência:

A personagem Hécuba, de Eurípedes, da peça *As Mulheres de Eurípedes*, tinha uma carga muito pesada, complexa e sofrida, que se rastejava pelo chão. Simplesmente canalizei todo o peso da sua ruína no chão, no plano mais baixo que há na interpretação. Negar as técnicas de dança? Impossível. Marta Graham e sua dança moderna me deram a base que queria, enquanto Pina Bausch endossou o sofrimento com suas contrações (NAHAS, 2010).

De fato, fazer a encenação no plano baixo é relacionado com a Dança Moderna como afirma Roger Guaraudy, citado por Marília Verlardi:

A sua técnica prepara dançarinos para paradas e mudanças bruscas de direção, equilíbrios e saltos com joelhos e tornozelos flexionados, o tronco fora do eixo, quedas e deslocamentos no plano baixo. Estes movimentos têm o solo como origem e devem ser considerados em relação ao corpo como um todo (GUARAUDY apud VELARDY, 1993, s/p).

Com relação a Pina Bausch pode-se notar uma referência também na interpretação e movimentação da personagem no chão, mas sob um outro aspecto distinto. “Bausch levou seus bailarinos a uma situação de risco. Em geral treinados no Balé Clássico, eles eram instados a dançar sob cenários nada aconchegantes: terra, água, flores com cabos metálicos” (CYPRIANO, 2009, p. 11).

Tetê Nahas teve uma experiência parecida no grupo Check Up, e também nos vários grupos de dança que participou enquanto bailarina. A surpresa do público é que se esperava uma interpretação comum, mas se depararam com uma personagem no chão como podemos ver na figura 3.



Figura 3: Tetê Nahas vive a Hécuba, personagem de “As mulheres de Eurípedes”.



Fonte: Acervo de Tetê Nahas, 1995.

Figura 3- Mulher negra deitada no chão coberta com uma manta marrom, com um pano lilás na cabeça e um turbante marrom e verde. Atrás dela tem um muro, algumas pedras em frente a ela está diretamente na areia.

Ao rever o vídeo é possível constatar o que a atriz falou na entrevista sobre o sofrimento da personagem, o agir no chão, a dor representada pelo rastejar. Apesar do peso imposto pelo contexto de Hécuba, percebe-se uma destreza na movimentação aliada a uma leveza típica de uma bailarina.

- O Diabo (Auto da Barca do Inferno, 1997)

Para falar desse personagem, se faz necessário contextualizar a respeito da montagem do espetáculo “O Auto da Barca do Inferno”, em 1997, do autor português Gil Vicente, que contou com a direção geral de João Marcelino. João é um diretor potiguar que possui uma relação próxima com o grupo Imbuca. Começou a trabalhar com o grupo com a confecção dos figurinos da peça “As Irmãs Tenebrosas” (1988), dirigiu “A Farsa dos Opostos” (1992) e também outros espetáculos do grupo a exemplo de “Senhor dos Labirintos” (1998), e “A Grande Serpente” (2010).

Sobre o texto “O Auto da Barca do Inferno”, Hélio Consolaro registra:

O Auto da Barca do Inferno é um auto onde o barqueiro do inferno e o do céu esperam à margem os condenados e os agraciados. Os que morrem chegam e são acusados pelo Diabo e pelo Anjo, mas apenas o Anjo o absolve. (CONSOLARO, 2004, p. s/p)

Esse espetáculo, assim como “A Farsa dos Opostos” de 1992 traz de volta o teatro ligado às festas carnavalescas da Idade Média. Bahkti, explica que nessa época os carnavais liberavam o riso, opondo-se à seriedade medieval e o riso era necessário ao homem desse tempo. Ainda segundo os autores, o grupo resgatou a espontaneidade e o caráter livre das ruas e praças da época (SANTOS; ANDRADE, 2006).

Coube a Tetê Nahas interpretar o grande protagonista da história, o Diabo, Hélio Consolaro o descreve como:

Personagem vigorosa que conhece a arte de persuadir, é ágil no ataque, zomba, retruca, argumenta e penetra nas consciências humanas. Ao Diabo cabe denunciar os vícios e as fraquezas, sendo o personagem mais importante na crítica que Gil Vicente tece de sua época (CONSOLARO, 2004, p. s/p).

Segundo a atriz, o Diabo foi o maior desafio de sua carreira e também foi baseado em dança, mais especificamente uma dança oriental:

Fazer esse personagem foi botar toda minha covardia em prática, medos, anseios e maldades. Fui buscá-lo inconsciente na dança Kathakali (Índia). Essa dança é toda trabalhada em cima dos joelhos dobrados, na segunda posição, quase no demi *plié* com a coluna no eixo, ao contrário da Urânia. Ele nunca fechava as pernas e se acontecia era na quarta ou quinta posição, ficando sempre exportando a segunda posição, *andé ó*. Da cintura para baixo o ritmo era mais rápido e arisco do que na segunda para cima, que parecia movimentos mais ligados, para compor os movimentos quebrados da cintura para baixo, trazendo o lúdico para a ação. É com ela as cambalhotas. É nesse momento que entra em prática toda preparação

corporal. Negar nunca. A dança é o fio que conduz meus personagens. (NAHAS, 2010)

Sobre o Katakali, de fato, é necessário um excelente preparo físico para fazer tal técnica, considerada a mais popular da Índia, conforme descreve David Courtney:

Para ser ator de Kathakali os pretendentes passam por rigoroso treinamento com dedicação exclusiva, durante anos, quase sob regime militar que começa aos 8 anos. Tudo isso serve para desenvolver uma cadeia muscular antinatural e rigorosamente definida com a finalidade de permitir o intenso fluxo de energia, assim como ter um corpo que suporte essa carga. Há a remodelagem da estrutura corporal do ator com um dia que começa às 4h da manhã com massagens, exercícios físicos e de olhos, treinamento de passos, coreografias e memorização dos textos clássicos e prática de ritmos (COURTNEY, 2010, s/p).

O personagem é um dos mais lembrados da carreira da atriz e até hoje chama a atenção do público como da Jornalista Luciana Almeida no Blog Veritas:

Ando bulinada. Depois de ver Inês Peixoto, da desconcertante Tânia Farias, não podia deixar de falar de Tetê Nahas. Nunca mais a vi em cena. Aliás, nem sei se ainda faz parte do Grupo Imbuça. Me recordo com carinho da encenação do “Auto da Barca do Inferno” na Praça Fausto Cardoso (palco dos melhores acontecimentos artísticos, ou não, de Aracaju). No texto de Gil Vicente, ela fazia o diabo: arrasadora na presença de cena, projeção de voz como ninguém, forte na pisada e nos tempos. Lembro bem da respiração ofegante que Tête imprimiu nessa personagem. Tive medo. (ALMEIDA, 2009, s/p).

O espetáculo quando apresentado em Recife, em ocasião do II Festival Nacional, de 19 a 29 de novembro de 1998, chamou a atenção do público e da crítica local. O jornalista João Luiz Vieira, publicou no Jornal do Comércio o seguinte comentário sobre o espetáculo: “O Auto da Barca do Inferno

do Imbuuçã/SE ratificou o talento da atriz Tetê Nahas, numa montagem aquém do histórico do grupo. Fez bonito no Morro da Conceição” (VIEIRA, 1998, s/p).

Figura 4: Tetê interpretou o Diabo em „Auto da Barca do Inferno.



Fonte: Acervo de Tetê Nahas, 1997.

Figura 4 - Mulher negra vestida de uma manta de farrapos e uma malha completa cor marrom, em cima de duas rodas, com uma escada no meio das pernas. Ela está agachada e tem dois chifres, em volta muitas pessoas sorrindo e outras supresas. No espaço apenas uma parede azul de madeira, é uma praça.

Esse texto comprova o grande fascínio que a personagem causou e a interpretação cuidadosa e bem elaborada com base na dança dada pela atriz que fez com que o trabalho dela fosse destacado. No personagem, quando se assiste, percebe-se o que foi dito sobre a destreza em cima da barca, a movimentação e o preparo físico.

- Teresa (Além da Linha D'água, 1999)

Ainda contextualizando, a ação esse personagem é da peça “Além da Linha D'água”, apresentada exclusivamente no SESC Pompéia, em São Paulo, no mês de setembro de 1999. Em reportagem especial exibida na TV Sergipe no ano de 2007, comemorando os 30 anos do Grupo Imbuuçã,

a repórter Carla Suzane traz a informação que antes, enquanto O Grupo Imbuauça estava em Salvador, eles foram vistos pela então primeira dama do país, Ruth Cardoso, que os convidou para participar do Projeto “Além da Linha D’água”, em São Paulo.

Esse projeto foi promovido pela Ong. Ação Solidária que promovia no SESC Pompéia em São Paulo uma exposição com artefatos nordestinos e também o espetáculo, “Além da Linha D’água”, com vários grupos musicais do nordeste. Os únicos atores convidados foram os integrantes do grupo Imbuauça que contrataram com a atriz Marília Pêra.

Marília interpretava Maria Benvinda, uma nordestina que saía do sertão para conhecer o mar, acompanhada por diversos amigos, no caso, interpretados pelos atores do Imbuauça.

Eles aproveitaram a oportunidade e inseriram a apresentação da esquete “A filha que bateu na mãe e virou cachorra”, baseada na Literatura de Cordel, é parte integrante do espetáculo “Teatro Chamado Cordel”.

O roteiro era o caminho de Maria Benvinda em direção ao mar. Com ela estavam personagens típicos do nordeste: O matador-galã, a rezadeira, a filha que bate na mãe e virou cachorra, um mudo e um sabichão. Tetê Nahas interpretou Tereza, a prostituta ingênua, que sonhava em casar e ter filhos. Sobre o personagem disse a atriz:

Ela apesar do ofício tinha uma leveza de alma, praticamente fluava. Fiquei muito feliz quando o Ivaldo Bertazzo, diretor do espetáculo, enviou o texto para nós em Aracaju e disse” Escolham os personagens entre vocês, menos a Teresa, porque ela é da Tetê”. Fiz como se Tereza tivesse deslizando, feminina, pura, sonhadora com uma leveza corpórea de uma borboleta sensível e ao mesmo tempo sensual e envolvente. Tereza me fez voltar as minhas meninices, traquinagem e me fez dançar. Fui buscar no Jazz, nos movimentos de quadris, a sensualidade dela, de forma bastante sutil já que a dança é quebrada e a Tereza é ligada. Um fato interessante é que a peça era toda coreografada, afinal Ivaldo é um coreógrafo, e coube a mim, como bailarina, aprender todos os passos e passar para o Grupo Imbuauça todos os dias. Estava eu, aos quase 33 de volta a Dança e estava muito feliz, porque uma personagem mais naturalista me deu um grande presente”. (NAHAS, 2010)

A dança em questão utilizada é o Jazz Dance, muito comum nos Estados Unidos a partir do século XX e que foi amplamente divulgada no cinema e na Broadway segundo a pesquisadora Eveline Correia:

(...) o Jazz apresenta técnicas que foram introduzidas na dança jazz pelo bailarino e coreógrafo Jack Cole; movimentações herdadas das danças africanas, como: amplitude nos movimentos de tronco, joelhos flexionados, exagero nos movimentos de quadris, movimentos naturais do corpo humano, técnicas de oposição de movimentos (cair-levantar, abrir e fechar, etc.), explosão de movimentos, ligação entre os movimentos e também a improvisação (CORREIA, 2009, s/p).

A personagem Tereza se revela como uma figura importante no grupo Imbuça naquele momento, em que o espetáculo exigia a presença de uma atriz e bailarina experiente para acompanhar a grande estrela em questão, Marília Pêra. Em entrevista especial à TV Sergipe sobre Tetê Nahas, Marília Pêra disse: “Tetê é uma jovem atriz popular que exercia sobre o público um enorme carisma, é uma atriz de primeira”. (SETV, 2008). O diretor do espetáculo e coreógrafo, Ivaldo Bertazzo, concorda com Marília ao afirmar que “Tetê é uma atriz contemporânea, cheia de vigor e visceralidade e sem nenhum clichê na interpretação” (Idem). Marília Pêra, na mesma entrevista acrescenta que quando conheceu Tetê considerava-a uma atriz espontânea, mas com o passar do tempo observou que estava ao lado de uma atriz prática que dançava quase como uma bailarina clássica e cantava como uma soprano.

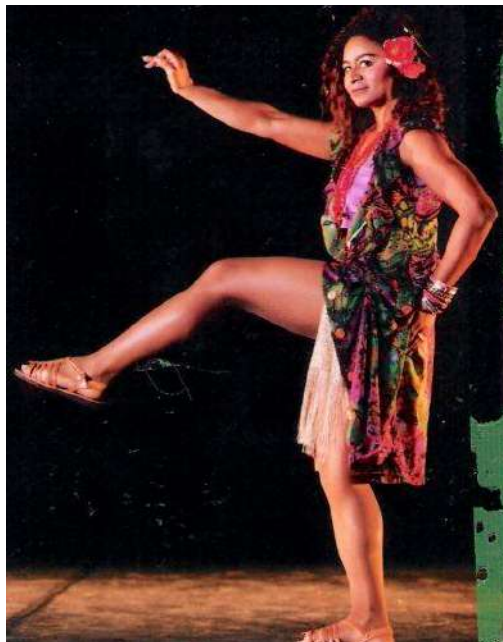
Ao assistir o espetáculo nota-se Tereza desde a chegada. A entrada da personagem já demonstra a movimentação do quadril, aliada a coreografia de abertura. No decorrer da apresentação percebe-se a dança nos demais movimentos em que a atriz executa, buscando uma prostituta ingênua e sensual.

- Maria Melona (Desvalidos, 2004)

Apesar do grande sucesso de “Além da Linha D’Água” o Imbuça mantém a base em Aracaju. De volta eles se preparam para encenar “Desvalidos”, baseado na obra de Francisco Dantas, e dirigida por Rodolfo Garcia Vazques.



Figura 5: Teresa de Além da Linha D'Água.



Fonte: Acervo de Tetê Nahas, 1999.

Figura 5 – Mulher negra com cabelos cacheados vermelhos, a mão direita na cintura, ela está de lado, com a perna direita estendida para frente em um ângulo de 90 graus, uma flor vermelha no lado direito da orelha, um sorriso tímido, vestida numa manta rosa choque e preta, e usando muitas pulseiras e colares. O chão é de madeira e a parede toda preta.

Este foi convidado para a direção, segundo reportagem especial exibida pela TV Sergipe, em 2007. O arte-educador, Manoel Cerqueira, havia assistido um espetáculo em São Paulo e sugeriu o nome de Rodolfo Garcia Vazquez.

Rodolfo, que é diretor do grupo paulista Sátyros, aceitou o convite. Foi a primeira vez que o grupo convidou um diretor do sul do país para dirigir um espetáculo do Imbuqua. A peça “Desvalidos” conta a história de três personagens centrais: Maria Melona, Filipe e Coriolano, e o modo como eles sobrevivem no sertão sergipano, em meio a seca, a ameaça do cangaço e também com os sofrimentos pessoais causados principalmente pela inveja e maledicência.



O espetáculo estreou em 1º de junho de 2004 no Teatro Tobias Barreto em Aracaju e teve a plateia lotada. Maurelina (2007), em entrevista já citada, relata que nenhum outro grupo local conseguiu tal feito em Sergipe, por se tratar de uma apresentação no meio da semana e com outros eventos acontecendo na cidade. O espetáculo foi apresentado em algumas cidades do nordeste e do sudeste do país.

**Figura 6:** Ela se torna o Cangaceiro Zé Queixada na segunda fase com inspiração na capoeira.



Fonte: Acervo de Tetê Nahas, 2004.

Figura 6 – Um homem sentado no chão, sujo de barro, com uma calça e camisa da mesa cor, com as mãos juntas sobre o peito aparentando medo. Nas suas pernas, um pedaço de couro curtido. Ele usa chapéu e está descalço. A sua esquerda uma mulher com calça e camisa marrons, também suja de barro, com um chapéu na cabeça, com expressão de raiva, com as duas mãos nos quadris de punjos fechados e me volta do pescoço várias munições e uma baidha de facão na perna direita.

Tetê Nahas assumiu a assistência de direção do espetáculo e também as coreografias, dada a experiência já demonstrada em trabalhos anteriores no próprio grupo. O crítico teatral Anderson Santa'Anna fez uma análise do espetáculo na época, ressaltando as coreografias elaboradas por Tetê Nahas:

Desvalidos poderia ser classificada como uma ópera: A ÓPERA DOS MISERÁVEIS E ESPERANÇOSOS! Tal qual a saudosa Ópera do Milho, é uma orquestra de costumes e realidades nordestina. Apesar de ser teatro de textos densos, e com alguns silêncios. A dinâmica é bem medida. O uso devido de coreografias intercaladas com canções que remetem a nossa cultura, empurram a história para frente nos mostrando de forma mais clara e evidente sobre o drama e desejo de cada personagem. (SANT'ANNA, 2007, s/p).

No campo da Interpretação, Tetê Nahas deu vida a Maria Melona, uma mulher objetiva, séria, muito fiel, com temperamento forte e devotada ao marido, porém vítima de uma intriga. Ela descreve:

Maria Melona é uma personagem comum que vemos nas cenas de novela. É de um naturalismo extremo que não me permitia criar tanto quanto estava acostumada. Nessa primeira fase, utilizei as técnicas de Stanislavski. Na segunda fase Maria Melona assume a personalidade masculina de Zé Queixada. Ela entrava para o bando de Lampião disfarçada de homem. Com o Zé Queixada, bandoleiro, utilizei muito da marca de capoeira. E também de dança contemporânea. Nesse espetáculo também elaborei várias coreografias feitas especialmente para atores dançantes. (NAHAS, 2010)

De fato há um choque com a chegada de Maria Melona, como Zé Queixada, sempre com o movimento ágil nas pernas e posição de prontidão como se tivesse desconfiado e pronto para a luta, utilizando muitas piruetas e saltos comuns na capoeira.

A personagem se mantém firme até encontrar Filipe, vivido por Lindolfo Amaral, e se revela, fugindo juntos. Maria Melona foi a última personagem interpretada pela atriz no Grupo Imbuça.

**Figura 7:** Em Desvalidos, Maria Melona é feminina.



Fonte: Acervo de Tetê Nahas, 2004.

Figura 7 – Homem e uma mulher sujos de barro, ela dançando, com os cabelos sobrepostos, a imagem dela meio turva devido ao movimento, ela sorri e ele levanta o chapéu com a mão esquerda. Ao fundo um grande pano vermelho. A roupa dos dois é no mesmo tom do barro.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi apresentado, conclui-se que a dança contribui no trabalho da caracterização do ator, através das ações físicas e do que ele pode vir a propor, principalmente quando se observa o caso da atriz e bailarina Tetê Nahas.

Em sua trajetória podemos observar claramente um amadurecimento artístico depois de uma intensa formação, durante os anos 80 quando aprendeu as técnicas de dança, e, fez parte de grupos de dança e de teatro, com toda disponibilidade possível de estudos. Assim, na década de 90, quando se integrou ao grupo Imbuaça, pôde utilizar de todas essas técnicas na criação de personagens que ficaram marcados na memória do público e consagrados pela crítica.

Por ter se tornado bailarina e participado de grupos de dança, tendo também sido preparada por Bosco Scaffs enquanto atriz, fez-se necessário observar o trabalho de Pina Bausch. Os atores bailarinos formados por Pina Bausch executam movimentos tanto de teatro como de dança ao mesmo tempo, assim como é possível perceber no trabalho da atriz em questão, de acordo com o depoimento concedido e também através dos vídeos dos espetáculos assistidos e revisados para este trabalho.

Outro fator relevante é destacar a importância da disciplina, do treinamento para o ator bailarino, e o uso da criatividade principalmente na busca da experimentação e do novo. O conhecimento de várias técnicas faz com que o artista compreenda e adquira um modo particular de interpretar, trazendo um resultado mais eficaz.

Esse trabalho buscou alcançar o objetivo de discutir a importância da expressão corporal para o ator na busca contínua de aperfeiçoamento. A trajetória de Tetê Nahas no teatro sergipano e brasileiro prossegue como atriz, bailarina, coreógrafa e diretora e suas ações confirmam que a bailarina Tetê Nahas impulsiona a atriz no caminho da descoberta das personagens. Ela como professora e diretora teatral continua transmitindo para os que quiserem todos o conhecimento que adquiriu ao longo do tempo.

## REFERÊNCIAS

- Alberto, Cícero. **Entrevista concedida a Pedro Henrique Carregosa Vieira**, em 15 jun. 2007.
- ALMEIDA, Luciana. **Veritas**. 2009. Disponível em ,<<http://trabalhonovo.wordpress.com>>. Acesso em 10 nov. 2010.
- ARTAUD, A. **Ouvres completes: le théâtre et son double, le théâtre de Séraphin**; vol. VI. Paris: Gallimard. 1978.
- \_\_\_\_\_. **Escritos de Antonin Artaud**. Seleção e notas de Claudio Wille; vol. 5. São Paulo: L&PM, 1986. Coleção Rebeldes Malditos.
- \_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Linonad, 1987.
- BANDEIRA, Luiza. **A Dança de Martha Graham**. 2005. Disponível em: < <http://www.jornalpoieses.com>> Acesso em 14 nov. 2010.
- BARBA, E. **A arte secreta do ator**. Campinas/SP: UNICAMP, 1999.

BERGSOHN, Partsh, Isa. **A Dança-Teatro de Rudolf Laban e Pina Bausch**. 1998. Tradução Ciane Fernandes. Disponível em: <http://revista.art.br/número.01.htm>> Acesso em 28 out. 2010.

Bom Dia Sergipe. Aracaju. **Rádio e Televisão de Sergipe**, S.A. 27.03.2009. 9 min. Color. Programa Jornalístico. Disponível em <<http://emsergipe.com/mediacenter/index/id.35982>>. Acesso em 15 set. 2010.

CARVALHO, Sueli. **O Teatro Sergipano 1º Ato. Aracaju Magazine**. Cultura. Aracaju. Ano 2, número 35. Maio de 1999.

CONSOLARO, Hélio. **O auto da Barca do Inferno**. 2004. Disponível em <<http://portrasdasletras.com.br>> Acesso em 10 nov. 2010.

CORREIA, Eveline. **A influência e contribuição das Danças Africanas**. 2009. Disponível em <[http://shaidehalim.blogspot.com/2009/09/estudo\\_historico\\_sobre\\_jazz\\_dance.html](http://shaidehalim.blogspot.com/2009/09/estudo_historico_sobre_jazz_dance.html)>. Acesso em 11 nov. 2010.

CORREIA, José Celso Martinez. **Formação do Ator**. Disponível em < <http://contigo.abril.com.br/reportagem>> Acesso em 20 set. 2010.

COURTNEY, David. **Kathakali, O Teatro Sagrado**. 2010. Disponível em < <http://www.saidadamatrix.com.br> > Acesso em 10 nov. 2010.

CRUZ, Ana Paula Almeida da. BAPTISTA, Selma. **Entre a Magia e a Mercadoria**. 2006. Disponível em <<http://www.antropolgiasocial.ufpr.br/dissertações/34.pdf>>. Acesso em 12 nov. 2010.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch, revolucionária da Dança**. In: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. São Paulo. Instituto Alfa de Cultura. 2009. P.11-13.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, 300 p.

FONTES, Ilma. **Teatro aqui e ali**. Aracaju Magazine. Aracaju. Ano 2.nº 37, julho de 1999.

ISKANDAR, Jamill Imbrahim. **Normas da ABNT Comentadas para trabalhos científicos**. 3ª edição. Curitiba: 2008.100 p.

KATZ, Helena. **Como o vento, Pina Bausch mudou a paisagem**. In: Tranztheater Wuppertal Pina Bausch. São Paulo: Instituto Alfa de Cultura, 2009, p. 6-10.

LINS, Jorge. Bosco Scaffs. Álbum de Fotografia. Teatro Sergipano 14. Disponível em [http <://educar-se.com/auê](http://educar-se.com/auê)>. Acesso em 06 Nov. 2010.

MOURILHEON, Jonas. **O que é dança?** Disponível em <[http://blogandarilho.net/2009/12/o\\_que\\_e\\_a\\_danca](http://blogandarilho.net/2009/12/o_que_e_a_danca)>. Acesso em 23 set. 2010.

NAHAS, Tetê. **Entrevista a Pedro Henrique Carregosa Vieira**, em 10 de Nov. 2010.

REZENDE, Cristina. **Ballet e Cia**. Dança Contemporânea. Disponível em <<http://umcofredepensamento.blogspot.com>>. Acesso em 14 nov. 2010.

SANT'ANNA, Anderson. **Crítica Teatral da Peça "Os Desvalidos"**. 2007. Disponível em: <<http://www.infonet.com.br/cultura>> Acesso em 13 nov. 2010.

SANTOS, Adson Alves dos. ANDRADE, Pitágoras Moura de. ROCHA, **Valdira Vieira da. Dossiê Imbuça**: Do "Cordel aos Desvalidos". Aracaju. 2006. Monografia. Universidade Tiradentes.

SANTOS, Osmário. **Tetê Nahas**: quase quarenta anos dedicados às artes. Jornal da Cidade. Aracaju. 23.08.2010. Variedades. Caderno C.

SETV 1ª Edição. Aracaju. **Rádio e Televisão de Sergipe S.A.** 27 de março de 2008. 11 min. Color. Programa Jornalístico. Disponível em <<http://emsergipe.com/mediacenter/index/id:22418>>. Acesso em 20 set. 2010.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós Modernidade**. Salvador: EDUFBA. 2005, 288 p.

Terra Serigy. Aracaju. **Rádio e Televisão de Sergipe S.A.** 28.03.2009. 22 min. Color. **Programa Jornalístico**. Disponível em <<http://emsergipe.com/mediacenter/index/id.35982>>

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. [tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução João Azenha Jr.] - 2.- ed. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

TOLENTINO, Cristina. **Eugênio Barba - Teatro Antropológico**. Disponível em <<http://www.caleidoscopio.art.br>> Acesso em: 14 de Nov. 2010.

TOSTA, Evelyn. **Pina Bausch e a Dança-teatro**. Disponível em <<http://www.jornalpoises.com>> Acesso em 07 nov. 2010.

VELARDI, Marília et MITANDA, Maria Luiza de Jesus. **A Dança Moderna na preparação técnica em Ginástica Rítmica Desportiva**. 1993. Disponível em [www.motricidade.com](http://www.motricidade.com)> Acesso em 12 nov. 2010.

VERGER, Pierre. **Orixás, características dos filhos de Santo**. 2007. Disponível em: <<http://myspaceprivate.spaceblog.com.br>>. Acesso em 13 nov. 2010.

VIEIRA, João Luis. **Balanco bem positivo do Festival de Teatro**. 1998. Disponível em <[http://www2.uol.com.br/jc\\_1998/3011](http://www2.uol.com.br/jc_1998/3011)> . Acesso em 13 nov. 2010.

WERNER, Christian. **Hécuba de Euripedes**. 2005. Disponível em <<http://greciaantiga.org/arquivo.asp>> Acesso em 12 nov. 2010.





# EQUIVALÊNCIA DE ESTÍMULOS COMO ESTRATÉGIA PARA AULAS REMOTAS EM TEMPOS DE PANDEMIA

---

**Cláudia Patrícia Carvalho dos Santos**

Pós-graduanda em Psicopedagogia Clínica e Institucional e membro do Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva – NÚPITA–UFS/SE.



## 1. INTRODUÇÃO

**E**m 2020, a palavra inclusão teve maior representatividade porque indivíduos neurotípicos e neuroatípicos frequentadores da educação básica foram dormir com a experiência da sala de aula física e acordaram tendo que se adaptar às aulas remotas<sup>1</sup>. A fim de garantir que os indivíduos ficassem em isolamento social para conter o avanço da contaminação pelo Covid-19, o Ministério da Educação e Cultura (MEC) do Brasil, através da portaria nº 343, de 17 de março de 2020, normatizou o modelo de aulas remotas para permitir a substituição das aulas presenciais nas instituições de ensino do país por aulas que favorecessem os meios e as tecnologias de informação e comunicação (TIC).

Como vivemos na sociedade do conhecimento, os holofotes estão voltados não só à saúde para a cura dos já infectados pelo vírus, mas, também, pela democratização do acesso ao ensino. Na preocupação de ser um fator essencial para ajudar na contínua e necessária busca do aprendizado, buscou-se formas de continuar o processo de ensino/aprendizagem. (BARBOSA; VIEGAS; BATISTA, 2020, p. 257).

É fato que o ano letivo de 2020 passou por várias adaptações porque as desigualdades existentes nas instituições públicas e privadas se maximizaram grandemente. O cenário apresentado pela pandemia do Covid-19 fez as escolas públicas, já deficientes em sua maioria, terem ainda mais dificuldades na modalidade remota imposta para priorizar a saúde dos discentes. Menezes Filho (2007) representa em números o dito nesse parágrafo e representado no gráfico (Figura 1) a seguir:

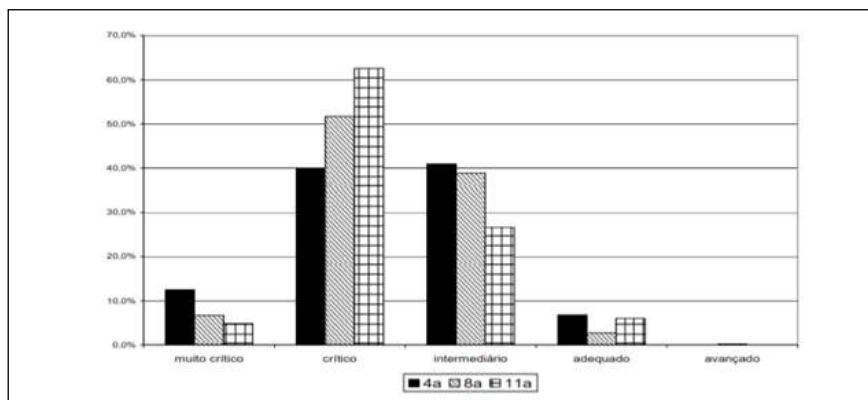
A qualidade do ensino que é oferecido na escola pública brasileira é muito baixa. A figura 4 utiliza dados do SAEB (Sistema de Avaliação do Ensino Básico) e critérios definidos pelo próprio ministério

---

1 Educação on-line é uma modalidade de educação a distância realizada via internet, cuja comunicação ocorre de forma sincrônica ou assincrônica.

da educação, através do INEP<sup>2</sup>, para mostrar a distribuição dos alunos do sistema público de ensino entre as categorias muito crítico, crítico, intermediário, adequado e avançado. No aprendizado de matemática na 4ª série, 12% estão no nível muito crítico, 40% no crítico e 40% no intermediário. Somente 8% estão com aprendizado adequado e nenhum no estágio avançado. Segundo o próprio INEP, isto significa que cerca de 52% das crianças na 4ª série (níveis muito crítico e crítico) não conseguem ler as horas em um relógio digital, nem realizar operações de multiplicação ou divisão. (MENEZES FILHO, 2007, p. 5).

**Gráfico 1** – Distribuição da Proficiência – SAEB.



Fonte: MENEZES FILHO, 2007.

Gráfico 1: gráfico em barras, de baixo para cima, onde o eixo x (horizontal) possui as marcações muito crítico, crítico, intermediário, adequado e avançado. No eixo y (vertical) tem as marcações começando pelo zero por cento e variando em sete níveis de dez em dez por cento.

Nas primeiras três barras coladas, intituladas de muito crítico, da esquerda para a direita tem 12% para quarto ano, 8% para oitavo ano e 6% para décimo primeiro ano.

Nas seguintes três barras coladas, intituladas de crítico, da esquerda para a direita tem 40% para quarto ano, 52% para oitavo ano e 62% para décimo primeiro ano.

Nas seguintes três barras coladas, intituladas de intermediário, da esquerda para a direita tem 41% para quarto ano, 39% para oitavo ano e 26% para décimo primeiro ano.

Nas seguintes três barras coladas, intituladas de adequado, da esquerda para a direita tem 8% para quarto ano, 4% para oitavo ano e 7% para décimo primeiro ano.

Nas últimas três barras coladas, intituladas de avançado, da esquerda para a direita tem 0% para quarto ano, 0% para oitavo ano e 0% para décimo primeiro ano.

2 INEP: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira ([www.inep.gov.br](http://www.inep.gov.br)).

Embora os dados sejam de pesquisa realizada em 2007 é fato que a qualidade do ensino disponível na escola pública brasileira não mudou muito nesses últimos anos. Em meados do mês de março do ano de 2020, estudantes brasileiros, em diferentes contextos, tiveram que parar os estudos. Alguns dos motivos que levaram a essa problemática envolveram os aspectos conceituais de tecnologia da informação e comunicação (TIC), como demonstra o estudo realizado por Stinghen em 2016. Ou seja, poucos anos antes da pandemia tais dificuldades já eram presentes na comunidade escolar, conforme citação dela.

