ARTE & CULTURA: DO ESQUECIMENTO AO DIREITO À MEMÓRIA

III SEMINÁRIO NACIONAL DE MEMÓRIAS CÊNICAS NA AMAZÔNIA

ANAIS

Organização
José Denis de Oliveira Bezerra

© CARPINTEIRO DEPOESIA

O evento foi contemplado pelo P*rêmio ETDUFPA de Ensino, Pesquisa e Extensão* de 2024.

Organização
José Denis de Oliveira Bezerra

Arte & Cultura: do esquecimento ao direito à memória

Anais III Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia

EDITORA PPGArtes UFPA

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA

S471a Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia (3. : 2024 : Belém, PA)
Arte & Cultura [recurso eletrônico] : do esquecimento ao direito à memória / Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia ; organização José Denis de Oliveira Bezerra. — Belém : PPGArtes/UFPA, 2026.
1 recurso online (319 p.) : il. ; PDF

Modo de acesso: https://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/pesquisa/producao-intelectual
Inclui bibliografias
ISBN 978-65-6212-000-4

1. Arte – Amazônia - Congressos. 2. Artes cênicas - Amazônia - Congressos. I. Título. II. Bezerra, José Denis de Oliveira, *org.*

CDD 23. ed. – 709.811

Elaborado por Nelma Maria da Silva Maia de Lima – CRB-2/1046

Arte & Cultura: do esquecimento ao direito à memória

Anais III Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA)
Gilmar Pereira da Silva (Reitor)
Loiane Prado Verbicaro (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)
Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)
Isis de Melo Molinari Antunes (Diretora)
Adriana Valente Azulay (Diretora Adjunta)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno (Coordenador)
Prof. Dr. Francisco Pereira Smith Júnior (Vice-Coordenador)

EDITORA PPGARTES*
Profª. Drª Graziela Ribeiro Baena (Coordenadora)
Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO DA EDITORA
Profª. Drª. Graziela Ribeiro Baena (Presidente)
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Ana Cláudia do Amaral Leão
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)
Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof. Dr. José Carlos de Paiva
(FBA, Universidade do Porto)
Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª Benedita Afonso Martins
(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª Larissa Latif Plácido Saré
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Laura Malosetti Costa
(IA, Universidad Nacional San Martin)
Profª. Drª Liliam Cristina Barros Cohen
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª Luíza Monteiro e Souza
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª Mayrla Andrade Ferreira dos Santos
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral
(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)
Profª. Drª. Maria dos Remédios de Brito
(IFCH, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Rejane Coutinho
(IA, Universidade Estadual Paulista)
Profª. Drª Simei de Amorim Santos Andrade
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio
(ICA, Universidade Federal do Pará)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO

Projeto Gráfico: Carol Abreu
Editoração Eletrônica: Carol Abreu e José Denis de Oliveira Bezerra
Capa: Francisco Weyl
Revisão Textual: José Denis de Oliveira Bezerra
Ficha Catalográfica: Nelma Maria da Silva Maia de Lima

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

III SEMINÁRIO NACIONALD DE MEMÓRIAS CÊNICAS NA AMAZÔNIA

COMITÊ CIENTÍFICO

Adailtom Alves Teixeira
Universidade Federal de Rondônia – UNIR
Ana Cláudia da Cruz Melo
Universidade Federal do Pará – UFPA
Andrea Carvalho Stark
Perau- Universidade Federal do Pará – UFPA
André Queiroz
Universidade Federal Fluminense – UFF
Antonio Mauricio Dias da Costa
Universidade Federal do Pará – UFPA
Denise Mancebo Zenicola
Universidade Federal Fluminense – UFF
Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB
Elizângela Carrijo
Universidade de Brasília – UNB
Hilton P. Silva
Universidade Federal do Pará – UFPA/Universidade de Brasília – UNB
José Denis de Oliveira Bezerra
Universidade Federal do Pará – UFPA
Leonel Martins Carneiro
Universidade Federal do Acre – UFAC
Marcelo Sousa Brito
GT Artes Cênicas na Rua – ABRACE
Mayrla Andrade Ferreira
Universidade Federal do Pará – UFPA
Paulo J.Morais-Alexandre
Universidade de Lisboa
Paulo Marcos Cardoso Maciel
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP
Silvia Carla Marques Costa
Universidade Federal do Amapá – UNIFAP
Vera Beatriz Siqueira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

COMISSÃO ORGANIZADORA

Coordenação Geral
José Denis de Oliveira Bezerra
Rosilene da Conceição Cordeiro

Produção Executiva
Maria Christina

Equipe Técnica
Arianne Saraiva
Claudia Pires Maués
Cristiane Machado
Racquel Prudente
Rafael Rodrigues
Roseane Oliveira
Verônica Maciel

Design Gráfico
Francisco Weyl

SUMÁRIO

12 **APRESENTAÇÃO**
José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)

14 **MEMÓRIA E POLÍTICAS CULTURAIS**
Lia Calabre (FCRB / UFF)

25 **TRILHAS, PERCURSOS, PESSOAS: memórias cênicas entre Paraíba-Pará e a angústia da perda**
Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)

31 **VER COM OS OLHOS DE QUEM VIU: possibilidades para o resgate do teatro do passado**
Andrea Carvalho Stark (Perau/UFPA)

43 **DO TEATRO A FORMAÇÃO SOCIAL: as artes da cena na formação sociocultural da juventude amapaense (1949-1965)**
Cristiane Machado Corrêa Ferreira (PPGARTES-UFPA)

55 **HERMANO JOSÉ: um "novo" dramaturgo na cena teatral campinense dos anos 1980**
Bruna Stefânia Simplício da Silva (UEPB)

62 **TEATRO E MEMÓRIA: uma análise da visualidade e dramaturgia da encenação de Cláudio Barradas da obra *O Papagaio***
Elian Castor Mágno (UFPA)
José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)

74 **A CENA EXPERIMENTAL DO GRUPO NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E SEU CONTRIBUTO PARA A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO**
Iracy Rúbia Vaz da Costa (UFPA)

84 **É POSSÍVEL UM TEATRO *QUEER* NA AMAZÔNIA: uma *queerização* da história do teatro contemporâneo da cidade de Belém do Pará**
Kauan Amora Nunes (UFPA)

94 **ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: a investigação cênica na prática de uma atriz no espetáculo Ver de Ver-o-Peso**
Érika Silvana Almeida Mindelo (PPGARTES-UFPA)

104 **A ARTE DO ATOR-MANIPULADOR: uma breve história da Companhia Teatral In Bust Teatro COM bonecos**
Kamilla Pavão Cunha (UFPA)
Carla Renata de Oliveira Santos (UFPA)
Adriana Maria Cruz dos Santos (UFPA)

112 **TEATRO DE APARTAMENTO: uma incursão pelas memórias de 15 anos de um grupo de atores**
Davi José de Paula Soares (PPGED-UFPA)

123 **AFLUENTES ACREANAS: uma peça histórica contra o esquecimento da memória Huni Kuĩ**
Maria Jaqueline Nascimento das Chagas

133 **MEMÓRIAS DE ATRIZES NOS PALCOS PARAENSES: um voo sobre a quadra junina de Regina Maciel**
Racquel Gabriele Prudente e Silva (ETDUFPA)
José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)

149 **PÁSSAROS JUNINOS E A RESISTÊNCIA CULTURAL AFRO-AMAZÔNICA NO TEATRO POPULAR**
Verônica Samilly Vieira Macieira

157 **ENSINO DA MEMÓRIA E HISTÓRIA TEATRAL PARAENSE: processo pedagógico com a obra "As memórias do Sr. Penante"**
Rafael Bruno Rodrigues dos Reis (ETDUFPA)
José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)

172 **A FORMAÇÃO TÉCNICA DE ARTISTAS CÊNICOS NUM TERRITÓRIO AMAZÔNICO**
Roseane Sousa Oliveira (PPGARTES-UFPA)

183 **PALCO DA CONSCIÊNCIA: o ensino do Teatro para reflexão e discussão sobre violência de gênero em busca de uma educação feminista**
Jindiane Silva de Oliveira (UFBA)
Luiz Cláudio Cajaiba Soares (UFBA)

195 **HIP-HOP NA AMAZÔNIA: memórias e histórias de uma construção cultural de resistência**
Gesiel Ribeiro de Leão (PPGARTES-UFPA)
Márcia Mariana Bittencourt Brito (UFPA)

203 **MEMÓRIA PERFORMÁTICA: corpo marginalizado e Fissura artística nos territórios sacros**
Raphael Andrade Rocha (PPGArtes- UFPA)
Ivone Maria Xavier de Amorim (PPGArtes-UFPA)

214 **PRÁTICAS SOMÁTICAS E MEMÓRIAS DE CUIDADO NO KARIRI CEARENSE**
Nayara Lima Longo (URCA/UFBA)
Vitória Conceição Correia Pinheiro (URCA)

225 **ATIVAÇÕES E INTERAÇÕES DA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA**
Maria Christina Monteiro Barbosa (UFPA)

237 **ANTROPOLOGIA VISUAL, SEMIÓTICA E PRÁTICAS ARTÍSTICAS E MÍSTICAS NA AMAZÔNIA MARAJOARA: o caso do filme *A Feiticeira*, de Dalcídio Jurandir**
Francisco Weyl (PPGARTES-UFPA)

246 **CORPO (R)EXISTÊNCIA: devir-mulher como potência no processo de criação em dança contemporânea**
Leylla Raissa Sampaio Melo (PPGARTES-UFPA)
Mayrla Andrade Ferreira dos Santos (UFPA)

257 **DEVANEIOS CRIATIVOS DE UM HABITANTE-CRIADOR: processo de criação do espetáculo Reminiscências**
Allan Patrick Lima da Silva (PPGARTES-UFPA)
Mayrla Andrade Ferreira dos Santos (UFPA)

269 **O CÓDIGO CORPORAL: diálogos de vozes silenciadas**
Gabrielly Albuquerque Pereira Santa Brígida (PPGARTES-UFPA)

280 **DANÇANDO NOS ANOS DE CHUMBO: memórias da dança brasileira (1964-1985)**
Arianne Camile Silva Saraiva (PPGARTES-UFPA)

293 **APÊNDICE - INFORMAÇÕES GERAIS DO EVENTO**

APRESENTAÇÃO

O Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia é um evento bienal produzido pelo grupo de pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, por meio de seus projetos de pesquisa e extensão. A sua terceira edição, realizada entre 4 a 7 de dezembro de 2024, partiu do tema *Arte & Cultura: do esquecimento ao direito à memória*, com o objetivo central de abrir espaço de reflexão sobre o papel da arte em interfaces aos direitos à memória individual e coletiva, a partir do território amazônico.