De acordo com esses estudos, a gama de problemas enfrentados na utilização de recursos tecnológicos compreende aspectos de infraestrutura (falta de equipamento, conexão lenta ou inexistente, falta de espaços adequados etc.) e de crenças pessoais acerca da tecnologia (direção, professores e alunos não acreditam nem consideram legítimas práticas pedagógicas mediadas por tecnologia, por exemplo). No âmbito da educação pública, a questão da aplicação de recursos tecnológicos às práticas pedagógicas tende a se agravar, já que geralmente as condições estruturais e financeiras são menos favoráveis por dependerem de investimentos governamentais e da implementação de políticas públicas que viabilizem a inserção tecnológica de modo a contribuir para práticas que fomentem aprendizagens significativas (RIBEIRO; OLIVEIRA; MELO, 2018, p. 18).

Dito isto, o cenário apresentado revelou uma grande preocupação: como promover uma educação inclusiva em tempos de pandemia? Inclusiva para quem? Quem poderá se beneficiar, os neurotípicos e atípicos ou apenas os primeiros? Quais as melhores estratégias para cativar o discente que tem um mínimo necessário para continuar seus estudos no modelo de ensino remoto? É sobre essas reflexões que este artigo irá se debruçar. Num primeiro momento será apresentado o cenário mínimo de tecnologia, posteriormente apresentaremos a estratégia de ensino adotada numa escola privada de ensino infantil e fundamental menor 1 e, finalmente, serão listados alguns exemplos da metodologia adotada no ensino remoto.

## 2. EQUIVALÊNCIA DE ESTÍMULOS

Ensinar utilizando a escrita e mostrando figuras ao mesmo tempo é uma estratégia que oferece expressiva aprendizagem, e com o compartilhamento de telas em ambiente virtual isso ficou ainda mais evidente. Quem nunca sonhou em ter um quadro digital depois de tanto manusear o *touchscreen*<sup>3</sup> do celular? Esse contexto já está presente na rotina das pessoas pelo uso do aparelho celular e possibilita ampliar no ambiente virtual os recursos didáticos para alavancar a aprendizagem.

Conquanto, para que um indivíduo possa compreender e interagir com a sua comunidade verbal<sup>4</sup> ele precisa entender os símbolos compartilhados que são utilizados na fala, na leitura e na escrita. O desenvolvimento dessas habilidades por parte do ser humano começa desde o seu nascimento e se intensifica quando ele é inserido na vida escolar a partir dos quatro anos de idade, seguindo a orientação da legislação brasileira. A partir daí começa a maratona para a alfabetização. Em 2017, foi instituída a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) que determina os conteúdos e as habilidades mínimas a serem desenvolvidas pelos alunos em cada etapa de ensino. Ficou estipulado que as crianças sejam alfabetizadas até o 2º ano do ensino fundamental, ou seja, por volta dos 07 anos de idade. Antes da pandemia de Covid-19 atender ao especificado na lei já era uma dificuldade vivida pelos profissionais de educação, porém, contemplar essa determinação no ambiente virtual tornou essa missão ainda mais árdua, pois foi necessário reaprender a ensinar.

---

3 Tela sensível ao toque. É um display eletrônico visual que pode detectar a presença e localização de um toque dentro da área de exibição, por meio de pressão. Essa tecnologia já está sendo aplicada como recurso nas apresentações de telejornais da Rede Globo, como, por exemplo, no Hora 1 e no Jornal Hoje.

4 A expressão “comunidade verbal” se refere ao conjunto de pessoas cujos operantes verbais foram estabelecidos por contingências de reforçamento semelhantes e que, por isso, partilham uma mesma língua. Embora nenhum falante tenha contato direto com toda a sua comunidade verbal, esta se faz representar por pessoas e produtos do comportamento verbal de pessoas (livros, máquinas que se utilizam da linguagem, etc.) com quem cada falante interage verbalmente em sua vida (PASSOS, 2003).

Como visto, compreender os símbolos sociais (o que aqui é considerado como garantir a alfabetização de um indivíduo na língua portuguesa) demanda, segundo a BNCC, um mínimo de quatro anos, considerando que a criança seja matriculada aos quatro anos de idade<sup>5</sup>. Dube (1996) e De Rose (1998) dizem que compreender e entender os símbolos sociais são habilidades que se constroem com relações arbitrárias ou convencionais entre os símbolos e seus referentes. Essa relação pode ser arbitrária porque o símbolo (o nome do objeto) não apresenta qualquer semelhança física com o referente (o próprio objeto) e varia de acordo com as convenções de cada comunidade verbal. Por exemplo, para quem tem a língua portuguesa como sua língua nativa a imagem de um bolo é escrita através da palavra “bolo”, mas para quem tem a língua inglesa como sua comunidade verbal nativa o mesmo objeto (ou seja, a imagem de um bolo) terá sua forma escrita através da palavra *cake*. Além disso, as pronúncias das palavras correspondentes ao objeto “bolo” em língua portuguesa e em língua inglesa também são diferentes. Da mesma forma que os ouvintes, os surdos que se comunicam através da Língua Brasileira de Sinais (Libras) também formam uma comunidade verbal. Dessa forma, aqueles que dominam a Libras identificam o objeto bolo através de um conjunto específico de sinais. Porém, todas as comunidades verbais compartilham a mesma imagem do bolo, pois esta apresenta semelhança física com o objeto “bolo”.

A partir do apresentado aqui, podemos dizer que ensinar por meio de telas potencializa a aprendizagem, pois podem ser criadas situações em que a visualização do concreto ocorra ao mesmo tempo em que o falado esteja acontecendo, de modo a dinamizar o aprendizado. Em uma tela de celular ou computador o professor tem a possibilidade de direcionar o aluno para uma tela com menos distrações, seja os colegas de classe, alguém entrando ou saindo da sala, a luz do sol invadindo o ambiente, etc. A atenção focada no painel do celular, *tablet* ou computador abre horizontes para um momento de aprendizagem cheio de possibilidades aguçadas pelos sentidos e pelas ferramentas de áudio, vídeo, animações, desenhos, imagens, etc.

---

5 Conforme a Lei n. 12.796/2013, em seu art. 6º, é dever dos pais ou responsáveis por uma criança efetuar sua matrícula na educação básica a partir dos quatro anos de idade.

Esse novo olhar para a aprendizagem mediada pela tecnologia apresenta o ensinar utilizando o comportamento simbólico que atrai a atenção de crianças e adultos e propicia a fixação de conteúdos de forma mais leve, concreta e didática. Além disso, tal estratégia funciona como elemento motivador para a participação do público em atividades educacionais remotas síncronas, na medida em que torna o aprendizado dinâmico. Sidman (1971) define que a concepção de linguagem como comportamento simbólico tem sido descrita por meio do paradigma da equivalência de estímulos. Em 1982, Sidman e Tailby realizaram pesquisas experimentais e definiram que o comportamento simbólico pode ser compreendido por redes de relações arbitrárias entre estímulos. Em uma rede, algumas relações são aprendidas diretamente, enquanto outras ocorrem por derivação, sem ensino direto, a partir da aprendizagem inicial.

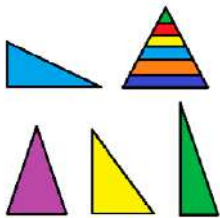
Um relato pessoal ilustra bem essa definição de relações arbitrárias porque quando alguém narra uma situação vivida, ou seja, quando ela é protagonista da história e por isso utiliza verbos e pronomes predominantemente em 1ª pessoa, ela não precisa mostrar objetos ou realizar as ações relatadas para que seja compreendida. A pessoa simplesmente fala ou escreve e isso será suficiente para que sua comunidade verbal a compreenda. Desta forma, conforme Catania (1999) descreve:

De maneira mais ampla, a capacidade de compartilhar ativamente de sistemas simbólicos complexos, que envolvem estímulos de naturezas diferentes e que afetam diferentes modalidades sensoriais, como aqueles desenvolvidos por humanos, está relacionada à linguagem ou comportamento verbal, definida nos termos da análise do comportamento (CATANIA, 1999 *apud* GOMES; VARELLA; SOUZA, 2010, p. 729).

De maneira simples, podemos ilustrar a classificação dos estímulos através das figuras a seguir.



**Quadro 1** – Classes de estímulos equivalentes.

CLASSES DE ESTÍMULOS EQUIVALENTES	
<p><b>COM</b> SEMELHANÇA FÍSICA</p> 	<p><b>SEM</b> SEMELHANÇA FÍSICA</p> 

Fonte: Produção autoral.

**Quadro 1:** Tabela 2 linhas por 2 colunas com fundo branco e bordas pretas. Na primeira linha tem o título CLASSES DE ESTÍMULOS EQUIVALENTES centralizado.

Na segunda linha, primeira coluna intitulada COM SEMELHANÇA FÍSICA tem 5 triângulos de tamanhos, formas e cores diferentes. O primeiro da esquerda para a direita é azul e o segundo colorido com 6 cores de baixo para cima (roxa, laranja, azul, amarelo, vermelho e verde). Os outros 3 ficam logo abaixo destes. Um roxo, outro amarelo e o último verde.

Na segunda linha, segunda coluna intitulada SEM SEMELHANÇA FÍSICA tem de cima para baixo no centro a palavra bolo dentro de um retângulo, ambos na cor roxa. Do lado esquerdo um bolo redondo inteiro de morango com calda de chocolate em formato de desenho e do lado direito a foto de um pedaço de bolo redondo de chocolate com recheio de morango.

Abaixo do desenho do bolo, do lado esquerdo um retângulo roxo e dentro dele a palavra bolo entre aspas o sinal de igualdade e a palavra som e na mesma direção no lado direito outro retângulo roxo com a palavra cake no centro dele na mesma cor.

No caso de estímulos sem semelhança física notadamente observa-se a figura do bolo, a palavra bolo escrita, a imagem real de um bolo, o som da palavra bolo falado na língua portuguesa e a palavra bolo escrita no idioma inglês. Quando treinados sequencialmente e separadamente esses estímulos, mesmo diferentes, se tornam equivalentes. Nesse sentido, a aprendizagem acontece conforme o treino de cada estímulo que vai sendo ensinado. Na medida em que o ensino estruturado acontece, a generalização naturalmente vai formando o sentido. Em outras palavras, depois de o indivíduo ter aprendido esses cinco estímulos equivalentes ele é capaz de identificar em novas relações que a escrita, o som ou a imagem representam o “bolo” na sua comunidade verbal, seja ele desenho, fotografia ou as várias formas e tamanhos de bolos. No caso dos cinco triângulos classi-

ficados como estímulos equivalentes é notória a semelhança física entre eles. Embora tenham tamanhos, cores e larguras diferentes, são nomeados como triângulos. A essa habilidade é dada o nome de generalização que acontece sem o treino de novas relações.

### 3. CARACTERÍSTICAS DA TURMA VERSUS CENÁRIO MÍNIMO DE TECNOLOGIA

O recorte de análise refere-se a uma turma do Jardim II da educação infantil com crianças de 05 anos de idade completados até 31 de março de 2020 do Centro Educacional Carvalho (em Aracaju-Se), do ano letivo de 2020 e composta por 03 crianças de cinco anos completos. Importante considerar que houve cancelamento de matrículas pela incerteza causada pela pandemia. A seguir, são relacionados os principais equipamentos e condições de aprendizagem de cada criança:

- Criança 1: Contava com rede wi-fi com 25 Mb, *smartphone* e computador com Windows 7. Foi acompanhada pela mãe;
- Criança 2: Contava com rede wi-fi com 15 Mb e *tablet*. Foi acompanhada pela mãe;
- Criança 3: Contava com rede wi-fi com 25 Mb, *smartphone* e computador com o Windows 7. Foi acompanhada pela mãe.

As três crianças acessaram às aulas de segunda-feira a sexta-feira, das 09:00h às 09:40h. Por serem da educação infantil, as aulas expositivas com compartilhamento de telas eram intercaladas com brincadeiras/jogos, apresentação de vídeos com cantigas infantis. Além disso, as aulas eram iniciadas e encerradas com músicas ou vídeos infantis. A docente tinha rede wi-fi de 1 Mb, *smartphone* e computador com Windows 10.

Tradicionalmente a aula presencial é realizada com o docente expondo o conteúdo de forma oral. Muitas vezes ele esboça alguns elementos na lousa mediando o acompanhamento dos alunos com o uso do livro didático. Em algumas instituições de ensino particular (e, em alguns casos, também em escolas públicas) é possível encontrar um arsenal de produtos tecnológicos que possibilitam substituir o quadro branco (quadros brancos digitais, *datashow*, *tablets*, etc). É fato também que antes da pandemia poucos profis-

sionais se aventuravam em conhecer os desafios propostos pelas tecnologias que vagarosamente têm invadido o cotidiano das famílias e empresas.

Com a necessidade do distanciamento social, os lares das famílias passaram a abrigar também o ambiente escolar através das aulas virtuais das crianças. Nesse sentido, através das descrições das condições tecnológicas de aprendizagem dos três alunos, pode-se dizer que a ferramenta mais utilizada para assistir às aulas foi o celular. Conquanto, as dificuldades em manter a atenção do aluno nas aulas remotas através de uma pequena tela com vários elementos distratores (alguém falando ao telefone no mesmo ambiente, um cachorro latindo, dois membros da família discutindo pontos de vista, etc.) não foi uma tarefa simples. Conhecer um pouco de computação, aplicativos, plataforma e manter uma boa oratória se revelaram habilidades indispensáveis para as aulas remotas. Ainda estamos falando sobre docência? Sim, mas em uma docência com enfoque tecnológico onde o foco é atrair o aluno, que neste caso está acompanhado pela mãe, e motivá-lo a aprender diariamente mesmo à distância.

No presencial as dificuldades individuais já eram desafios diários para a aprendizagem. Na sala virtual esses desafios foram somados à inexperiência dos docentes no novo modelo de conduzir o aluno à aprendizagem. Além disso, a falta de paciência e a sobrecarga dos acompanhantes dos alunos (papel exercido principalmente por mães de família ainda mais sobrecarregadas com as novas atribuições domésticas trazidas pelas medidas de enfrentamento à pandemia do Covid-19), que durante as aulas síncronas precisavam ser os auxiliares do docente se configuraram como dificuldades a mais para a efetivação do processo de ensino-aprendizagem no modelo remoto.

É importante lembrar, também, que as aulas em ambiente virtual (em média 40 minutos) transcorreram de forma ininterrupta e que o uso intenso da equivalência de estímulos foi fundamental para manter as crianças e seus acompanhantes engajados.

#### 4. O ENSINO INFANTIL REMOTO SÍNCRONO E A EQUIVALÊNCIA DE ESTÍMULOS

O assunto equivalência de estímulos é bem amplo, neste artigo está sendo feito um pequeno recorte para o entendimento do uso dessa estra-

tégia no ensino remoto com crianças de cinco (05) anos. Na turma composta pelos três alunos citados, uma das crianças tinha dificuldade em manter contato visual observando a tela, essa hesitação era percebida pela mãe que constantemente o advertia para que voltasse a prestar atenção na aula remota síncrona. Essa dificuldade por parte de tal aluno também já havia sido percebida quando este frequentava o ambiente escolar presencial. Conquanto, independente das características e do engajamento dos discentes, todas as variáveis foram analisadas para que fosse elaborada uma estratégia de ensino capaz de motivar os alunos a participar das aulas através do ensino remoto.

Dito isto, dentre as variáveis consideradas foram levantadas as preferências de cada aluno (por certos desenhos animados, animais, comidas, músicas, etc.) para, a partir disso, trazer as imagens em forma de estímulo visual para as aulas considerando o planejamento: ditado (escrita no caderno e no *chat*), formação de palavras, “jogo da força”, leitura, etc. Ver o concreto (seja por meio de imagens ou vídeos) é uma estratégia para desenvolver a aprendizagem oral e escrita, porque a partir do real a aprendizagem ocorrerá tanto para indivíduos com desenvolvimento típico quanto para os atípicos. Nesse sentido, a Associação Psiquiátrica Americana (2002) escreveu:

Dentre todas as populações que poderiam se beneficiar de estratégias com base na formação de classes de estímulos equivalentes para o estabelecimento de comportamento simbólico encontram-se, em especial, pessoas com autismo, caracterizadas por apresentarem, entre outras alterações, déficits de interação social, de comunicação e linguagem e pela presença de padrões estereotipados de comportamentos. Autistas demonstram, de modo geral, dificuldades em interpretar o que observam, em dar sentido além do literal, em associar palavras ao seu significado, em compreender a linguagem falada, figuras de linguagem, ironias e conceitos abstratos, em utilizar a fala com função comunicativa e em generalizar a aprendizagem. Todas essas dificuldades, acrescidas da baixa emissão de brincadeira simbólica ou de faz-de-conta, estão diretamente relacionadas a alterações na linguagem e sugerem as limitações que esses aspectos podem trazer para a vida das pessoas com autismo e das que com elas convivem (APA, 2002).

Segundo Américo (2009), “a criança, jovem ou adulto com autismo apresenta maior familiaridade e desempenho comunicativo através de sistemas de comunicação estruturados por meio de desenho-foto ou pictogramas” (AMÉRICO, 2009, p. 783). Essa pesquisadora realizou um estudo com 05 (cinco) indivíduos diagnosticados com autismo clássico, do sexo masculino e idades entre 09 anos e 02 meses e 16 anos e 07 meses. Todos esses indivíduos estavam incluídos no ensino regular do 2º ao 5º ano do fundamental, mas nenhum estava alfabetizado. Tal estudo visava verificar a correlação entre funções da memória e intervenções no processo de aprendizado e verificar quais as contribuições das abordagens da neurociência e da neuropsicologia para a intervenção com autistas. Uma das conclusões de Américo (2009) é a de que “nos aspectos referentes ao Sistema de Comunicação por Pictogramas (...) as provas de memória nas quais a imagem-foto foi possibilitada, houve maior interesse e desempenho” dos indivíduos analisados e “que em provas e em atividades em que as imagens são associadas os autistas apresentam maior desempenho cognitivo” (AMÉRICO, 2009, p. 787). Tais indícios apontam a validade de se utilizar a equivalência de estímulos como um meio eficiente de aprendizagem para neurotípicos como também para indivíduos atípicos por evidenciar que os meios de comunicação e tarefas podem ser realizados com trocas significativas de imagens<sup>6</sup>.

Desta forma, quando a equivalência de estímulos é utilizada muitas possibilidades de aprendizagem podem ser geradas através da generalização. A relação de forma direta acontece naturalmente mesmo sem ter sido ensinada. A ideia é que quando exibimos uma imagem e a sua representação escrita e oral as relações arbitrárias acontecem e, paralelamente, ocorre também a equivalência de estímulos. Gomes, Varella e Souza (2010) registraram que a construção de sistemas simbólicos não acontece apenas

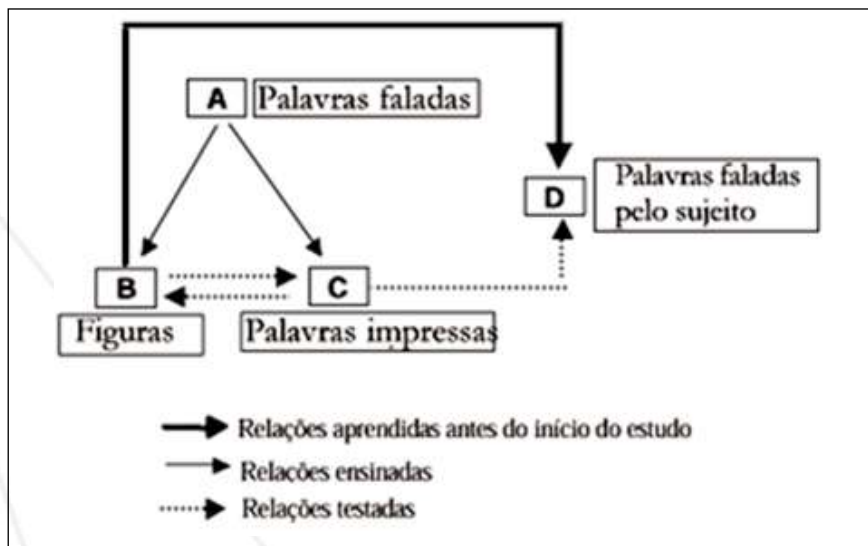
---

6 É comum e um dos mais preocupantes déficits das crianças com neurodesenvolvimento atípico o atraso de desenvolvimento da fala. Diante dessas dificuldades em ensinar comunicação funcional para este público, foram desenvolvidos procedimentos de comunicação alternativa não vocal, que utilizam estímulos visuais. Entre estes procedimentos está o PECS (Picture Exchange Communication System), que consiste numa forma de comunicação por troca de figuras. Além do PECS também existem outras formas de desenvolver a comunicação por meio de linguagem de sinais e aparelhos eletrônicos.

com a aprendizagem direta de relações arbitrárias entre estímulos, eles concluíram que “a partir da aprendizagem de algumas relações estabelecidas por ensino explícito, outras relações sejam derivadas das primeiras, sem terem sido diretamente ensinadas, ampliando as relações entre diversos estímulos diferentes” (GOMES; VARELLA; SOUZA, 2010, p. 729).

Desta forma, a aprendizagem de algumas relações condicionais arbitrárias entre estímulos pode constituir-se como base para o estabelecimento de outras relações entre símbolos e seus referentes que, por sua vez, é aspecto fundamental e necessário para a linguagem (SIDMAN, 1994). Ou seja, quando ensinado que  $A=B$  e  $B=C$ , deduzimos que  $A=C$ . Esse é o caso típico de relação arbitrária, não houve necessidade de ensinar essa última relação porque ela emerge naturalmente. O diagrama abaixo revela como Sidman (1971) iniciou o estudo dessa relação de equivalência de estímulos.

**Figura 1** – Diagrama das primeiras relações ensinadas por Sidman (1971).



Fonte: SIDMAN, 1971.

**Figura 1:** Um esquema contendo quatro letras a, b, c e d, onde A representa palavras faladas fazendo relação com b (representa figuras) e c (representa palavras impressas). As três letras iniciais estão distribuídas de cima para baixo, do lado esquerdo formando um triângulo. A palavra falada (A) tem uma figura (B) que a representa. A mesma palavra falada (A) tem uma palavra

impressa que a representa. Essas relações são ensinadas. Depois de aprendidas pode-se dizer que A igual a B e A igual a C, logo B igual a C e C igual a B são relações testadas.

Do lado direito do triângulo representado pelas letras A, B e C, tem a letra D (palavras faladas pelo sujeito) fazendo relação com a letra B (figuras) indicando que essa relação é aprendida antes do início do estudo e após as relações ensinadas entre as relações A, B e C, pode-se dizer que C (palavra impressa) igual a D (palavra falada pelo sujeito), ou seja, é uma relação testada.

Dito isto, utilizar a equivalência de estímulos na aula remota síncrona para crianças de 05 anos se mostrou uma importante alternativa para mantê-los engajados. Tanto os alunos quanto os seus acompanhantes (no caso, suas mães) se mantiveram participativos por terem se sentido cativados pela metodologia de ensino utilizada, um misto de imagens, escrita, fala e digitação de símbolos e seus referentes que proporcionavam um momento de aprendizado ao mesmo tempo efetivo e divertido.

## 5. AULA DIGITAL NA PRÁTICA

A plataforma Plurall (desenvolvida pela editora Somos Educação) foi utilizada para acessar à aula digital pelo *Google Meet*<sup>7</sup> que está vinculado à referida plataforma. Eram abertas algumas telas previamente: 1) a sala virtual (Google Meet); 2) uma página com o livro digital igual ao livro físico do aluno; 3) o *Paint* (Aplicativo da *Microsoft*); 4) e, em algumas situações, mais uma página para exibir vídeo ou jogo *online*.

Cada aula foi pensada nos conceitos fundamentais da equivalência de estímulos onde era necessário relacionar as palavras impressas com os desenhos correspondentes (o que indicaria a formação de classes de estímulos equivalentes envolvendo palavras em letras na tela, palavras ditadas e desenhos); ler oralmente as palavras ensinadas (circular no *Paint*); e ler oralmente novas palavras envolvendo recombinações das sílabas das palavras ensinadas (generalização de leitura) com a apresentação das novas imagens.

---

7 O *Google Meet* (também chamado de *Hangouts Meet*) é uma ferramenta de cunho corporativo, ou seja, foi pensada e desenvolvida especificamente para as empresas realizarem reuniões em vídeo a distância, com alta qualidade de áudio e vídeo e comportando um grande número de participantes online ao mesmo tempo.



Observe a imagem a seguir, ela foi usada em uma aula em que primeiramente era apresentada a palavra “vaca”, seguida da exploração das letras da palavra. Depois a criança era convidada a contornar a palavra “vaca” no texto em seu livro físico.

Figura 2 – Atividade de aprendizagem.



Fonte: MARSICO, Maria Teresa; COELHO, Armando. *Marcha criança: integrado: educação infantil*, 3. ed. São Paulo: Scipione, 2014. P. 63.

**Figura 2:** Um retângulo com borda na cor azul e fundo branco, observado de cima para baixo, da esquerda para a direita tem uma faixa laranja com bolinhas brancas. Logo abaixo a palavra VACA em letras em bastão. A sílaba va em vermelho e ca em preto, ao lado uma imagem de uma vaca malhada branca com detalhes em preto e no canto direito um retângulo laranja com palavra vaca na primeira linha escrita em bastão e do lado apenas a sílaba va. Na segunda linha vaca em letras de imprensa minúscula e do lado a apenas a sílaba va no mesmo tipo de letra. Na terceira linha a palavra vaca em letra cursiva minúscula e do lado a apenas a sílaba va no mesmo tipo de letra. A sílaba va está em todas as oportunidades na cor vermelha.

Da esquerda para a direita tem um enunciado: Leia o poema com o professor e faça um desenho sobre ele.

Na parte de baixo O texto tem três estrofes com quatro linhas cada, escrito em letras bastão.

“De touquinha colorida, que aluna fantástica! Lá vai a vaca Margarida para a aula de hidroginástica! O medo da água, e que medo, ela perdeu sem ter noção. Um dia, ela foi para o brejo e ficar na água foi diversão!

Ela agora é tão feliz, é uma vaca realizada. Perdeu o medo da água, e ainda ficou mais malhada.”

Os bichos e seus caprichos, de Tatiana Paiva e Fabiano Onça. São Paulo: Melhoramentos, 2010.

Ao lado do texto um retângulo com moldura arredondada na cor verde e fundo branco.

Na sequência, a criança era orientada a contar quantas vezes a palavra “vaca” apareceu na cena (03 vezes, a resposta). Para fixar o aprendizado, seguia como “Atividade para Casa” o exercício a seguir (figura 3), uma atividade para ser realizada na plataforma Plurall e desenhar a “vaca” na pág. 63 da figura 2 apresentada acima.

**Figura 3** – Atividade complementar de aprendizagem.



Fonte: Imagem extraída da atividade disponibilizada na Plataforma Plurall.

**Figura 3:** Um retângulo com borda na cor azul e fundo branco, intitulado à esquerda como ISTO COMEÇA POR... em letras bastão na cor cinza.

Ao lado do título tem um círculo roxo com a sílaba va em bastão na cor branca centralizada.

Abaixo, na horizontal alinhados tem quatro retângulos com borda roxa.

No primeiro retângulo tem um céu azul, abaixo uma imagem de uma vaca malhada em grama verde e na parte inferior do retângulo a palavra vaca em bastão na cor cinza e fundo branco.

No segundo retângulo tem à direita a imagem de três velas acesas de tamanho grande, médio e pequeno e na parte inferior do retângulo a palavra vela em bastão na cor cinza e fundo branco.

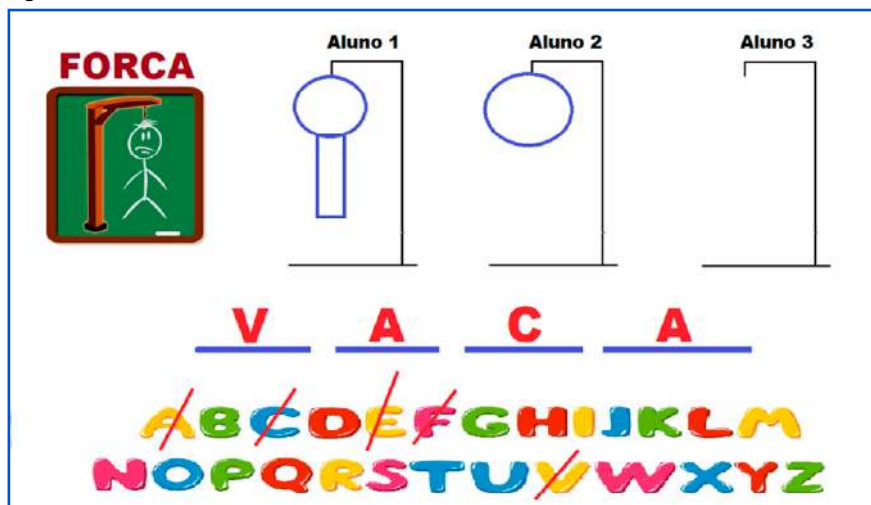
No terceiro retângulo tem uma imagem de um vidro retangular com parafusos em cada canto e na parte inferior do retângulo a palavra vidro em bastão na cor cinza e fundo branco.

No quarto e último retângulo tem uma imagem com uma homem branco, com cabelo grisalho, usando óculos e vestindo uma camisa com manga na cor azul, sentado segurando com o braço direito um tablet e o outro braço envolvendo um criança branca com cabelos loiros e vestindo uma camisa com manga na cor roxa, sentado segurando o mesmo tablet já citado, com a mão esquerda e apontando com a direita a tela do aparelho e na parte inferior do retângulo a palavra vovô em bastão na cor cinza e fundo branco.

Ao final de cada aula era apresentado um jogo para concluir o momento. Em alguns dias as crianças escolhiam já no início da aula qual era o jogo.

Em outros momentos no final da aula, já era anunciada a brincadeira para o dia seguinte para motivar as crianças a entrarem na aula com pontualidade. O jogo que eles escolhiam com maior frequência era a “força”, conforme figura abaixo.

Figura 4 – Brincadeira montada e desenvolvida no Paint.



Fonte: Produção autoral.

Figura 4: Um retângulo com borda na cor azul com fundo branco de cima para baixo da esquerda para a direita tem a palavra força e uma imagem de uma força com um boneco pendurado com cabeça, olhos, boca e nariz, com corpo, braços e pernas, depois tem três forças cada uma intitulada sequencialmente como aluno um (tem cabeça e corpo), aluno dois (tem apenas a cabeça) e o aluno três (sem desenho, apenas a força).

Abaixo das forças tem a palavra vaca, na horizontal, na cor vermelha no centro, cada letra sublinhada com linha na cor azul.

Abaixo da palavra vaca tem o alfabeto colorido em letras bastão. Na primeira linha de a até m e na segunda linha de n até z. As letras a, c, e, f e v tem um risco em vermelho indicando que já foram usadas na força.

Em se tratando do jogo da “força”, é importante destacar que as crianças começaram a brincar nos primeiros dias visualizando apenas as vogais, depois riscava-se cada vogal dita alternadamente por cada criança e, na sequência, ao riscar as 05 vogais a docente passava dicas para que os alunos descobrissem mais facilmente a palavra. Após algumas semanas foi apre-

sentado o alfabeto para, na sequência, eles irem falando e a pedagoga ir riscando cada letra ditada. Por volta do mês de novembro (portanto, já no final do ano letivo), em algumas aulas já ocorria o ditado de palavras para escrever no caderno ou para digitar no *chat*. A essa altura, a dica no jogo da “forca” era dizer que a palavra estava digitada no *chat*.

Em outros momentos durante as aulas a atividade era a leitura, de modo que eram apresentadas três sequências com três palavras cada. Observando a figura abaixo (Figura 5), na segunda linha são apresentadas as palavras iniciadas com a sílaba “va”, “ve” e “vo” que oferece a oportunidade de a criança fixar um pouco mais a formação das palavras “vaca”, “vela” e “vovô” (exploradas na atividade da figura 5). Nessa atividade intitulada como “Hora da leitura” foi possível desenvolver as habilidades de identificar as cores, identificar os animais que apareceram, os nomes de pessoas, a numeração ordinal, etc.

**Figura 5** – Atividade de leitura alterada semanalmente no Paint.



Fonte: Produção autoral.

**Figura 5:** Um retângulo de borda azul com fundo branco intitulado de HORA DA LEITURA no centro superior.

De cima para baixo, no lado direito no canto um relógio analógico numerado de 1 a 12 com um unicórnio no meio bem colorido.

Da esquerda para a direita uma numeração ordinal primeiro na cor vermelha com as palavras JOSÉ, MARIA E ANA.

Na próxima linha, numeração ordinal segundo na cor verde com as palavras VACA, VELA E VOVÔ.

Na última linha, numeração ordinal terceiro na cor roxa com as palavras TATU, PATO E RATO.

Segundo Rose (2005), “o contato informal da criança com o material gráfico existente em seu ambiente estabelece contingências para uma aprendizagem discriminativa” (ROSE, 2005, p. 34). Desta forma, utilizar recursos

audiovisuais por meio da tela ou “quadro mágico” se tornou possível pelo ensino remoto que forçou a troca do quadro convencional pela tela do computador. Consequentemente, uma mesma aula pode dispor de vários recursos audiovisuais aliados através do compartilhamento de telas, isso para assistir vídeos, *clips* infantis, jogos, brincadeiras, etc. Tal cenário se faz possível graças ao aparato tecnológico disponibilizado com o uso do computador, do celular e do *tablet*.

O intuito dessa demonstração de aula prática foi elucidar que é possível ministrar uma aula sistemática capaz de promover o desenvolvimento de aprendizagens. O recorte feito exemplificou uma aula em que a família silábica formada pela consoante “v” foi desenvolvida nas imagens de uma foto e de um desenho (feito pela criança) da vaca, foi treinada a escrita em *chat*, em caderno com ditado e no *paint* de forma visual em letras de imprensa maiúscula e minúscula, na atividade do Plurall e na brincadeira da “forca”. Ou seja, a equivalência de estímulo ocorreu nas atividades de forma arbitrária e semelhante no ensino da família silábica do “v”, em especial na escrita da palavra “vaca”.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino remoto síncrono oferece muitos desafios, mas muitas oportunidades também. Um desses benefícios é que cada aluno pode ser assistido por uma auxiliar-mãe para resolver o proposto pelo docente durante toda a aula. Em contrapartida, saber manusear as tecnologias se tornou imprescindível para a prática docente. Saber utilizar os recursos tecnológicos e aprender outros recursos se tornou uma habilidade fundamental para o docente ser capaz de manusear as estratégias necessárias e proporcionar aulas cativantes. Como demonstrado aqui, a estratégia de utilizar equivalência de estímulos com crianças de 05 anos se fez eficiente por proporcionar uma aprendizagem dinâmica e efetiva para o público infantil.

Embora os holofortes em 2021 ainda estejam voltados para a cura dos já infectados pelo vírus do Covid-19, cada escola, seja pública ou da rede privada, vive o desafio de descobrir novas metodologias de ensino mediadas pelo professor e pelas tecnologias utilizadas por esse profissional. As aulas

apenas expositivas perderam o lugar de destaque que possuíam no ensino presencial porque a sala virtual é dinâmica e ilimitada. Ou o professor conduz a aula ou é conduzido pelos alunos que dependendo da idade até rivalizam no momento de compartilhar a tela.

A exclusão foi a palavra de ordem em 2020 por causa do Covid-19. Essa exclusão atingiu neurotípicos e neuroatípicos, ambos tiveram de enfrentar problemas na utilização de recursos tecnológicos (falta de equipamento, conexão de internet lenta ou inexistente, falta de espaços adequados, etc.) e as crenças pessoais de seus pais e/ou responsáveis. Além disso, o problema financeiro vivido pelas famílias as impediu até mesmo de começar a vivenciar essa nova modalidade de ensino mediada pelas tecnologias da informação e comunicação.

Para diminuir os estragos e a exclusão causados pelo distanciamento social imposto pela pandemia do Covid-19, o profissional de educação precisou conhecer um pouco de computação, aplicativos, plataformas digitais de ensino, mas também de oratória para manter o seu alunado e familiares motivados a frequentar as aulas com assiduidade e pontualidade. Por fim, vale salientar que o docente precisa manter-se constantemente atualizado quanto às metodologias inclusivas para atender o público com neurodesenvolvimento típico e atípico independente da forma de ensino: presencial ou remoto (síncrono ou assíncrono).

## REFERÊNCIAS

AMÉRICO, Solange Maria. **Avaliação neuropsicológica:** desempenho de alunos autistas do ensino fundamental em provas de memória simbólica, espacial e memória de objeto. V Congresso Brasileiro Multidisciplinar de Educação Especial. Londrina/PR, 2009.

ASSOCIAÇÃO AMERICANA DE PSIQUIATRIA. (2002). **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais** - Texto revisado. 4ª edição. Porto Alegre: Artes Médicas.

BARBOSA, André Machado; VIEGAS, Marco Antônio Serra; BATISTA, Regina Lucia Napolitano Felício Felix. **Aulas presenciais em tempos de pandemia:** relatos de experiências de professores do nível superior sobre as aulas remotas. Disponível em: <<https://apl.unisuam.edu.br/index.php/revistaaugustus/article/view/565/302>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura (MEC). **Decreto nº 9.765**, de 11 de abril de 2019. Institui a Política Nacional de Alfabetização. Diário Oficial da União: seção 1- Edição Extra, Brasília, DF, n. 70-A.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura (MEC). **Portaria nº 343**, de 17 de março de 2020. Dispõe sobre a substituição das aulas presenciais por aulas em meios digitais enquanto durar a situação de pandemia do Novo Coronavírus - COVID-19. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, ano 158, n. 53, p. 39, 18 mar. 2020.

DE ROSE, J. C. (1998). Equivalência de estímulos: problemas atuais de pesquisa. **Anais da XVIII Reunião Anual de Psicologia** (pp.19-32). Ribeirão Preto: Sociedade de psicologia de Ribeirão Preto.

DUBE, W. V. (1996). **Teaching discriminations skills to persons with mental retardation**. Em C. Goyos, M. A. Almeida, & D. G. de Souza (Orgs.), *Temas em Educação Especial* (pp. 73-96). São Carlos: EDUFSCar.

FIALHO, Juliana. **A teoria da Equivalência de Estímulos na Pré-alfabetização de crianças com Transtornos do Espectro do Autismo**. Disponível em: <<https://comportese.com/2013/01/02/a-teoria-da-equivalencia-de-estimos-na-pre-alfabetizacao-de-criancas-com-transtornos-do-espectro-do-autismo>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

GOMES, Camila Gracielle Santos; VARELLA, André Augusto Borges; SOUZA, Deisy das Graças de. Equivalência de Estímulos e Autismo: uma revisão de estudos empíricos. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Vol. 26 n. 4, pp. 729-737. 2010.

MENEZES FILHO, Naercio. **Os determinantes do desempenho escolar do Brasil**. Disponível em: <[https://www.cepe.ecn.br/seminarioiv/download/menezes\\_filho.pdf](https://www.cepe.ecn.br/seminarioiv/download/menezes_filho.pdf)>. Acesso em: 18 mar. 2021.

PASSOS, Maria de Lourdes Rodrigues da Fonseca. A análise funcional do comportamento verbal em *Verbal Behavior* (1957) de B. F. Skinner. **Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva**. Vol.5, n.2. São Paulo. Dez. 2003.

RIBEIRO, Andrea da Silva Marques; OLIVEIRA, Esequiel Rodrigues; MELO, Rodrigo Fortes. AVA e ensino híbrido: da educação básica à formação docente. **Revista Tecnologia & Cultura**, N. 32, Ano 21, p. 17-27, Rio de Janeiro, RJ, 2018.

SIDMAN, M. (1971). Reading and auditory-visual equivalences. **Journal of Speech and Hearing Research**, 14, 5-13.

SIDMAN, M.; TAILBY, W. Conditional discrimination vs. matching to sample: An expansion of the testing paradigm. **Journal of the Experimental Analysis of Behavior**, 37, 5-22. 1982.

STINGHEN, Regiane Santos. **Tecnologias na educação: dificuldades encontradas para utilizá-la no ambiente escolar**. Trabalho de conclusão de curso de Especialização em Educação na Cultura Digital. Universidade Federal de Santa Catarina. 2016, Florianópolis, SC, 2016.

SKINNER, B. F. **Verbal Behavior**. Acton, Massachusetts: Copley. 1957/1992.

ROSE, Júlio C. de. Análise Comportamental da Aprendizagem de Leitura e Escrita. **Revista Brasileira de Análise do Comportamento**. VOL.1 N. 1, 29-50, 2005.





# O QUE É CONTEMPORÂNEO? O TEATRO DE DIANE VELOSO E EULER LOPES

---

## **Giordano Bruno Dias Santos**

É estudante de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Sergipe (UFS), tem 22 anos e faz teatro desde 2014.

## **Letícia Franco Santos**

Fez parte de umas das orquestras de cordas do Conservatório de Música Antônio Ferrucio Viviani como violonista. Hoje é graduanda de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e integrante do Laboratório de Grupo de Investigação Teoria-Prática Teatral (LGIPT) também da UFS.

## **Raiany Rodrigues Gomes**

É atriz e produtora de teatro desde 2011. Atualmente, graduanda em Teatro na Universidade Federal de Sergipe.

## **Yasmin Brenda Primo Rabelo**

Atualmente cursa Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Sergipe (UFS). É atriz e membro do Núcleo Biruta de Teatro e do Coletivo Vozes-Mulheres: além das margens.

## 1 INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende estudar o fazer teatral de Diane Veloso e Euler Lopes, dois artistas de Aracaju que têm em comum nos seus trabalhos uma linguagem diferente da que é comumente atrelada ao teatro sergipano. O objetivo deste estudo é investigar, a partir do fazer teatral, de ambos, como se dá a contemporaneidade no teatro aracajuano.

Diane Veloso é sergipana, atriz e, também, vocalista da Banda dos Corações Partidos. Natural de Aracaju, fundou o Grupo Caixa Cênica em 2002 e a Aversa Grupa em 2020. No teatro há mais de 25 anos, Diane atuou em espetáculos como “Bodas de Sangue” (1996), “Respire... e conte até 10!” (2002), “Felicidade conjugal ou quase isso” (2011), “Vulcão” (2015) e “Bicho M” (2017). Euler Lopes é sergipano, dramaturgo, diretor e pesquisador. Em 2010 fundou o Grupo de Teatro A Tua Lona. É o autor de textos como “Menina Miúda” (2011), “O Vômito” (2011) e “Ela esteve aqui” (2013).

Por ser uma manifestação artística muito ligada às relações humanas, o teatro se dá em torno das influências presentes nas trajetórias dos artistas envolvidos, desde a dramaturgia e concepção do espetáculo à direção e trabalho de interpretação. Dessa forma, observamos que os caminhos percorridos por Diane e Euler os levaram a conhecer formas teatrais mais voltadas aos questionamentos da vida e seus desdobramentos, do que para o regionalismo folclórico. Isso se deu tanto pelas referências artísticas que ambos encontraram quando iniciaram no teatro, quanto pelas visões pessoais e questionamentos internos.

O fazer teatral desses dois artistas está pautado principalmente em perguntas acerca da análise do ser humano e da existência. Na dramaturgia de Euler, encontramos muitas questões que são abertas para que o público ou leitor leve consigo o questionamento, nada é colocado como certeza, mas sim como um ponto de reflexão. Na produção de Diane, seja pelo Caixa Cênica como pela Aversa Grupa, acontece o que poderíamos chamar de “manifesto” onde diversas questões políticas e humanas são levantadas e uma visão crítica é posta.

Comumente associamos um tipo de estrutura estética ao termo “teatro contemporâneo”, muitas vezes por falta de conhecimento ou por uma vi-

são especulativa. Segundo Euler, o teatro contemporâneo é aquele que é feito hoje. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo (AGAMBEN, 2009, p.59). Dessa maneira, todo teatro feito na atualidade é contemporâneo, independentemente da estética ou tema abordado. Porém, é importante considerar o que Agamben também cita em seu livro *O que é o contemporâneo*:

Numa anotação dos seus cursos da Collège de France, Roland Barthes resume-a deste modo: “O contemporâneo é o intempestivo.” [...] As “considerações intempestivas”, com as quais quer acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente. (2009, p. 58).

Assim, observamos a necessidade de analisar a relação entre essa definição de Agamben acerca de “teatro contemporâneo” (voltada para o questionamento do tempo presente), a linguagem predominante na manifestação teatral em Sergipe (teatro popular) e o fazer artístico dos dois artistas sergipanos em questão.

## 2 METODOLOGIA

Este artigo é um estudo sobre a produção teatral de Diane Veloso e Euler Lopes. Trata-se de uma pesquisa empírica, baseada em entrevista. A partir da análise dos elementos presentes no fazer artístico teatral desses artistas dentro do contexto de “teatro contemporâneo” em que eles estão inseridos. Para isso foi realizada uma entrevista com ambos a fim de saber o que eles consideram enquanto teatro contemporâneo e se eles acreditam estar inseridos nessa vertente.

A entrevista foi feita através da plataforma digital Google Meet, dentro da disciplina História do Teatro em Sergipe, ministrada pelo professor Lucas Wendel Silva Santos, do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Contou com a mediação dos alunos Giordano Bruno Dias Santos, Leticia Franco Santos, Raiany Rodrigues Gomes e Yasmin Brenda Primo Rabelo, e participação dos artistas convidados Diane

Veloso de Araújo e Euler Lopes Teles<sup>1</sup>. Na entrevista foram realizadas as seguintes perguntas: Para vocês o que é teatro contemporâneo? Existe um teatro contemporâneo sendo feito em Aracaju? Vocês acreditam que fazem um teatro contemporâneo? Onde seus trabalhos se encontram? Como a cidade e/ou o Estado interfere no fazer teatral de vocês? Vocês acreditam que fazem um teatro político que provoca um olhar sensível para realidade? E como vocês acham e querem que esse teatro chegue ao público?

Além das entrevistas, como suporte teórico para criação deste artigo, foi explorado o conceito de contemporâneo elaborado pelo filósofo Giorgio Agamben em seu livro *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Ainda como suporte bibliográfico trabalhamos com o conceito de teatro contemporâneo elucidado pelo professor de estudos em teatro Patrice Pavis em seu livro *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*.

Ao analisar a entrevista foram encontrados pontos em comum relacionados à estética e temas abordados nas produções de Diane Veloso e Euler Lopes, estruturas que fogem do estereótipo folclórico regional muitas vezes associado ao teatro sergipano.

### 3 TEATRO POPULAR E REGIONALISMO NA CENA SERGIPANA

Desde sempre o teatro de Sergipe carrega consigo uma forte presença dos aspectos folclóricos e elementos que trazem à tona sua regionalidade, como notável nos grupos Imbuça e Mamulengo de Cheiroso, ambos surgidos no final dos anos 70 em Aracaju, e populares na cena teatral. Esses grupos imprimem o folclore sergipano em sua estética e suas narrativas tendo esse como um fator marcante em sua história, sendo assim referências de um Teatro Popular.

De fato, o viés popular marca toda a cena artística sergipana, atravessando gerações e se fazendo presente até a atualidade, não sendo característica apenas percebida no passado, mas também num fazer teatral da contempo-

---

1 Ao longo do artigo, nos referimos aos artistas entrevistados por seus nomes artísticos.

raneidade, como nas trajetórias de Diane Veloso e Euler Lopes, por exemplo, que décadas depois do aparecimento do Imbuuçã e do Mamulengo de Cheiroso, surgem para contribuir imensamente e inevitavelmente beber da fonte do teatro popular nunca deixado de lado.

O apelo folclórico pode ser sentido em certas abordagens e estéticas, mas o folclore em si, nem de longe é exclusivo e marcante apenas no que se propõe a destacá-lo. Isto é, não precisa ser considerado teatro popular para carregar elementos característicos de uma região ao passo que nem pelo simples fato de imprimir tais elementos deve-se necessariamente ser considerado teatro popular. Uma vez que popular corresponde ao povo e relaciona-se diretamente a folclore e cultura, corresponde a nada mais que a identidade de um povo.

Partindo da noção de que uma obra reflete – seja da forma mais sutil ou da maneira mais explícita possível – o contexto em que o indivíduo agente de criação está inserido, qualquer teatro feito em Sergipe reflete Sergipe. Tudo o que está no interior e no exterior de uma pessoa afeta e constrói um processo criativo, sejam as ideias, as emoções, o ambiente, a temperatura, a luz, as cores e qualquer coisa que lhe cerca. Portanto, a sergipanidade tem seu lugar assegurado no fazer artístico de qualquer pessoa sergipana.

Nesse cenário, Diane Veloso e Euler Lopes, servem como exemplos de artistas da contemporaneidade do teatro sergipano, assim como os grupos dos quais fazem parte, Caixa Cênica e A Tua Lona, respectivamente, que carregam a cultura regional no seu fazer teatral sem necessariamente atenderem aos requisitos idealizados a serem postos numa categoria de regionalismo. Ao traçar uma linha de raciocínio com a ideia do que é preciso para considerar um teatro como regional, é possível indagar se qualquer elemento de regionalismo já basta para isso (vocabulário, por exemplo) ou se só o fato de ser produzido em determinada região.

Pedido para falar sobre regionalidade e o teatro fora dessa vertente, Euler analisa: “Quando se fala de teatro regionalista, teatro do nordeste, é como se fosse uma categoria menor, que não é o teatro brasileiro” (2021). Querendo ou não, estereótipos e construções de certas imagens existem, aplicando-se inclusive no contexto do teatro brasileiro, que

reflete uma centralização histórica de poder social, político e econômico de regiões como Sul e Sudeste, pondo, por exemplo, o Nordeste, numa margem que corresponde ao oposto, afetando e caracterizando de tal forma a produção artística na região.

Partindo dessa situação, gerou-se uma noção de reproduzir padrões das outras regiões, atendendo às suas identidades, permitindo reforçar os estereótipos nordestinos para se enquadrar nos moldes de material e produção teatral que é vista, visibilizada e bem sucedida com mais facilidade, correspondendo à hegemonia sul-sudeste.

Em Sergipe, apesar da ascensão da cena a partir da vertente do teatro popular (caracterizada por se utilizar de manifestações culturais e propor certa abordagem), como já dito, o regionalismo pode estar presente no fazer teatral de formas diferentes das já conhecidas e que não dependem das mesmas ferramentas. Sobre a presença do regionalismo em seus trabalhos, Euler Lopes considera que existem estéticas e escolhas diferentes. “No Nordeste, eu acredito que tem muito isso de pensar uma outra representação para o Nordeste, [...] inclusive urbana, para os nossos espetáculos”(2021), diz ele.

Tal perspectiva foi um ponto que deu margem à questão do que considerar teatro contemporâneo em Sergipe. Passou-se a adotar essa classificação, no dado contexto, à produção teatral no estado que apresentava abordagens, estéticas, conteúdos e elementos diferentes daqueles já conhecidos no meio.

Durante os processos iniciais do Caixa Cênica, segundo Diane Veloso, o grupo tinha um interesse e sabia de coisas que, naquele momento, não queria pesquisar, ao passo que imaginava um caminho que queria experimentar, vivenciar. “[...] Aí a gente escolheu alguns caminhos que não eram habituais dentro do nosso cenário das artes cênicas. Aí de cara foi chamado de teatro contemporâneo... porque a gente acabou emergindo em outras opções estéticas e de conteúdo”(2021), conta Diane.

Para Euler Lopes, Sergipe é onde ele escolheu ficar. Na época em que começou sua trajetória, acredita que iniciara-se um processo de descentralização e uma certa abertura a “conhecer e reconhecer o Brasil artisticamente”, segundo ele, com tentativas de “fazer a cena circular, o dinheiro chegar etc”.



Mesmo com maior abertura e um cenário mais expandido, é certo e perceptível que, ainda existe desvalorização e uma categorização de teatro regional que minimiza o potencial e o arsenal de linguagens, símbolos, características e conteúdos do teatro regional, limitando-o e pondo-o num espaço que invisibiliza certas formas do fazer teatral e resume certos materiais aos seus regionalismos, até descaracterizando a regionalidade (mesmo que existam na região) presente naqueles que não apresentam os mais óbvios indícios ou simplesmente não reproduzem as imagens mais estereotipadas que são procuradas a partir da ótica hegemônica elitista excludente da arte no Brasil.

Por que o palco giratório, quando quer, sempre quer os espetáculos [...] que eles entendem enquanto ‘nordestinos e regionalistas?... Por que é isso [...] que as instituições esperam de um espetáculo que vem do Nordeste”, reflete Euler sobre os circuitos, festivais, entre outros veículos, que buscam abranger a diversidade e presença artística em território brasileiro. (LOPES, 2021).

Para Diane, essa reflexão também toma forma e reflete em diversos âmbitos no fortalecimento da cena aracajuana e sergipana em si.

Que nordeste é esse? Fui eu que inventei? Ou foram as pessoas que inventaram e eu comprei essa ideia? [...] Que personagens são esses que a gente está levando para a cena? Até que ponto a gente só está reproduzindo essa construção que a gente sabe muito bem a quem vai beneficiar?”(VELOSO, 2021).

É não só, mas também, nessa ideia de contemporaneidade que ambos Diane Veloso e Euler Lopes encontram-se conectados, ambos aracajuanos, alimentando a produção teatral e até mesmo além dela, explorando facetas e manifestações artísticas outras, que se ligam pela ideia de pluralidade de conteúdos, de pautas, de expressividade, respirando arte, colhendo os frutos da região e plantando mais e mais, enriquecendo aos montes a arte de Sergipe e se fazendo referências locais e também perpassando o território, de fato, agregando ao teatro brasileiro, abraçando essa diversi-

dade de ambientações, de realidades, de contextos, de seres e experiências. Alimentam a cena artística em Aracaju, contribuem para seu crescimento e desenvolvimento, e antes de tudo, agem com seu fazer teatral e seus arcabouços preciosos, na estruturação em si do ambiente e da noção do espaço enquanto região de arte e arte regional.

#### 4 EULER LOPES E O TEATRO CONTEMPORÂNEO

Ao pé da letra, teatro contemporâneo é todo aquele que se faz na atualidade. Inúmeros são os artistas e grupos de teatro sergipanos que vem produzindo teatro no momento presente, ou seja, no que chamamos de contemporaneidade. Ainda temos para o teatro contemporâneo tendências inovadoras que acabam por rotular, ainda mais, certos grupos e/ou artistas como fazedores de um teatro contemporâneo. E, é dentro desse contexto que falaremos do fazer artístico teatral de Euler Lopes.

Euler Lopes Teles nasceu em Aracaju no ano de 1990. Seu primeiro contato com o fazer teatral, como de muitos outros jovens, se deu na escola. O teatro amador que era feito no IFS/SE, antigo CEFET/SE, mais tardar abria espaço para o fazer profissional, levando Euler torna-se diretor e dramaturgo. Hoje:

Doutorando em Estudos Literários pelo PPGL (UFS), onde pesquisa na área de dramaturgia latino-americana. Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Sergipe, desde 2012, onde pesquisou na área de literatura brasileira. Atua como professor nas instituições FISE (Faculdades Integradas de Sergipe) e Faneb (Faculdade do Nordeste da Bahia), atuando nas disciplinas de Pesquisa e Práticas do Ensino, Literatura Brasileira, Produção Textual, entre outras. É diretor e dramaturgo do Grupo A Tua Lona em Aracaju-SE, tendo em suas as montagens os espetáculos Menina Miúda (2011), O Vômito (2011) e Ela Esteve Aqui (2013), O Conselho (2016). Vencedor do III Concurso de Jovens Dramaturgos (2013) e do III Edie (Encuentro de Dramaturgia Estudantil). Tem textos montados em Fortaleza (O vizinho do 203) e Rondônia (Mulheres do Aluá). (LOPES, 2021).

Quando se fala em teatro contemporâneo, logo somos levados a pensar em um teatro que é feito entre o passado e o futuro. Um teatro que rompe com as características do arcaico, a fim de alcançar o novo, que em alguma medida, também distancia-se do que está por vir. O meio termo entre passado e futuro, aquilo que chamamos presente ou o agora, é dado aos que escolhem fazer teatro contemporâneo. Vale lembrar que uma das características do teatro de modo geral é dialogar com sua época, expondo questões que são sensíveis dentro da sociedade onde se insere. Esse diálogo com moderno, a fim de se construir um novo olhar e novas possibilidades para o fazer teatral, também se enquadra no que chamamos: teatro contemporâneo, embora não se resuma apenas a isso.

Como lembra Pavis (2017, p. 67) “A maior parte do tempo, o teatro contemporâneo se refere a uma forma, uma estética, uma prática que provém de uma ruptura, de uma virada, de um período, de uma experiência, que não foram ainda ultrapassada ou recolocados em causa.” Ou seja, algo que rompe como inovador no campo teatral.

Quando perguntado a Euler Lopes o que é teatro contemporâneo; se existe um teatro contemporâneo sendo feito em Aracaju e se ele acredita fazer teatro contemporâneo, ele respondeu:

Eu tenho um problema com esse conceito de teatro contemporâneo, porque, não sei. Não sei se são as universidades de teatro, se são os grupos que se dizem contemporâneos. Meio que virou um conceito que exclui outras coisas. Excluí práticas de outros grupos e de outros teatros que são feitos na atualidade [...] E eu tenho um pouco de implicância com algumas pessoas que afirmam fazer um teatro contemporâneo para dizer que esse teatro é sinônimo de inovação ou é sinônimo de vanguarda ou é sinônimo de algo que está à frente de algo que está ultrapassado. (2021).

Lopes (2021) fala ainda que o conceito de contemporâneo que o agrada é o do filósofo Giorgio Agamben: “O conceito de contemporâneo que eu gosto é do Agamben, no O que é contemporâneo? Ele fala que contemporâneo é todo aquele que produz no escuro, mesmo sem ver ele está produzindo.”

Para Agamben,

[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que não lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (2009, p. 64).

Em outras palavras, para Agamben, ser contemporâneo é perceber os problemas presentes em seu tempo, preocupar-se com eles e não parar de questioná-los. E, para isso, é preciso exercer uma interpretação crítica do tempo em que se vive. Vale dizer ainda que a contemporaneidade abraça o tempo em que vive, mas, ao mesmo tempo, distancia-se dele, isso porque só é possível ser contemporâneo aquele que é capaz de enxergar de forma crítica as demandas de sua época. Ou seja, distanciar-se para poder analisar.

Para Lopes, teatro contemporâneo é todo aquele que é feito na atualidade, seja ele clássico, moderno ou popular; entrelaçado ao conceito já mencionado acima sobre o que é ser contemporâneo. Lopes diz:

Então eu acredito que todo mundo que produz na atualidade, né, com todas as dificuldades, sem saber o que tá fazendo, sem saber exatamente o que é ser contemporâneo, já é contemporâneo[...] Então eu acredito que existem estéticas e escolhas artísticas de alguns grupos. [...] Não sei se como seria definir essa estética, definir essa prática. Mas que todos os grupos que trabalham hoje em dia, desde o Imbuça e do Mamulengo de Cheiroso, que tem uma pegada que flerta com o teatro popular, né, que flerta com as manifestações culturais, também são contemporâneos. (2021).

Levando em consideração a fala do diretor e dramaturgo sobre o assunto, somos levados a questionar: existe de fato um teatro contemporâneo sendo feito em Aracaju? A resposta é sim. Se pensarmos teatro contemporâneo na perspectiva de contemporaneidade posta por Agamben, inúmeros são os espetáculos de teatro sergipanos-aracajuanos que provocam a realidade social que estão inseridos. Tomemos como exemplo o espetáculo *Piedade, a seu dispô*; cujo texto é de Euler Lopes, com a encenação de

Isabel Santos e direção de Rita Maia. Em *Piedade*, somos apresentados à história de uma mulher, mãe, preta, empregada doméstica e de periferia, que sofre, e ver sofrer, aqueles que ama, decorrente do racismo institucional presente em nossa sociedade. Além disso, a montagem aborda temas como violência, direitos humanos, sustentabilidade, negligência, feminismos, maternidade e desigualdade social. Sendo assim, em *Piedade, a seu dispô*, somos levados a estimular um olhar crítico a todas essas demandas que nos cercam dia após dia. Sentimos a dor de *Piedade*, e a partir disso, somos condicionados a pensar sobre a realidade vista em cena.

Ainda no que diz respeito ao teatro contemporâneo, Pavis salienta:

O teatro é a própria cena do contemporâneo, visto que “o presente não é outro senão a parte de não vivido em todo o vivido”. Sobre a cena, aquilo que desempenhamos, aquilo que percebemos, é ao mesmo tempo aquilo que procuramos mostrar ou descobrir, e aquilo que nos escapa, aquilo que não chegaremos a experimentar. (2017, p. 67).

Dessa forma, Euler Lopes traz em seu fazer artístico teatral tendência que sim, podemos chamar de contemporâneas, sejam elas na estética, na direção, no texto etc, visto que, Lopes assume em sua trajetória no teatro, um lugar que leva o espectador a questionar-se e não meramente assistir um espetáculo. Pois, quando questionado sobre se realiza um teatro político que procura provocar um olhar sensível para realidade, respondeu: “Eu super acho. Eu acho que pelos corpos que a gente coloca em cena já são corpos e corpos políticos. Sobre os temas que a gente leva, sobre esses corpos e corpos isso já é político.” (LOPES, 2021).

#### 4.1 DIANE VELOSO E O TEATRO CONTEMPORÂNEO

O nome de Diane Veloso se destaca no cenário teatral em Aracaju. Em nossa entrevista, se discute onde o teatro dela se encaixa na estética do teatro contemporâneo, e o que ela leva das características do teatro popular para suas montagens. Partindo dessa linha de pensamento identificamos a contemporaneidade no teatro sergipano-aracajuano.

Diane é atriz, preparadora de elenco, diretora, e vocalista da banda A Banda dos Corações Partidos. Fundou em 2002 o grupo de teatro Caixa Cênica e em 2020 a Aversa Grupa. Começou no teatro já muito pequena. Ao se mudar para Maceió teve um contato mais direto com a linguagem na escola. Quando volta para Aracaju realiza um curso semi profissionalizante em Teatro no SESC, o que a leva seguir na área. Ao decorrer da sua carreira, junto com seu grupo Caixa Cênica, foi contemplada com três Prêmios Myriam Muniz<sup>2</sup>. Seus trabalhos principais contam com: “Bodas de Sangue” (1996); “Respire... e conte até 10!”(2002); “Desvalidos” (2002); “Felicidade conjugal ou quase isso” (2011); “O natimorto-um musical silencioso” (2013); “Vulcão” (2015); “Bicho M” (2017); “Respire - Manifesta”(2018); e em 2020 “Onde você estava quando eu acordei?”.

Apoiada nas conclusões que cheguei com a entrevista, o teatro de Diane vai muito além de ser uma coisa só, nele não existe conflito entre o contemporâneo e o popular, ela explora muito essas duas estéticas, e uma das suas preocupações é sobre a construção da identidade nordestina, pesquisando sempre o que é ser sergipano e, sobretudo, aracajuano.

Seguindo a leitura *O que é Contemporâneo? e outros ensaios* de Giorgio Agamben, ele traz o poeta como exemplo de artista contemporâneo.

O poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar no seu tempo. [...] Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (2009, p 62).

Ou seja, o artista encara os problemas atuais do seu tempo e manifesta seus posicionamentos no teatro. No caso de Diane, todos seus questionamentos enquanto artista sai da ideia do conflito pessoal da sua identidade nordestina com a invenção do que é ser nordestino. Seguindo essa ideia, é necessário reconhecer a importância que a arte popular causa no desenvolvimento cultural de um artista contemporâneo.

---

2 Uma premiação realizada pela FUNARTE. O nome do prêmio se deu em homenagem à atriz Myriam Muniz (1931-2004).

A artista foi questionada, assim como Euler Lopes, sobre o que considera ser teatro contemporâneo, se esse teatro está sendo feito em Aracaju e se ela acredita fazer um teatro contemporâneo.

Diane começa falando um pouco do caminho que seguiu junto com seu grupo Caixa Cênica, onde buscaram experimentar essa estética não tão comum no cenário teatral aracajuano, sendo chamados de contemporâneos. Eles queriam explorar outras estéticas e investigar a urbanidade, a cultura e o corpo do povo aracajuano. Nesse sentido podemos notar que existe uma dualidade, já que o grupo busca uma identificação com o seu público, e se relaciona com o contemporâneo. No fim ela responde: “Pra mim teatro contemporâneo é o teatro que está sendo feito agora, óbvio [...] Pra mim nada mais contemporâneo, ainda e sempre, do que o teatro de rua gente, é anárquico. É revolucionário.” (2021).

O revolucionário, que se caracteriza pela possibilidade de renovar os padrões estabelecidos de seu tempo, é um conceito que se encaixa bem no que Agamben define ser contemporâneo. Sendo assim, o teatro será contemporâneo, tendo características populares ou não. Seguindo essa linha de raciocínio, e com o que Diane responde, existe teatro contemporâneo sendo feito em Aracaju, independente de qual estética ele se provém.