Nesse contexto, o evento homenageou mestras e mestres de saberes culturais e artísticos amazônicos. O grupo de pesquisa criou a comenda *Peraus da Memória*, a fim de homenagear mestras e mestres e seus espaços de trabalho com a memória e cultura amazônicas. Foram condecorados: Mestres(as): Iracema Jesus de Oliveira, Laurene da Costa Ataíde, Maria do Socorro Pinto, Apolo Monteiro Barros, Sandra Coutinho, Iara Coutinho, Elizabeth Pantoja. Espaços culturais e festas: Associação carnavalesca e cultural "O SINDICATO" – ACCS; Associação Folclórica e Cultural Colibri de Outeiro; Cordão de Pássaro Colibri de Outeiro; Espaço Cultural Biblioteca Tralhoto; Grupo Parafolclórico Frutos do Pará Belém PA; Pássaro Tucano; Pastorinhas Filhas de Sion; Pipira da Água Boa; Ponto de Cultura e Memória Pipira da Água Boa; Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico; Ponto de Memória Casa de Mariana; Festa do Menino Deus e Santos Reis de Icoaraci.

Na programação contamos com a participação de importantes pesquisadores(as) nacionais e locais, que colaboraram com importantes debates sobre o papel da memória como fundamento da produção artística e cultural. Tivemos, ainda, a participação de mestras e mestres de cultura paraense, participando como palestrantes em conferências e mesas temáticas. As atividades artísticas contou com apresentações de espetáculos de integrantes do grupo Perau, e convidados do evento; e uma mostra de audiovisual, fruto de processos de pesquisa com a memória e culturas amazônicas.

Nessa terceira edição do evento, refletimos sobre os sentidos da cultura da memória e do esquecimento a partir de vivências no campo da Arte, compartilhando experiências de pesquisas acadêmicas e ações de sujeitos(as) e espaços culturais, principalmente a partir dos sentidos da necessidade de criação, manutenção e permanência de arquivos e acervos. Portanto, acreditamos na importância do debate contínuo sobre as políticas da memória.

O *III Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia* congregou pesquisadores(as), artistas, profissionais das artes, das artes cênicas de instituições nacionais e internacionais, na procura do intercâmbio de ideias, da partilha de saberes e experiências de pesquisas. O campo da Arte, em especial as artes da cena, foi espaço para reflexões que nos permitem elucidar pensamentos sobre os sentidos socioculturais, políticos estéticos de nossos modos de fazer, seja no passado ou no presente.

Nesse contexto, os textos reunidos nesta publicação, *Arte & Cultura: do esquecimento ao direito à memória*, integram os anais do Seminário. São vinte e seis artigos dos participantes que apresentaram suas pesquisas nas comunicações orais, além de palestrantes das conferências e mesas. Incluímos, no apêndice, o material de divulgação do evento, com informações sobre os convidados, a programação artística com a ficha técnica, e as comendas *Peraus da Memória*, concedidas a mestras e mestres da cultura e espaços culturais de Belém do Pará.

Desejamos boa leitura do material.

José Denis de Oliveira Bezerra

MEMÓRIA E POLÍTICAS CULTURAIS

Lia Calabre (FCRB / UFF)[1]

RESUMO

O presente trabalho tem como questão central a reflexão sobre os lugares de memória como elementos estratégicos nos processos de transformação social. O campo da cultura passou (e passa) por ataques sistemáticos de desqualificação do fazer cultural e artístico no país. São travadas disputas cotidianas pelo reconhecimento da diversidade cultural que compõem o país, pela quebra de um olhar europeizado e colonizador sobre os fazeres. Na luta pelo direito à cultura, pelo direito e reconhecimento da história desses fazedores de cultura estão presentes os processos de memória, os atos de lembrar e festejar assim como os atos de esquecer e ocultar. Nesse contexto, as políticas de memória ocupam um lugar estratégico.

Palavras-chave: Políticas de memória; políticas culturais; memória; direito cultural.

ABSTRACT

This work focuses on reflecting on sites of memory as strategic elements in social transformation processes. The cultural field has undergone (and continues to undergo) systematic attacks aimed at disqualifying cultural and artistic practices in the country. Daily struggles take place for the recognition of the cultural diversity that shapes the nation and for breaking away from a Europeanized and colonial perspective on these practices. In the fight for the right to culture and for the recognition of the history of cultural practitioners, memory processes are present—acts of remembering and celebrating, as well as acts of forgetting and concealing. In this context, memory policies occupy a strategic position.

Keywords: Memory policies; cultural policies; memory; cultural rights.

[1] Pesquisadora Titular da Fundação Casa de Rui Barbosa, professora do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades – Universidade Federal Fluminense. Líder do grupo de pesquisa CNPq "Política cultural – história perspectivas contemporâneas". Coordenadora da Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão. E-mail: liacalabre@gmail.com

> A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.
>
> Le Goff, *História e Memória* (1996).

No Brasil, pode-se considerar que ainda há um processo no qual se privilegia o esquecimento de uma maneira geral em contraposição à preservação da memória. O fato de que mesmo as políticas de preservação de acervos existentes, que se limitam a estabelecer regramentos sobre os documentos públicos são pouco eficazes, corrobora nossa afirmativa. Somando-se a isso, há a questão de que os acervos, sejam eles arquivísticos, bibliográficos ou museológicos, são pouco divulgados, não são trabalhados como potência, como efetivos elementos de memória. São considerados, por muitas pessoas, como um conjunto de coisas velhas de pouco uso e que geram muitas despesas. Nesse caso, a visão é de que preservar a memória não é um investimento fundamental e sim a criação de mais despesas para o Estado. Possuímos poucos trabalhos de mapeamento, de registro dos lugares de memória. Não temos informações estruturadas e seguras seja sobre a existência, ou sobre o estado de preservação dos acervos mantidos.

Nesse sentido, podemos observar problemas ainda mais graves: algumas das camadas sociais, dos grupos formadores desse país, foram sistematicamente excluídas das poucas iniciativas de preservação da memória, os registros de suas trajetórias inexistem. Temos como complicador extra, a questão da imensa desigualdade regional quando tratamos da existência e manutenção de instituições de guarda de acervos. E, nesse caso, sem dúvida, a região amazônica, que é potente em diversidade e dinâmicas culturais, parte destas muito singulares, vivencia enormes desafios e ausências no campo da preservação da memória em geral.

Ampliamos o grau de complexidade da nossa questão quando recortamos a discussão da preservação da memória no campo da cultura e das artes especificamente, isso ocorre para todas as regiões do país. Em um país no qual o Arquivo Nacional, instituição máxima de guarda de documentos públicos dos órgãos do governo federal, tem dificuldades de elaborar e implantar uma política de arquivos para seu principal corpo documental e institucional, o que dizer da construção e implantação de uma política de memória da cultura e das artes.

Segundo Jacques Le Goff, historiador francês que é um dos estudiosos do campo da memória:

> Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação de memória coletiva (Le Goff, 1996, p. 426).

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento tem sido uma das estratégias utilizadas pelas classes e grupos que dominaram e dominam a sociedade brasileira. Nos habituamos a não cuidar bem da nossa memória, mantendo um baixo grau de conservação dos documentos e, mais ainda, sem uma preocupação com a preservação da diversidade dessa documentação em seu aspecto geral (de tipologia, de região, de representação social, entre outras). Os esquecimentos e os silêncios são importantes elementos reveladores dos mecanismos de manipulação coletiva na construção de uma única memória nacional.

Desde os anos 1980, multiplicam-se movimentos, no campo das pesquisas históricas, que buscam revelar novas fontes, novos documentos, que permitam que histórias e trajetórias que estiveram fora da chamada história oficial possam ser recuperadas. A intenção dos que integram tais movimentos é que a sociedade, como um todo, possa ser efetivamente dona da sua história, se ver nela representada. Le Goff nos alerta para o fato de que:

> Nas sociedades desenvolvidas, os novos arquivos (orais, audiovisuais) não escaparam a vigilância dos governantes, mesmo se podem controlar esta memória tão estritamente como os novos utensílios de produção dessa memória, nomeadamente a do rádio e da televisão.Com efeito, cabe aos profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos, fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários de sua objetividade científica (Le Goff, 1996, p. 477).

A questão central no presente artigo é a de que a memória precisa passar a ser considerada, ser trabalhada, como um possível elemento de transformação social. Então, efetivamente, o maior desafio é o da manipulação da memória por determinados grupos! Ela é um elemento importante no processo de dominação de um grupo social sobre os outros. Quando se escolhe festejar um determinado acontecimento e não outro, se está privilegiando um dos vieses da memória. Quando se destaca determinados estilos literários, ou teatrais, como canônicos, ficam evidentes as disputas pelo controle da memória histórica e literária que formam o imaginário de construção da nação. Logo, precisamos construir políticas de guarda da memória, ou melhor, das mais variadas memórias. Mas, para isso, é necessário mapear, conhecer, divulgar e preservar os acervos, as informações, que nos permitam desvendar, descobrir, revelar, desvelar, recontar e (re)escrever essas múltiplas histórias/memórias.

Existe uma espécie tendência pseudo-natural de amnésia coletiva contra a qual devem ser criados mecanismos e estratégias. Ela causa vários transtornos na construção e fortalecimento das identidades locais, regionais e nacionais. A ausência das múltiplas memórias acarreta a desvalorização da diversidade cultural brasileira. Desde a promulgação da Constituição de 1988, o país veio buscando se reconstruir como nação, sob um olhar diverso, desvelando essas múltiplas identidades. Foram sendo garantidos, legalmente, processos e espaços para a recuperação dessa memória apagada (ou borrada), que podem ter como exemplo aqui o trabalho da recuperação dos documentos das áreas dos remanescentes quilombolas. Esse trabalho é baseado em toda uma pesquisa teórica e documental, somada a processos de rememoração que utilizam desde fontes inscritas na memória de longo prazo, como as fontes orais, os vestígios arqueológicos, entre outras.

Trabalhos como os descritos acima contribuem com o processo de reconstrução, de consolidação de determinadas memórias que ficaram soterradas, muitas camadas abaixo daquela que recobre o processo histórico e é eleita como a memória oficial. Um alerta: a disputa, a perda e o soterramento das memórias não são coisa do passado. Precisamos estar atentos, pois os registros das memórias contemporâneas também estão em disputa e precisam igualmente ser preservados. Passamos por um processo intenso de tentativas de apagamento de memória entre 2016 e 2022, muitos registros dos anos 2000 desapareceram. Várias tentativas de forjar uma nova versão da história do país foram realizadas. Houve a busca do apagamento das memórias da ditadura militar, da tortura e das lutas sociais. Os fazeres culturais, que são aqui nossos principais objetos de abordagem, são historicamente dinâmicos, as invenções e reinvenções são

permanentes, as histórias e trajetórias precisam ser preservadas.