Em seguida, prosseguindo com a entrevista perguntamos como a cidade e o Estado interfere no fazer teatral deles. Diane fala que a falta de apoio e estrutura do governo, faz com que seu grupo e outros artistas sergipanos trabalhem com o que ela chamou de “estética da precariedade”, o que impede a produção de grandes espetáculos. A partir disso os artistas transformam a precariedade em linguagem, e no fim, esse fazer teatral acaba sendo muito mais comum do que se pode imaginar. Isso acaba refletindo na arte como um manifesto, o que acaba trazendo uma estética contemporânea ao teatro regional.

Além da estética contemporânea, perguntamos se eles acreditam que fazem um teatro político, Diane diz o seguinte:

Olha, fazer teatro nesse país é sempre um ato político... com certeza o Caixa Cênica já nasceu daí, já nasce na verdade de um questionamento [...] a primeira pergunta é “Quem é esse artista sergipano”



“Que corpo é esse” “quem são” “o que a gente produz aqui” “o que a gente considera ser arte sergipana”. (2021).

Ela salienta mais uma vez a questão da identidade, onde seu grupo Caixa Cênica está sempre em diálogo com o que estão pensando e como as questões sociais impactam no seu fazer teatral, o que acentua as dificuldade de receber apoio da política pública de acordo com o ponto de vista popular. A partir disso, identificamos um conceito em comum que une a estética do teatro sergipano-aracajuano.

Partindo para o momento atual, Diane, em contato com a atriz Giuliana Maria, criam a Aversa Grupa, que se forma a partir do desejo de montar o texto de Sidney Cruz em uma tentativa de investigar os limites da linguagem teatral no cenário virtual, ocupando as redes sociais e as plataformas digitais. O que elas chamaram de “atentado virtual” exerce uma alusão ao modelo do teatro que se está se fazendo nos dias de hoje e trabalham com o texto “Onde Você Estava Quando Eu Acordei?” que foi escrito no ano de 2005, assim permitindo que o texto ganhasse novas camadas ao ser inserido no contexto político-pandêmico brasileiro, destacando a vulnerabilidade das mulheres durante o período de isolamento social. Deste modo, Diane, junto com as artistas do grupo, se relacionam com o modo de se fazer teatro hoje, e encaram os problemas da contemporaneidade, o que afirma o conceito de Agamben que o contemporâneo sabe ver a obscuridade do seu tempo, ou seja, identifica e problematiza as questões atuais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista a investigação deste artigo, partindo do fazer teatral dos artistas citados, é possível concluir que, se pensarmos o contemporâneo através da ótica de Agamben, o teatro feito por Diane Veloso e Euler Lopes, é sim um teatro contemporâneo. Porém o contemporâneo de Veloso e Lopes não se enquadra em uma linguagem excludente e pré-determinada, como geralmente dita o padrão do teatro que vemos na atualidade. Para eles, teatro contemporâneo é todo o teatro que é feito no agora, tendo ou não características populares ou regionais.

O termo teatro contemporâneo muitas vezes pode ser interpretado como um teatro mais desenvolvido, o que reforça o discurso de inferiorizar os fazeres ditos não contemporâneos, e por sua vez podem tolher o surgimento de novos grupos e/ou artistas.

Constatamos ainda que o teatro feito por Diane Veloso e Euler Lopes carrega consigo influência de um teatro popular, mesmo que essa característica não se faça presente no palco. Não podemos esquecer que estamos falando de artistas que em sua formação, depararam-se com referências dramáticas, estéticas, sonoras, plásticas, típicas do seu estado, visto que é impossível excluir os artistas que vieram antes e colaboraram na construção do teatro sergipano, sobretudo do teatro que é feito em Aracaju. Sendo assim, afirma Lopes (2021) “[...] a gente nunca vai ser considerado totalmente o que é considerado contemporâneo, e a gente nunca vai ser completamente popular.”

Levando em consideração o que foi observado, podemos dizer que todo o teatro que é feito atualmente em Aracaju/SE é contemporâneo, seja ele popular ou não, como são os trabalhos de Diane Veloso e Euler Lopes. Contudo, é importante frisar que há no fazer teatral dos artistas em questão, uma visão muito pautada no questionamento do tempo atual, ponto chave do conceito de Contemporâneo de Agamben. Pensando nisso, não podemos descartar o que de fato é importante quando damos o título de artista contemporâneo a Veloso e Lopes: são contemporâneos porque questionam, através do teatro, a realidade em que vivem, abrindo caminho para se pensar em novas formas de produzir o teatro em sua região.

## REFERÊNCIAS

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARAÚJO, Diane Veloso; TELES, Euler Lopes. **Diane Veloso de Araújo e Euler Lopes Teles: depoimentos** [14 jun 2021]. Entrevistadores: Giordano Bruno Dias Santos, Leticia Franco Santos, Raiany Rodrigues Gomes e Yasmin Brenda Primo Rabelo. Aracaju, 2021. 1 arquivo mp4 (2:02:13).

TELES, Euler Lopes. **Currículo do sistema currículo lattes**. [São Cristóvão, SE], 15 jul, 2021. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7397694324800907>>. Acesso em: 15 jul, 2021.



# MAMBEMBE: O TEATRO POLÍTICO EM ARACAJU DE 1983 A 2003

---

## **Andson Alves dos Santos**

Graduado em História pela Universidade Tiradentes (UNIT), 2007. Pós-graduado em Novas Abordagens no Ensino de História pela Faculdade São Luís de França, 2008. Atualmente é técnico em educação da Secretaria Municipal da Educação de Aracaju (SEMED), Sergipe

## 1. ORGANIZAÇÃO DO CAPÍTULO

Este capítulo é dividido em cinco momentos apresentando a visão geral sobre o teatro em Aracaju e seus contextos históricos, a origem do grupo Mambembe, as suas atuações nos movimentos sociais, os textos dramáticos, e suas influências teóricas e metodológicas. O primeiro momento apresentará um apanhado geral da história do teatro em Aracaju. No segundo momento discorrerá sobre o início do grupo, sua fundação, seus participantes, e os caminhos que tomou. O terceiro discutirá a participação do grupo nos movimentos sociais. O quarto apresentará uma análise dos textos teatrais do grupo relacionado-o com o pensamento de autores que discutem o teatro político e a cultura popular. O quinto discorrerá sobre uma análise final considerando todo material utilizado como fonte e bibliografia relacionada sobre a atuação desse grupo, o seu papel político-social e cultural para cidade de Aracaju.

## 2. UM OLHAR SOBRE O TEATRO EM ARACAJU

O teatro em Aracaju é marcado por momentos de maior visibilidade, intercalados por outros de menor evidência. Uma trajetória ainda pouco estudada devidamente pelos pesquisadores. A respeito do teatro na segunda metade do século XX em Sergipe, é importante mencionar a atuação da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe (SCAS) que a partir do final dos anos 50 e nas décadas de 60 e 70 fomentou a apresentação de espetáculos artísticos internacionais, nacionais e locais. A respeito da produção local é importante ressaltar a experiência do Teatro de Cultura Artística de Sergipe (TECA) vinculado a SCAS, que promoveu uma relativa produção local, inclusive estimulando a profissionalização de atores e atrizes, abrindo espaço para as produções locais (CRUZ, 2004) proporcionando a sociedade sergipana, opções culturais de grande porte.

É importante destacar a importância da professora Aglaé D'Ávila Fontes e de Clodoaldo Alencar que colaboraram com a profissionalização dos artistas de teatro em Sergipe, montando peças e criando grupos teatrais como: "O Expressionista" vinculado a Universidade Federal de Sergipe. A

professora montou espetáculos nacionais como “Eles não usam Black-tie” de Gian Francesco Guarnieri, além de organizar o Teatro Gato de Botas. Apoiou também o Grupo de Teatro Mamulengo de Cheiroso, grupo que faz sucesso até os dias de hoje, com 43 anos de trajetória, sendo considerado um dos melhores do Brasil que trabalham com a linguagem do teatro de bonecos.

Com o Festival de Arte de São Cristóvão (FASC), as bolsas de trabalho do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e as oficinas de teatro da SCAS, o teatro sergipano revela novos talentos como Lindolfo Amaral Moreira Ferreira, Jorge Lins, Isaac Galvão, José Augusto Barreto, Isabel Santos, Walmir Sandes, Severo D’Acelino, entre outros.

Era prática do Teatro de Cultura Artística de Sergipe trazer diretores de São Paulo e Rio de Janeiro para a montagem de espetáculos de alta qualidade como “Chuvvas” e “Eles não usam Black Tie” de Gian Francesco Guarnieri. Segundo Carvalho (1999), as apresentações produzidas pelo TECA eram de teatros levados a sério pelos atores para uma plateia contida e que frequentava o teatro pagando ingresso. Vale destacar que os anos 60 foram ricos para a dramaturgia em Sergipe, pode-se destacar figuras como: João Costa, Tereza Prado, Aglaé D’Ávila, Clodoaldo Alencar dentre outros. A Sociedade de Cultura Artística de Sergipe (SCAS), nesta época era presidida por José Carlos Teixeira. Paralelamente, jovens atores que se concentravam no Teatro dos Estudantes do Colégio Estadual de Sergipe (TECES), grupo que foi silenciado e dissolvido pela Ditadura Militar quando estavam montando a peça “Gimba”, escrita por Gian Francesco Guarnieri, peça esta de conteúdo comunista. Ainda nos anos 60, foi criado o Teatro Experimental de Sergipe (TES), que encenou com sucesso o espetáculo “História do Zôo”.

O teatro sai dos palcos italianos e perde o apoio da elite local se popularizando. Nessa mesma época surge o Imbuça que influenciado pelo Teatro Livre da Bahia adota um teatro voltado ao resgate das tradições culturais sergipanas tomando como ponto de partida à literatura de cordel. É neste contexto que grupos como o Mambembe, dirigido por Virgínia Lúcia da Fonseca Menezes, criado em 1983, no Bairro Cirurgia demonstrará um teatro ligado às lutas de classes, adotando o estilo de Bertold Brecht e Augusto Boal, tornando-se um teatro de engajamento

político. “Por isso, a princípio, o grupo tinha o propósito de estabelecer uma relação dialógica com as comunidades economicamente menos favorecidas” (BENEVIDES, 2015, p. 199). Tratando-se da fundadora do Mambembe podemos afirmar que:

Virgínia Lúcia Menezes é mesmo uma artista que traz em sua trajetória o embate contra o poder mistificador do discurso verticalizado que a luta de classes vai revelar na relação entre os indivíduos. Porque o seu teatro revela, principalmente, o mundo social, o mundo do trabalho, a divisão social do trabalho e a exploração capitalista. Acolhida pelo movimento estudantil, já como aluna do curso de Administração de Empresas da UFS, na ocasião em que se deu o Movimento pela Anistia e Diretas Já, posteriormente, vai ao encontro das ideias teatrais apresentadas pelo ator Bemvindo Sequeira na Oficina Teatral que ministrou na SCAS. (BENEVIDES, 2015, p. 198)

Nesse mesmo decurso outros grupos ganham destaque como o Grupo Raízes que existe há mais de 37 anos e adotou o teatro infantil, apesar de ter feito espetáculos para adultos, entretanto continuou com a linguagem voltada o público infanto-juvenil, tendo se profissionalizado a mais de 23 anos, possuindo um caráter de empresa e sobrevivendo graças ao Projeto Escola, onde o grupo vende seus espetáculos a instituições educacionais das redes públicas e privadas. Dentre as peças de maior sucesso estão a “Incrível Viagem ao Corpo Humano”. O Grupo Raízes tem como diretor, Jorge Lins. Outro grupo de relevância foi o Grupo Opinião, dirigido por Vieira Neto, que em sua trajetória inicia um trabalho com o Grupo de Teatro Independente criado por Dona Iolanda em 1972, depois disso houve a criação do Grupo Opinião de Espetáculos juntamente com seus irmãos Archimedes e Oto Cornélio, com a atriz Walmir Sandes montam vários espetáculos como o “Cão Ciamês” de Alzira Power, e de Antônio Bilar, recebendo respectivamente os prêmios de melhor atriz e diretor, porém vale mencionar que o grande sucesso do Grupo foi “Ratos de Esgoto”.

A partir da década de 70 o Teatro em Aracaju começou a se organizar em torno da luta pela valorização dos artistas de Teatro. Surge a Federação de Teatro que desenvolveu muitos projetos como o “Vamos Comer Teatro”,



cujo objetivo era promover o intercâmbio entre os grupos sergipanos com os grupos de outros Estados. Com a Federação de Teatro Amador de Sergipe (FETAS) surgiu o movimento sindical, o então Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos (SATED), contribuindo assim para a profissionalização do ator e algumas garantias trabalhistas, a exemplo do registro profissional na Delegacia Regional do Trabalho (DRT).

De 1982 até os anos de 1990, os artistas do teatro sergipano estavam atrelados à FETAS. Jorge Lins<sup>24</sup> informa que fundou o Sindicato dos Artistas/ SATED, na década de 1990, tendo sido o seu primeiro presidente. Naquele período, precisava viajar com o Grupo Raízes pelo nordeste brasileiro e os seus atores precisavam ter o DRT, provisório ou definitivo. Portanto, a criação do SATED objetivava a profissionalização do ator sergipano. (BENEVIDES, 2015, p. 146)

Além disso, artistas de teatro se organizaram em torno de um movimento denominado, Arena 27, que reuniu vários grupos teatrais de maneira cooperada, promovendo debates, oficinas e apresentações artísticas para lutarem por incentivos, dando maior apoio ao desenvolvimento teatral em Sergipe. Para mais, grupos se movimentaram para realizar discussões de demandas, pressionando órgãos governamentais por maiores incentivos e políticas públicas para o teatro.

Após um breve ostracismo nos anos 80, os anos 90 tornam-se anos de renovação de talentos e surgimento de novos grupos, sendo a peça “Esperando Godot” dirigida por Sidnei da Cruz, com a participação dos atores, Isaac Galvão, Luis Carlos Reis, Luis Carlos dos Santos e Olga Gutierrez, que atraiu um grande público dinamizando o fazer e apreciação teatral desse contexto. “A encenação foi realizada no Teatro Juca Barreto e pode ser considerada um divisor de águas na história do teatro sergipano, especialmente pelo seu caráter inovador, naquele momento” (BENEVIDES, 2015, p. 142). Surge neste período, diversos atores e grupos novos como a “Companhia Risos e Lágrimas” e a “Cia de Teatro *Stultifera Navis*”, da *Casa Rua da Cultura*. Entre os novos talentos da cena teatral da década destacada podemos ressaltar os atores Fábio Baboo e Thiago de Melo, o último estudou e atuou no Teatro Paulista.

Alguns aspectos podem ser observados no teatro em Aracaju nos últimos 50 anos, é que possui características amadoras só vindo a se profissionalizar na década de 80; é um teatro que se desenvolve a partir dos estímulos da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe (SCAS) e do Festival de Artes de São Cristóvão (FASC), que estimulou a vinda de artistas de fora do estado para fomentar o crescimento do teatro em Sergipe; é um teatro que precisa melhorar em termos de infraestrutura e produções locais, além da queixa dos artistas em geral em relação às leis de incentivo à cultura que existem, mas não funciona como deveriam.

Os artistas sergipanos são autodidatas, de caráter comunitário e de aprendizado teatral que emerge da prática. Isso se deu, por não existir, durante muitas décadas, uma formação continuada relacionada às artes cênicas, vivenciando assim, a dependência de cursos e oficinas de diretores, atores, produtores de outros países e estados. O que é interessante observar é que este teatro ainda de caráter autodidata, conseguiu atrair público e ter boa representatividade como o caso do Mambembe e do Imbuça que possui reconhecimento nacional e internacional.

Somente a partir de 2007 é que com a implantação do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS) é que se pôde vislumbrar uma formação profissional superior, para aqueles que aspiram à carreira de professor de teatro, algo ainda embrionário em face da longa trajetória do teatro sergipano. Cabe destacar o amplo anseio dos profissionais da arte teatral por cursos técnicos e bacharéis nessa área. O que até hoje é uma lacuna a ser preenchida. Importante ressaltar que a SCAS manteve-se ativa dos anos 1960 até o ano de 2007 sendo finalizada, coincidentemente, no mesmo ano da "(...) inauguração do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe/UFS, (...) o qual se constituiu como um espaço de formação teatral formal" (BENEVIDES, 2015, p. 146). Concomitantemente outras formas de pensar, fazer e aprender teatro se mantiveram em movimento e estéticas particulares foram sendo constituídas ao logo dos anos.

Tratando de estética, são compreensíveis as causas que levaram o grupo de teatro Mambembe a optar pelo Teatro de Rua, abraçando o fazer artístico engajado politicamente. Pois, mesmo com a crise teatral no final do século XX, o teatro de rua ainda tem força mesmo que aos poucos perca

sua conotação política, se caracterizando pela diversidade do ponto de vista estético, e passa a dividir espaço com a televisão, cinema, redes sociais, teatros nos dispositivos digitais, hoje amplamente difundidos.

No Brasil, com o fim do Teatro de Arena e o Teatro Oficina em 1972, o teatro brasileiro fica sem rumo, contudo, o teatro político continua forte, principalmente com a abertura política na década de 80, quando o teatro brasileiro se profissionaliza e também outras formas de fazer teatral ganham mais espaço.

O grupo de teatro Mambembe sofre também com as crises do teatro no Brasil e no mundo, as possíveis diversidades em termos estéticos e de expressão ganham mais força e isso está de acordo com as discussões presentes naquele momento, pois os artistas passam a se manifestar de múltiplas formas, buscando espaços mais democráticos para suas manifestações. Os movimentos populares também por sua vez passa por uma revisão já que antigos paradigmas do pós-guerra fria passam a não ter mais sentido. No âmbito brasileiro, com o fim da ditadura militar, emerge um profundo desejo na sociedade brasileira por um país mais democrático e isso termina refletindo na cultura e na política brasileira nos anos 80.

O grupo Mambembe adere a uma corrente teatral política engajada, entretanto os seus textos possuem uma forte influência dos conteúdos sociopolíticos presentes naquele momento histórico. Para Malgadi (2004), na década de 80 o teatro entra em certo declínio pelo fato de buscar certa autonomia, buscando novas formas estéticas e modos de atuação em um Brasil novo que estava se democratizando. Portanto, a atuação do Mambembe estava em consonância com as mudanças de paradigmas na política e na cultura brasileira daquele momento.

Tanto Prado (1988) como Malgadi (2004) concordam que o teatro brasileiro passa por mudanças que o diversifica e o profissionaliza, entretanto, apontam o abandono e as dificuldades para se conseguir apoio e incentivos.

Dentro desse contexto de mudanças tanto no âmbito internacional com o pós-Guerra Fria, quanto, no nacional com o processo de redemocratização da política brasileira é que surge em Aracaju no ano de 1983, o grupo de teatro Mambembe, que nas suas atuações trazem para rua a arte e as discussões políticas vivenciadas no processo de democratização do país.

### 3. MAMBEMBE DO TEATRO POLÍTICO AO TEATRO EDUCAÇÃO

Pode-se dividir a história do Mambembe em duas fases: a primeira que vai de 1983 a 1998, onde o grupo surgiu e atuou fortemente, participaram deste período os atores: Antônio Campos, Virgínia Lúcia Meneses, José Wolney dos Santos, Jadilson dos Santos e Raimundo de Medeiros Venâncio. E a segunda fase que inicia em 1999 quando o grupo transfere suas atuações para o Instituto de Artes Cênicas de Aracaju (IACEMA), assumindo uma ação teatral voltada para arte e educação visando a saúde, tendo como seus integrantes: Raimundo de Medeiros Venâncio, Joelma Araújo do Santos e Virgínia Lúcia da Fonseca Menezes. Neste período o grupo abraça uma abordagem pautada na Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire e em metodologias construtivistas voltadas ao campo da educação.

Na sua primeira fase a proposta do grupo de teatro Mambembe era levar um teatro questionador visando despertar o povo para necessidade de uma participação mais ativa na cidade. Para isso se utilizou do humor e da graça para levar as pessoas a refletirem sobre a sociedade em que viviam. É relevante pontuar que a atuação do Mambembe privilegiava o humor enfocando a sátira política, sofreu influências estéticas de grupos teatrais como Asdrúbal Trouxe o Trombone (grupo de caráter cômico e anárquico fundado por Regina Casé na década de 1970), além da influência de programas de humor como TV Pirata no final da década de 80, dialogando assim com outras possibilidades de interpretação e se aproximando cada vez mais do público urbano.

O grupo sofreu grande influência de outras experiências cênicas realizadas no sul do país, no teatro, ainda repercutiam a estética irreverente do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, que foi sucesso de público e crítica desde sua estreia, em 1974, com O Inspetor Geral, do autor ucraniano Nicolai Gógol. Da experiência do Asdrúbal, saíram artistas como Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Evandro Mesquita, Nina de Pádua e Patrícia Travassos. O grupo representou o sentimento e o pensamento da juventude da década de setenta. O Mambembe teve influência de programas de humor como TV Pirata, estreado na TV Globo em junho de 1988. Esse programa era uma sátira à

TV brasileira, dirigido por Guel Arraes. Toda essa estética florescida na década oitenta no século XX, acabaram por influenciar os componentes do grupo mambembe, que, ao contrário de muitos grupos nordestinos, deixou de realizar o teatro regionalizado, abraçando uma performance mais urbana, incorporando elementos diversificados na construção do teatro que realizava. Independentemente de ser dirigida às classes pobres, a arte construída pelo grupo primava pela beleza, mostrando-se lúdica, poética, contrastando com as imagens repetidas dos lugares pobres, sem saneamento básico, mas que, naquele instante da apresentação, pela poesia do teatro, reafirmava a esperança de dias melhores (MENEZES, 2013 apud BENEVIDES, 2015, p. 200-201).

O trabalho do Mambembe era de denúncia das problemáticas locais e nacionais. A atuação do grupo dependia exclusivamente do apoio dos partidos políticos de esquerda, dos sindicatos, do movimento estudantil universitário, de artistas e intelectuais.

Mambembe era auto-ativo e se nutria dos ideais também presentes nas lutas populares de um conjunto de coletivos organizados, como o Partido dos Trabalhadores (PT), as organizações ditas de base, os sindicatos e a CUT, o movimento estudantil universitário e as vanguardas representadas por artistas e intelectuais da época. A sua ação reconhecidamente ideologizada, ficou mais situada nos temas abordados, enquanto as técnicas artísticas utilizadas eram bastante elaboradas, se transformando em repertório sistematizado e com grande potência de replicabilidade por parte de outros artistas. Ao longo de sua existência, o Grupo Mambembe realizou a montagem de vários trabalhos, incluindo peças de teatro de rua e de palco. A partir de 1990, o grupo passou a realizar trabalhos de esquetes teatrais em apoio às lutas populares, incluindo sindicatos, apresentações em portas de fábricas, ocupações de sem-terra, de sem-teto, apoio às greves e apoio à consolidação do Partido dos Trabalhadores. O Grupo realizou teatro, publicidade, coordenação de projetos, sendo os mais importantes o SINDIARTE patrocinado pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) e o projeto BERTOLT BRECHT – CEM ANOS DE PRESENÇA, que trouxe a Sergipe, em 1998, a presença do jornalista e ensaísta Fernando Peixoto, um estudioso e tradutor do dramaturgo alemão. (MENEZES, 2013 apud BENEVIDES, 2015, 199-200)

Como se pode notar a sua ação era ideológica vinculada às suas lutas populares e aos movimentos sociais, as suas atuações estão ligadas aos sindicatos, Movimento Sem Terra (MST), Movimentos dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), a consolidação dos partidos dos trabalhadores (PT) e participação de projetos como SINDIARTE patrocinado pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) e o projeto “Bertolt Brecht Cem Anos de Presença”, dentre outros.

O custeio para a montagem dos espetáculos dava apenas para manter as produções. O cachê vinha dos contratos com as instituições sindicais ou de bases, ou rodando o chapéu nas apresentações públicas que, muitas vezes, só custeavam a reposição do material cênico.

Segundo Virgínia, devido às transformações conjunturais implementadas pelo modelo neoliberal e sua penetração nos movimentos sociais, o grupo resolveu repensar a sua atuação estético-política, entretanto, apesar de possuir caráter político pedagógico percebemos uma forte influência de programas marcados pela presença do humor.

Em sua segunda fase em 1999 as atividades do grupo teatral Mambembe bem como sua história são transferidas para uma nova entidade que preservaria a história e estética do grupo como também construir novas formas de atuações e estéticas consonantes com as necessidades que o novo momento exigia, o surgimento do Instituto de Artes Cênicas de Aracaju (IACEMA). Essa entidade passaria a ser voltada para arte teatral sendo que com uma conotação no sentido educativo, e, como mencionado, com influências do construtivismo e do modelo paulofreiriano de educação.

Após uma rica existência, entre os anos de 1983 a 1998, o grupo se extinguiu dando lugar à criação do Instituto de Artes Cênicas de Aracaju – IACEMA, que foi fundado em 30 de dezembro de 1999, no âmbito da educação, que se ampara na metodologia construtivista e nas ideias de Paulo Freire e sua Pedagogia do Oprimido. (BENEVIDES, 2015, p. 201-202)

A arte continuava sendo uma finalidade, contudo, aliada ao processo educacional. Dessa forma, o sentido político engajado se transformava em artístico educador, o que marca uma nova fase, sem perder de vista as

lutas conquistadas nos movimentos sociais, buscando uma relação dialógica constante da sociedade. Além disso, o IACEMA promove atividades apoiando Organizações Não Governamentais (ONGs), na realização de trabalhos com movimentos sociais nas periferias de Aracaju, bem como de outras regiões do estado voltadas para a saúde pública. Esse diálogo com a educação ligada ao construtivismo e ao formato paulofreiriano transforma o sentido conscientizador do grupo sem transformar a sua essência. Os movimentos políticos continuaram sendo o enfoque do grupo só que, no contexto da segunda fase, o momento político modificou-se, as metodologias e formas de ação se transformaram dialeticamente dentro do instituto passando a dialogar com setores governamentais.

#### 4. DE BAKTIN A BERTOLT BRECHT: A ESTÉTICA MAMBEMBE

As peças do Mambembe são de conteúdo de críticas políticas, geralmente, voltadas aos problemas sociais da época. Os textos vão desde críticas ao contexto político nacional até problemas relacionados à conjuntura política regional. As peças do grupo de teatro Mambembe buscavam a conscientização da população sem perder de vista a estética que primava pela beleza, pela poesia e pela ludicidade. Esta conscientização tinha como objetivo comunicar a população sobre os problemas, para que eles se vissem como atores sociais capazes de transformar sua realidade.

O Mambembe possui vários textos teatrais, sendo o que mais se destaca por ser o marco inicial do grupo, é a peça “Quem matou Zefinha?” escrita no ano de 1986. A dramaturgia foi apresentada em vários estados brasileiros e tornou-se consagrada pela consistência na abordagem das questões socioeconômicas das populações menos favorecidas. Benevides (2015) destaca que:

Raimundo Venâncio lembra que no final dos anos de 1980, viabilizou a tournée nacional que possibilitou vivenciar o Grupo Teatral Mambembe, com a peça Quem Matou Zefinha?, tendo no elenco os atores: Virginia Lúcia, Raimundo Venâncio, Tonhão, Wolney, Joana Angélica, Batatinha, Sérgio Torres e Jadilson Moreno. (BENEVIDES, 2015, p. 174)



Além desta foram encenadas também “Brasilino Morto e Vivo” de 1989, texto que realiza crítica ao heroísmo de uns e acomodação de outros; Quem te viu quem TV, show bicho do papão (1988), que criticava a alienação dos meios de comunicação, ambos os textos de Virgínia Lúcia. Ademais, podemos evidenciar a realização do “Projeto Duas Vezes Corpo Santo”, evento que fomentou as montagens das peças “Hoje sou um, amanhã sou outro” e “Sou da vida não sou morte” duas obras dramáticas de José Joaquim de Campos Leão (1989), com essas peças o Mambembe atuou alinhado a uma estética do Teatro do Absurdo.

Além da montagem das peças mencionadas a atriz Virgínia Lúcia, afirma que o Mambembe fez dois vídeos sobre as lutas dos trabalhadores da Fábrica de Fertilizantes Nitrogenados (FAFEN), Petrobrás/SE. O primeiro faz uma crítica às privatizações no governo Fernando Henrique Cardoso, intitulada “A vaca leiteira violentada ao meio-dia” e o segundo vídeo sobre o Programa Pró-Mulher intitulado “Passaram a mão no buraco do meu bem”, roteiro cênico escrito por Virgínia Lúcia e a direção cinematográfica de Caio Rubéns Amado de Matos, sendo os vídeos premiados na Associação Brasileira de Documentaristas (ABD).

É possível considerar que o estilo do Mambembe é caracterizado por um teatro popular que procura mobilizar, através de suas peças, a sociedade e os movimentos sociais. Suas características estéticas estão relacionadas a um teatro engajado que busca tornar os indivíduos sujeitos da sua própria história. O Mambembe se aproxima da sociedade colocando-a em sintonia com seu contexto social e político, provocando cidadãos e cidadãs a pensar e refletir criticamente sobre suas realidades partindo do humor e da sátira. Desse modo, ao mesmo tempo em que possui uma linguagem universal e de fácil entendimento está em sintonia com as transformações da modernidade.

O teatro de rua, assim como outras manifestações artísticas, nos remete a Idade Média e ao Renascimento, podemos observar claramente que os elementos utilizados no estilo do Mambembe em suas apresentações artísticas estão em convergência com as estéticas teatrais destas épocas. Ao apresentar-se em lugares abertos como: praças, ruas, feiras, faculdades, escolas, ele resgata a espontaneidade de um teatro ligado às festas carnavalescas na Ida-

de Média e no Renascimento, onde havia todo um universo relacionado ao festivo e ao lúdico e, além disso, aponta como no Renascimento uma crítica aos costumes da sociedade.

São nestes espaços públicos que o Mambembe com seu estilo, permite que os homens comuns se vejam e se reconheçam na sociedade em que vivem, por meio da catarse, transformando-a, liberando seu sorriso, desconstruindo-se, libertando-se das tensões e conflitos contemporâneos de maneira crítica. Para Bakhtin (1987), a cultura popular na Idade Média e no Renascimento estava ligada ao carnaval, que ocupava um lugar importante na vida do homem comum. Isto é, os carnavais libertavam o riso, opondo-se à seriedade eclesiástica medieval. Era no “jogo” que imagens e formas artísticas, configuravam no teatro as tensões do cotidiano vivido.

O riso, portanto, tinha uma conotação do universo popular que se opunha aos poderes tradicionais do clero e do Estado. A praça e a rua eram os lugares onde o riso e a liberdade reinava, libertando o povo, mesmo que relativamente. O riso possuía, na Idade Média e no Renascimento um poder que, por sua vez, vencida o medo.

De acordo com Bakhtin, a obra do escritor francês de François Rebe-lais (1494-1553) consegue transmitir o vocabulário da praça pública, que possuía um caráter não oficial, que tinham como representantes, saltimbancos, bufões, os ditos populares, as diabruras e os camelôs. Além dos atores populares que com seus espetáculos de rua interpretavam comédias, mistérios, moralidades e farsas.

Para Burke (1984), o teatro popular possuía características de pantomi-ma, já que as palavras não eram importantes, valorizando os personagens e as ações que eram estereotipados. As peças tratam sempre de temas como combates, cortes, casamentos, processos, testamentos, execuções e funerais. Personagens recorrentes, tais como heróis e santos, além de fábulas de conteúdos morais. Na concepção de cultura popular do autor a combinação das fórmulas e motivos pode ser adaptável a novos contos, sendo preciso uma ação criativa.

Como nos períodos mencionados os figurinos dos espetáculos do gru-po Mambembe são feitos com materiais usados no cotidiano, bem como uma maquiagem produzida como as dos palhaços de circo. Ora, o estilo

do Mambembe nos remete a Idade Moderna na Europa como nos mostra Burke (1984). Vale ressaltar que segundo o autor, a Idade Moderna traz o desafio de entender uma cultura popular heterogênea, podendo ser estruturada no âmbito regional, como realizado pelo grupo teatral objeto de estudo desta investigação.

As peças do Mambembe são carregadas de exageros profusos e excessos característicos do realismo. O vocabulário usado e as expressões sociais representam claramente esse realismo grotesco, onde o descomedimento dos gestos e o texto caracterizam claramente esse aspecto. Tudo é encenado de modo a agigantar a realidade apresentada ao público, como se os fatos sociais fossem mostrados por meio de uma lupa, o que provoca o efeito estranhamento e a reflexão por parte dos espectadores.