É igualmente fundamental atentar para o fato de que o processo de garantia, efetividade e apropriação social de uma determinada parte da memória não se limita ao campo legal, à criação de projetos de lei e a determinações legais, é um processo mais complexo que envolve obrigatoriamente os detentores daquelas memórias, ainda que elas estejam esmaecidas, borradas nas memórias individuais do grupo. Preservar e dinamizar para quem e para o que? Só para a memória histórica? É pouco! As dinâmicas artísticas e culturais cumprem papel fundamental no fortalecimento das identidades, na construção do olhar crítico sobre o tempo, permitindo a compreensão mais ampliada das complexidades do tempo presente.

Estimular a divulgação dos conhecimentos e compreensão das dinâmicas locais, sempre de maneira compartilhada com os grupos sociais, são importantes ferramentas nesse processo de construção crítica e identitária. Nesse sentido, os mapeamentos coletivos e participativos de registros de memória têm papel fundamental.

Temos um grande desafio e dever, em especial frente às novas gerações. Pois, se os elementos da memória não são bem trabalhados, apropriados, ficam lá no lugar das coisas velhas, no lugar do que deve ser descartado. Não devemos esquecer que até bem pouco tempo no Brasil, antigo era sinônimo de atraso. Vivia-se em um país que precisava que tudo fosse muito moderno. Para alcançar a tal modernidade, era necessário mudar tudo, renovar, descartar e desvalorizar o existente. Nas cidades, as antigas construções deveriam ser derrubadas para dar lugar aos edifícios cada vez mais super modernos, em um pouco mais de 100 anos a Av. Rio Branco, no centro da cidade do Rio de Janeiro, está na sua 4ª geração de edifícios, pouco resta – 3 prédios talvez – da primeira geração que é de 1906. Os modelos de comportamento adotados eram talhados, instituídos, com base na sociedade de consumo norte-americana. Ainda hoje há uma luta constante para a manutenção do patrimônio edificado frente à especulação imobiliária. Hoje, além da proteção do patrimônio edificado, o país avançou na proteção do patrimônio imaterial, na problemática das garantias dos lugares das práticas culturais tradicionais e dos arranjos necessários para sua salvaguarda.

Nesse processo de busca de construção de ações, projetos e políticas de preservação das memórias, o campo das culturas e das linguagens artísticas é estratégico. Os mapeamentos e levantamentos da existência de acervos é o passo número um. Os trabalhos de pesquisa realizados nas universidades, nos cursos de graduação, pós-graduação e ações de extensão são fundamentais, pois produzem conhecimentos novos e/ou complementares. É certo que tem que ser realizado um esforço periódico de reunião e sistematização das informações levantadas, assim como a divulgação das mesmas. No mínimo deve ocorrer a elaboração de uma espécie de guia de fontes construído a partir da sistematização das informações reunidas nas pesquisas acadêmicas, pois na ausência imediata das possibilidades efetivas de reunião dos acervos, a identificação das famílias, das instituições, dos detentores em geral desses acervos é uma primeira ação estratégica para a divulgação, valorização e tentativa de preservação dos documentos e objetos.

As iniciativas de identificação oriundas de ações intermediárias, como é a pesquisa universitária, devem ser acompanhadas da demanda pela elaboração de políticas institucionais e governamentais efetivas de preservação. Os mapeamentos e tratamentos dos acervos arquivísticos e bibliográficos devem ocupar um lugar estratégico no conjunto das políticas públicas de cultura.

Existem ações de caráter nacional sendo realizadas. É importante destacar aqui uma iniciativa da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE que, no final de 2023, lançou a convocatória "Funarte Mapeamento de Acervos de Arte no Brasil". O objetivo é o de reunir subsídios para a construção de políticas públicas para o reconhecimento, a preservação e a difusão dos acervos de artes no país, pertencentes a artistas e outros profissionais das artes, familiares, grupos, companhias e instituições públicas ou privadas, nas áreas de circo, dança, teatro, música e artes visuais. Para a construção de políticas públicas, que demandam investimentos de recursos financeiros e humanos, necessitamos ter informações, dados que as justifiquem.

Nessa etapa inicial do projeto da FUNARTE está sendo construído um cadastro on-line dos acervos documentais, bibliográficos e artísticos existentes no Brasil. O projeto é voltado para pessoas físicas e jurídicas. A instituição está planejando realizar uma segunda convocatória. Nesse momento a ação é só de cadastramento, não há ainda perspectivas de disponibilização de recursos ou de criação de linhas de financiamento. Porém, é uma ação fundamental, pois, talvez, a partir do volume de acervos cadastrados, o Centro de Documentação - CEDOC possa iniciar uma demanda junto à presidência da instituição por uma linha de apoio técnico e algum financiamento. Na divulgação da ação, a própria FUNARTE aponta para o fato de que:

> A memória, que faz parte de um dos eixos prioritários da Política Nacional das Artes, e a demanda específica pela preservação de acervos artísticos, apresentados desde a construção dos planos setoriais, têm sido pontos fundamentais de atenção desta nova gestão da Funarte e do Ministério da Cultura. Nesse sentido, o mapeamento vem para dimensionar o volume, a natureza e as necessidades desses acervos em âmbito nacional, a fim de contribuir de forma assertiva para a formulação de políticas públicas ajustadas à realidade brasileira.[2]

A adesão à primeira iniciativa do projeto teve quase trezentos acervos cadastrados. Porém, quase 700 outros cadastros foram iniciados, mas não tiveram suas informações completadas e enviadas. Podemos nos perguntar se os que desistiram no caminho o fizeram quando perceberam que não era para fomento imediato, o tal fato se deu por inadequação do perfil dos acervos ao projeto. Enfim, somente novas edições da convocatória irão poder nos ajudar a responder tal pergunta e a ter uma melhor medida das necessidades de preservação em âmbito nacional. Uma informação adicional que nos interessa é a de que o percentual de adesão ao cadastro na região Norte foi pequeno e, certamente, isso não se dá por falta de acervos individuais, no campo artístico, ou lugares de memória presentes nas comunidades. É preciso transformar essas estatísticas, ampliar os cadastramentos, para que eles permitam a construção de um quadro mais real da situação na região.

Ao pensarmos nos contextos locais, das cidades, nos distritos, nos lugarejos, temos a certeza que o conhecimento, o registro sobre a existência dos centros culturais, museus, casas de cultura e centro comunitários de memória é fundamental. Algumas localidades possuem somente pequenos espaços, e costumam responder às pesquisas sobre a existência de equipamentos: "- Ah, eu não tenho museu!". Mas a localidade tem uma casa de cultura? Logo, ela recebe ou pode receber fotos, documentos, possuir ou criar um arquivo e ser um embrião de um futuro centro de memória. Pode ter também um centro de memória informal! Como são muitas das casas de mestres e mestras da cultura popular, que guardam os registros imemoriais das brincadeiras, das crenças, dos fazeres e saberes. Esses espaços preservam a memória local, dos fazeres e das pessoas

[2] Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/funarte-lanca-convocatoria-para-mapeamento-de-acervos-de-arte-no-brasil>. Acesso em: 16 fev. 2025.

que formam a comunidade. São espaços de memória que podem e devem receber apoio para sua manutenção.

É importante ressaltarmos que, quando falamos das ausências, nos referindo à memória como um todo, como ocorre no apagamento dos registros das lutas, das violências, muitas vezes cometidas em nome de um processo civilizatório, que dizima e violenta as populações e povos originários.

No presente artigo, estamos fazendo um recorte especial para o campo da cultura, dos fazeres, dos saberes, das linguagens artísticas, dos movimentos coletivos que, muitas vezes, tiveram um papel fundamental no contexto de consolidação e resistência das comunidades locais. Há uma perda constante e significativa dos registros daquilo que não é considerado como fundamental para a construção da história oficial. No caso da cultura, esse processo é agravado, pois somente as manifestações e atividades culturais consagradas e canônicas costumam obter algum espaço e atenção no processo de preservação dos documentos e registros.

Vejamos a questão das imagens das cidades nas coleções particulares. A fotografia pode ser uma atividade profissional assim como um fazer do campo artístico e cultural, como são os filmes. Os registros fotográficos e fílmicos, profissionais ou amadores, registram no tempo os hábitos, as práticas, as paisagens e vários outros elementos em imagens muitas vezes criadas de maneira não intencional, o que não retira o valor, a importância do registro. É muito comum que, quando os mais velhos venham a falecer, os parentes, as pessoas mais jovens não saibam o que fazer com as fotografias e imagens em geral guardadas. Estas, na maioria das vezes, vão perdendo a relação de significação para as novas gerações tanto pelo desconhecimento dos personagens ali retratados, quanto pela inexistência de relações pessoais com os fatos e localidades registradas. Por outro lado, as municipalidades não têm o hábito de registrar o cotidiano em fotografias ou em filmes. Assim, esses fragmentos das memórias pessoais são elementos que, se somados, contribuem muito para a recomposição da história local, dos hábitos cotidianos da sociedade como as vestimentas, alimentação, transporte, fazeres, etc. Em algumas poucas localidades existem instituições que recebem acervos de imagens, em geral produzidos por profissionais reconhecidos (fotógrafos ou cineastas), ou por membros das elites locais (que também costumam doar documentos e outros objetos nobiliárquicos), tal prática tende a excluir uma parte significativa da população dos registros preservados.

Necessitamos ter políticas de recebimento de acervos que tenham por princípio a busca da garantia da representação da diversidade cultural, étnica, sexual, econômica da sociedade que nos forma - além é claro que de há a necessidade da construção de políticas de aquisição de acervos, mas aí já é uma outra conversa.

Os centros de memória são lugares fundamentais para a guarda dos materiais, dos documentos, dos artefatos. A memória, dentro da discussão de política de cultura, é um lugar de real disputa, não é sem motivo que se vem construindo, a duras penas, políticas de memória. Na área federal, a gestão dos arquivos não está no Ministério da Cultura, ela passou pelo Ministério da Justiça, pela Casa Civil e pelo Planejamento, hoje no Ministério da Gestão e Inovação no serviço público. Reitero aqui que todo esse processo de deslocamento e disputa se dá por ser a informação um elemento estratégico: deter a informação é ter poder.

A sociedade como um todo não tem se dado conta, ou é levada a não se dar conta, de quanto os documentos (pensados em seu conceito ampliado) detém informações

estratégicas que podem interferir na memória social, que podem contribuir para a ressignificação do cotidiano. Aqui, novamente, podemos citar a titulação das terras quilombolas e a ressignificação dos sujeitos nos espaços sociais. Ou ainda os conflitos mais contemporâneos nas representações em monumentos de figuras históricas públicas que representam o massacre, a opressão e a escravização dos povos.