Benevides (2015) destaca como se deu a produção estética produzida por Virgínia Lúcia afirmando que:

O teatro produzido por ela não perde a conexão com as transformações políticas, econômicas, culturais e sociais necessárias, como se refere Mészáros, um estudioso da obra de Marx e defensor de que a sociedade só realiza uma transformação pela luta de classes. A concepção teatral que Menezes coloca em cena é consequência de um pensamento político que nos aproxima também da prática pedagógica apresentada por Paulo Freire, quando esse defende a educação democrática e libertadora. Foi lendo sobre Bertold Brecht e Augusto Boal que ela assumiu a luta de classes, porque o Grupo Teatral Mambembe, onde sua ação política se afirmou sobremaneira, está ligado a lutas políticas. (BENEVIDES, 2015, p. 198-199)

Podemos também encontrar no figurino do Mambembe, aspectos carnavalescos medievais como as roupas e as máscaras que compõem a estética dos espetáculos. Os figurinos coloridos alegres, bem como as maquiagens carregadas nos remetem aos artistas da Idade Média, onde estes usavam figurinos incomuns, alegres e multicoloridos, isso os tornava famosos e populares. Por serem trupes de atores ambulantes eram confundidos com mendigos e feiticeiros havendo assim uma mescla de admiração e preconceito por parte da sociedade da época.

Os cenários reservados aos artistas populares eram a Igreja, as praças e as feiras, lugares onde circulavam muitas pessoas. Os espetáculos podiam ter uma apresentação duradoura e eram encenados durante as viagens realizadas por estes grupos. O sermão era apresentado de formas teatrais, usando muitas expressões faciais e gestuais, o que terminava favorecendo a compreensão dos populares.

De acordo com Burke (1984), com a ascensão do capitalismo comercial, a revolução das comunicações, a cultura sofreu profundas alterações, afetando o artesanato e as apresentações artísticas que passou a ser comercializada, a exemplo do circo. No campo, a cultura popular perde força. Outro aspecto importante foi à politização da cultura popular, como folhetos e panfletos servindo como forma de conscientizar o povo. Nesse sentido, é relevante destacar a utilização da literatura de cordel, que foi usada pelo Mambembe e tida como metodologia de escrita encontrada para preservar e valorizar a cultura popular.

As praças e feiras são os espaços onde o grupo apresentava sua linguagem gestual, ações combinadas com textos bem humorados e críticos que aproximam o espetáculo do povo, que consegue se identificar através da linguagem popular na sua própria cultura e sociedade em que se encontra.

Além destas estéticas que remetem ao realismo medieval, renascentista e as pantomimas da idade moderna, também podemos encontrar dialogando com essas correntes culturalistas, o teatro dialético de Bertolt Brecht e o teatro político de Augusto Boal.

Ao abraçar o teatro político engajado, ligados aos movimentos sociais o Mambembe promove um discurso teatral ativo que encontra possibilidades de educar as massas, para que estas se tornem atores da sua própria história. Segundo Bertolt Brecht, o teatro não pode ser uma ilusão, onde o espectador viaja em um mundo fantástico, cheio de sonho e fantasia. O objetivo desta linguagem artística é fazer com que as classes oprimidas possam se reconhecer como parte da ação do espetáculo e passem a transformar sua realidade participando ativamente dela.

Quando nas peças do Mambembe há textos que trazem as problemáticas sociais e políticas, o grupo convida o público para refletir sobre a ação que se desenvolve no espetáculo, compartilhando do riso e da dor, sendo

convocado para a autorreflexão e para pensar sobre as reverberações de suas ações no mundo. O teatro político do Mambembe está em consonância com teatro épico de Bertolt Brecht, pois possui a função de democratizar esta arte, dentro de uma atitude crítica, reconhecendo-a como recurso pedagógico e instrumento transformador na relação ator e público, rompendo assim com a relação de poder hierárquico entre ambos, colocando todos como parte de um mesmo jogo teatral e social, onde cada sujeito experimenta sua participação como agente do espetáculo e da sociedade.

A atuação do Mambembe nos movimentos sociais, partidos políticos, sindicatos e organizações estudantis, o aproxima do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, onde ele propõe um teatro dialético e transformador, em que os trabalhadores podem perceber as múltiplas realidades e transformá-las dentro de um conjunto de relações de poder. Nesse tipo de método de produção teatral o espectador pode ser um agente protagonista do espetáculo, transformando, através da encenação, os fatos sociais, já que faz parte destes. A dialética do Teatro do Oprimido consiste em um projeto constante de construção e reconstrução da sociedade onde o sujeito compreende-se na relação com o outro, e, com o mundo, modificando o meio social e suas relações experimentadas cenicamente.

É importante ressaltar que existe certa diferença nas ações e encenações do Mambembe onde o “gesto social”, se encerra nas próprias peças e o espectador não participa diretamente dos espetáculos, salvo momentos esporádicos, como cita a atriz Virgínia Lúcia. Esse diferencial quanto ao “gesto social” preconizado por Brecht não elimina o papel político e conscientizador, pois dentro das possibilidades e circunstâncias, de um grupo autodidata, foi de extrema relevância para as transformações sociais na arte e política daquele período.

## 5. INVESTIGANDO QUEM MATOU ZEFINHA

Ao analisarmos a peça “Quem Matou Zefinha” observamos um texto onde estão contidas as estéticas aqui abordadas neste artigo. Os questionamentos e a problemática da habitação retratada na peça revelam uma preocupação com as dificuldades encontradas para conseguir a casa

própria. Mesmo o texto tendo passado por algumas adaptações, 35 anos depois a temática continua atual. O cenário é minimalista e apresenta-se com simplicidade diante do público, isso evidencia uma preocupação mais direcionada ao conteúdo da peça. Como podemos notar na didascália da peça “Quem Matou Zezinha?”

Adaptação para o palco armado em espaço livre com altura de 1,00 m. Uma tenda ao fundo, com duas saídas laterais. De onde entram e saem os atores, que vão ao compartimento pegar material ou adereços de cena. No fundo do palco, duas filas abertas em ângulo deixando o fundo livre, com caixotes superpostos formando degraus onde se assentam todos os atores e os reservas fazem figuração, compondo a cena, sem fala e sem gestual definido, apenas sentados assistindo normalmente, batendo-se com atores e personagens. Entra o Espantalho, que é o cantador dos fatos. (MENEZES, 1999. p. 2)

No espetáculo os personagens são vivos promovendo uma relação metafísica com o público e em constante diálogo. O espantalho se assemelha as figuras encontradas nas pantomimas da idade moderna e também com as figuras dos palhaços, tanto dos circos quanto dos reisados de nossa terra, nos remetendo a cultura popular do povo sergipano. As suas entradas na peça são para dar ritmos variados ao espetáculo. Ele é o contador da história. Ao mesmo tempo, em que seu mau humor se contrapõe a imagem que temos de um palhaço contador que narra o enredo da peça. A figura 1 mostra como há uma aproximação dos elementos cênicos da peça com aspectos da cultura popular (uso de fitas e estandarte), além disso, nitidamente percebemos o nivelamento que há na cena entre atores e público. Todos estão no mesmo ambiente, a rua. Não existe uma hierarquização em que o ator está acima dos espectadores, todos estão no mesmo nível, desse modo, ao refletirmos sobre o espantalho notamos que este personagem cumpre a função de harmonizar ainda mais esta relação.

**Figura 1** – Apresentação do Grupo Teatral Mambembe no bairro Oitizeiros, na periferia de João Pessoa (PB).



Fonte: Sem autor definido, 1988.

Figura 1: De cima para baixo, na parte superior, vemos um céu azulado com poucas nuvens. É dia. Ao fundo percebe-se também uma paisagem com árvores e algumas casas humildades. Podemos observar também uma estrada de barro, onde mulheres, crianças e jovens estão assistindo a apresentação do grupo de teatro, eles estão de costas para a imagem. Da esquerda para a direita, apenas um dos jovens está de frente para a imagem. Em destaque, no centro da cena, a figura de um palhaço. Ele está vestido de vermelho e preto. Atrás do palhaço uma criança negra sem camisa. À direita da imagem, do lado do palhaço podemos ver uma mulher negra vestida de preto. Do seu lado um círculo vermelho enfeitado com fitas coloridas.

Dessa maneira, podemos identificar a presença e atuação do palhaço como uma forma de compreender de que modos se engendram as relações sociais normativas, uma vez que essa figura cômica põe todos os seus dejetos, defeitos, ambiguidades e asneiras em cena para serem expostos aos espectadores. Esse personagem mostra sua estupidez, ingenuidade e tolice, fazendo emergir, assim, as nossas fragilidades. Ao apresentar o clown pode-se inspirar sentimentos que vão do arrebatamento ao horror. Os diálogos do espantalho acontecem de maneira mais direta com o público, sendo favorável para a criação de uma aproximação com as pessoas que recebem as mensagens da peça, assim, é notável que há no texto uma



intenção de que a atuação do palhaço interfira no cotidiano dos espectadores. Ao passo que esse personagem apresenta a história, percebe-se que são evidenciadas questões socioeconômicas e culturais que fazem com que o público se identifique com as ações dramáticas.

#### ESPANTALHO -

Abram alas! Abram Alas  
Que o teatro vai mostrar  
Um quadro vivo e verdadeiro  
Da luta de quem não tem pão  
Contra quem tem muito dinheiro  
Eu conheço uma moça  
Seu nome é Zefinha  
Mora no mosqueiro  
Gosta de novela  
Sonha em ser estrela da televisão  
Quer arranjar marido  
Ser dona de casa  
Viajar Pra São Paulo  
Ter uma mansão  
Só que Zefinha  
Oh!

Pobre Coitada...

Pessoal. Não dá pra continuar!

(bastante encabulado, porém sério. Quebrando seu ritmo anterior)

Não dá pra continuar porque exijo respeito ao cidadão, viu? Pois tem coisa que acontece que a gente fica até cismado. Aqui bem no meio desta roda feita de gente, tem uma pessoa que fiquei cismado... tô vendo bem ele daqui e ele tá me olhando o tempo todo... tá me achando bonito. Aí eu fico nervoso com um negócio desse... Aí eu fico nervoso e fico é com raiva! (Todos que estão no banco se agitam, e interferem na cena, querendo evitar uma briga. Tentam acalmar o espantalho que está exaltado por nada, elevando o nível de agitação Da cena. Levando-a ao pico em pico de atenção em pouquíssimos minutos)

Não me peguem! Me larga!. Eu quero dar soco em gente! Eu quero briga! Eu quero dar soco em gente!. Eu quero dar! Eu quero dar!  
(com exaustão)

TODOS - (Todos atores que entrarão em cena trocam de lado na arquibancada cantando enquanto atravessam a cena e cantam).

Mamãe eu quero!

Mamãe eu quero!

Mamãe eu quero... (Espantalho já recobrado de sua crise, retoma seu ritmo festivo e entra alegre em cena com toda sua energia, como se nada tivesse acontecido). (MENEZES, 1999, p.2-3)

Podemos observar que as falas do espantalho mostram um preâmbulo da situação em que Zefinha se encontra, seus sonhos, anseios e desejos são apresentados de maneira satírica e embebido de uma confusão, uma tormenta que interrompe o diálogo protagonizado pela imagem do palhaço. Essa ruptura do diálogo com o público denota que há algo que impede o clown de narrar os fatos vivenciados pela personagem que dá nome a peça, esse episódio pode ser interpretado como uma opressão advinda da interrupção simbólica da denúncia em forma de comicidade. Para mais é possível constatar o recurso onomatopeico no discurso, algumas frases e palavras específicas são enunciadas para dar ênfase ao que é pronunciado. O adjetivo “podre coitada” marca a posição social de Zefinha e sua condição subalterna.

A figura 2 mostra a apresentação do espetáculo em um ambiente inusitado, o presídio, marca política do Grupo Mambembe, pois observamos como esta obra teatral possui um forte poder de crítica acerca de temas relativos às classes oprimidas. A imagem descreve claramente os objetivos da peça, ao passo que enfatiza a que público a trama está direcionada, as classes subalternas.

**Figura 2** – Os atores, Antônio Campos, Virgínia Lúcia Menezes, José Wolney dos Santos, Jadilson dos Santos e Raimundo de Medeiros Venâncio, em apresentação da Peça teatral Quem Matou Zefinha? Na Penitenciária do Bairro América em Aracaju.



Fonte: César, 1986.

Figura 2: A foto em preto e branco mostra a área externa de um prédio. Ao fundo, homens jovens sorrindo e atentos. Seis atores estão no centro da imagem, enfileirados, um segurando a cintura do outro. Da esquerda para direita, temos um ator de terno cor clara, calça social, pés descalços, rosto voltado para a imagem. Na frente ele podemos ver uma atriz vestida de noiva, com os pés descalços, rosto voltado para o público. Na frente dela um ator camisa de mangas cumpridas, calça preta e sapatilha preta, olhando para o público. Na frente dele, um ator de camisa de mangas cumpridas, detalhes floridos, calça preta, ele está com o rosto voltado para a imagem. Na frente deste um ator de camiseta, calça preta e sapatilha escura, ele está de rosto voltado para a imagem. A sua frente um ator de camiseta, seguro um chapéu na mão, está usando uma gravata que vai até o joelho, calça preta e sapatilha de cor clara e seu rosto e está voltando para a imagem.

A respeito da personagem Zefinha, a agente protagonista do enredo da peça é uma mulher simples, do povo de nossa terra que sonha com a casa própria e questiona o meio em que vive, inclusive quando na peça questiona a demora para entrar em cena.

ESPANTALHO - Como eu ia dizendo... oh! Pobre Zefinha. Que gostava de novela, que sonhava...

ZEFINHA - Que sonhava nada! Eu estou bem acordada. Que demora dos diabos. Até pensei que não ia mais aparecer nesta peça. Mas eu vou encurtar a história dizendo o que aconteceu naquele dia, que eu vi afinal onde ia morar. Eu tive uma grande surpresa... porque a casa! A casa! (MENEZES, 1999, p. 10)

A personagem realiza crítica ao dizer que estava “bem acordada”. O termo impresso pela protagonista do espetáculo interfere diretamente em suas tomadas de decisões e falas enunciadas nos diálogos posteriores. Ao refutar a fala do espantalho, Zefinha estabelece seu lugar de sujeito dotado de opinião acerca de suas condições e ações sociais. Ela toma a palavra para “encurtar a história”, salientando ser a pessoa mais apropriada para emitir posição sobre si e contar sua trajetória, sua versão dos fatos vividos.

**Figura 3** – Grupo mambembe apresenta Quem Matou Zefinha? Em bairro da periferia de Ouro Preto (MG).



Fonte: Sem autor definido, 1986.

**Figura 3:** Foto colorida. De cima para baixo, percebemos um cenário com árvores do que parece ser um morro. Na frente os atores enfileirados, segurando a cintura do outro e seguidos por

espectadores. Da esquerda para a direita um ator vestido de preto, toca uma zabumba, rosto com maquiagem branca, voltado para a imagem. Na sequência um ator segura a cintura do primeiro, ele está vestido de preto, olhando para o lado esquerdo da imagem. Atrás outro ator vestido de preto, olhando para trás. Na sequência, uma mulher vestida de noiva, véu sobre a cabeça, maquiagem branca no rosto, ela está olhando para frente da imagem. Em seguida, outro ator vestido de terno branco, calça preta, segurando flores. Ao fundo outro ator vestindo camisa vermelha e macacão jeans, segura um cartaz com os dizeres: quem matou Zefinha? Atrás dele estandarte circular, vermelho com fitas coloridas, escrito: Grupo Teatral Mambembe e um desenho de olhos e sorriso no centro. Este objeto é segurado por um ator, de camiseta preta, cabelos longos.

Cazuza é um pintor que trabalha para um multimilionário e tem esperança que as coisas mudem. Teobaldo é a representação do poder econômico que não tem limites e que pode intervir em tudo, inclusive no próprio espetáculo quando autoriza: “ah! Podem continuar com a peça...” (MENEZES, 1999, p.10). Essa linguagem utilizada pela autora nos revela o sentido brechtiano de espetáculo, onde provoca um estranhamento nos espectadores.

O recurso mais explorado para conseguir um teatro épico e didático é o chamado “efeito de distanciamento”, isto é, a sensação de estranheza diante das coisas que sempre pareceram naturais, imutáveis, provocando no espectador a necessidade de transformação. Para isso a peça deve representar algo considerando sua relatividade histórica, ser representada como algo distanciado do tempo do leitor/ espectador, mesmo quando se apresente algo da época atual, mostrando assim sua condição transitória. Isso revela ao público que as condições sociais são relativas, mutáveis, de forma que podem ser transformadas.

Para alcançar esse efeito, o dramaturgo alemão utiliza de vários recursos como: a ironia, recursos cênicos (títulos, cartazes e projeções), cenário reduzido, além de exigir ao ator uma representação diferenciada da tradicional. O coro brechtiano vem pra complementar e contribuir para obtenção do efeito de distanciamento. O ator dirige-se diretamente ao público através de canções. A música em Brecht não intensifica a ação, e sim quebra a ilusão do espectador; no momento em que o público está quase embriagando-se nas emoções o coro interrompe a ação, como se despertasse o espectador: “As canções e legendas apresentavam-se, indistintamente, como meios deliberados de interrupção da peça, de retirar o vento

às velas enfunadas dos atores e mostrar o verdadeiro mecanismo da obra.” (WILLETT, 1967, p. 220). Além disso, os coros têm forte cunho épico, pois comentam, narram, apresentam personagens. (GUARNIERI; PASCOLATI, 2010, p. 2-3)

O recurso utilizado pela autora da peça apresenta-se ao público por meio de diversos personagens ao mesmo tempo: o coro, o espantalho, Teobaldo, a TV etc. Nos momentos de ruptura provocados pelo efeito estranhamento os espectadores podem refletir sobre a peça de modo mais direto, as emoções dão lugar ao raciocínio lógico, assim, é possível questionar quais aspectos presentes na malha dramática dizem respeito à realidade vivida pelos sujeitos que assistem à encenação. É como se a autora estivesse dizendo: “Isso é teatro! Agora pensem o que a cena tem de semelhança com a vida”.

O motorista aparece rapidamente e funciona como elemento de passagem para outro momento do espetáculo. O corretor é a representação do estado e da burguesia que age sobre a sedução e a destruição, o soldado e o juiz são personagens comuns em pantomimas, aqui eles possuem uma conotação de representar o aparelho repressivo do estado no intuito de preservar os interesses do mesmo. O padre que aparece no espetáculo é diferente, por exemplo, do padre que aparece na peça o Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna onde esta atrelada ao poder dominante enquanto que na peça quem Matou Zefinha, o padre aparece pontuando situações referentes às privatizações da empresa, levando ao espectador a refletir o que termina por se opor a figura tradicional da igreja. No espetáculo a sua simbologia não está atrelada a Fé e poder mais sim a reflexão, pois leva o espectador a pensar.

O engenheiro representa a força do poder imobiliário e os seus interesses revelando a situação em que viviam as classes desfavorecidas em relação ao problema da habitação. A presença da TV no espetáculo deixa bem clara a relação de conflito entre Zefinha e a televisão, onde a TV tenta o tempo inteiro impor a sua ideologia e, por outro lado Zefinha tenta reagir ao mesmo tempo, em que se sente seduzida por ela o que demonstra uma relação não passiva entre a telespectadora e a TV.



ZEFINHA - Ai! Que cansaço. Vou esperar Cazuza chegar do serviço... vou ver a TV. Tá na hora da novela. (liga a TV)

TV - Plantão do Jornal Internacional! O governo do Brasil real pensando no povo brasileiro, resolve construir milhões de unidades de moradia.... Queremos informar aos senhores telespectadores, que houve um lapso em nossa notícia... Cometemos um pequeno engano... a notícia que estávamos lendo não é daqui do Brasil... é de um outro país...

ZEFINHA - Ah! Só podia ser isso mesmo... um lasp...

TV - Eu disse, LAPSOS, minha senhora...

ZEFINHA - Isso mesmo. Eu entendi. Le-a-si-las-pe-si -pes: LASP..

TV - Já vi que não vai Ter jeito... Bem... vamos à notícia... E atenção Senhoras e Senhores telespectadores! O governo do Brasil Real, pensando no bolso do assalariado, resolve aumentar em 100 % as prestações do imóvel financiado. Esta medida faz parte do plano do governo de atender as exigências do FMI... ô meu senhor! Ô minha senhora! (fala alegremente, indiferente à notícia, como autômato ) Vamos pagar as prestações da casa própria! Seu salário foi cortado? Mas pague a prestação! A prestação aumentou? Tá reclamando? Mas pague a prestação! Ficou desempregado? Não tem nenhum, centavo? Ora! Pague a prestação! Ou seu imóvel vai para o leilão! (...)

ZEFINHA - Isso é roubo. Pagar, pagar, pagar e um dia quando atrasar perder tudo!

TV - Dona Zefinha! Seu nome vai para o SPC e CADIN!

ZEFINHA - por mim...

TV - Vai ficar suja na dívida ativa da união.

ZEFINHA - E daí? Não temos dinheiro...

TV - Pague o que deve ao governo! Senão, como é que ele vai implementar as medidas necessárias ao desenvolvimento do país? Comprou tem que pagar! Quem não pode com a mandinga não carrega patuá. Ajoelhou tem de rezar...

ZEFINHA - (Desliga a TV) – Essa bicha desligada é muito mais seguro...

CAZUZA - Mulher! Tá um reboiço na TV! Liga! Liga! Pra gente ver...

ZEFINHA - Que reboiço? Tava passando notícia ruim, eu desliguei. (MENEZES, 1999, p. 11-12)

A cena supracitada apresenta as contradições presentes na peça, Zefinha ora é capturada pela linguagem empreendida através da TV, pois gosta de



assistir à novela, e em outro momento, a personagem realiza críticas severas ao perceber que as notícias mostram que ela será prejudicada por meio de medidas governamentais. Não bastando, a personagem desliga a TV por não admitir receber apenas informações contraproducentes. A atitude da mulher apesar de ser simples é uma reação às opressões sofridas corriqueiramente, desse modo, interromper as mensagens injuriosas é a decisão, para ela, mais acertada.

Ao analisarmos a morte na peça observamos dois movimentos: o primeiro se refere ao falecimento de Cazuza onde nesse momento há um diálogo entre ele e a personagem Morte. Observamos que é dado um sentido humano à morte. No segundo momento esse sentido humano deixa de existir, pois, a morte de Zefinha possui uma conotação objetiva dando o sentido de continuidade quando perguntada pelo juiz se ela estava morta e com a cabeça responde que “sim”.

TODOS – (Cantam)

Dona Zefinha seu marido morreu

A senhora está tão sozinha

Mas esta casa do SFH Dona Zefinha

A senhora não vai mais pagar (bis)

ZEFINHA - Senhor Juiz... Seu soldado... é demais para mim... Eu não sei se vou resistir... eu acho que vou... eu vou... desmaiar... (cai desfalecida)

JUIZ - (investiga e constata que Zefinha morreu) – Dona Zefinha! A senhora morreu?

ZEFINHA - (balança a cabeça afirmando que sim).

TODOS – Morreu! Morreu Zefinha! (MENEZES, 1999, p. 17)

Esse “sim” pode ser interpretado como a negação e continuidade. É o sentido dialético presente dentro do próprio espetáculo que ao mesmo tempo é irônico, absurdo e transcendente, pois o sujeito continua mesmo morto intervindo nas relações que aparentemente tinham um determinado fim. A peça é recheada com músicas de vários ritmos e segundo a autora eram acompanhadas por pandeiro e triângulo, o que nos remetem aos antigos grupos de saltimbancos do Renascimento e da Idade Moderna.

Em alguns trechos da peça é utilizada como linguagem a literatura de cordel tornado o texto rico em teatralidade, resgatando a cultura popular sem perder de vista a perspectiva política. A peça não aponta quem matou Zefinha deixando que o público faça suas próprias conjecturas, seus questionamentos e quem sabe faça como Zefinha que mesmo morta disse “sim” na dialética da sua própria existência.

## 6. DIALOGANDO COM OS MOVIMENTOS SOCIAIS

Influenciados pela abertura política que ocorreu no início da década de 80 do século XX e pelo processo de redemocratização emergente, os movimentos sociais passam a gozar de maior liberdade de manifestação, entretanto continuaram sofrendo com o descaso da política brasileira, ainda em fase de adaptação com o novo momento e conjuntura vigente. Em todo Brasil as organizações sindicais, estudantis e movimentos populares ao mesmo tempo, em que lutam para se manterem vivos, por outro lado tinham que enfrentar os desafios de um novo mundo que se globalizava dentro da perspectiva neoliberal.

Segundo Sousa (2008) os movimentos sociais possuíam a chave central para a reconstrução do país, exercendo uma função de fortalecimento da sociedade civil, neste contexto o grupo de teatro Mambembe estava dentro do perfil de uma ação transformadora contribuindo deste modo para a redemocratização do país. A sua ação dialógica e dialética com as problemáticas sociais emergentes nas décadas de 80 e 90 em Sergipe, é um reflexo de como os movimentos sociais reagiram durante o processo de redemocratização e a forma como estava sendo conduzida.

As parcerias com os movimentos sociais de esquerdas em Sergipe demonstram uma disposição do grupo teatral Mambembe, também, enquanto movimento social em buscar caminhos através da arte e da educação para as transformações e as mudanças para os problemas que se apresentavam naquele momento, tais como, os problemas de habitação, as privatizações de empresas, a permanência de grupos reacionários no poder em Sergipe e problemas de saúde pública dentre outros.

**Figura 4** – Agentes Comunitários de Saúde, integrantes do Grupo de ações de IEC do CEPS/SMS apresentam o esquete Teatral SAMU É CIDADANIA – QUEM AVISA AMIGO É na Escola Municipal Laonte Gama, Bairro Santa Maria em Aracaju.



Fonte: Silvânia Nogueira, 2005.

**Figura 4:** Foto colorida, de cima para baixo, céu azulado, é dia, grades ao fundo, apresentação dentro de uma quadra de escola. Da esquerda para a direita, personagem de palhaços com o mesmo figurino, todos voltados para a plateia, de frente para a imagem. O primeiro personagem com mãos na cintura. Ao lado dele outro personagem com o mesmo figurino olhando para a esquerda. O terceiro personagem está com as mãos na cintura, inclinado para frente, falando o texto. Do seu lado um personagem com rosto voltado para a direita da imagem. Ao lado deste outro personagem, a imagem é cortada e só dá para ver a parte direita do seu corpo. Ao fundo, no centro da imagem um ator tocando zabumba.

Segundo professor Dantas (2004) havia um descompasso entre o estado e a sociedade, por um lado, as forças reacionárias tentando manter um estado caótico e sucateado, por outro, a sociedade civil ainda se democratizando, se adaptando ao processo democrático, buscando através dos movimentos sociais, saídas para o caos instalado na sociedade. No âmbito cultural com fim da censura as manifestações artísticas gozaram de ampla liberdade, entretanto continuavam sofrendo com a falta de políticas que viessem beneficiar a cultura como um todo.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que é importante observar é que o Mambembe por sua vez também era um movimento social tendo como base o teatro de rua como forma de expressão política e artística e, ao mesmo tempo, um agente transformador dentro do processo dialético e histórico de seu tempo.

As críticas contundentes de suas peças que sofreram com a censura moral por motivos pífios como “palavras chulas”, não inibiram o grupo de denunciar as situações de miséria e abandono em que viviam os trabalhadores em Sergipe e no Brasil.

Tanto as grandes lutas do cenário nacional quanto as do cenário local os movimentos sociais estão vivos e buscando seu espaço em um Brasil em reconstrução ao mesmo tempo, em que ver as antigas estruturas de poder continuar ativas e operantes. A abertura democrática das décadas de 80 e 90 permitiu uma amplitude das relações culturais, políticas e sociais tanto no Brasil como em Sergipe.

As transformações internas e externas que acontecem dentro do Mambembe são resultados desta abertura. Os textos teatrais, principalmente o que analisamos em “Quem Matou Zefinha?”, ainda que seja um texto fechado do ponto de vista de sua estrutura dramática, não deixa de estar de acordo com os teóricos abraçados pelo grupo, ao mesmo tempo, em que dialoga com elementos da cultura regional, legitimando-os como parte de um processo histórico-cultural.

Ao se transformar em IACEMA, o grupo ao mesmo tempo, em que preserva suas estéticas e histórias abre-se para outras perspectivas de ações mais amplas ligando-se a educação e a saúde como foco do seu trabalho. A arte na fase IACEMA não se restringe somente ao teatro, dialoga com outras artes e se alia a educação como meio de transformação da sociedade.

O IACEMA continuou durante muitos anos dialogando com a sociedade e seus movimentos, entretanto, dando enfoque a contextos ligados a saúde e a educação. Há então uma mudança de perspectiva na sua práxis artística e social que outrora engajada politicamente nos movimentos sociais posteriormente voltada para uma educação libertaria.

É bem verdade que a política neoliberal adotada pelo Brasil contribuiu bastante para minar os movimentos sociais e as instituições políticas, entretanto, apenas isso não explica as transformações que ocorreram durante a trajetória do grupo teatral Mambembe.

O início do século XXI aconteceram muitas mudanças no âmbito nacional e local, pois as forças de oposição que eram apoiadas pelos sociais chegaram ao poder graças ao processo histórico e democrático. Com a chegada desses grupos de oposição ao poder, tanto no Brasil quanto em Sergipe, o Mambembe teve que rever sua práxis teatral e política junto aos movimentos sociais, pois as bandeiras defendidas nas décadas de 80 e 90 estavam agora esvaziadas. A estratégia do Mambembe ao se transformar em IACEMA demonstra a necessidade que o grupo tinha, tanto internamente como externamente, de se manter atuante, e para isso o grupo resolveu finalizar suas atividades teatrais, e manter viva a história marcada por uma intensa atividade política. Ao mesmo tempo, em que, dentro de uma nova conjuntura político-social, buscava acomodar-se no novo cenário nacional e local que se apresentava no século vigente e do qual o grupo também foi agente.

Pode-se concluir que quase as vésperas de seus mais de trinta anos de existência, indo do amadorismo, passando pelo engajamento político prosseguindo com a educação libertária voltada para a saúde, o Mambembe/IACEMA continua vivo seja na memória dos movimentos populares, na memória de seus atores ou nas ações voltadas para a saúde, assim, cumpriu seu papel dialético se reinventando a cada momento histórico reescrevendo sua própria história no universo da teatralidade sergipana.

## REFERÊNCIAS

AYALA, Marcos; Maria Inês Novais. **Cultura Popular no Brasil**. Série principio, São Paulo: Ática, 2002.

BAKTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rebela. São Paulo: Editora da Unibra, 1987.

BENEVIDES, Lourdisnete Silva. **Abram-se as cortinas**: a história da formação teatral em Aracaju, Sergipe (1960-2000). 2015. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015.

- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Tradução Denise bottnam. São Paulo: Companhia das Letras, 1984
- CARVALHO, Sueli. **O Teatro Sergipano**. In: Aracaju magazine, n 35 e 36 maio e junho de 1999.
- CRUZ, José Vieira da. **Artes Cênicas e Literatura**. O teatro de cultura artística em Sergipe: in Jornal da cidade. 29/01/2004.
- DANTAS, Ibarê. **História de Sergipe: República (1889-2000)** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 2004.
- FERRAZ, Henrique. **A Democracia Para Marilena Chauí**. Revista Eletrônica de Ciências. Site.[www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art\\_24/democraciachau.html](http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_24/democraciachau.html). Fevereiro/Março de 2004. Acesso 18 de Setembro de 2008
- GARCIA, Silveira. **O teatro da Militância: A intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva. 1990
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo. USP, 1988
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro moderno e critica teatral(1947-1955)**. SP. Martins Fontes: 1956
- MALGADI, Sabato. **Panorama do teatro Brasileiro**. São Paulo: Global. 2004
- MENEZES, Virgínia Lúcia. **A intenção da arte na educação e saúde: A experiência do instituto de artes cênicas/IACEMA no modelo de saúde todo dia da secretaria municipal de saúde de Aracaju**. UFS. 2006
- MENEZES, Virgínia Lúcia. **Quem Matou Zefinha? Arte e panfleto**. UFS. (arquivo pessoal).
- SOUZA, Maria Antonia. **Movimentos Sociais No Brasil Contemporâneo: participação e possibilidades nos contratos das práticas democráticas**. Site.[www.ces.uc.pt/lab2004](http://www.ces.uc.pt/lab2004). Acesso 18 de setembro de 2008.
- GUARNIERI, Tássia Martins; PASCOLATI, Sonia A. V. **Coro: recurso épico em a mãe de Bertolt Brecht**. Anais do XIX EAIC – UNICENTRO, Guarapuava –PR. 2010.