O que precisa ser feito, em contraposição a essa forma de seleção e armazenamento oficial, é o estímulo à criação de arquivos, centros de memória, que não sejam lugares somente de depósito da documentação institucional e obrigatória. Na cidade do Rio de Janeiro, podemos citar o caso do Museu da Maré, da favela da Maré, que transformou um território totalmente carente de registros oficiais, de informações históricas sistematizadas em um lugar com documentos abundantes, com fotografias, memórias orais, lembranças das práticas culturais, histórias, brincadeiras, reconstruindo as identidades locais. No site da instituição temos registrado que:

> A intenção do Museu da Maré é romper com a tradição de que as experiências a serem rememoradas e os lugares de memória a serem lembrados são aqueles eleitos pela versão oficial, "vencedora", da história e por isso, uma versão que limita as representações da história e da memória de grandes parcelas da população. Por isso, o Museu da Maré, como uma iniciativa pioneira no cenário da cidade, se propõe a ampliar o conceito museológico, para que este não fique restrito aos grupos sociais mais intelectualizados e a espaços culturais ainda pouco acessíveis à população em geral. A favela é lugar de memória e por isso nada mais significativo do que se fazer uma leitura museográfica a partir de tal percepção.[3]

O museu é um centro de memória. A principal peça do museu é a palafita. Aquela era uma região alagada, a origem, as histórias das primeiras pessoas que ocuparam a região estão intrinsecamente ligadas à moradia em palafitas. Então essa é a principal peça do Museu. E dentro da palafita há uma série de peças doadas pela comunidade: o fogão a lenha, o ferro a lenha, a mala de couro do retirante nordestino – origem de grande parte da população local - temos ainda o paneleiro de alumínio, o bule de café, entre outras peças. Nos arquivos do museu há fotografias, documentos em geral e tudo aquilo que a própria comunidade foi doando para a instituição, ou levando para reprodução.

Talvez haja um paralelo um pouco mais distante do Museu da Maré com o Museu do Marajó (que antes se chamava Museu do homem do Marajó) no município de Cachoeira do Arari, que foi fundado em 1972 pelo padre e museólogo Giovanni Gallo e aberto ao público em 1984. Foi um processo de construção de um espaço de valorização das identidades, saberes e fazeres. A constituição do acervo foi desde o recolhimento de peças arqueológicas que recontam a história dos povos originários da região, comumente encontradas nos quintais e roças das casas em movimentos de terra superficiais.

O trabalho realizado pelo padre Gallo permitia uma melhor compreensão da importância da preservação daqueles achados. Mas também havia o recebimento, recolhimento e registro das práticas culturais cotidianas com a exposição permanente das ervas mais utilizadas pela população com o registro de suas propriedades medicinais. Ou ainda da reprodução dos rituais de cura, do registro das práticas alimentares, da exposição dos objetos utilizados histórica e cotidianamente, valorizando a diversidade cultural local, buscando mostrar a importância da preservação e do registro.[4] Hoje, o Museu está muito diferente, mas é possível verificar o trabalho que foi feito a partir dos anos 1970.

Os municípios costumam possuir arquivos oficiais, na maioria restritos à documentação que os tribunais de contas e as legislações dos órgãos de controle em geral determinam. O grande desafio posto é o de ampliar os tradicionais e oficiais lugares de guarda de documentação, assim como os conceitos e visões sobre o que deve ser preservado. Nesses novos lugares de memória, os múltiplos lugares de fala da sociedade necessitam estar de alguma maneira garantidos. É importante repensar qual é o papel social dos

[3] Disponível em: <https://www.museumare.org/museudamare>. Acesso em: 20 fev. 2025.

[4] Eu tive a oportunidade de visitar o museu pouco tempo depois do falecimento do Padre e ainda conhecer a lógica original de organização do acervo.

museus, qual o papel social dos arquivos, qual é o papel social dos centros de memória em uma sociedade democrática e dentro de uma política cultural construída de forma compartilhada com a comunidade.

No campo da construção das políticas culturais, especificamente, há a necessidade da criação de políticas setoriais de arquivos, de lugares de memórias. Já ocorreram avanços sem dúvida. Desde a primeira década dos anos 2000, veio sendo construída uma política de museus, inclusive com a ampliação do próprio conceito de museu, mas isso não é suficiente. No Ministério da Cultura, dentro do Conselho Nacional de Políticas Culturais, foi criado um colegiado setorial de arquivo, que foi descontinuado nos governos Temer e Bolsonaro e, em 2024, começou a ser retomado. Existem os centros de documentação e os centros de memória, e mesmo casas de cultura (que possuem acervo), que não são os museus, que possuem dinâmicas próprias, mas carecem de políticas para eles, até mesmo da existência de um cadastro, de um mapa cultural, no qual suas informações possam estar registradas.

Dentro do campo da preservação da memória há ainda a problemática da educação patrimonial. Essa é uma disciplina prevista nas bases curriculares nacionais, mas que não vamos tratar aqui. Logo, as escolas, por exemplo, deveriam receber subsídios, materiais, para poderem trabalhar essa relação da história e patrimônios locais de maneira ampliada. Os necessários processos formativos no campo da gestão da cultura carecem do investimento em conteúdos para o campo da memória, aqui especificamente tendo como objeto a preservação do patrimônio documental que permite a reconstituição histórica de maneira ampla e diversa.

Antes de partir para as reflexões finais é importante remarcar a extensão da noção de documento à qual estamos nos referindo. Desde meados do século XX, o conceito de documento ultrapassou definitivamente as fronteiras do registro escrito ou das narrativas dos conquistadores. O conjunto de registros e vestígios, nos mais diferentes suportes e das mais variadas origens sociais, são considerados como documentos válidos para a reconstituição histórica. Essa multiplicidade de formas de documentos permite, que ao seu modo, os mais variados povos e grupos sociais registrem suas histórias e memórias. Nenhum documento é mais válido que o outro, eles contêm versões sobre os acontecimentos.

Para quebrar com uma tradição anterior, construída pelos povos conquistadores e pelos grupos dominantes, é preciso construir novas políticas de memória, rompendo com um modelo de gestão que privilegia uma única fala, uma visão única e, por conseguinte, somente os registros de determinados segmentos sociais, em geral os dominantes. Nesse aspecto a garantia do direito à preservação da tradição oral e do lugar que ela ocupa na sociedade deve ser objeto de uma atenção especial. Temos na nossa ancestralidade dois grandes grupos étnicos de forte tradição oral: os indígenas e os negros escravizados. Não podemos perder isso de vista e fazer com que tudo se submeta à tradição escrita europeia, isso também diz respeito ao campo dos fazeres artísticos e culturais. Os registros e documentos podem e devem ultrapassar o campo da escrita.

Reitero que cada vez há mais processos formativos em curso, a questão da preservação da memória tem que estar presente nas discussões. Também nas nossas diversas universidades, nos cursos de graduação, tal problemática precisa estar posta, devemos ter uma noção clara em que base os conhecimentos que são reproduzidos, estão assentados. É importante refletir sobre a reescritura das histórias locais a partir de um conceito ampliado de documento, que incorpore as informações produzidas pelos grupos historicamente minorizados, subalternizados. Esse é um passo importante no fortalecimento da democracia, isso poderá nos permitir enfrentar em melhores condições os ataques de uma direita fascista, que ocorrem cotidianamente.

Para finalizar, retornamos ao início da discussão deste artigo, que é a de garantir que os lugares de memória sejam considerados elementos importantes no processo de transformação social, na busca de uma futura sociedade menos desigual, com menos privilégios, inclusive os de memória.

A construção de novas memórias, que representem e reconstituam as relações entre os sujeitos e entre esses sujeitos e os territórios, será mais um instrumento de luta em uma sociedade desigual, é mais um passo no processo de democratização da nossa frágil democracia. Ao disputar, palmo a palmo com os grupos dominantes, as memórias e as histórias que forjam a nação, – estejamos falando da história do tempo longo como os grupos historicamente minorizados como os indígenas, os escravizados; seja pensando na história do tempo presente, com os grupos das periferias **-**, caminhamos na direção do fortalecimento da memória coletiva, devolvendo o protagonismo da história e quem ele pertence.

Referências

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1996.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil**: história e contemporaneidade. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2010.

CHAUÍ, Marilena. Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural. In: Rubim, Albino (org.). **Política Cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Perseu Abramo, 2017.

O MUSEU DA MARÉ. **Museu da Maré**, s/d. Disponível em: <https://www.museumare.org/museudamare>. Acesso em: 20 fev.2025.

FUNARTE LANÇA CONVOCATÓRIA PARA MAPEAMENTO DE ACERVOS DE ARTE NO BRASIL. **Funarte**, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/funarte-lanca-convocatoria-para-mapeamento-de-acervos-de-arte-no-brasil>. Acesso em: 16 fev. 2025.

TRILHAS, PERCURSOS, PESSOAS:
memórias cênicas entre Paraíba-Pará e a angústia da perda[1]

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)[2]

RESUMO

Trata-se de uma reflexão sobre as relações entre patrimônio documental e escrita da história do teatro, especialmente no que se refere à tessitura de uma narrativa voltada aos fatos teatrais desenvolvidos em territórios regionais e cujas experiências, quase sempre, são deixadas ao largo do que se costuma chamar de "teatro brasileiro". Nesta direção, buscou-se proceder uma reflexão sobre um caso em específico, a saber, o trânsito entre um grupo do Pará para participar de um evento teatral na Paraíba, no ano de 1974, cuja memória, consignada a arquivos pessoais, torna este estudo um cometimento de difícil execução. Pretende-se, assim, debater o estatuto da hegemonia sudestina no que diz de uma escrita da história do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Documento; arquivo pessoal; memória; história do teatro; teatro regional.

ABSTRACT

This is a reflection on the relationship between documentary heritage and the writing of the history of theater, especially regarding the creation of a narrative focused on theatrical events developed in regional territories and whose experiences are almost always left out of what is so called "Brazilian theater". In this sense, we sought to reflect on a specific case, namely, the transit between a group from Pará to participate in a theater event at Paraíba, in 1974, whose memory, consigned to personal archives, makes this study a difficult undertaking to execute. The aim is, therefore, to debate the status of Brazilian southeastern hegemony in terms of writing the history of national theater.

Keywords: Document; personal archive; memory; theater history; regional theater.

[1] Este texto, com algumas pequenas modificações, foi a base da minha comunicação oral na Mesa "Pesquisa em Artes, Memória e Acervos". Nesta oportunidade, escolhi manter o tom informal do texto, preparado para ser lido, de modo que não traia o que pretendia comunicar naquela oportunidade.

[2] Docente efetivo na Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade e no curso de Licenciatura em Letras/Português, da Faculdade de Linguística, Letras e Artes. Líder do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia, Teatro e Performatividades/UEPB/CNPq, com pesquisas voltadas à dramaturgia nordestina e suas relações com os fatos teatrais. E-mail: diogenes.maciel@servidor.uepb.edu.br

Eu chego a esta capital (Belém), neste dezembro de 2024, vindo de Campina Grande, uma cidade no interior da Paraíba. Há cinquenta anos, ou seja, em 1974, um grupo de paraenses, capitaneado pelo então professor desta Escola, Cláudio Barradas, cumpria o percurso contrário, levando a sua montagem de *A Incelença* (do texto de Luiz Marinho, dramaturgo pernambucano) para participar do I Festival Nacional de Teatro – FENAT, organizado pela professora Eneida Agra Maracajá.[3] A memória do grupo paraense e de sua relação com as artes cênicas de nossa cidade – para onde retornou, no ano seguinte, com o seu *Cobra Norato*, construído a partir do poema de Raul Bopp – é indelével: contudo, corre risco.

Explico-me: em Campina, os acervos especializados em artes cênicas são inexistentes, pois não há, atualmente, política pública de salvaguarda da *memória do teatro* (nem mesmo da documentação pertinente ao edifício onde os seus eventos teatrais mais importantes ocorrem há mais de meio século, o Teatro Municipal Severino Cabral, inaugurado em novembro de 1963). A memória teatral, assim, quase sempre, resta na "conversa de coxia", no relato da "testemunha ocular", na parca "iconografia", nas "fontes jornalísticas" e, assim, confirmo que, para além da memória da estada dos paraenses ser indelével – ou seja, para quem viu, partilhou, (con)viveu (e estas pessoas estão partindo) –, ela, entretanto, carece ainda de sistematização, carece mesmo de ser "narrada", garantindo-lhe que possa subsistir "como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros" (Gomes, 2004, p. 12).

Obviamente, estou aqui dialogando com posições como a de Fabiana Fontana (2017), quando, ao tratar da relação que marca a efemeridade do espetáculo teatral em vista da permanência dos acervos – enquanto materialidade de importância fulcral para as novas perspectivas historiográficas, e ao debater a relação dramaturgia/literatura e teatro –, afirma a importância decisiva dos acervos teatrais "enquanto parte de um patrimônio entendido como suporte do efêmero" (p. 14). Ou seja, a possibilidade de *resguardar* o efêmero, assim, distingue tal patrimônio documental, correspondendo "a uma determinada compreensão do que seja ele em termos de sua historicidade, a qual, em última análise, se liga às articulações entre teoria e prática na defesa do próprio teatro como campo específico no seio das artes, da cultura e da sociedade" (Fontana, 2017, p. 14). Portanto, o que resta do passado, enquanto vestígio, deve ser entendido como "rastro, distância, mediação, [o que me faz perceber que] não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história" (Nora, 1993, p. 09).

Se, de um lado, a *memória* é processo vivo e em constante reatualização, significativo para um grupo e com capacidade de uni-lo; a *história*, como afirmou Pierre Nora (1993), é atividade intelectual, é tentativa de representar narrativamente o passado (para Paul Veyne (2014), o documento não é uma *mimesis* do evento, mas uma porta para a sua *diegesis*) pela análise que se apropria da memória – não só a espontânea, mas a acumuladora, atrelada ao documento, colecionável e verificável. Desta maneira, aproximo-me de uma possibilidade de (re)contar *uma* história, acionando um ponto de vista sobre algo, um modo de observar e narrar um evento/fato, ou mesmo um modo de recompor um processo de narrar, o qual é resultado da atividade de contemplar e analisar objetos estéticos. Daí ser importante começar esclarecendo o que tomarei por *história*, mais especificamente por história *do/sobre* o teatro: aquela que, se é possível recompor, só pode sê-lo via relato de quem testemunhou um evento, o que pode

[3] O I FENAT ocorreu de 13 a 23 de julho de 1974, e foi um evento para o qual aportaram grupos de muitos lugares do Brasil, além de críticos de importantes meios de divulgação da impressa periódica. Esta foi uma daquelas raras oportunidades para a cidade paraibana ter noticiada uma produção que, até aquele momento, estava bastante consignada aos limites municipais, estaduais ou regionais. Na programação do evento está marcado, como o início das atividades, a realização de um desfile dos grupos teatrais pelas ruas do centro – tradição que se mantém até os dias atuais, em muitos dos festivais e mostras que ocorrem por aqui –, além da aposição de um busto, ainda ali presente, do ex-prefeito Severino Cabral, nos jardins do Teatro Municipal Severino Cabral. No último dia, houve a entrega dos prêmios e um baile realizado no Clube Campestre.

vir à tona mediante uma entrevista (capaz de esclarecer dúvidas, preencher lacunas, estabelecer uma versão sobre algo) ou, ainda, mediante a recolha e sistematização dos artefatos que ajudam a (re)construir um modo de dizer um fato/evento ocorrido no passado.

São estes artefatos que estão *em risco* pois, em sua grande parte, ou está restrita a arquivos pessoais[4] (nestes termos, submetidos a regras e princípios éticos de pesquisa, quando ainda sob a guarda de seus produtores) ou adstrita às folhas da imprensa periódica, em nosso caso, conservadas em péssimas condições.[5] Essa experiência que, o tempo todo, mira a *perda*, por seu turno, só pode ser bem compreendida, como afirma Dubatti (2016, p. 17), "por meio da observação de sua práxis singular, territorial, localizada, e da valorização de uma razão dessa práxis", *i. e.*, na medida em que eu, enquanto um pesquisador do teatro campinense, percebo a necessidade de contextualizar essa experiência inter-regional, esse trânsito, que produziu não só uma práxis cênica, marcando o palco de minha cidade, mas também induziu uma rede de afetos que marcou (e marca) a existência de indivíduos que, assim, traduzem, no presente, essa *vivência* enquanto *experiência* – passível de ser narrada e de atuar na "produção de um pensamento teatral cartografado, diferente em cada lugar" (*Idem*, p. 19). Ou seja, a performance e a expectação não podem ser entendidas como *a-históricas*, mas, por isso mesmo, estão na esfera da perda, na área da angústia, do que o mesmo Dubatti (2016, p. 22) chamou de uma "ignorância ativa", quando estamos diante de seus aspectos imateriais, impossíveis de serem arquivados.

Mas é necessário irmos, literalmente, passo a passo: a primeira questão que quero tocar diz da *rede de afetos* – pois ela rege este meu caminho. Tenho descoberto, com um tanto de alegria e emoção, os percursos afetivos percorrido por/entre Cláudio Barradas e Eneida Agra, um paraense e uma paraibana. Nos últimos meses, por conta da organização de uma plaquete alusiva aos cinquenta anos do FENAT,[6] e mediado pelo professor Denis Bezerra (UFPA), creio que ambos fomos bombardeados por uma torrente de emoções ao nos tornarmos portadores privilegiados de mensagens de voz entre essas duas pessoas: um professor-diretor de teatro e uma professora-produtora cultural que não se encontram há décadas, mas que guardam, no "corpo", memórias de uma relação convivial, cronotópica, marcada pelo trânsito, pela ultrapassagem das barreiras regionais – como era possível nos festivais de teatro amador dos anos de 1970 – ainda profundamente inscritas em modos de dizer, de dizer-se, numa *poiesis*, numa "estrutura de sentimentos" que atualiza – como numa reprise, num remix – a convivência.

Ele, Cláudio Barradas, aos 94 anos, relembra um jantar que lhe fora oferecido pelo casal Maracajá e refere-se ao "tempo bom", proporcionado pela ação dessa "mulher-macho"; ela, Eneida Agra, aos 87 anos, fala sobre a persistência de uma "memória que está no corpo", pois se vê ainda inscrita pelo *Cobra Norato* e pela *Incelença*. Ou seja, o *acontecimento convivial* se soma, nesta relação, à expectação do acontecimento *poiético*-corporal, e isso também diz do teatro. Este trânsito, portanto, entre indivíduos e memórias, entre convivências e saberes, não é apreensível na historiografia teatral e só o podemos compreender, para fugir da "ignorância ativa", mediante uma atitude que abra muito bem os olhos e os ouvidos, cabeça, corpo e membros, para outros acervos – para a existência dessas mulheres e homens-memória, que *conviveram* num

[4] Fabiana Fontana (2017, p. 16-17) afirma que os documentos de um acervo teatral podem, enquanto conjunto documental formalizado em um arquivo pessoal, desde sua constituição, "tanto em termos de elaboração quanto de acumulação dos registros, atende[r] a necessidades e interesses particulares, que correspondem à ligação do titular com fatos, ações, eventos, funções e relações sociais que envolvem a vida de um indivíduo. No caso do teatro, é possível perceber que a origem dos documentos que formam os arquivos de artistas, críticos, professores etc., ultrapassa a ligação direta que vem se atribuindo entre patrimônio documental e a cena teatral ou seu processo de criação".

[5] No caso da pesquisa que toma fontes, por exemplo, jornalísticas como imprescindíveis, o pesquisador tem que compreender que tal sorte de material guarda seus próprios impasses e demanda a necessidade de que se consiga estabelecer algo como um princípio de categorização, de modo a facilitar a relação com elas. Não há, então, no trato com este material, como fugir à própria natureza destas fontes, sendo imposta ao pesquisador uma atitude sempre disposta a pôr informações à prova, justamente diante de possíveis erros ou mesmo dúvidas geradas pelo que se divulga, visto que o texto de jornal é parcial, passível de conter erros de informação e passíveis de uma produção de sentido facilmente manipulável – este é o nosso caso.

outro tempo-espaço, que experimentaram uma cena teatral que sumiu, pois, afinal, é marcada pela efemeridade, mas que podem nos "narrar" suas experiências, aliás, experiências que nos ajudariam a compreender uma outra narrativa do teatro a que chamamos de *brasileiro* – e que, talvez, só assim o fosse – pois que estaria dedicada a deslindar o relato hegemônico mediante uma contranarrativa. Nesta direção, essa memória da cena não estaria relacionada apenas à angústia, ao luto, ao "não saber", já que, por esta perspectiva, poderíamos ultrapassar a narrativa do trauma da *iminência da perda* ou mesmo da *perda-em-si*, para, portanto, acessar outros modos de nos contarmos: afinal, a experiência teatral é singular em cada espaço.

Tenho pensado nessa direção para considerar alguns aspectos epistemológicos das pesquisas que venho desenvolvendo. E, neste ponto, chego aos artefatos. Como é sabido, a historiografia e os acervos das artes cênicas localizados no Sudeste (por exemplo, os do Cedoc/FUNARTE, para citar um caso singular) têm sido lócus de pesquisas que contam histórias de um, assim chamado, teatro brasileiro, no entanto, bastante regionalizado, mesmo que não se aceite este argumento como válido pois estaríamos tratando dos espaços hegemônicos e da produção de metanarrativas, digamos, vitoriosas. Em nosso caso, eclode a força das "pequenas narrativas" (no dizer de Lyotard), visto que o teatro não apresenta um processo de desenvolvimento homogêneo no território nacional, como as grandes narrativas querem nos fazer acreditar, na medida em que excluem as bordas, as ilhas.