# UM VULCÃO EM CENA: POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS E PALCOS POPULARES NO TEATRO DE DIANE VELÔSO

---

## **Vanessa Corrêa**

Professora de Teatro licenciada pela Universidade Federal de Sergipe em 2017. Atualmente, graduanda em Desenvolvimento Rural e Segurança Alimentar na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

## 1 COMO LAVA DE VULCÃO: FORMAÇÃO E ERUPÇÃO DE UMA ATRIZ

Em vinte e sete de março de 1975, nascia na cidade de Aracaju, em Sergipe, Diane Veloso de Araújo, filha da professora Girlene Veloso de Araújo, natural de Maceió, e do engenheiro civil Rildo Veloso de Araújo, natural de Recife. Além de Diane, o casal teve mais quatro filhas: Lenimarks, Ilka, Raíssa e Janaina. A própria data do seu nascimento já anuncia a sua conexão com o teatro. Dia 27 de março é considerado o dia Mundial do Teatro<sup>1</sup>

Diane, a filha mais nova de Girlene e Rildo, sempre teve uma vida movimentada, como ela mesma afirma. Desde sua infância era uma criança muito curiosa e ainda nessa época já se voltava para arte. No ambiente familiar, sua mãe foi uma das maiores incentivadoras para que ela ingressasse nesse meio, comprando livros, principalmente, de artesanato e discos de historinhas infantis.

Todas as fotos presentes neste trabalho fazem parte do acervo pessoal de Diane Veloso sendo as mesmas concedidas para este trabalho.

**Figura 1:** Diane Veloso com oito meses em 1975.



Figura 1: bebê menina de oito meses, forte, pele branca, cabelos castanhos lisos e curtos, trajando fralda de algodão, de bruços, com o tronco elevado pelos braços e as pernas no chão.

<sup>1</sup> O dia mundial do teatro foi criado em 1961 pelo Instituto Internacional do Teatro (ITI), data da inauguração do Teatro das Nações, em Paris.

Na sua família não tem ninguém que trabalhe com teatro especificamente, mas tem dois membros da família que tem certa afinidade com arte, que é sua irmã Janaína: bailarina e professora e seu tio Reginaldo, que foi padre, fazia músicas religiosas anarquistas. Ele chegou a ser proibido de rezar na missa por conta das suas ideias não compatíveis com as da igreja.

Em certa ocasião, até fecharam a igreja para ele não entrar, mas por sua audácia ele fez sua missa na frente da própria igreja. Para Diane, a presença desse tio foi relevante na sua formação. Diane relata que: “ele por si só é uma figura que inspira, por sua natureza revolucionária e também artística”. Diane, hoje, apresenta alguns traços de semelhanças com o seu tio. Seja nos seus posicionamentos políticos, seja na sua trajetória artística.

Como dito anteriormente, despertou seu interesse pela arte quando apresentou pela primeira vez “O sapo”, no Teatro Tiradentes e, a partir desse contato teve outras experiências escolares no campo do teatro e já ali, naquele momento, ainda criança, ela declara ter sentido que sua profissão girava em torno das artes.

**Figura 2:** Diane Veloso com oito meses em 1975.



Figura 2: menina de três anos, forte, pele branca, mais ou menos noventa e cinco centímetros de altura, trajando lenço branco amarrado na cabeça, blusa e saia xadrez nas cores branco e vermelho, pés descalços. Ela se encontra sentada em uma escada cinza de apenas três degraus. Ao seu lado direito uma parede branca de tijolos e ao fundo uma porta escura.

Com dez anos, Diane fez sua primeira oficina de artes integradas no Centro de Criatividade<sup>2</sup> que envolvia artes plásticas, materiais artesanais, oficina de teatro e papel machê. No contato com essa oficina descobriu um outro encantamento, ainda relacionado ao teatro, que foi a construção de máscaras. O Centro de Criatividade foi seu primeiro espaço cultural que realmente frequentou. Diane começou a voltar os olhos totalmente para o teatro a partir do momento que achou uma coleção de livros na sua casa. Era uma coleção enciclopédica, daquelas que falam sobre tudo: o que é carvão mineral, o que é petróleo. E, em meio a essa coleção, encontrou dois volumes de um livro que chamaram a sua atenção. Um deles era: “O que é o teatro”. Esses livros vinham acompanhados de mídias que continham mínis roteiros para a encenação.

figura 3: Diane na porta da sua casa no primeiro dia de aula, com sete anos.



Figura 3: menina de sete anos, magra, pele branca, mais ou menos um metro e dezenove de altura, cabelos castanhos lisos até a metade das costas, trajando farda escolar composta de saia de cor cinza até os joelhos, blusa branca de gola, sapatos pretos e meias brancas, acima dos tornozelos. Ela está parada em frente a uma residência estilo sítio, onde pode ser notado um muro marrom e um portão de ferro atrás da mesma, além de várias árvores ao fundo, na parte de dentro da residência e um pé de mamona do lado esquerdo da mesma. Céu azul sem nuvens, indicando dia ensolarado.

2 O Centro de Criatividade é um espaço cultural, uma das unidades da Secretaria de Estado da Cultura (SECULT) que está localizada no Bairro Getúlio Vargas, zona Norte de Aracaju.

Com sua predestinação para arte já evidenciada, ela chamou suas vizinhas e começou a ensaiar as historinhas do livro, sendo ela diretora e atriz principal. Aos treze anos uma amiga da sua família vendo o interesse de Diane pelo teatro, convidou a atriz para participar de uma peça cujo papel era uma bruxa caolha. Embora Diane tenha tido muita empolgação com o texto e com o personagem, as coisas não aconteceram como esperado e acabaram não apresentando, tendo uma grande frustração. Daí começou a procurar grupos de teatro em Aracaju para que pudesse participar. Porém, não havendo um cenário teatral muito desenvolvido na cidade, ela não teve conhecimento de cursos ou grupos teatrais.

Figura 4: Diane Velôso com treze anos de idade, na Avenida Explosão, Aracaju/SE, onde localizava-se a casa em que passou uma boa parte de sua vida.



Figura 4: menina de pele branca, magra, mais ou menos um metro e sessenta centímetros de altura, cabelos castanhos compridos até a metade das costas, trajando um camiseta de cor verde. Ela está montada em uma bicicleta para adultos na cor preta, de aro circular. A mesma encontra-se em uma avenida que possui um canteiro central. Do outro lado da avenida pode ser visto três casas, sendo a primeira na cor marrom com detalhes das portas e janelas em branco, a segunda na cor branca, mais estreita do que a primeira, com um portão de madeira entre duas muretas e a terceira, também branca, com as portas e janelas na cor cinza. O tempo aparenta estar nublado por o sol surge por entre nuvens.

Dentro da sua trajetória de contato com o teatro na infância e adolescência em Aracaju, Diane teve um breve trecho de sua vida em Alagoas. Sua mãe Gírlene decidiu mudar de cidade com sua filha mais nova. Foi assim que, aos quinze anos, mudou-se com sua mãe para Maceió, onde aos 16 anos deu início à sua carreira, na cidade de Alagoas, no Teatro do colégio Saint Germain, onde estudava. A princípio, quando chegou em Alagoas se sentia um pouco sozinha, não conseguia se socializar. Com isso seu núcleo de amigos começou a se formar com pessoas que também vinham de outros estados, e até mesmo do interior de Alagoas.

Como demonstrava seu interesse pelo teatro, conheceu o professor de artes da escola, conhecido como Beto Bananola, baiano, que já tinha experiência com um grupo de teatro em Salvador. Começou a agrupar interessados para montar um grupo de teatro dentro da própria escola, mas infelizmente não deu muito certo. Diane continuou persistindo e participou de um projeto da escola, a Feira de Ciências. Foi aí que convenceu o diretor da escola em transformar a feira também em uma feira cultural. Diane com sua nova turma decidiu desenvolver uma temática relacionada ao período da ditadura militar. Montaram um espetáculo musical, com a música de Geraldo Vandré, importante compositor referente a esse período político. Liderado por Diane e sua intensa empolgação com as artes, o grupo fez toda a instalação, criando cenário e todas as demais camadas artísticas presentes no evento. Foi um contato importante que Diane teve no fazer teatral, onde ela participou de todo o processo. A partir de então, não havia mais dúvidas que pretendia para a sua vida profissional.

O tempo passou e voltou a sua terra natal em 1993, depois de um ano e meio em terras alagoanas. Foi um momento difícil para uma nova adaptação, pois havia criado vínculos afetivos e grande afinidade em Maceió. Quando voltou a Aracaju retornou as suas amigas antigas, mas não sentiu a mesma coisa do que era antes. Se sentiu um tanto perdida, pois sabia que queria o teatro, porém não conhecia ninguém. Foi quando surgiu a oportunidade de fazer vestibular e como não havia curso de artes cênicas na época, acabou optando pela administração, mas não conseguiu passar por ter muita dificuldade em exatas.

Acabou passando mais um ano da sua vida se sentindo deslocada, até que abriu o curso de Licenciatura Arte-Educação na Universidade Federal de Sergipe<sup>3</sup>. Sua mãe a incentivou e entrou no curso de Arte-Educação junto com ela, que nesse período já estava com dezenove anos. Quando começou a cursar, teve outros incentivos como a professora de Teoria da Comunicação, Lilian Cristina Monteiro França que ao perceber a inclinação de Diane para o teatro, falou: “Querida o que você está fazendo da sua vida? Vá atrás do teatro!” E apresentou Diane a um grupo que existia em Aracaju, chamado Mambembe, grupo da diretora teatral, atriz, figurinista e professora de Artes Visuais, Virgínia Lúcia. Nesse momento novas possibilidades surgiram para Diane no teatro.

Por conta desse contato, foi assistir ao ensaio da peça “Corpo e santo” do grupo Mambembe, atividades com essa iam alimentando o desejo de inserção e formação no mundo teatral. Foi após conhecer o grupo Mambembe que tomou conhecimento do curso do SESC- SE.

Conheceu a partir desta vivência algumas pessoas que já atuavam no cenário teatral da capital sergipana, sendo eles: Raimundo Venâncio, Valquíria Sandes, Virgínia Lúcia, Isaac Galvão e alguns outros artistas. Mas ainda permanecia na UFS, mesmo curso sendo voltado para as artes plásticas, que não era sua paixão. Mas através das artes visuais pode desenvolver seu interesse em áreas como estética e história da arte. Quanto à parte prática, Diane sabia que ali não se realizava completamente, dizia não ter muita paciência.

No decorrer da graduação engravidou, aos 23 anos de idade. Por esta razão teve que interromper o curso, o qual já havia cursado por três anos. Não podia conciliar a maternidade com os estudos, pois tinha que trabalhar nos seus projetos teatrais. Nessa época, já conseguia ganhar algum dinheiro com o teatro: fazia esquete, teatro de rua, projeto escola, dentre outros projetos que foram surgindo. Ganhava o básico para manter as despesas, e com isso o teatro foi abrindo um espaço muito grande na sua vida.

---

3 O curso de Licenciatura Arte-Educação passou a ser o curso de Licenciatura em Artes Visuais.



**Figura 5:** uma esquete de rua chamada “A Barbearia Brasil”, em 1997.



Figura 5: jovem magra de vinte e um anos, mais ou menos um metro e sessenta e três de altura, pele branca, cabelos negros amarrados em um coque. Ela está trajando blusa branca, calça e sapatos pretos. Ela se encontra em um calçadão de pedras portuguesas brancas e cinzas, cujo posicionamento das pedras fazem desenhos geométricos no chão. Ao fundo pode ser visto uma agência bancária do grupo Bradesco, cujo nome da agência é formado por letras vermelhas em um fundo branco. Ao redor dela e de uma distância de quatro metros, cerca de quinze pessoas entre homens, mulheres e uma criança.

Diane estreou profissionalmente com suas primeiras participações como atriz em dois espetáculos infantis, sendo um deles a peça “Brilhante mágico” (1996), dirigida por Angélica Nascimento, projeto relacionado ao teatro escola. Chegaram a apresentar em Penedo-Alagoas, Propriá/SE e muitas escolas da capital sergipana. Diane fazia o papel de um cachorro molengão. A propósito dessa relação do teatro com a escola Diane relata:

O bom do teatro escola é que vai te dando uma rapidez, você faz um, descansa um pouquinho e já faz outro e isso te dá um ritmo, você vai ganhando experiência na improvisação, vai ficando mais fácil, vai ficando mais esperta e traz muita concentração como um todo, porque sempre dava uma coisinha errada, as coisas mais engraçadas e esdrúxulas que aconteceram foi nesse espetáculo, de ter crises

de risos em cena com o elenco inteiro. Uma vez fomos apresentar e esqueceram do baú que fazia parte do cenário e tem uma parte que a bruxa aparece, eu tinha que mandar se esconderem dentro do baú e quando eu olhei, cadê o baú? O produtor não levou o baú e eu, acostumada com a história do baú, fiquei pensando: cadê o baú gente? aí eu olhei, vi uma cama e falei se escondem debaixo da cama, mas todo o elenco tinha que se esconder, tinha um personagem todo de napa, a estrelinha, o cachorro, a menina, o menino... todo o elenco para debaixo da cama, a gente não aguentou, acho que ficamos uns cinco minutos só rindo, ninguém falava mais nada. (risos). Aí um dia a cama quebrou, outro dia o produtor esqueceu os sapatos, ali eu aprendi como me safar”.

Figura 6: Diane Velôso no camarim da peça “Brilhante Mágico” com seu figurino “o cachorro molengão”, em 1996.



Figura 6: cinco pessoas se arrumando dentro de um camarim, sendo um rapaz magro de blusa preta de mangas compridas, cujo reflexo está sendo refletido por um espelho retangular que possui várias lâmpadas na parte superior e posterior do mesmo. Também pode ser visto uma maquiadora magra, de cabelos pretos ondulados, trajando blusa branca. Uma atriz magra, de cabelos negros, ondulados e volumosos, está sentada de costas, sendo maquiada por uma mulher forte, aparentando ter mais ou menos trinta e oito anos, de cabelos negros curtos e cortados em degrade. Essa maquiadora está trajando blusa preta sem mangas e uma saia comprida de cóis alto marrom, com botões pretos na frente, que vão do tornozelo até a cintura. Do lado esquerdo da maquiadora e já no canto da foto está uma jovem magra de pele branca, de vinte anos, trajando uma fantasia de cachorro nas cores preto e branco, feita de pelúcia e feltro.

O segundo espetáculo foi “Tem história de todo jeito”, dirigido por Raimundo Venâncio, no ano de 1997. Este foi mais voltado para o teatro de rua, apesar de ser infantil. Pois normalmente os espetáculos de rua são voltados para o público adulto ou sem classificação etária, exatamente por acontecer na rua e não haver mecanismo de censura. Essa segunda peça era um pouco mais lúdica que a primeira. Eram três histórias e Diane fazia uma coruja. Tudo era mais estilizado, usavam máscaras, música ao vivo e a estreia foi no Cultart<sup>4</sup>. Sobre estes tempos de teatro, Diane revela: “Uma vez tivemos que levar todo o cenário para o Sesc/SE dentro de uma carroça e a carroça quebrou no meio da avenida. Caiu tudo, tipo meio dia, foi bem emocionante, fomos bem xingados (risos). Nós não tínhamos dinheiro para nada”. Esses dois espetáculos resultaram em uma experiência única onde ficou consolidada a formação prática do fazer teatral como referência basilar na formação de Diane Velôso.

Figura 7: Diane Velôso com o figurino do espetáculo “tem história de todo jeito”.



Figura 7: jovem de vinte e um anos, magra, pele branca, cabelos negros, usando uma máscara veneziana cinza, customizada artesanalmente. A jovem está trajando sobretudo branco, camiseta branca e calça branca. Ao fundo podem ser vistos um pano vermelho e várias árvores ao redor, indicando que a mesma encontra-se ao ar livre.

4 Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe.

O desenvolvimento do curso realizado no SESC proporcionou um vínculo com outros artistas o que propiciou o surgimento de seu primeiro grupo teatral com o nome: “Deu Branco”. Através dessa sua primeira companhia de teatro que Diane teve a sua primeira montagem para adultos, intitulada: “Quando o mordomo não é o culpado”, um texto autoral, de Anderson Sant`Anna, um dos integrantes do grupo, e direção de Raimundo Venâncio, no ano de 1997. O espetáculo foi indicado ao prêmio Arlequim de Mármore<sup>5</sup> na categoria de melhor atriz coadjuvante. Foi um trabalho bem significativo para ela, pois permitiu com que ela tivesse contato com todo o fazer teatral.

Figura 8: “Quando o mordomo não é o culpado”, em 1997.



Figura 8: foto preto e branco, onde se encontram sete jovens magros em um cenário que lembra uma mansão. Este cenário possui uma moldura na parede, um cabideiro com dois chapéus pendurados, do lado esquerdo da imagem. Do lado direito pode ser visto uma mesa com uma taça de vinho e uma garrafa ao lado. Da esquerda para a direita temos um jovem de pele branca, sentado em um enorme banco, de cabelos negros e lisos, trajando um terno e sapatos pretos e gravata borboleta. Ao lado do jovem de terno temos uma jovem de pele branca, cabelos negros

5 Prêmio instituído pelo estado de Sergipe, 1997 e não existe mais.

e lisos, bem maquiada, trajando vestido preto sem mangas e sandálias pretas, de correias. Ao lado da jovem vestida de senhora da alta sociedade, temos uma mulher de pele negra, cabelos cacheados, trajando roupas de empregada doméstica francesa, meia calça branca e sapatos pretos. Ao lado da jovem vestida de empregada temos um jovem loiro, de estatura alta, trajando camisa de mangas longas, colete preto por cima da camisa, calça e sapatos pretos. Em pé, ao fundo temos dois jovens trajando roupas de investigadores policiais, sendo que um está usando óculos escuros e o outro está empunhando um distintivo.

Em meio a um desses projetos, surgiu a oportunidade de montar “Bodas de Sangue”, de Federico Garcia Lorca, com o diretor carioca Sidnei Cruz<sup>6</sup>. Diane destaca com veemência a importância desse espetáculo na sua carreira:

Esse projeto foi um divisor de águas da minha vida, que foi onde eu conheci Sidnei Cruz, um cara que eu acho incrível para o teatro brasileiro, pela forma que ele pensa. Me instiga muito a forma que ele produz, independente do produto final, o processo dele é muito importante, essa preocupação com processo, como ele instala as coisas, quando ele te faz pensar, reagir com o corpo, faz o seu corpo pensar, ele puxa o tapete, te tira desse lugar conveniente, muito seguro, cheio de truque, ele tira essas possibilidades e eu conheci através de Raimundo Venâncio, houve um teste para participar do Bodas de Sangue, eu fiz e passei. Toda vez que eu trabalho com ele é uma renovação, eu vou com medo dele, mas não é um medo que me mobiliza, é um medo que me estimula, mas é medo!

Segue com suas observações afirmando:

É uma contradição muito forte, mas é isso! Ele não fica alisando, ele te estimula e te questiona, os ensaios com ele sempre são bem duros e “Bodas de Sangue” foi um processo bem longo, tanto que eu saí de casa, fui morar com a galera de teatro e a gente só falava disso, “comia “Bodas de Sangue”, só falava em “Bodas de Sangue”, dormia “Bodas de Sangue” era isso o tempo todo, nós passamos um ano nisso, mas o espetáculo reverberou muito, foi um processo orgânico, Sidney queria um processo mais exaustivo, um processo de

6 Carioca, criador do projeto nacional do SESC de intercâmbio artístico, o Palco Giratório.

descoberta, que fosse pulsante e foi um peça que exigiu muito esforço, ele queria trazer dança, música e precisava de um elenco que estivesse nesse pique, então, o processo de seleção foi bem duro, tem gente que desmaiava nos processos, chorava, se descabelava e nisso ele foi eliminando. Enfim, esse espetáculo mudou minha vida, foi onde eu coloquei o teatro como prioridade.”

Saiu do grupo “Deu Branco” e começou a participar do seu segundo grupo de teatro que foi a “Kumpanya dos Duendes” que é até um termo do próprio Federico García Lorca, o autor da peça “Bodas de Sangue”. Demoraram um ano para fazer essa montagem e ficaram três anos em cartaz. No elenco estavam presentes: Tiago Melo, Jane Fernandes, Fábio Rodrigues, Vanuzia Honorato, Rita Maia, Leandro Goddinho, Anderson Dias e Joelma Araújo. Esses eram os componentes da “Kumpanya dos Duendes”.

Figura 9: Diane Velôso e Leandro Goddinho nos ensaios finais da peça “Bodas de Sangue”, em 1997.



Figura 9: jovem de vinte e um anos, de cabelos ondulados e castanhos, pele branca, trajando blusa e calças pretas, abraçada a outro jovem que também aparenta ter vinte e um anos, de cabelos cacheados, castanhos, curtos e que está também trajando camisa e calça preta. O local onde eles se encontram é uma enorme sala, de parede salmão, janelão branco e piso cinza escuro, cujo cenário é formado por cadeiras reviradas e chão sujo, dando a ideia de um ambiente ur-

bano. Ao lado do janelão encontram-se pendurados três pedaços grandes de tecido cetim, nas cores marrom, azul e amarelo. Abaixo do tecido e quase imperceptível na imagem, temos um jovem de pele branca e cabelos pretos, sentado no chão. Este jovem está trajando camisa branca e calça jeans azul claro. A poucos metros do jovem sentado encontra-se outro jovem magro, em pé, de pele branca, cabelos cacheados e negros, trajando camisa regata preta e calça também preta. Todos os descritos na foto estão com os pés no chão, sem utilizar sapatos ou sandálias.

Estavam no recesso de “Bodas de Sangue” e Diane estava grávida. Quando retomaram, voltou como assistente de Sidnei e duas atrizes foram inseridas, Paola Lima entrou no lugar de Diane Velôso, Giuliana Oliveira entrou no lugar de Joelma Araújo. Após as apresentações do “Bodas de Sangue” o grupo “Kumpanya dos Duendes” se desfez e cada um tomou um rumo diferente e foi daí que nasceu o grupo Caixa Cênica. No dia dois de fevereiro de 2002, Diane, Fábio Rodrigues e Leandro Goddinho resolveram fundar o grupo devido às suas afinidades e interesses semelhantes, que era trabalhar com pesquisas, experimentos e teatro contemporâneo.

**Figura 10:** Diane Velôso grávida, já como assistente da peça “Bodas de Sangue”, dois dias antes de entrar em trabalho de parto.



Figura 10: jovem gestante de vinte e seis anos, ventre aparentando estar quase em trabalho de parto devido ao tamanho e peso de seu ventre, pele branca, cabelos negros, ondulados e longos, trajando camisa três quartos, estampada, top feminino esportivo vermelho, saíão de tecido mole, na cor vinho. Fundo escuro, sem distinção de ambiente.



O intuito era estudar e pesquisar, no entanto, antes do grupo se chamar Caixa Cênica, foi nomeado como Instituto. Quando estavam começando a formar o grupo, Fábio Rodrigues estava terminando a universidade e ficou sem tempo para dar sequência em todas as participações. Restou Diane e Leandro Goddinho. Diane nesse período tinha participado de uma oficina de Moncho Rodriguez<sup>7</sup> de três dias em Aracaju e que tinha como propósito escolher alguns atores para fazer um intercâmbio no nordeste com residência em Natal-RN. Diane acabou não comparecendo ao último dia de oficina, mas foi selecionada por Moncho. Era uma parceria entre a Secretaria do Estado de Sergipe que tinha como responsabilidade custear seu deslocamento. Porém, na realidade, Diane arcou com a maior parte dessas despesas. Na época essa foi uma grande frustração, pois teve que investir cerca de mil reais, considerado por ela um valor alto, pois recebeu apenas sua passagem de ida. “Não rolou como era para ter rolado, embora o projeto fosse muito lindo, um projeto incrível, atores de todo o nordeste, pessoas muito queridas, conheci umas figuras bem legais como: Fabiana Pirro (PE), Ernesto Filho, pernambucano, que hoje está em São Paulo, grande ator performance, entre outras pessoas talentosíssimas. Eu só insisti no projeto porque era lindo e com pessoas incríveis, mas foi muito duro”, declara Diane. O tempo de montagem foi de, mais ou menos, dois meses ininterruptos e depois com idas e vindas, completando o total de três meses. “Era um balacobaco, risos... porque eu ia de ônibus e cheguei a levar meu filho”, diz Diane. Foi nesse projeto que foi montado “Ditirambos” que, segundo ela:

Foi uma trupe de rua. Chegávamos todos esfarrapados. Tinha uma orquestra de meninos, uma orquestra de sopro, era uma coisa linda. Era dividido em duas histórias: a primeira era um cordel que não tinha fala. Eu, por exemplo, tinha dois personagens. Uma delas era uma bruxa e toda vez que ela ia se apresentar era com clarinetes, instrumento de sopro, e a segunda história era do nascimento de Jesus. Uma história totalmente anárquica. Aí eu fiz o

---

7 Diretor teatral, dramaturgo, cenógrafo e figurinista espanhol Moncho Rodriguez, que vem desenvolvendo grande parte do seu trabalho na Espanha, em Portugal e no Brasil.

papel de Maria. Era lindo, porém, chegou a ser proibida em algumas cidades pelo anárquico da coisa. Era pra continuar o espetáculo, mas devido a algumas coisas desagradáveis, infelizmente não foi possível eu continuar. Aprendi muito. Foi uma experiência muito doida, eu vivi oito e oitenta, eu voltei com muito mais certezas do que eu não queria e aprendi a dizer não, que é uma coisa muito difícil para mim, enquanto pessoa. Tenho muita dificuldade de dizer não, mas na minha profissão eu aprendi a dizer não e isso foi bem importante.

Dentre as dificuldades vividas no meio teatral, Diane destaca fatos e acasos ocorridos como situações que provocaram o seu amadurecimento emocional. A exemplo, ela fala da morte de dois atores do elenco que foram assassinados: um de Recife-PE, Adalberto e Marquinhos, de João Pessoa-PB. Foram mortes violentas, ocorridas de forma brutal. Para Diane isso foi bem impactante, além do mais por serem duas figuras importantes para a arte dos seus respectivos estados.

Quando Diane encerrou esse ciclo em Natal, ela trouxe com ela a ideia de montar algo com seu companheiro do grupo, Leandro Goddinho, e os conhecidos de Recife que fizeram amizade no Rio Grande do Norte. Junto com Sidnei Cruz realizaram um encontro em Aracaju com o intuito de montarem algo. Leram vários textos e Diane ficou extremamente encantada com o de Marcelino Freire, “Angu de Sangue”.

A proposta de montar em conjunto com os colegas de Recife não funcionou devido à baixa condição financeira de todos para custear deslocamentos. Diane, então, resolveu fazer isso entre ela e Leandro, onde começaram a ler todo o texto de Marcelino “Angu de Sangue”. Ficaram um ano e meio trabalhando nesse processo de montagem. Sidnei ajudou algumas vezes na direção. Para Diane foi uma época difícil, pois além de se dedicar ao teatro precisava manter os cuidados de uma criança. Havia a necessidade de encontros para ensaios e com isso os custos financeiros. Era muito investimento sem saber se teria algum retorno. Algumas vezes chegou ao ensaio, introspectiva, triste, mas ainda assim não desistia. Quando parava para pensar, ficava extasiada e refletia sobre o texto de Marcelino, do qual se identificava. Para ela fazer teatro era estar mexendo com uma grande

potência transformadora, humanizadora e era disso que se falava nos espetáculos em que ela se envolvia. Em “Respire... E Conte até Dez!” (2003), que foi o primeiro espetáculo do grupo Caixa Cênica, uma montagem baseada no texto “Angu de Sangue”.

Figura 11: Ensaio fotográfico com Leandro Goddinho do “Respire... E Conte até Dez!”, em 2002.



Figura 11: estúdio de fotografia com parede e piso brancos, com dois jovens, sendo uma mulher aparentando ter vinte e seis anos, pele branca, trajando um vestido preto de mangas longas, calça de lycra feminina na cor salmão e cabeça enrolada por ataduras de crepom. Ao lado dela e de costas, encontra-se um jovem, também de pele branca aparentando vinte e cinco anos, trajando calça e camisa de mangas longas pretas, calça de lycra masculina na cor salmão e cabeça também enroladas por ataduras de crepom.

Fizeram uma temporada de três meses com “Respire... E Conte até Dez!”. Foi criada uma estratégia de divulgação além do outdoor, pois não havia

rede social na época. O grupo optou por figurino que pudesse chamar muita atenção e foi criado através do figurino de “Edward mãos de tesoura”<sup>8</sup> e por participação recreativa em eventos para possibilitar a divulgação do espetáculo! As pessoas ficavam se perguntando: é o quê, é o quê, tá doida? Realizou-se este procedimento em vários eventos, as pessoas começaram a se questionar e perguntar o que era, quando viam já comentavam empolgados: “olha, eles de novo!”. Quando iniciou a temporada tiveram um bom número de pessoas na platéia.

Figura 12: Outdoor do “Respire... e Conte até Dez!”.



Figura 12: dois outdoors na beira da estrada, sendo que um do lado esquerdo e outro do lado direito. O outdoor do lado esquerdo, nas cores azul e branco, está anunciando uma promoção de celulares, enquanto o do lado direito, vizinho, nas cores vermelho, branco e preto, está anunciando a peça teatral “Respire... E conte até Dez!”. À frente dos dois outdoors temos uma estrada de asfalto e ao fundo, no terreno onde eles foram colocados, temos vegetação de campo, apresentando gramíneas. Ao fundo temos algumas residências de alvenaria e mais atrás, vários coqueiros.

8 É o nome do filme que conta a história do jovem que, transformado por um inventor maluco, tem tesouras no lugar das mãos.

**Figura 13:** Diane Velôso e Leandro Goddinho nos primeiros experimentos do “Respire... E Conte até Dez!”. Performance em meio às pessoas como estratégia para divulgação.



**Figura 14:** Diane Velôso divulgando “Respire... E Conte até Dez!”.



Figuras 13 e 14: na figura 13 temos dois jovens aparentando vinte e cinco anos cada um, sendo um homem e uma mulher, ambos trajando um figurino composto de camisa e calça de malha nas cores azul, branco, preto e tênis pretos. Eles também estão utilizando acessórios de proteção, tais como joelheiras e cotoveleiras. Os jovens da figura 13 estão parados em pé, sendo o homem de pele branca e cabelos negros e a mulher também de pele branca e cabelos castanhos, amarrados num rabo de cavalo. Eles estão em um local aberto, cujo piso é quadriculado nas cores branco e marrom, com algumas pessoas ao redor. Na figura 14, está a jovem de pele branca e cabelos castanhos, sozinha, realizando uma performance de braços abertos na altura dos ombros e joelhos flexionados.

Importante lembrar de outros trabalhos que aconteceram antes da formação do Caixa Cênica: “Senhora” dirigido por Flávio Porto<sup>9</sup>, (2001) e “Fogo Morto” (2001) dirigido por Dênis Leão<sup>10</sup>. Foram trabalhos direcionados para vestibulandos, por causa dos livros que eram recomendados para o vesti-

9 Diretor e ator de teatro.

10 Diretor, iluminador e professor de teatro.

bular daquela época. “Fogo Morto” foi um espetáculo que teve certa dificuldade porque não conseguia marcar ensaios com todo o elenco. Diane não permaneceu muito tempo e logo em seguida recebeu a proposta de “Ditirampos” (2001) dirigido por Moncho Rodriguez, que foi onde fez o intercâmbio no nordeste e passou alguns meses em Natal/RN. “Os Desencantos do Diabo”, dirigido por Moncho Rodriguez, foi uma substituição de uma atriz que ficou doente. Este espetáculo aconteceu em Mossoró/RN. Segundo ela, foi um trabalho produtivo e engrandecedor. O elenco era formado por pessoas mais experientes no campo artístico. Como Diane já estava por lá na época envolvida com “Ditirampos”, Moncho fez o convite para que ela substituísse a atriz que não estava em condições de permanecer no elenco. Em seguida Diane teve a oportunidade de participar de um espetáculo de um grupo mais estruturado que foi a peça “Desvalidos” (2004), do grupo sergipano Imbuuçá<sup>11</sup>, com direção do paulista Rodolfo Garcia Vasquez. Com esse espetáculo, fizeram uma turnê pelo nordeste passando por Guaramiranga/CE, São Luís/MA, e participaram do Festival Internacional de Teatro, em Belo Horizonte/MG. Diane diz: “Se encaixar com um grupo que já tem anos de estrada foi uma experiência bem interessante para mim e foi importante para eu saber que eu precisava estruturar meu grupo. Não dava para eu ter dois grupos, se não, não ia dar conta do meu. Aí participei apenas deste trabalho e depois falei que não dava para eu continuar. Daí sai.”

O segundo processo do grupo Caixa Cênica foi o banquete cultural do espetáculo “Onde você estava quando eu acordei?” (2007) não chegaram a montar, mas realizaram cinco banquetes. Era um texto de Sidney Cruz e no elenco Diane e Giuliana Oliveira. Depois realizou mais alguns espetáculos como “*Mary Poppins*” (2008) com direção de Elzinha Batalha (proprietária de uma escola de dança em Aracaju/SE, chamada Passo-a-Passo) e Wagner Alvarenga/SP. Foi um projeto de final de ano da escola de dança. Foi um espetáculo mais próximo de um musical, do qual Diane cantou e teve a

---

11 Fundado em 28 de agosto de 1977, o Grupo Imbuuçá – nome que homenageia um artista popular, o embolador Mané Imbuuçá – é fruto de oficinas realizadas em Aracaju, principalmente a de teatro de rua ministrada por Benvido Siqueira a partir da sua experiência no “Teatro Livre da Bahia” em Salvador.

participação como preparadora de elenco. Foi apresentado no maior teatro do estado, o Tobias Barreto, Aracaju. Dentre outros trabalhos realizados, fez o projeto Cenas de Bolso, com a peça “Duas Histórias de Amor” (2009), dirigido por Fábio Rodrigues (conhecido como Babu) com o Grupo Caixa Cênica. Quando já haviam desintegrado boa parte do grupo Caixa Cênica, deram início a uma oficina “I Ato” com objetivo de repassar conhecimento, práticas do próprio grupo e nesse processo conheceram dois alunos: Thiago Marques e Leila Magalhães que foram convidados para fazer alguns experimentos com o grupo. Nesses experimentos surgiu “Duas Histórias de Amor” que era para ser um exercício e acabou virando um espetáculo. Nesse mesmo processo da oficina, Denver Paraízo passou a fazer parte do grupo, ocupando-se prioritariamente da parte técnica.

O Projeto Cenas de Bolso “Duas Histórias de Amor” era um projeto de pequenas cenas onde eram realizados experimentos voltados para a montagem. Apesar de não ter a pretensão, acabou virando espetáculo, embasado em algumas pesquisas voltadas para a comédia romântica com exploração de novas linguagens. Os *sitcoms*<sup>12</sup> e as *gags*<sup>13</sup> dos clowns<sup>14</sup> serviram de pesquisa na criação do espetáculo.

“Felicidade Conjugal ou Quase Isso” foi um projeto ganhador do Prêmio Myriam Muniz<sup>15</sup> de teatro 2009 com montagem realizada em 2010. Teve direção do professor do departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, Celso Junior.

---

12 Expressão inglesa *situation comedy* (“comédia de situação”, numa tradução livre), é um estrangeirismo usado para designar uma série de televisão com personagens comuns onde existem uma ou mais histórias de humor encenadas em ambientes comuns como família, grupo de amigos, local de trabalho.

13 Efeito cômico que, numa representação, resulta do que o ator faz ou diz, jogando com o elemento surpresa.

14 Palhaço.

15 O Prêmio de Teatro Myriam Muniz é concedido através da Funarte – Fundação Nacional de Artes.



Figura 15: convite para o espetáculo “Felicidade Conjugal (ou quase isso)”.



Figura 15: convite para o espetáculo “felicidade conjugal (ou quase isso)”. O convite é confeccionado nas cores laranja, amarelo, preto e branco. Nele podemos ver a imagem de cinco jovens de pele branca, sendo três rapazes trajando ternos de noivo e à frente deles, duas jovens, também de pele branca, trajando vestidos de noiva. O primeiro dos jovens rapazes, da esquerda para direita está com a mão no queixo, o segundo rapaz está com as mãos abaixadas e o terceiro, o da direita, está com as mãos no terno, fazendo uma expressão de pedantismo, como se fosse o melhor de todos entre os cinco. Já as duas jovens vestidas de noiva, estão em poses diferentes, sendo a da esquerda com a mão no queixo e a segunda com os braços cruzados na frente e as mãos tocando os ombros, como em um auto abraço.

Na estreia de “Duas Histórias de Amor”, Celso Junior estava chegando aqui em Sergipe, como professor recém-concursado da UFS do curso de Licenciatura em Teatro e foi assistir ao espetáculo. Diane diz: “Quando acabou o espetáculo, Celso chega pra mim e fala: eu quero trabalhar com vocês! Como era o meu aniversário, que é no dia do teatro, eu convidei para a casa da minha sogra, onde ia ter uma comemoração. Ele foi e fez uma proposta de texto que são três histórias que é “Felicidade Conjugal ou Quase Isso”; Denver Paraizo participou no elenco como ator e um outro amigo da gente que é Frederico Lira também.”

No espetáculo seguinte, “Pela Janela” (2011), uma livre adaptação do texto “Fala Comigo Doce como a Chuva”, de Tennessee Williams, Diane começou a atuar e dirigir, mas não obteve sucesso por não ter tanta experiên-

cia com direção. Por tal razão, convidou a performer e também professora de Teatro da UFS, Maicyra Leão, para assistir ao ensaio e quando terminou Diane fez a proposta de direção para a convidada. A peça apresenta a intimidade de um casal que tem seu relacionamento desgastado pela falta de compreensão de suas próprias fragilidades. A primeira apresentação foi no Cultart, quando descobriu que não podia mais cobrar ingresso, surgiu a ideia de fazer na Casa Rua da Cultura <sup>16</sup>. Esta peça fez algumas temporadas e teve participação em vários festivais. Participou do Encontro Cultural de Laranjeiras/SE, Festival de Arte de Tobias Barreto/SE e do Festival Periférico no Rio de Janeiro. Para Diane: “É um espetáculo muito simples e muito direto. Eu tenho um carinho muito grande por ele.”

Figura 16: Uma matéria de divulgação para o espetáculo “Pela Janela” no Jornal de folha de Aracaju/SE.



16 Espaço para eventos culturais variados como peças, shows e palestras em casarão amplo e ambiente integrativo em Aracaju/SE.

Figura 16: matéria divulgada em jornal impresso, feita para falar sobre a peça teatral “pela janela”. Nela vemos um rapaz de pele branca, tipo físico atlético, cabelos cacheados, negros e curtos. Ele está seminu e observa uma jovem também de pele branca através de um lençol posto como uma janela. A mulher de corpo magro, cabelos ondulados, curtos e castanhos, está trajando um roupão branco e também olha para o rapaz através de outro lençol, posto como representação de uma janela. A página do recorte de jornal é branca, com letras pretas, sendo que o título da peça se encontra em letras brancas, dentro de uma faixa verde, posta entre o título e o texto da mesma.

Na busca de textos e espetáculos que tocassem as suas emoções, Diane resolveu montar “O Natimorto” (2011-2013), um musical silencioso de Lourenço Mutarelli (projeto ganhador do prêmio Myriam Muniz de teatro 2011), com direção e atuação de Diane. “O Natimorto foi o babado da minha vida. Aquele espetáculo que tudo dá errado, no processo de montagem. Eu tive trombose na perna esquerda. Fomos fazer um experimento na praia e no meio do exercício eu dei um pequeno salto e ouvi um estalo, quando eu desci já desci com dor e continuei. Fiz todo o exercício. Quando anoiteceu, eu estava no chão e permaneci com muita dor. Quando terminou o exercício eu falei: gente tá doendo demais, eu preciso ir para urgência. Quando cheguei na urgência o médico falou que era um descolamento de tendão, me deu dois meses de repouso. Esse processo pessoal e físico aqui destacado tem uma estreita ligação com a vida profissional de Diane, pois nesse período ela estava envolvida com suas primeiras produções teatrais com financiamento financeiro de edital do Ministério da Cultura, com prazos definidos a serem cumpridos. O diagnóstico foi emitido por diferentes médicos com resultados diferentes e com limitações referentes ao plano de saúde, o que retardou e complicou a saúde da atriz.

O tempo destinado ao tratamento e paralisação das atividades comprometeu o calendário da diretora Maicyra Leão, que tinha compromissos fora do Brasil. Por essa razão, Diane esteve diante da direção e para ela foi um processo bastante traumático: “Inclusive, no primeiro dia de ensaio, eu fui pegar uma madeira para montar e quando eu peguei a madeira, ela escorregou e caiu em cima do meu dedo, quebrei o dedo no primeiro dia de ensaio foi desesperador.” Em seguida, por conta do cigarro usado em cena, Diane teve mais uma interrupção por ter sido diagnosticada com pneumonia.

Figura 17: Diane Veloso encenando “O Natimorto”.



Figura 17: cenário escuro, com uma única luz que recai sobre dois jovens de pele branca, sendo que o homem possui cabelos pretos, encaracolados, curtos e bigode e a mulher possui cabelo negro e liso. Os dois encontram-se deitados no chão, cada um com um cigarro na mão. O homem está trajando camisa de mangas longas brancas, calça preta, enquanto a mulher está trajando um vestido na cor vinho. Ambos olham para cima, expressando melancolia em seus rostos.

Figura 18: convite do espetáculo “O Natimorto”



Figura 18: convite da peça “o natimorto”, confeccionado nas cores preto, branco, cinza e vermelho, sendo a cor preta utilizada para compor o fundo do convite, a cor vermelha o título da peça e a cor branca as informações sobre a mesma, como data, local e horário. Do lado direito, de perfil, é possível ver o rosto de dois homens, sendo que pela perspectiva, um está mais à frente e o outro mais atrás. A imagem do rosto dos dois homens está na cor cinza.

Na sequência, Diane e o Caixa Cênica teve mais um espetáculo contemplado pelo edital Myriam Muniz, com o projeto “Saluba Medeia” (2013). Diante de todas as conturbações, estreou “O Natimorto” quando já começava os primeiros encontros do espetáculo seguinte. O processo de doenças se intensificou com os trabalhos paralelos das duas peças.

“Saluba Medeia” foi dirigido por Celso Junior, (projeto ganhador do prêmio Myriam Muniz 2012 em uma parceria com a CIA de artes Mafuá). Nesse espetáculo a tragédia grega teve um entrelaçamento com arquétipos mitológicos do candomblé, trazendo explicitamente no seu título a sua proposta. Saluba é uma saudação ao orixá Nanã, referência escolhida para a construção da personagem Medeia, interpretada por Diane Velôso.

**Figura 19:** Ensaio fotográfico para o espetáculo “Saluba Medeia”.



Figura 19: três homens e uma mulher, sendo que a mulher está à frente dos três. O homem da esquerda está trajando roupas femininas, dando a entender que representa uma senhora da terceira idade, pois está usando turbante branco, blusa branca, avental caramelo e saia amarelo. A mulher, de pele branca e que está à frente dos demais, usa uma enorme peruca de cabelo ruivo, todo despenteado, blusa roxa com detalhes de contas brancas e saia estampada, cuja estampa varia as cores entre roxo, azul, azul-claro e amarelo. O primeiro homem da direita tem pele branca, tem cabelo trançado preto, com longas tranças e algumas nas cores branca e cinza, além de uma faixa de tecido branca, enrolada e amarrada entre a testa e os cabelos. Ele está trajando camisa branca de mangas longas, calça e tênis brancos. Já o segundo homem da direita é moreno, tem cabelos encaracolados, crespos e está trajando uma pesada roupa de lona na cor marrom. O cenário é uma vegetação litorânea bastante conhecida entre os nordestinos, o manguezal, e pelo céu azul e o solo seco, a maré estava baixa.



Sempre tendo vida pessoal entranhada com sua vida profissional, Diane caminhou para a construção de mais um espetáculo. Assim, surgiu “Vulcão” (2015), dirigido por Sidnei Cruz, projeto esse também contemplado pelo prêmio Myriam Muniz. Essa peça surgiu num momento em que Diane estava com sérios problemas de doença adquirida nos últimos meses. Sua capacidade respiratória diminuiu, medicou-se durante um período prolongado com corticóides contraindo algumas reações indesejáveis e isso tudo causava muito desespero. “Vulcão” foi um basta para ela, onde começou a trabalhar toda essa energia. Diane relata: “Vulcão é um processo. Estou sempre descobrindo. Ainda não cheguei na plenitude dele, por ser muito do meu processo pessoal. Eu ainda estou amadurecendo ele. E eu ainda tenho que me libertar de Sidney para conseguir realmente fazer com que esse espetáculo seja meu, para que ele seja o que se pretende ser. A cada apresentação é uma descoberta, um processo novo.”

Figura 20: Jornal da Cidade Variedades, divulgando o trabalho de Diane em Fortaleza/CE em 2016.



**Figura 21:** Diane Velôso encenando “Vulcão” em 2015.



Figuras 20 e 21: na primeira imagem temos o recorte do jornal intitulado de “jornal da cidade”, sessão “variedades”, falando sobre a peça “vulcão”, da atriz Diane Velôso e sobre o monólogo da atriz, que saiu de Sergipe e chegou até Fortaleza. As duas imagens do recorte mostram o cenário do monólogo, cujo chão possui pequenas placas com frases e a atriz usando seu figurino, que é um longo vestido vermelho. Já na imagem 21 vemos a atriz encenando a peça em um cenário escuro, cuja luz do refletor foca nela, onde também podem ser vistas partes do cenário, sendo um fundo laranja com frases escritas com spray de tinta vermelha, uma parede azul e um pequeno banco preto, de madeira.

Após a sucessão de peças e processos intensos envolvendo a sua saúde, Diane estabiliza o seu corpo e retoma mais uma parceria com Maicyra Leão e, assim, partem para a construção de “Bicho M” (2016) com texto de Euler Lopes. Neste trabalho realizam uma proposta documental e trazem mulheres para depor em cena. O espetáculo mescla o real, o ficcional, o pessoal e o noticiado, tratando de subjetividades de mãe. É nesse processo que Diane e todo o elenco falam da maternidade, desde a extinção da figura materna ao estranhamento da criança. Surge como tentativa de refletir o que está sendo vivido na contemporaneidade a respeito das lutas feministas.



**Figura 22:** O elenco do espetáculo “Bicho M”: Diane Velôso (no centro), Jonathan Rodrigues (à esquerda) e Elze Valois (à direita).



Figura 22: três jovens juntos, sendo dois homens e uma mulher, sendo o do lado esquerdo de pele morena, cabelos e barba crespa; a jovem ao centro possui pele branca e sua cabeça está amarrada por ataduras de crepom. O jovem da direita tem pele morena clara, não possui barba e também está sorrindo. Os três estão trajando roupas verdes, em tons água. O cenário da foto é escuro e os três jovens estão iluminados apenas por um refletor que emite luminosidade de baixo para cima.

**Figura 23:** Ensaio fotográfico para o espetáculo “Bicho M”. Foto de Audevan Caiçara.



Figura 23: seis jovens na foto e uma criança, sendo que dos seis jovens, apenas um é homem, sendo os demais todas as mulheres e todos, com exceção da criança, escondendo os rostos com sacos de papel confeccionados como máscaras. À esquerda temos uma mulher de pele morena, trajando uma blusa marrom. Ao lado dela uma mulher branca, trajando vestido estampado branco de bolinhas pretas, sendo que essa é a que está com uma criança no colo. Criança esta

• TRAJETÓRIAS DO TEATRO EM SERGIPE •

que não se pode ver o rosto, pois a mesma está virada para o lado oposto da foto, mas pelas vestimentas, pode ser notado que se trata de um menino. Atrás de onde o menino está olhando encontra-se o único jovem homem do grupo. Ele está trajando camiseta azul celeste e pela estatura, se comparado com as demais mulheres, aparenta ser bem jovem. Ao lado do jovem de camiseta azul celeste e mais à frente está uma jovem mulher trajando um vestido curto branco, de alcinhas finas. Atrás dela temos outra jovem, de pele morena, também usando máscara feita de saco de papel. Por último e no lado direito da foto, temos outra mulher, trajando uma blusa rosa-claro, também com um saco de papel confeccionado como máscara, porém sentada e segurando um cigarro. O cenário da foto é uma casa, mais precisamente uma varanda, onde duas jovens e a criança estão sentadas em um janelão. As paredes e o janelão são da cor branca.

**Tabela 1** – Peças Teatrais realizadas por Diane Veloso.

Ano de Estreia	Peça	Função de Diane	Observação
1996	O Brilhante Mágico	Atriz	
1997	Quando o Mordomo não é Culpado	Atriz	
1997	Tem História de Todo o Jeito	Atriz	
1998	Bodas de Sangue	Assistente de Produção e Atriz	
2001	Senhora	Atriz	
2001	Fogo Morto	Atriz	
2001	Ditirampos	Atriz	
	Os Desencantos do Diabo	Atriz	Estava no processo de Ditirampos, substituiu uma atriz em RN.
2003	Respire, Conte Até Dez	Atriz e Produtora	
2004	Desvalidos	Atriz	Com o grupo Imbuça/Turnê Nordeste e Belo Horizonte. Direção Rodolfo Vasquez.
2007	Onde Você Está Onde eu Acordei	Atriz	Não foi realizada a montagem, apenas os banquetes.
2008	Marry Poppins	Atriz e Preparadora de Elenco	Foi voltado para um trabalho musical.
2009	Duas Histórias de Amor	Atriz	Projeto de pequenas cenas de bolso que acabou virando um espetáculo.
2009	Felicidade Conjugal ou Quase Isso	Atriz	Projeto ganhador do Prêmio Myriam Muniz de Teatro 2009 e ainda em processo de montagem 2010.
2011	Pela Janela	Atriz e Produtora	Uma livre adaptação do texto “Fala Comigo Doce como a Chuva” de Tennessee Williams.

Continuação

Ano de Estreia	Peça	Função de Diane	Observação
2011	O Pequeno Príncipe	Atriz	Projeto realizado na escola de dança Passo-a-Passo, com Elzinha Batalha.
2011	O Natimorto	Direção e Atriz	Projeto ganhador do Prêmio Myriam Muniz de Teatro 2011 e ainda em cartaz.
2013	Saluba Medeira	Atriz	Projeto ganhador do Prêmio Myriam Muniz 2012 em uma parceria com a CIA de Artes Maçuá e Celso J.
2015	Vulcão	Atriz	Projeto ganhador do Prêmio Myriam Muniz, circulação 2015 – ainda em cartaz.
2016	Bicho M	Atriz	Ainda em cartaz

Fonte: elaborada pela autora, com base nas pesquisas realizadas.

Além da vida de atriz, Diane Velôso também realizou oficinas de teatro de iniciação, exercendo eventualmente o papel de professora.<sup>17</sup> Ao exercer esse papel diz ter o intuito de passar sua experiência pessoal, através de uma compilação de tudo que viveu, seja em cena, em formação etc., dando ênfase ao processo relacional entre vida e arte. A este respeito diz: “Essa coisa do corpo inteligente, entender que o corpo responde, esse corpo que é um livro, que carrega tudo”.

Diane Velôso estende sua atuação artística para outros campos profissionais correlatos ao teatro. É apresentadora do programa de cinema da TV Aperipê<sup>18</sup>: o “Programa Olha aí”. Considera esse programa uma produção pessoal, importante para o cenário audiovisual do estado. Estreou no dia 17 de janeiro de 2009 e ainda hoje é apresentado nas tardes de domingo.

No cinema, atuou e realizou a produção de elenco no longa-metragem “Orquestra de Meninos” (2007), dirigido pelo carioca Paulo Thiago. No filme “O senhor do Labirinto” (2012), direção de Geraldo Motta, Diane teve sua participação como atriz e produtora de elenco geral – 2008/2014. Já em

17 Oficina teatral na câmara dos vereadores de Aracaju/SE – 1999, dentre outras a exemplo da Oficina “I Ato” como curso de extensão da UFS no Cultart 2005/2006. Foi professora da Oficina de iniciação teatral, na academia Passo a Passo (2005). Oficina de iniciação teatral escola oficina de artes Valdice Teles – Prefeitura Municipal de Aracaju – 2007. Oficina I Ato – o despertar de um corpo inteligente na casa rua da cultura – 2012.

18 Emissora de Tv e Rádio do Estado de Sergipe.

“Aos Ventos que Virão” (2014), dirigido por Hermano Penna, Diane foi produtora de elenco local e preparadora de elenco. Em “A Pelada” (2014), com direção do belga Damien Chemin, atuou como atriz.

Além de atuar e trabalhar como produtora em alguns longas-metragens, Diane também participou de alguns curtas: “Vômito Negro” (2002), direção de Bruno Montalvão; “Elipse” (2004), foi dirigido por Gabriela Caldas, “A Morrer” (2005), dirigido por Gabriela Caldas, foi além de atriz, preparadora de elenco. Em “Você quer ou não quer Carmem” (2007) foi dirigida por Deborah Simão, “Sensacional” (2008) também com direção de Deborah Simão. Com “Resfriados” (2008), volta a ser dirigida por Gabriela Caldas. “Areia Branca” (2008), teve a direção de Júlia Fernandez e também fez a preparação de elenco. “Lá em Casa é Assim” (2010), dirigido por Gabriela Caldas, também atuou e preparou o elenco.

Em 2013, dirigiu e atuou no curta “Para Leopoldina” inspirado na história de vida de sua tia-avó. A história contada é de Lúcia, uma mulher. Este trabalho lhe rendeu o prêmio de Melhor Atriz no Curta-SE<sup>19</sup> 2014. Moema Pascoini fez parte da direção junto com Diane. Em “Tantas” (2015), dirigido por Manuela Veloso e “Clandestino” (2016), dirigido por Baruch Blumberg, fez a preparação de elenco. Tem, como atriz e diretora, participação em três vídeos clips: “Averso” (2005), dirigido por Pico Garcez, música Marco Vilane; “Cansado” (2006), foi dirigido por Diane Veloso e Nah Donato, com música de Alex Sant’Anna e “E Vá” (2007), direção de Luiz Garcia, com música do cantor e compositor Alex Sant’Anna.

No campo da sua formação como atriz, Diane não se prende a uma técnica específica. Fez e ainda faz várias oficinas e cursos dentre eles<sup>20</sup>Oficina

19 O Curta/SE é um dos mais importantes eventos do calendário nacional de festivais de cinema. É um festival de cinema para filmes de língua portuguesa que acontece em Santa Maria da Feira, Portugal.

20 Curso de teatro de cena presente Sesc-SE – 1996 – Vários ministrantes. Oficina o ator e riso CIA do público – RJ. Oficina de arte do ator nã Alice K-SP. ECUM – Encontro mundial de artes cênicas – Belo Horizonte – MG. Oficina de direção Teotônio Paiva-RJ SESC-SE. Oficina a história do teatro brasileiro-RJ. Oficina de teatro dialético Cia do latão-SP. Oficina Interpretação Carlos Pronzatto-Espanha. Oficina de interpretação com Moncho Rodríguez-Espanha. Oficina banquete com Sidnei Cruz-RJ. Oficina “Teatro Melodramático” com Ana luiza-RJ. Oficina de “Intervenções Urbanas” Grupo o Erro Florianópolis/SC. Oficina “Fluxo do Pensamento. Oficina sobre o plano no cinema Geraldo Motta-PE. Oficina de interpretação para cinema Geraldo Motta e Gisele Ribeiro-Brasil/Nova York (Com técnicas do Actors Studio, Alexander). Oficina o corpo e a voz do ator do festival bra-

o ator e riso CIA do público – RJ. Oficina de arte do ator nô Alice K-SP. Participou do ECUM – Encontro mundial de artes cênicas – Belo Horizonte – MG. Oficina de direção Teotônio Paiva-RJ SESC-SE.

Estendendo a sua atuação para a área da publicidade, Diane fez algumas campanhas sendo elas: Banese Liscar – 2005. Pisolar de 2005 a 2007. Norcon – 2006. Hospital Cirurgia – 2007. Diagnose – 2008. DETRAN – 2007/2008. Campanha de veiculação nacional do dia do veterinário – 2010. Banese – 2010. Atribuições correlatas: coordenadora cultural da fundação municipal de cultura de Aracaju – Funcaju – 2006/2007. Coordenadora pedagógica do núcleo de produção digital Orlando Vieira – NPDOV – 2008.

Como uma ariana inquieta e auto desafiadora, Diane não restringe a sua atuação artística ao teatro. É vocalista da banda “A Banda dos Corações Partidos”, onde divide com Alex Sant’Anna não só os palcos, mas as trilhas e a vida. A linha adotada nos shows e nas músicas está entre o cômico e o trágico. As canções melosas e dramáticas são interpretadas com entrega cênica e vocal. Não se diz ser propriamente uma cantora, mas sim uma atriz que empresta seu talento dramático às composições. A banda está trilhando os palcos aracajuanos desde 2006. Sem pestanejar a respeito da saída do teatro para se fixar nas demais esferas artísticas, diz: “É através do teatro que tenho minhas motivações para fazer todo o resto”.

Quando montou a banda, tinha acabado de cursar uma oficina teatral de Clown sobre melodrama e resolveu chamar alguns amigos para conversar sobre o assunto. A consequência desse bate-papo foi um ensaio pré-agendado, que acabou culminando realmente na banda. “Reunir a banda foi muito rápido, pois todo mundo na hora se identificou com a proposta e logo a cara da banda já começava a surgir”, disse ela. A música dentro do teatro despertou todo esse interesse. Fizeram quatro ensaios e já apresentaram. Para ela: “o estado cênico e estar cantando é muito diferente, causou estranhamento nas pessoas com a primeira apresentação”.

---

sileiro de teatro – cena Pernambucana – 2009. Oficina leitura dramática – palco giratório SESC/SE – 2009. Oficina leituras encenadas – Sesc – Symone Strobel – 2011. Oficina leituras encenadas – SESC – Leonardo Lessa – 2011. Oficina “Improvisação com Máscaras Balinesas” 2014 – Stephane Brodt do grupo Amok Teatro/RJ. Oficina “Máscara Neutra” 2016 – Luana Di Lua. Residência artística no “Encontro de Artes Periférico – 2016” no SESC-RJ.

**Figura 24:** Diane Veloso e seu companheiro da vida e dos palcos Alex Sant'Anna.



Figura 24: um homem e uma mulher aparentando ter entre trinta e trinta e dois anos, sendo que do lado esquerdo encontra-se um homem de pele morena, sem barba, cabelos negros e crespos, usando chapéu marrom, óculos de aro grosso, cuja armação é da cor vermelha. Ele está trajando camisa preta e perto de seus lábios está um microfone de cabo, com uma rosa vermelha pendurada no pedestal onde o microfone está colocado. Do lado direito temos uma mulher adulta de pele branca, cabelos ruivos e lisos. Ela, além de esbanjar um sorriso no rosto e demonstrar estar cantando junto ao homem, está trajando um vestido preto de bolinhas brancas e usando uma gargantilha preta, com uma rosa vermelha confeccionada em tecido, presa à mesma. O cenário é escuro, com refletores de luz ao fundo, dando a entender que ambos estão em um palco, apresentando um show musical.

No cenário traduz bem a ideia da música. “Nosso som é doloroso, que pode ser brega no sentido de que fala de algo muito popular e verdadeiro, que é o amor. É tudo aquilo que a gente talvez tivesse vergonha de falar, de expressar sem se sentir ridículo e bobo, mas com uma pitada desse som mais contemporâneo, sem perder a essência melódica”. As adaptações das músicas são o que a banda tem mais específico e característico.

## 2 ENCONTROS E COLISÕES: AS ESTÉTICAS EXPLORADAS POR DIANE VELÔSO

Este último item da pesquisa tem como propósito buscar algumas compreensões de por qual razão Diane e suas produções teatrais, especialmente o seu grupo Caixa Cênica, que é onde ela desenvolve seus principais trabalhos, se distanciam do que a maioria faz e desenvolve, dentro do cenário atual teatral sergipano.

O Caixa Cênica é um grupo que se destaca no cenário teatral sergipano por trazer textos e montagens mais relacionados ao chamado teatro contemporâneo. A exemplo do seu último espetáculo “Bicho M” (2016), feito em parceria com a diretora Maycira Leão, no qual apresenta o texto com a dramaturgia fragmentada, com a intervenção do público, com inserções do teatro documental. Ou seja, uma estética muito mais aproximada do teatro chamado pós dramático ou teatro contemporâneo. No entanto, o cenário teatral sergipano tem como características mais aproximadas aos clichês da identidade sergipana, onde o teatro prioritariamente desenvolve um teatro com temas relacionados à seca, relacionados ao cordel, com materiais de couro e chita. A exemplo do último espetáculo do grupo Imbuuça, com texto de Leandro Gomes de Barros, (1865–1918), um paraibano considerado o pai da literatura de cordel no Brasil, com dramaturgia associadas a esse contexto das narrativas populares.

E muitos grupos teatrais de Aracaju-SE reproduzem, imitam ou seguem essa linha do Imbuuça, talvez, pelo próprio Imbuuça que é um grupo de sucesso, de referência pela trajetória e as produções que eles fazem. Então, o fato do Imbuuça trazer essa estética, ter essa influência de sucesso provavelmente gera esse desejo de reprodução por outros grupos e montagens. Talvez Diane tenha desenvolvido trabalhos voltados para o contemporâneo por já ter muitos trabalhos voltados para estética teatral sergipana.

Diane relata:

Eu tenho vontade de fazer teatro popular mas não queria fazer com essa caricatura, porque isso já é feito e bem feito. Quem sou eu para fazer? Eu acho já tão bem feito, tão bonito, já ocupa um lugar que eu acho incrível. Inclusive provocou muita gente para fazer teatro, trouxe muita gente para o teatro. Talvez seja uma característica da



minha própria história de vida, meus pais não são de Sergipe, eu nasci aqui mas por muito tempo me sentia estrangeira porque era de uma geração que não era tão aberta assim.

Continua explicando, procurando, ela própria compreender a sua particularidade:

Isso é engraçado porque todos os lugares que eu acabava me inserindo, eu acabava sendo sempre esquisita, por mais que eu não quisesse. Meu pai era um quase comunista, se recusava a entrar em grandes acordos como engenheiro civil. Isso foi definhando até que chegou numa situação bem crítica e isso me incomodava porque eu não pertencia a certos lugares, até que eu encontrei o teatro e o teatro me salvou. Mas, também não era aquele lugar dos coitadinhos, porque tinha uma coisa do coitadinho pobre artista sergipano do teatro. Aquilo me incomodava profundamente, não pela cultura popular, por ser folclore, não! Nada disso. Não me identificava com esse tipo de teatro e também não teve esse encontro. Não me lembro se eu já fui chamada para alguma coisa. Não me lembro!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise sobre a produção artística da atriz Diane Velôso e o contexto sócio cultural no campo do Teatro em Sergipe. Tendo como alvo a atriz Diane Velôso e suas produções artísticas, além disso, permitiu elencar e analisar as produções de Diane. Dentre outras questões, foi importante observar a produção artística dessa atriz tendo como pano de fundo as discussões acerca da identidade popular nordestina que muito caracteriza o teatro sergipano.

No decorrer da pesquisa, foi relevante perceber que Diane e seu grupo Caixa Cênica, dentro do cenário teatral sergipano traz particularidades ao escolher e apostar em estéticas (textos, visualidades etc) que se diferenciam da maioria dos grupos atuantes no estado. A esse propósito, a artista e professora do Departamento de Teatro, da UFS, Maicyra Leão faz sua análise:

Na minha opinião, não há uma divergência entre o que ela se propõe a investigar e a identidade local, marcadamente voltada ao popular. Certamente, o trabalho de Diane se destaca por não fazer uma apologia direta a manifestações populares, mas inevitavelmente, uma vez que a mesma tem profunda conexão com sua cultura local, está intrinsecamente contaminada com estas manifestações. Diane não faz teatro dito folclórico ou parafolclórico. Suas influências em termos de circuito artístico estão mais voltadas para o cinema e a música, setores que diante do mercado local, possuem redes de intercâmbio nacionais e internacionais mais cosmopolitas do que a área teatral. Nesse sentido, Diane se destaca por sua contemporaneidade e sua tendência ao global, sem perder de vista sua conexão local. (...) Sua produção portanto não tem o anseio de levar a peculiaridade popular local, mas demonstra que nesse contexto também habita o diálogo com tendências contemporâneas dispersas.

As observações feitas por Maicyra Leão destacam a inserção de Diane Veloso em outras produções artísticas como na música e no cinema, o que proporciona a sua conexão com outras pessoas e grupos.

Além das questões apontadas, foi possível reconhecer a relevância dessa artista no cenário local como referência de estudos do teatro sergipano. Suas produções artísticas têm como característica a arte contemporânea e sua diversidade, seus trabalhos resultam-se em temas totalmente diferenciados da cultura regional. Até o momento, não há biografia que descreva sobre sua carreira.

Assim, acreditamos que com este trabalho estamos contribuindo para um acervo de imagens referente às produções de Diane Veloso, tendo para os estudos do teatro um breve percurso que retrata a trajetória, destacando a vida e as peças apresentada por Diane.

Portanto, desejamos que, com a elaboração desta pesquisa, possamos contribuir com toda comunidade acadêmica e a comunidade em geral, fazendo com que se insira no contexto artístico a representação da atriz Diane Veloso, sobretudo, servindo, desse modo, como fonte de pesquisa para estudantes e professores de Teatro, estando este estudo disponível para futuras análises e complementações sobre a importância de estudar

a identidade nordestina e o contexto teatral sergipano a partir de Diane Velôso.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Rafael. Disponível em: <<http://bagaceiratalhada.com.br/diane-veloso-a-arte-ir-reparavel-a-artista-indivisivel/>> Acesso em: 20 jul. 2017.