Se eu for investigar, para citar um clichê, a montagem de *Vestido de Noiva*, de 1943 (d'Os Comediantes, do Rio de Janeiro), certamente terei documentação robusta nos acervos especializados, mas seu eu for me dedicar, como nos deparamos recentemente, à montagem de *A Incelença*, do grupo do Pará e que foi até Campina Grande em 1974, os vestígios são pouquíssimos. Alguém diria: "Claro, aquela foi a montagem teatral que se tornou um marco!". Eu diria, sem fazer juízo de valor – aviso logo!: esta narrativa foi urdida, produzindo vestígios e documentação, de modo que, até hoje, podemos divisá-la como tal.

Portanto, é importante sabermos que, em nossa práxis territorial, a produção robusta de registros iconográficos não é um dado da realidade teatral, mesmo em 1974 (aliás, um ano extremamente importante para nossa cena local, como discutirei adiante); diferentemente do que podemos verificar em vista de uma montagem sudestina de trinta anos antes, em que documentos iconográficos, resguardados em acervos, atuam junto ao pesquisador, como afirma Balme (1997, p. 190), enquanto "'elos perdidos' visuais na reconstrução de performances históricas ou, mais geralmente, de uma 'realidade teatral', que pode ser trazida à tona, como uma fênix, das cinzas da história".[7] Para compreendermos, portanto, este "dilema referencial" (termo de Balme, 1997), temos de entender, por exemplo, que sorte de documentação aquele *evento teatral* produziu e em que tipo de acervo poderíamos, supostamente, acessá-la, enquanto modo de compreender o acontecimento enquanto *fato*.

Ao discutir com o professor Denis sobre os registros iconográficos do espetáculo paraense, fomos tomados pela surpresa de que, em Campina Grande, por exemplo, não há sequer uma única foto de cena – e não podemos esquecer que a montagem de Barradas foi agraciada com prêmio do Júri naquele Festival.[8] Daí, é importante irmos aos termos: atualmente, qualquer informação sobre o FENAT só pode ser acessada por

[6] A plaquete foi lançada e conta com textos (reproduções de materiais jornalísticos, depoimentos, análises e reflexões de pesquisadores do teatro) que não só nos colocam diante dos fatos teatrais em perspectiva histórica, como, também, nos insere em um universo povoado por pessoas do teatro.

[7] No original: "When surveying the field of theatrical iconography as a scholarly endeavor, it becomes clear that a primary phase of effort went into uncovering and assessing iconographical documents (as examples of those burnt pictures) as kinds of visual 'missing links' in the reconstruction of historical performances or more generally of a 'theatrical reality', which can be made to emerge phoenix-like from the ashes of history".

[8] Naquele I FENAT, apresentaram-se grupos do Norte e do Sul, porém, mais que isso, ali se deram a conhecer novos dramaturgos – sendo destacados os nomes de Márcio Souza, do Amazonas, de Vital Santos, de Pernambuco, e José Bezerra Filho, da Paraíba, sendo os três, também, apontados como "bons diretores". A programação era poderosa: o Teatro da Universidade Católica de Pernambuco [TUCAP], veio com *Os Escolhidos*, a partir do texto de Hilda Hilst, sob direção José Francisco Filho; o Grupo Flape, da Guanabara, se apresentou, a portas fechadas, após certo imbróglio com a censura, com *A História do Zoológico*, do estadunidense Edward Albee, destacando-se o jovem ator Jorge Fernando, como uma promessa que se cumpriu espe-

dois caminhos:

- ou se recorre aos acervos dos jornais *Diário da Borborema* e *Jornal da Paraíba* – o que tem se tornado bastante difícil, por inúmeras razões das instituições de custódia, especialmente deste último;

- ou se recorre ao *arquivo pessoal* de Eneida Agra, com o entendimento de que, ali, temos a perspectiva da organizadora do evento que, assim, fez uma "acumulação pessoal" de documentos, enquanto "provas [de si]"[9].

No entanto, este último, de muitas maneiras, foi ultrapassando o "testemunho individual" e se tornando um conjunto documental (neste caso, o seu dossiê do FENAT, formado por recorte de jornais, fotografias da cerimônia de abertura e encerramento, programas dos espetáculos apresentados, correspondência etc.) que desempenha, agora, o papel de testemunho coletivo, transformando "provas [de si]" em "provas de nós" – dos *nós* que atam Campina-Belém.

É importante divisar que se pensarmos o teatro como o acontecimento (o evento), os seus *registros materiais* só apontam para um "acontecimento perdido", entretanto, na perspectiva arquivística, os tomamos enquanto *documentos* que são capazes de ajudar a contar a maneira pela qual um *evento* se torna um *fato*. É neste sentido que os documentos (preservados em acervos e arquivos), muitas vezes, nos apontam para os "arredores" do acontecimento teatral e para o *fato* – devendo ser entendidos, nos termos de Dubatti (2016, p. 40), enquanto

> materiais *anteriores ao acontecimento* (as técnicas, os processos de ensaio, a literatura dramática, as discussões da equipe, os diários de trabalho da montagem, os figurinos, o projeto cenográfico, os metatextos etc.) ou *posteriores a ele* (os materiais conservados, resíduos ou rastros do acontecimento: fotografias, gravações audiovisuais, críticas, resenhas etc.).

Por isso mesmo, muitas vezes, o que nos resta dessas *cenas*, enquanto um documento, supostamente estável, é o *texto* – os textos de dramaturgia que, obviamente, dizem da cultura escrita e que, assim, apontam para outra sorte de arquivos e acervos – os dos escritores. Mas, esta, já seria uma outra conversa, não menos importante... Aqui, é deveras relevante que tenhamos consciência de que, nesta área da *perda do acontecimento* (e, muitas vezes, também, de seus "arredores") é necessário, ao pesquisador, assumir uma atitude em vista da investigação da historicidade das condições de produção teatral dentro do sistema (em suas condicionantes territoriais internas e externas, e que estas últimas, no que tange aos diálogos inter-regionais, poderiam ser cartografadas como fenômenos indispensáveis à apreensão de uma poética teatral comum a este polissistema Norte-Nordeste, em consolidação, àquela altura), seja no que diz respeito às trocas dramatúrgicas e de práticas teatrais. Daí que, os materiais *anteriores* e *posteriores*, como elencados por Dubatti (2016, p. 41), "não devem ser estudados em si, mas, primordialmente, em função da intelecção do acontecimento perdido, por sua vinculação com ele; o acontecimento deve ser estudado 'a partir' desses materiais conservados", já que o pesquisador deve buscar, na experiência dos espectadores ou dos participantes daquele convívio, dar conta do acontecimento, mesmo diante de mais limitações do que gostaria.

cialmente nas telas de TV; o Teatro Ambiente do MAC - Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (Olinda), veio com a peça *Os Mistérios do Sexo*, de Coelho Neto, sob direção de Alex Gomes; o Grupo da Universidade Federal do Pará, se apresentou com *A Incelença*, do texto de Luiz Marinho, tendo o trabalho de Claudio Barradas na direção sido muito destacado; o Grupo Cênico do Piauí - Cepi, surpreendeu com o happening *Circo-Cinco*: os cinco sentidos do Homem, criado e dirigido por Murilo Eckhardt; o Teatro do Estudante do Paraná – TEP – com *O Troco*, de Domingos Pelegrini Jr.; a Associação Teatral das Alagoas – ATA, com direção da inesquecível Linda Mascarenhas, trouxe *Corgo do Vau*, com texto de Erasmo Catauli Caldas, em sua primeira montagem; o Grupo de Cultura Teatral, de Caruaru, regido pela criatividade de Vital Santos, com quem Eneida sempre travou parcerias e colaborações, trouxe a energia de *Árvore dos Mamulengos*; e o Teatro Experimental do SESC, de Manaus, veio com *A Paixão de Ajuricaba*, com texto e direção de Márcio Souza, a qual arrebatou a todos, reduzindo as distâncias entre Norte e Nordeste.

[9] No sentido de Sue McKemmish (1996 [2018]; 2013), que usa sempre "provas de mim", para se referir ao contexto dos arquivos pessoais. No acervo desta organizadora da cultura, acessamos recortes de jornais, feitos "por dentro", muitas vezes sem os dados precisos da fonte, como data, veículo, autoria etc.

Ou seja, as provas [de si] compiladas por Eneida Maracajá, neste ano de 2024, se tornaram para mim, um manancial de memória coletiva, capaz de lançar luz sobre o acontecimento, não apenas pela aproximação à expectação e experiência do convívio relatada – por exemplo, quando pude entender que o espetáculo do Pará fora apresentado em duas noites,[10] pois, na primeira delas, a récita teve de ser interrompida por conta de um *blackout* ocorrido no Teatro Municipal, cuja estrutura elétrica colapsou, pois não estava preparada para receber a quantidade de refletores utilizados na cena (pois, sim, esta parte de nosso edifício funcionava precariamente, e Barradas teria levado, junto com Vital Santos, de Caruaru (PE), um grande número de refletores para suprir a necessidade dos espetáculos que seriam apresentados no FENAT); e que, por um momento, quase se considerou continuar a apresentação sob luz de velas, o que se via como adequado ao tema da peça pelo diretor-ator, mas que não aconteceu por conta da pateada iniciada na plateia de quase oitocentos lugares, abarrotada, à guisa de protesto.

Estes dados são de muito interesse – creio que eles podem nos aproximar do acontecimento, especialmente, quando cruzados com a documentação produzida *a posteriori*, em que a recepção crítica local acaba sinalizando os momentos diferentes da construção técnica e poética da cena teatral em que estávamos (Belém e Campina), pois o aproveitamento de recursos, hoje talvez banais, como a projeção de *slides* para abrir as cenas[11] – em que se lia "um provérbio popular e [depois] uma marcação rapidíssima, à moda do cinema mudo, que se repet[ia] por três vezes, antes da execução da cena propriamente dita, valendo cada uma por um espetáculo à parte, sem que a unidade [fosse] prejudicada" (Hermano José, *Diário da Borborema*, 20 de julho de 1974) – é bastante destacado. Neste sentido, é possível dizer que ali já se mirava uma área da *encenação moderna* (que será radicalizada em *Cobra Norato*) a que, em nossa cidade, ainda não havíamos atingido: nossa cena era muito vazada na concepção naturalista e, não à toa, naquele 1974, teremos a estreia triunfal da obra da dramaturga Lourdes Ramalho, em seu "momento decisivo", no mesmo FENAT, em que seu texto *Fogo-Fátuo* foi mostrado nacionalmente – e, assim, a mesma questão da documentação pertinente ao registro iconográfico da cena permaneceria, mas, como nos foi possível acompanhar o desenvolvimento das demais montagens ramalhianas, sabemos que a convenção naturalista-regionalista foi a tônica levada ao palco, pelo menos, até 1986.