AMORIM, Rafael. Disponível em: <<http://bagaceiratalhada.com.br/vulcao-monologo-de-diane-veloso-estreia-nessa-sexta-feira/>> Acesso em 20 jul. 2017.

AMORIM, Rafael. Disponível em: <<http://labjoronline.blogspot.com.br/2016/03/diane-veloso-arte-irreparavel-artista.html>> Acesso em: 21 set. 2017.

ARAÚJO, Diane Velôso. **Diane Velôso de Araújo**: depoimento [20 ago 2017]. Entrevistadores: Alexandra Dumas, Vanessa Corrêa. Aracaju, 2017. 1 arquivo mp4 (3:00:07).

COUTINHO, Grazy. Disponível em: <[http://postoemcena.blogspot.com.br/2015\\_08\\_01\\_archive.html](http://postoemcena.blogspot.com.br/2015_08_01_archive.html)> Acesso em: 18 ago. 2017.

FOLHA LARANJEIRENSE. **Laranjeiras Sergipe**: atualizando seu mundo. Disponível em: <https://kokalaranjeiras.blogspot.com.br/p/laranjeiras.html>. Acesso em: 15 set. 2017.

JORNAL DA CIDADE. Disponível em: <http://www.jornaldacidade.net/noticia-leitura/130/77447/grupo-%20imbuaca-37-anos-de-resistencia.html>. Acesso em: 16 set. 2017.

LEÃO, Maicyra Teles e Silva. **Maicyra Teles Leão e Silva**: depoimento [02 set 2017]. Entrevistadora: Alexandra Dumas, Vanessa Corrêa. Aracaju, 2017. 1 arquivo áudio (03:18).

TORRES, Anne Samara; TEIXEIRA, André. **O teatro sergipano apresenta sua história**. Disponível em: <https://empautaufs.wordpress.com/2010/05/08/o-teatro-sergipano-apresenta-sua-historia/>. Acesso em: 01 set. de 2017.

VELÔSO, Diane. Entrevista concedida. Aracaju-SE, 27 jul. 2017. Entrevista.

VELOSO, Diane. Disponível em: <<https://www.facebook.com/diane.veloso.58?fref=ts>> Acesso em: 19 ago. 2017.

VELOSO, Diane. Disponível em: <[http://teatropedia.com/wiki/Diane\\_Vel%C3%B4so](http://teatropedia.com/wiki/Diane_Vel%C3%B4so)> Acesso em: 21 set. 2017.

# TEATRO DE BONECOS: UMA REFLEXÃO DE SEUS ASPECTOS E SUA IMPORTÂNCIA

---

## **Hélen Augusta Alves dos Santos**

Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro, pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e membro do Laboratório de Grupo de Investigação Teoria-Prática Teatral (LGIPT), pela mesma instituição.

## **Anna Luiza Mota Pereira**

Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro, pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Estagiária do Colégio Estadual Tobias Barreto em Aracaju.

## **Vanilda Gomes**

Pós-Graduada em Gestão Recursos Humanos. Gestão de Pessoas, pela FASE Estácio, Graduada em Licenciatura em Filosofia, pela Universidade Federal de Sergipe, Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro, pela Universidade Federal de Sergipe, atuou como professora do ensino médio da disciplina Filosofia, no Instituto Pedagógico de Apoio à Educação do Surdo de Sergipe – IPASE.

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho, fruto da provocação do Professor da disciplina História do Teatro em Sergipe, do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, partindo da necessidade de produção de material científico para estudos e pesquisas, no que se refere ao teatro sergipano, mais especificamente teatro de bonecos. Que não é diferente de outros locais, possui pouco material para consulta. Pretende-se ainda evidenciar, como o teatro de bonecos pode ser utilizado em práticas pedagógicas, como uma ferramenta educacional, tal qual empregado pelos gregos, para fins de entretenimento e ensinar, de forma lúdica, esta arte de educar, socializar e desenvolver pessoas, que ocupam pouco ou nenhum espaço no contexto escolar.

Para a realização deste trabalho, foram definidos os seguintes objetivos: compreender o contexto do surgimento do teatro e apresentar aspectos de como se deu a evolução histórica do Teatro de Bonecos, no mundo, no Brasil e em Sergipe, com ênfase para o grupo Mamulengo de Cheirosos. A partir de uma roda de conversa entre alunos do curso de teatro e os responsáveis do grupo, nos instigou despertando em nossos corações o desejo de descobrir qual era a ânima tão comentada pelos atores do grupo. Também foram feitas releituras de artigos, entrevistas, vídeos e pesquisas de internet sobre o tema, buscando compreender melhor a relação do teatro com a educação.

A escolha da temática deve-se, sobretudo, a importância e relevância dos aspectos de atributos teatrais necessários para formação do professor ator. Referente ao contexto escolar, a utilização de bonecos para contar histórias, introduzir temas e até explicar conceitos abstratos, instigando a imaginação, a criatividade e as habilidades das crianças. Afim de ampliar de forma lúdica, a qualidade e o interesse dos alunos através desta arte, por meio desse estudo, espera-se contribuir com a bibliografia para futuros trabalhos acadêmicos, aliado com a necessidade de aprofundar os estudos.

O trabalho intitulado Teatro de Bonecos: uma reflexão de aspectos e sua importância, é dividido em três partes: na primeira parte Teatro e Sua Origem, veremos uma breve história do teatro, sua origem primitiva e a importância do teatro na Grécia Antiga.

Na segunda parte, trataremos especificamente do teatro de bonecos, veremos, a partir das pesquisas, textos, artigos e livros de autores como BERTHOLD, Margot; GRIMAL, Pierre; VIEIRA, Otagilson Lima; dentre outros. Como os bonecos surgiram, sua evolução pelo mundo, sua chegada ao Brasil, especialmente em Sergipe, os principais grupos, em destaque iremos abordar o Mamulengo de Cheiroso.

Em sequência, abordamos o teatro de bonecos no contexto da educação, apontando seus aspectos positivos para aprendizagem e o desenvolvimento da criança no contexto escolar. Foram utilizados os artigos de autores tais como Cardoso Hansted, Talitha y Gohn, Maria da Glória, dentre outros.

Por fim, apresentaremos algumas considerações acerca da pesquisa e seus resultados e contribuições, desta arte milenar, para desenvolvimento humano, que resiste e sobrevive, de uma riqueza artística em nosso estado. Relacionando o vínculo histórico do teatro de bonecos com a educação, e sua relevância no contexto escolar.

## 2. O TEATRO SUA ORIGEM E CONTRIBUIÇÃO PARA HUMANIDADE

A necessidade dos homens de forma racional ou mítica para explicar o que lhe cerca, ou afeta, do eterno desejo de dar significação a sua própria existência, da dualidade logos (λόγος), palavra grega, pode ser traduzida como razão e o mito (Mythos), uma parte irracional do pensamento humano, assim também já fazia o homem primitivo, nesta busca de dar sentido as coisas que não conhecia ou não entendia, como os fenômenos da natureza, atribuindo-os a deuses. Esta foi a forma que os homens expressavam os seus sentimentos, o contar das histórias e o louvor a seus deuses. A mitologia grega foi importante, pois através da diversidade de mitos e emaranhados de lendas sobre esses deuses, heróis, monstros e as suas grandes aventuras, têm-se neste contexto, o que provavelmente inicia a história do teatro.

Os mitos provocam no imaginário dos seres humanos, através de personagens instigantes, tentativas de explicação e compreensão do real, tendo papel fundamental, influenciando no surgimento do teatro, pois esta forma de relatar propriamente dita, só não era um espetáculo.

Foi a partir de manifestações que aconteciam na primavera para comemorar a colheita da uva, festas que duravam dias, rituais sagrados, misturados com procissões e recitais em homenagem ao Deus Dionísio, que se tem registros dos primeiros festivais. Estes rituais dionisíacos, foram se modificando e transformando-se em tragédias e comédias, tornando Dionísio o deus do teatro. Neste período a tragédia grega atinge seu auge, diversos autores apresentavam em festas de veneração à Dionísio, nessa época, somente os homens podiam representar, assim, nas representações femininas, foram criadas máscaras.

Nas tragédias gregas, os temas eram ligados às leis, à justiça e ao destino, pois, além de se utilizarem do teatro para fazer oferendas e agradecimentos aos deuses, expressavam suas ideias e recorriam aos mitos. O teatro também era uma das maneiras das pessoas se divertirem, e era utilizado para educar, as crenças e costumes eram transmitidos também desta forma. Nesse gênero eram contadas histórias, que quase sempre terminavam com a morte do herói, os autores de tragédia grega mais famosos foram Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Ao contrário da tragédia, na comédia grega as histórias visavam o riso do espectador, eram formas engraçadas de perceber a vida, chamadas sátiras. Segundo Berthold, os comediantes dóricos, com falos e enorme barrigas falsas, eram mestres da farsa improvisada. Outro autor de comédia, Epicarmo, responsável pela criação de vários personagens, como: os fanfarrões, adutores, parasitas, alcoviteiras, bêbados e maridos enganados. Estes estereótipos sobrevivem até a época da Commedia dell'arte, visto ainda em Molière. O grande autor de comédia grega foi Aristófanes, todos esses autores influenciaram muito o teatro que veio depois, e suas peças são encenadas até hoje.

### 3. ASSIM NASCE O TEATRO DE BONECOS E SUAS RAMIFICAÇÕES PELO MUNDO

Nas caixas retangulares no oriente, junto ao contador de história, temos as origens que permeiam o Teatro de bonecos, feitos de madeira como os do período Heian (última divisão da história clássica japonesa, indo de 794



a 1185) ou sustentado com arames, com seus aspectos que continuam e se aprofundam até hoje. Esses títeres (bonecos de mão), tem sua primeira formação por um mestre e um cantor de baladas da época, Hikita manipulava, enquanto Menukiya, respectivamente, contava a história e esta então foi se propagando.

Os títeres eram cada vez mais articulados, chegando a serem os protagonistas de obras de Chikamatsu Monzaemon, considerado o maior dramaturgo japonês. Outro ponto é que o inventor do teatro giratório Japonês para o teatro Kabuki, Namiki Shozo, teve sua primeira experiência técnica para este espaço com o teatro de bonecos. O teatro Joruri de Osaka, vai se desenvolvendo e aperfeiçoando-se para os manuseios dos titereiros, junto ao espaço no decorrer dos tempos.

No Egito é ligado a rituais religiosos, com bonecos de madeira utilizando barbantes. Quando se pensa na América, relaciona-se ao período das grandes navegações, com o movimento jesuítico e as representações indígenas.

Aos poucos vai se permitindo a ligação com os aspectos religiosos jesuítcos, que logo depois vão se desprendendo, dando lugar a representação do ser social, os sentimentos, a expressão popular e novas ramificações, como na nomenclatura Teatro de Animação, seguindo em uma constante transformação.

#### 4. NO BRASIL SEU PERCURSO DO NORDESTE AO SUL

Em meio aos movimentos indígenas e jesuítcos no Brasil, nos traços históricos também se encontra, as companhias europeias profissionais, que chegaram ao Brasil e vão deixando marcas que logo vão se propagando. Posteriormente evoluindo com o Mamulengo, Teatro de Bonecos, também conhecido pelo nome de personagens como: Babu, Casemiro Cocô, Mané-gostoso e João Redondo. No Nordeste, de forma popular, são esculpidos em madeiras à mão com aspectos longes do naturalista, exibido em um palco com uma cortina, tendo música e dança do mestre bonequeiro para o público, trazem discussões junto a personagens sociais, que revelam o cômico como grande recurso.

No Rio de Janeiro, com as marionetes, mas quando o Argentino Ilo Krugli chega com a ideia do boneco contracenar com o ator, valorizando o jogo teatral, visando a área pedagógica, também constrói-se maior atenção no espetáculo, junto a fantasia, podendo a criança de forma lúdica, refletir criticamente sobre o que é apresentado, já ao adulto voltar-se a suas raízes e se divertir. No Sul os registros são mais ligados à palhaçaria.

Em 1970, o teatro de bonecos se desenvolve mais profissionalmente junto a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), também a diversos festivais fora do país e intercâmbio como a União Internacional de Marionetes, formada em Praga.

Os espetáculos ganham mais aprofundamento artístico e técnico, a formação se dá através de cursos e oficinas por mestres bonequeiros. Vindo também os Solistas, que mostram diversas formas de apresentação, seja com bonecos de luva, teatro de sombra, máscaras e utilizando também do processo colaborativo. O mamulengo permanece com a sua tradicionalidade mantida por diversos artistas, e é adaptado por tantos outros, temos então, um diálogo aberto às diversas ramificações.

## 5. A ARTE BONEQUEIRA EM SERGIPE – DESPERTAR DA SERGIPANIDADE

Expandi-se também com os jesuítas e continua modificando-se ao decorrer dos tempos, prosseguindo nas feiras culturais. São bonequeiros do nosso estado: Anselmo Seixas com os fantoches e o teatro vinculado à educação, com o projeto: “A escola vai ao Teatro”. Antônio Fonseca manipulando e confeccionando os títeres para espetáculo, vindo também a ministrar oficinas e fazer montagens para o projeto que iniciou com Anselmo. Gilson Lima, outro bonequeiro, confeccionador e manipulador de bonecos, chegou a ministrar algumas oficinas para professores e crianças. Augusto Barreto que inicia com o grupo e família Mamulengo de Cheiroso, que neste ano completou 44 anos de história com o teatro de bonecos, e a atenção à educação, sendo este grupo, o foco deste estudo.

## 6. MAMULENGO DE CHEIROSO

A história do grupo nasce de uma proposta apresentada pela professora Aglaé Fontes, em uma de suas turmas da Universidade Federal de Sergipe, para elaborar um estudo acerca do Teatro de Bonecos. Augusto Barreto, então aluno, que tinha experiência com a mãe de Aglaé, Dona Marieta Fontes, já trabalhava com um grupo de alunos, fez parte desta turma. Ambas, são mulheres presentes na formação cultural sergipana, passando os conhecimentos para as novas gerações, contribuindo na construção da identidade e cultura sergipana, seja através de centros culturais, eventos, oficinas ou instituições.

Augusto então dá início ao Mamulengo de Cheiroso em 1978, que completa neste ano de 2022, 44 anos. Possuem um acervo de mais de 2.800 bonecos, que transbordam dança, teatro, música e cultura junto aos integrantes do grupo, com diversas montagens, como: Cazuza Caga Raiva, 1985. No Reino do Limo Verde, 1986. O Figo da Figueira, 1996. Festa com Mestre Cheiroso, 2006.

Augusto Barreto Dória é filho de pais ribeirinhos, tendo seu primeiro contato com bonecos em eventos culturais que aconteciam em Propriá, é ator, diretor, professor e mestre bonequeiro. Desde cedo cuidando e voltando sua atenção aos bonecos e a cultura popular, junto a educação através dos bonecos e o seu palhaço cheiroso. Por esta dedicação, desperta nas outras pessoas esta mesma paixão e desejo em fazer aquilo que gosta. Assim se confirma na fala de sua irmã:

Ele passou pra gente, ele, ele tinha uma sede tão grande do que ele fazia e um amor tão grande, que a gente começou a observar, e todos da família começou pouco a pouco, a chegar, porque era tão forte o que ele sentia que passava pra gente [...] Eu to lá dia de domingo pra ver ele, ele tá fazendo boneco. Eu digo: Menino, cê não para não? Ele disse: Não, eu tô fazendo o que eu gosto [...] Ele faz toda hora, todo dia, todo momento [...] Pulsa dentro dele, entendeu? [...] Marlene

Pensando na cultura popular e expressões populares de Pernambuco, tem-se aí o porquê do nome Mamulengo, que significa mamole, pensando

na ânlma do boneco com toda vivência, desejos e sentimentos, vindo antes mesmo do período de chegada dos jesuítas, Augusto cita:

[...] Quando a gente pega uma manga e enfia um palito e dá um movimento de cavalo, é um animal. Quando a gente pega um sabugo de milho e cobre de pano, a gente tá fazendo uma boneca... E tudo isso, isso a cultura indígena, toda vida trouxe.

E o “de Cheiroso” foi uma homenagem ao mestre Cheiroso, um bonequeiro de Pernambuco.

Quando as primeiras pessoas saem do grupo, Augusto começa a colocar sua família junta nesse processo. Na disciplina História do Teatro Sergipano, tivemos a honra de escutar e conversar com parte do grupo. Augusto Barreto, escultor, mestre bonequeiro, ator; Pedro Freitas, responsável pela parte de oficinas, confecção de roupa e pesquisador; Marlene Barreto, sua irmã, que atua na confecção dos bonecos com esculturas, em meio a conversa, ela nos proporciona mais uma vez relatos sobre o Mamulengo:

[...] Mamulengo é uma coisa que! Realmente é de família, vai passando, porque a energia sanguínea vai passando de um pra outro e você vai amando aquilo sem saber e sem nem notar, daqui a pouco já tá dentro [...]

A construção do boneco passa por mim também, a parte de escultura que eu amo fazer [...]

Vocês estavam perguntando como se chega ao personagem, então, o personagem a gente vai chegando, depois que o texto é estudo, entra em laboratório [...] A madeira começa a ser a fecundação do boneco, e eu começo a estudar ele dentro do personagem, dentro da história, mas aquele boneco que tá na minha mão, realmente nasce dentro de mim como se fosse um filho, porque ele tem uma personagem, mas a alma quem vai da é a gente né, uma parte, essa parte né e depois quando chega ao final do resultado que é a pintura, a roupa e os textos já trabalhados [...] Você começa a falar com ele, a se identificar com ele [...] É como se passasse mesmo essa coisa da alma [...] Aí ele se conclui quando você tá com ele já pronto e você já olha pra ele e já pergunta o que que ele quer de você, e você vai dando e a intimidade entre você e ele vai surgindo com a experiência [...]

Fazem parte hoje do grupo também Arthur com os desenhos e pinturas; Isaac, uma criança de 10 anos e Floriano que hoje os dirige e ao falar sobre o grupo, nos mostra como o grupo passa pelas diversas gerações:

[...] Mas primeiro gente, não tem como, você ser sucinto quando você vê um grupo que te inspira a tanto tempo? Que tá na sua memória, que você tem uma relação de afetividade, que tá dentro da sua infância e lhe persegue a vida inteira. Agora tenho esse encontro mais efetivo assim. Eu gosto de contar sempre, sempre essa história, porque eu acho que é a história, é o meu ponto de vista do Mamulengo de Cheiroso né. Gosto de contar que Augusto foi meu professor lá ainda quando eu estudava no, no Augusto Maynard com três, quatro anos e depois eu tenho lembranças, várias lembranças de, de ele trabalhando com, com bonecos já porque tem um palco no fundo do Augusto Maynard, e coisas com massinhas, coisas manuais, porque Augusto é pedagogo também é, mas sempre essa ideia de arte e pedagogia! Andando juntas, os dois processos caminhando juntos[...]

Floriano, fazendo parte do centro de criatividade, assistindo e apresentando conta diversas vezes com a presença de Marlene e Augusto. Na Universidade, se debruça sobre a cultura, e mais uma vez encontra com o Mamulengo de Cheiroso, estuda e observa, passando logo após a fazer parte do grupo com toda sua colaboração. Como ele mesmo disse, é um buscador desse grupo também através do seu estudo de mestrado. Ele cita durante a conversa:

[...] Pensar sergipidade enquanto arte, é pensar Mamulengo de Cheiroso também [...]

É um grupo que passa pelas diversas ramificações do Teatro, colaborando uns com os outros, mas cada um tem a sua função dentro.

Pensando no processo e na ânsima do boneco, Augusto dentre tantos aspectos, vai falar sobre o respeito a tradição, da hierarquia dos que vieram primeiro, se por exemplo, Aglaé (que sempre esteve presente no grupo em priori com muito textos) estiver presente, ela que inicia, e as opiniões fazem parte mas cada um tem a sua função. Augusto relata:

[...] Eu me preparo para fazer o boneco, tendo muito cuidado no que eu vou dizer com os demais. Entendeu? As pessoas têm respeito por mim e eu tenho respeito aos demais, essa coisa, a gente não disputa, não tem ninguém mais importante, tem o mais velho e o mais novo, mas não tem ninguém mais importante [...]

Como é um teatro popular, entendeu, porque o popular é um teatro difícilimo [...] A gente tem consciência, porque a gente que é alfabetizado muitas vezes piora mais do o não alfabetizado de letras, né, porque todo mundo é alfabetizado no entendimento [...] Não sabe escrever, mas sabe fazer uma conta, sabe falar[...] Sabe cantar[...]

Pedro continua sobre a questão da personagem a partir da sua perspectiva.

Maria é uma lavadeira de roupa, então ela não está com um paetê, ela tá com uma roupa mais simples[...]

Então tem toda uma sistemática, mas tudo na linguagem popular[...]

O texto já foi criado, né, já foi discutido né, porque quando se recebe o texto é, Augusto, Dona Aglaé que é responsável, ou outros textos, vai haver um consenso né, com todos, vai ter uma reunião [...] participo às vezes, mas eles estão mais [...] tem as discussões sobre fala, sobre comportamento né de cada personagem e aí vai ver, eu vou ficar também atento com relação a questão dessa personagem, como ela trabalha, como ela vive, a questão da situação pra depois ter o cenário [...]

A criação do boneco vai ter também, eles vão falar sobre isso, a questão da forma, de face, cabeça de boneco[...]

Depois que estas partes então construídas, como vai se desenvolver as cenas, o cenário, essas coisas tudo, aí vai haver uma combinação entre o cenário, a questão do figurino, o personagem o que ele vai usar [...] Durante essa questão do personagem da roupa, vai vim a questão de tecido, vai vim a questão de combinação de cores[...]

É uma coisa de experimentação, às vezes você desenvolve a roupa, coloca no boneco, a pessoa vai pegar, vai ver como tem a questão do ajustamento e se não, não casar, não tiver um casamento [...] vai ter que ser mudado [...]

Assim como a questão do texto [...]

Augusto prossegue falando sobre a confecção dos bonecos, de uma forma demasiadamente cuidadora.

Então a gente confecciona com madeira, com pano, com arame, com argila [...] papel né, e também com fibra sintética. Mas geralmente, hoje a gente trabalha quase que exclusivamente com madeira, mais madeira [...] e argila.

Quando indagado sobre o que é preciso para ser um bom bonequeiro, ele fala:

O respeito [...] É como falei, essa coisa da desunião dos grupos de Teatro né [...] Então primeiro, eu acho que pra ser um artista bonequeiro, primeiro ele tem que ter o respeito com e por tudo [...] entendeu? Porque você, o artista, ele [...] na entrega, a gente entrega, por exemplo, hoje se você vê aqui a quantidade de coisas que a gente tá pra fazer, mas não interessa, a gente tem que atender as pessoas que tão, vocês estão atrás da gente, saber essa arte, entendeu? Então o primeiro é ter respeito, depois tem que ter dedicação e depois se entregar [...]

Pedro prossegue, sobre a alegria e a realização de trabalhar com o Teatro de Bonecos:

[...] Cada um com sua âni­ma e sua alegria e sua criança, o profissional que faz, e depois que você faz a roupa e começa a brincar, depois que você começa o trabalho, você vê a importância, porque é como se fosse um filho, é algo que vem de você e tem um respeito, quando você vê o resultado, que a outra pessoa que tá do lado assiste um espetáculo, que pega, que gosta, que acorda a criança que tá dentro dela que não tem idade [...] observando e brincando [...]

No período pandêmico em que estamos vivendo, eles não pararam, estão sendo produzidas lives, apresentações virtuais e os bonecos continuam sendo confeccionados. Sobre esse momento, Augusto nos fala:

Eu não sabia de nada, aprendi do dia pra noite, como quem gerencia mais sou eu e Floriano também, Floriano me ajuda muito [...] eu me joguei [...]



Então a gente convidava Aglaé e outros artistas, fomos montar, né Marlene? Montamos espetáculos [...] sobre a pandemia, pequenos textos [...]

Desde de 2014 o Mamulengo de Cheiroso permanece no museu da gente Sergipana, com: Mamulengo de Cheiroso: A Magia do Teatro de Bonecos, Augusto relata sobre os espaços que estão fazendo parte:

[...] É uma honra, e fora o museu da Gente, tem também o museu do centro cultural [...] E o memorial do brinquedo lá no centro cultural de Aracaju [...]

O grupo tem o registro de Patrimônio Imaterial Nacional, viaja dentro e fora do país, é um grupo que se debruça sobre o estudo de Teatro de bonecos e também promove oficinas. Um grupo cheio de ânima, cultura, representatividade e incentivo para todos os que chegam ou que ainda vão chegar.

## 7. A IMPORTÂNCIA DO TEATRO DE BONECOS PARA EDUCAÇÃO

Para além da provocação de produzir material científico, sobre teatro de bonecos, em

Sergipe, nos remete o desafio para o professor do curso de Licenciatura em Teatro. Este papel hoje, em grande maioria é ocupado por pessoas de diversas áreas, são professores de português, história, artes visuais, educação física, raras exceções Licenciados em Teatro. Estes utilizam de formas adaptadas às técnicas e conteúdos teatrais para ensinar assuntos de suas disciplinas, bem como usadas em festividades do calendário escolar.

De alguma forma observa-se nestas atividades curriculares ou extracurriculares, o grande interesse dos envolvidos quer sejam crianças ou adultos, indiferente de gênero ou classe social, esta é a magia das artes.

Segundo Courtney (1980), por estar o teatro tão vinculado à história da humanidade, não é de se espantar que seu potencial educativo tenha sido explorado desde a Antiguidade. O próprio teatro – enquanto encenação – é considerado por Courtney como “[...] a maior força unificadora e educacional no mundo ático.” (1980, p.5).

No campo da filosofia, Courtney (1980) aponta o Grego Aristóteles e o Romano Horácio como lançadores das bases para o pensamento humanista no teatro. O primeiro, em sua Poética (~330 a.C.), já afirmava que a imitação é natural ao homem e que o ser humano aprende por meio dela; o segundo, por sua vez, em Arte poética (~18 a.C.), considerava que o teatro deveria tanto entreter quanto educar.

Esta força tem o teatro, surge então, este tema instigante do teatro de bonecos, uma fonte de recursos para as práticas pedagógicas, que possui vários aspectos de atributos teatrais, necessários para formação do professor ator.

No que refere ao contexto escolar, a utilização de teatro de bonecos como proposta de arte-educação, num processo da produção dos bonecos, da criação dos personagens à contação de histórias, pode se introduzir temas para explicar conceitos metafísicos e emocionais. Leva as crianças para uma reflexão crítica, possibilita sua expressividade, instiga sua imaginação e criatividade, suas habilidades são estimuladas, enfim, amplia de forma lúdica a qualidade e o interesse dos alunos, consequentemente assimilação de saberes, ampliando as possibilidades de aprendizagem.

No cenário atual da educação regular, sabemos que existem professores que se utilizam de bonecos para contar histórias, apresentar algum tema e até mesmo explicar algum conteúdo, todavia, os alunos só de fato conhecem o teatro de bonecos, quando algum grupo oferece seus espetáculos para a escola, ou seja, eles raramente (ou nunca) tem a oportunidade de conhecer aquele processo mais a fundo, como a confecção dos bonecos, a animação, dentre outros. Isso se dá pela falta de verba governamental, o incentivo às artes e a carência de professores de teatro nas escolas.

Casulo apud Amaral (1997), sugere sete etapas para se fazer em conjunto com os alunos um trabalho de teatro de bonecos: motivação, diálogo, manuseio, manipulação e expressão, confecção, improvisação e dramatização (ensaios), e por fim desenvolvimento de participação e análise. Utilizando essas etapas no trabalho com fantoches, combinando o educativo e o lúdico, a prática teatral converge para os princípios da pedagogia moderna de educação pela arte.

Contudo, é preciso introduzir o estudante a situações, em que os bonecos sirvam como ferramentas de interação e comunicação, o professor deve criar um ambiente onde se possa brincar com os bonecos. Assim ao confeccionar os bonecos, diversas habilidades serão estimuladas na criança, como a criatividade e o raciocínio para lidar com os problemas e dificuldades encontradas no momento da criação. Nessa hora, o espírito coletivo se manifesta, no momento em que precisam de ajuda para a confecção do seu boneco, além da imaginação que se agita a medida que o seu boneco vai ganhando forma.

Os materiais utilizados na fabricação dos bonecos, também têm muita importância, pois ampliam suas possibilidades de expressão e comunicação. Um bom exemplo para serem utilizados são os recicláveis, como: papel, plástico e papelão por serem muito propícios para a confecção de bonecos, já que são de fácil manuseio e acesso, são leves, possuem várias cores, além de serem possíveis de colar seja com cola branca ou quente. Consumir esses tipos de materiais desenvolvem na criança senso de preservação ambiental, pois esses materiais são muitas vezes jogados no lixo e não são reaproveitados como deveriam.

Esse tipo de atividade proporciona o desenvolvimento de habilidades motoras, perceptivas, interativas, criadoras. O manuseio dos materiais desde a modelagem, a colagem, a pintura, a confecção da roupa, a manipulação, a colocação em cena, exige o desenvolvimento de habilidades motoras, independente pela livre escolha de materiais, formas e ideias que vão se dando no próprio ato da construção (SILVEIRA, p.141.1997)

O teatro de bonecos pode revelar ao professor muita coisa sobre o aluno, a partir do momento que a criança joga dramaticamente com o boneco, nessa hora “ela não está ali”, o boneco toma a frente e ela sai do foco dos olhares alheios. Isso também se aplica a crianças que são introvertidas ou até mesmo aquelas que são consideradas como “crianças problema”, e então sua verdadeira personalidade aparece, e se o educador estiver atento a questões como essa, ele poderá conduzir atividades que contribuam com o desenvolvimento da mesma.

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa serve, para mostrar a importância das artes e do incentivo da mesma na vida de crianças e adolescentes, pois a arte está presente na vida humana desde de os primórdios, já que ela servia de comunicação entre os povos primitivos, além de ser um registro dos costumes.

Os títeres construindo a história do Teatro de Boneco, e está se manifestando culturalmente por diversos grupos conhecido como: Babu, Case-miro Cocô, Mané-gostoso e João Redondo; e quando pensamos no grupo Mamulengo de Cheiroso que através da cultura, junto ao Teatro permanecem até hoje, pensando na ânima do boneco, nos enche de conhecimento que ultrapassa os quatro cantos do Brasil, representando a Sergipanidade. Lembramos também da conversa incrível que nos proporcionaram sentir como funciona o trabalho, a construção, a preparação e o respeito pra que todo esse processo possa ocorrer. É um encanto e um leque aberto estudar e escutar esta família; é cultura, é arte, é trabalho, é respeito, é família, é teatro, é construção e tantas vivências lindas e necessárias.

A presença das artes teatrais nas escolas, é um crescente benefício no processo de ensino e aprendizagem, pois é notável as melhorias que elas trazem para os alunos, eles passam a desenvolver uma melhor comunicação e compreensão sobre diversos assuntos, também aprendem a se expressar de jeitos diferentes, através da dança, do canto, e etc. Isso se torna um fator importante na socialização dos indivíduos. As brincadeiras com teatro de bonecos, também são capazes de promover a inclusão social, ao possibilitar o desenvolvimento das habilidades fundamentais para crianças com alguma deficiência.

É notável a escassez de professores de teatro nas escolas do nosso estado, muitas vezes a matéria de artes é lecionada por um professor de outra disciplina, simplesmente para cumprir uma carga horária de trabalho, cabe a nós futuros professores de teatro e aos nossos gestores a mudança dessa realidade, pois existem inúmeros alunos que gostariam e precisam ter acesso a esse caminho, mas não recebem o incentivo necessário. A arte está presente para mostrar que existem diferentes maneiras de enxergar o mundo, afinal, ela é a prova sensível da nossa passagem pela terra.

## REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do Mamulengo: o teatro popular do Nordeste**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

CARDOSO Hansted, Talitha; GOHN, Maria da Glória. Teatro e educação: uma relação historicamente construída. **EccoS Revista Científica**. 2013; (30):199-220. [fecha de Consulta 19 de Mayo de 2021]. ISSN: 1517-1949. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71525769012>.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: 2 Do Modernismos as Tendência Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2013.

KANPMANN, Lothar. O boneco na escola. **Revista Mamulengo**, Olinda. n. 14 p.29-30 . 1988 -1989.

SILVEIRA, Sônia Maria. **Teatro de bonecos na educação**. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ijkem/issue/archive> Acesso em 10 /07/2021.

VIEIRA, Otágilson Lima. GRIMAL, Pierre. **Mitologia Grega**, São Paulo Brasiliense, 1982

\_\_\_\_\_. **Pirilampos ao Vento: Uma Experiência Pedagógica com Teatro de Bonecos no Colégio Estadual Dr. Carlos Firpo**. Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras. Novembro, 2011.