Ao montar um texto nordestino, bastante laureado por premiações e destacado na cultura teatral, Barradas não só dialogava com os seus pares, traçando uma rota inter-regional, mas talvez percorresse poeticamente a trilha das rotas de migração, traçada pelos nordestinos fugidos da secura e aridez rumo à umidade das terras do Norte, desde fins do século 19. Na nossa cultura, a "incelença" é um canto de passagem, um portal entre o mundo dos vivos e o dos não-viventes, reatando laços de sociabilidade no momento fatal em que as narrativas se produzem, fechando o ciclo do contar. Era um rito encantatório, mas, também, um rito do mundo social, necessário à sobrevivência – como bem podemos observar no texto de Luiz Marinho, em que, Quirino, o "morto", nem estava tão morto assim, mas que é definitivamente devolvido à morte para que a vida social pudesse prosseguir, em seus ajustes e contratos.

Isso nos ensina que é necessário entoarmos as "incelenças" para um modo antigo de contar, de compreender o teatro e que ainda faz questão de desconhecer as cenas regionais, dizendo-as folclóricas, meramente tomadas por um impulso ingênuo. E só

[10] Em reportagem impressa no *Jornal da Paraíba* (18 de julho de 1974), se afirma que o "público campinense presenciou ontem, às 20 horas, no Teatro Municipal, a apresentação da peça *A Incelença*, baseada em texto do escritor pernambucano Luiz Marinho e encenada pelo grupo teatral da Universidade do Pará, sob a direção de Cláudio Barradas, professor de Interpretação daquela Universidade". Entretanto, o *Diário da Borborema* (na coluna de Hermano José, de 20 de julho de 1974) elucida: "Lamentável é que, da primeira vez em que foi apresentado, o espetáculo foi prejudicado pela iluminação, que falhou uma vez, talvez pela sobrecarga do sistema de eletricidade do Teatro Municipal, havendo uma interrupção um tanto longa, e, outra vez, quando houve outro blackout que não foi mais solucionado. Dispunha-se Cláudio Barradas a continuar a encenação à luz de velas, mas a flagrante falta de educação do público não o permitiu, o que é mais lamentável ainda, quando Paschoal Carlos Magno havia dito que Campina Grande podia ser colocada entre as cidades mais bem-educadas do Brasil." Depois, o relato se completa no *Jornal da Paraíba* (22 de julho de 1974): "Sob a direção do professor de Interpretação da Universidade Federal do Pará, sr. Claudio Barradas, o grupo cênico daquela escola superior encenará amanhã, às 22 horas, "A Incelença", peça baseada no texto do escritor Luiz Marinho, cuja apresentação não foi concluída, na

poderemos dar o golpe fatal – tal qual o de dona Yayá que não aceita que Quirino "torne" à vida quando sua existência já não logra mais sentido, com os joelhos enfiados no estômago e as mãos na garganta, enquanto o modo antigo estertora – se olharmos para a responsabilidade social que diz da preservação dos arquivos pessoais de artistas, dos acervos públicos e privados, para a memória das mulheres e homens-livros, capazes de nos conduzir a um novo modo de nos dizer.

Sigo afirmando que essa história ainda está por ser contada: há muito a se cruzar ainda, como dados documentais e principalmente as narrativas que devem ser ouvidas, armários e gavetas que devem e precisam ter a poeira espanada para que possam respirar um novo ar, encontrando um novo percurso. Proceder um estudo de caso como este a que me propus é, ainda, marcar posição diante de um terreno político, na medida em que se faz necessário rediscutir o construto conceitual que designa, assentado sobre bases cronológicas e espaciais hegemônicas, aquilo o que tem sido considerado sob a expressão *teatro brasileiro*. Há, portanto, aqui, a prova inconteste de que há muitos *brasis* dentro do Brasil e que, assim, as cenas locais (ou como preferimos, regionais) só podem ser entendidas pelas suas diferenças, pelas suas dessemelhanças em relação ao que vem sendo tomado na historiografia como aparentemente como uno e estável.

última quarta-feira, tendo em vista o defeito apresentado na instalação elétrica no palco do Teatro Municipal".

[11] No mesmo *Diário da Borborema*, é possível observar o que relata Hermano José, que, para além de jornalista, era também, ator e diretor, o que explica seu olhar afinado à cena: "Claudio Barradas, reputado por Paschoal Carlos Magno como um dos maiores diretores brasileiros de teatro, faccionou as cenas da peça de Luís Marinho, *A Incelença*, e conseguiu um efeito surpreendente, que deu nova dimensão à conhecida obra do autor pernambucano, e mostrou o que um diretor inteligente pode fazer, criando sobre um texto, que, a despeito de bom, não apresentaria novidades./ [...]. / Djanira Reis vestiu todos os personagens de branco, como se costuma fazer nas montagens de "Morte e Vida Severina", que já tive ocasião de ver, e, durante todo o desenrolar do espetáculo, nota-se que o diretor trabalhou cada ator "per si", sendo difícil destacar a atuação de quem quer que seja./ Usou também Barradas um processo caricatural, com o exagero das expressões fisionômicas, do sotaque nordestino arrastado e da expressão corporal, dando-nos constantemente a impressão de uma ópera bufa. [...]".

Referências

"A INCELENÇA" representa Pará no Festival. **Jornal da Paraíba** [impresso], Campina Grande (PB), 18 de julho de 1974.

A INCELENÇA será reapresentada amanhã. **Jornal da Paraíba** [impresso], Campina Grande (PB), 22 de julho de 1974.

BALME, Christopher. Beyond Style: typologies of performance analysis. **Theatre Research International**, v. 22, n. 1, p. 24-30, 1997.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. **Sala Preta,** São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11-25, 2017.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004.

JOSÉ, Hermano. [sem título]. **Diário da Borborema** [impresso], Campina Grande (PB), 22 de julho de 1974.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... Novas considerações. In: Travancas, Isabel; Rouchou, Joëlle; Heymann, Luciana (org.). **Arquivos Pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... In: Heymann, Luciana; Nedel, Letícia (org.). **Pensar os arquivos**: uma antologia. Tradução: Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, p. 07-28, 1993.

POSTLEWAIT, Thomas. **The Cambridge Introduction to Theatre Historiography**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

Acervo

Acervo Privado de Eneida Agra Maracajá (Dossiê FENAT – 1974).

VER COM OS OLHOS DE QUEM VIU:
possibilidades para o resgate do teatro do passado

Andrea Carvalho Stark (Perau/UFPA)[1]

RESUMO

A presença de um ator/atriz em cena é um evento único que se transforma a cada nova apresentação. Como, então, compreender o trabalho de um ator/atriz sem vê-lo/la em cena? Roland Barthes, em suas primeiras crônicas sobre teatro, propõe que a fotografia pode ser uma forma de acesso à experiência teatral, revelando aspectos que escapam à primeira vista. Também nos remetemos a Paul Zumthor, partindo de estudos que se referem à "totalidade dos fatores da *performance*". A pesquisa histórica sobre performances passadas nos coloca como co-autores desse processo de (re) construção, e nos leva a questionar como podemos "ouvir" as vozes e os corpos que deram vida aos textos. O presente artigo pretende suscitar reflexões sobre a experiência da pesquisa histórica para traçar trajetórias de atores e atrizes do passado.

Palavras-chave: Atuação; fotografia; performances do passado; Roger Pic; Roland Barthes.

ABSTRACT

The presence of an actor on stage constitutes a singular event that evolves with each performance. This raises the question of how we can comprehend the artistry of an actor without witnessing their performance live. In his initial writings on theatre, Roland Barthes suggests that photography serves as a medium to engage with the theatrical experience, uncovering elements that may not be immediately apparent. Additionally, we can draw upon Zumthor's research, which emphasizes the "totality of performance factors". Investigating historical performances positions us as co-creators in the process of (re) construction, prompting us to consider how we might "hear" the voices and perceive the bodies that performed these texts. This article seeks to stimulate questions on the experience of historical research as a means to trace actors from previous periods.

Keywords: Acting; photography; performances of the past; Roger Pic; Roland Barthes.

[1] Andrea Carvalho Stark é professora e pesquisadora do teatro brasileiro, doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestra pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisadora do grupo Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq/UFPA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9774-8135>. E-mail: andreacarvalhostark@yahoo.com

Na encruzilhada de qualquer obra, talvez o teatro.

Roland Barthes

A presença de um ator em cena é irrecuperável, um feito de momento único e fugaz. Cada personagem representado, a cada vez, se retém nos pulsos, suores, fluidos de um corpo que não mais será o mesmo, modificando-se e/ou se integrando ao texto e aos demais elementos cênicos. O ator/ a atriz é, portanto, no momento de sua presença, algo externo a si, único em uma obra que se atualiza e o atualiza ao longo da recepção, configurando uma outra experiência.

Como compreender o trabalho de um ator ou atriz sem vê-lo/la em cena? O que é necessário considerar sobre a história de um teatro do passado? Como ler o teatro? Como ver o passado? Nesse caminho de aproximação a uma performance do passado, o texto – tanto o que serviu para a cena como o que resultou dela, ou seja, dramaturgia e textos críticos ou não sobre o espetáculo, respectivamente – podem servir de fonte de estudo para recompor o teatro do passado. Uma escolha sempre arriscada no sentido de sua relação com os fatos para quem se debruça sobre a história e a literatura dramática de um tempo, pois jamais podemos ler o texto do teatro como somente texto ou ler o teatro como somente encenação. É necessário, portanto, buscar outros elementos que iluminem não o texto, mas o tempo, e isso se torna muito desafiador quando se recorre ao que está mais remoto. O primeiro desafio ao lidar com essa matéria é reconhecer a nostalgia da voz que não se ouviu, do gesto que não se viu, do corpo como pose fotográfica que se insinua em um movimento do qual apenas podemos prever a sua continuidade sem, ao menos, saber de seu começo. Buscamos caminhos que nos possibilitem, minimamente, apreender o tom, a cor, o movimento, a presença. Retomá-los seria, em algum momento presente, experiência possível? Talvez o caminho (essa necessidade), nesse caso, e não a chegada (sua materialidade), seja o único trabalho que podemos realizar.

Ver com os olhos de quem viu

Como ver o corpo que encenou nossos textos por meio de sua fotografia? A imagem da cena se difere de outros grupos de imagens. Ela reconstitui o corpo perdido no momento da presença do ator e da realização de sua arte.

Nas primeiras crônicas de Roland Barthes sobre teatro, ele reconhece a fotografia como a possibilidade de entender o espetáculo além do que se vê em uma primeira vez. Em ***A câmera clara***, último livro do pensador francês publicado em vida, ele se refere a um determinado deslocamento do olhar que a fotografia provoca. Barthes relembra a primeira vez que um certo sentido do ato de ver lhe mobilizou quando viu uma fotografia do irmão de Napoleão. Da experiência de ver, registrou uma descoberta: "Vejo os olhos de quem viu o imperador". Esse sentido "ontológico" do ver se configuraria em uma desordem, pois "o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa, ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo" (Barthes, 1984, p. 12-13).

Em sua produção inicial sobre o tema, as diversas crônicas críticas sobre o teatro dedicam-se a essa arte na França dos anos de 1950, especialmente Brecht. No texto *Sete fotos modelo de Mãe Coragem* (Barthes, 2007, p. 239-260) ele trata da apresentação que o Berliner Ensemble levou a Paris em 1957 da peça *Mãe Coragem* de Bertold Brecht, e que teve registro de imagem pelo fotógrafo Roger Pic (1920-2001). Esse registro fotográfico do espetáculo era uma novidade na França da época, o que levou Barthes também a se deter de forma mais concentrada sobre esse conjunto de imagens. O registro de quase todos os momentos em sequência do espetáculo revelou a Barthes o detalhe, pois "aquilo que a fotografia revela é exatamente o que é ofuscado pela representação, o detalhe. Ora, o detalhe é o lugar privilegiado da significação, e é porque o teatro de Brecht é um teatro da significação que o detalhe nele é tão importante" (Barthes, 1984 p. 239-240).

Para Barthes, as fotografias de Roger Pic contribuíram para esclarecer a noção brechtiana de distanciamento, uma característica peculiar da dramaturgia e da encenação do dramaturgo alemão. Assim entende Barthes, a partir da observação das imagens da cena brechtiana*:*

> (...) distanciar não é representar menos, é representar pois no distanciamento, a verossimilhança da representação extrai sua origem no sentido objetivo da peça e não, como na dramaturgia natural, de uma verdade interior do ator: é por isso que, no limite, o distanciamento não é um problema de ator mas de diretor. (...) Distanciar é cortar o circuito entre o ator e o próprio ***pathos*** mas é essencialmente restabelecer novo circuito e entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça, e não mais a si mesmo na peça (Barthes, 1984, p. 288).

Na fotografia se apreende o detalhe do gesto que passa despercebido no todo da ação. O detalhe do gesto tem significação política e revela a alienação respectiva dos papéis. O distanciamento não é uma forma, é a relação de uma forma com um conteúdo. Mas, para se distanciar, é necessário um ponto de apoio: o sentido. Quando se fotografa um espetáculo nem sempre se registra os sentidos presentes ali. É preciso aproximar-se lentamente. Existe a possibilidade da fotografia registrar e articular significativamente esse sentido, por exemplo, como exemplifica Barthes, quando Mãe Coragem nega gases ao capelão[2] – "a foto mostra as costas do capelão, maciço e obstinado, mantendo a relação do rosto de Mãe Coragem com as costas que pedem" (1984, p. 241, 270). Esse repertório fotográfico de Pic isola a cena para vê-la melhor. Mas o que vemos? Segundo Barthes, vemos o fundo, insignificante, irrealista que provoca o realismo do objeto, "é o que acontece com as naturezas mortas da arte pictural e é o que acontece no palco do Berliner Ensemble" *(Idem,* p. 272).

> Pela fotografia, vislumbra-se o fundo brechtiniano e a sua constituição peculiar: o fundo brechtiniano constitui a criatura em artifício, como em muitas artes populares, do teatro oriental aos fantoches, é por saírem de um meio físico evidentemente uniforme que os homens já estão desmistificados (*Idem*, p. 273).

[2] Na cena 5 da peça, quando Mãe Coragem se nega a dar um pano branco ao Capelão para servir de atadura.

A pintura nunca é colorida no palco brechtiano: "toda pintura brechtiniana [sic] é destruição do colorido e restituição da cor como substância, em Brecht é difícil nomear a cor, ao passo que, ao contrário, na ilustração e no cenário significante a cor sempre provoca um nome." O desbotamento da superfície prepara, então, um adensamento dos objetos. Identifica-se um tratamento rigoroso para dar a tecidos e objetos aspecto de usados e sujos. É preciso compreender que os objetos não estão presentes para parecer a verdade, o que o dramaturgo lhe pede não é uma ilusão, mas uma significação, entende Barthes. Os objetos dos soldados são o couro, os das pessoas pobres é o pano. São sentidos plenos de significado inerentes ao próprio texto que a imagem permite vislumbrar. Nesse sentido, as matérias têm um movimento geral como a cifra da humanidade que as emprega: "O pano é ofensivo, convexo e cerrado. O pano é acolchoado, espesso, não é convexo, farrapo" (*Idem*, p. 273-275).



Figura 1 – Foto de Roger Pic de cena da peça *Mãe coragem e seus filhos*, de Bertolt Brecht.
Foto de Roger Pic de cena da peça *Mãe coragem e seus filhos*, com *mise en scène* de Erich Engel e Bertolt Brecht, encenada em Paris, no Théâtre Sarah Bernhardt, em 8 de abril de 1957.
Fonte: BnF/ Gallica.[3]

[3] Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419977s/f29.item.zoom>. Acesso em: 20 out. 2024.

#paratodomundover
Na imagem, em formato vertical, uma foto em preto e branco mostra um homem andando para frente deixando uma mulher sentada com a boca aberta e a cabeça curvada para trás, com as mãos no colo, em fisionomia de desespero. Do homem, só vemos as costas e parte da cabeça por trás, que tem uma touca. Há um barril de madeira entre eles servindo de mesa onde se vê três copos emborcados, um para cima, e um prato. Paralelo ao barril, vemos um banco de madeira com um balde de madeira em cima.

Essa visão que a fotografia produz a partir da leitura que se pode realizar na identificação de materiais e de sua relação com a cena e com os personagens relaciona-se diretamente com a questão da própria dramaturgia de Brecht. Para Barthes (1984, p. 277): "o dramaturgo produz a degradação em vez de manter a degradação no estado bruto de uma substância natural, ele retira sua qualidade adjetiva, converte-a em significação". Essa degradação, ou seja, essa substância, "tem o efeito do argumento de uma história". Afinal, a peça é a "crônica de uma guerra desgastante", e esse desgaste está presente nas fotografias de Pic, nos detalhes que essas imagens registram e revelam: "(...) frio e miséria desgastam e isso é visível nas fotografias de Pic que por recensear a quantidade de detalhes contribui para aclarar a noção brechtiniana ***[sic]*** de distanciamento" (*Idem*, p. 287-288).

Para Barthes, distanciar não é representar menos, é representar. Distanciar é sobre-significar quando há algo a compreender, quando o sentido político do argumento está escondido atrás de uma inocência, é a relação entre forma e conteúdo, "para distanciar é preciso um ponto de apoio: o sentido". As fotografias de Pic recolocam a personagem na cena nos remetendo ao sentido de Mãe Coragem, e o sentido é "ver que a guerra existe (...) não é o caráter de Mãe Coragem que importa, mas a sua situação" (*Idem*, p. 290-291). Nesse processo, Barthes compreende a personagem Catarina, a filha muda, como sendo ressignificada nas imagens. Podemos ver o seu corpo em detalhes. Seu corpo tão imperceptível parece tomar nova força e forma e assim nos voltamos a ela com um olhar diverso da cena e do texto:

> Pois a personagem central de Mãe Coragem não é, em última instância, a cantineira. É sua filha Catarina, e Catarina é muda; (...) Em Catarina o mutismo liberta o gesto, e o gesto, como o vemos muito bem nas fotografias de Pic, revela o que se deve chamar, na falta de uma palavra menos comprometida, de sensibilidade de Catarina. As fotografias de Pic tem o mérito imenso de colocar Catarina em seu lugar, que é fundamental; a objetiva soube recensear largamente, minuciosamente, os gestos dessa mulher, opulenta e disforme, infantil e maternal ao mesmo tempo (mas nunca adolescente), e em sua própria pessoa física, captar o trabalho de uma consciência que quer compreender o real (*Idem*, p. 292-293).

Sobre esse reconhecimento que se volta à existência de um corpo, Barthes desenvolveu o tema em um dos seus últimos livros: um caderno de memórias, sob o aviso de serem aquelas as imagens de sua juventude. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, ele explica:

> (...) a imageria age como um médium e me põe com relação com o "isto" de meu corpo; ela suscita em mim uma espécie de sonho obtuso, cujas unidades são dentes, cabelos, um nariz, uma magreza, pernas com meias compridas, que não me pertencem sem, no entanto, pertencer a mais ninguém: eis-

> me então em estado de inquietante familiaridade: vejo a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada) (Barthes, 2003, p. 13).

No texto *Eros e o teatro*, Barthes sente falta da função erótica do teatro, aqui mais uma vez faz menção ao corpo, que no teatro não é um acessório, mas resultado de sua realização:

> A função erótica do teatro não é acessória, porque só o teatro, dentre todas as artes figurativas (cinema, pintura) dá os corpos e não sua representação. O corpo de teatro é ao mesmo tempo contingente e essencial: essencial, não pode ser possuído (ele é magnificado pelo prestígio do desejo nostálgico); contingente, poderia sê-lo, pois bastaria ficarmos loucos por um momento (o que está dentro de nossas possibilidades), pular para o palco e tocar aquilo que desejamos (Barthes, 2003, p. 97).

Nem sempre o texto é o escrito, nem sempre é uma escritura, no sentido que Barthes aplica ao termo. Afinal, a escritura não é o que está escrito, e também não é a fala. Para o pensador francês, o corpo é o sujeito que empreende a viagem através da linguagem:

> Na escritura, o que está demasiado presente na fala (de uma forma histérica) e demasiado ausente da transcrição (de uma forma castradora), isto é, o corpo, retorna, mas por uma via indireta, mensurada, em suma, justa, musical, pelo gozo e não pelo imaginário (da imagem). É, no fundo, esta viagem do corpo, (do sujeito) através da linguagem que as nossas três práticas (fala, escrito, escritura) modulam cada uma a seu modo: viagem difícil, retorcida, variada (Barthes, 1995, p. 13).

A necessidade de compreender um espetáculo do passado nos leva a reconhecer e a pensar sobre esses lugares da fala, do texto (que é transcrito, em certa maneira) e do corpo. Sobre a fala e a sua transcriação, Barthes se refere em um texto intitulado *Da fala à escritura*, de 1974:

> Falamos, gravam-nos, secretárias diligentes escutam as nossas falas, depuram-nas, transcrevem-nas, fazem a pontuação, tiram um primeiro script que nos é submetido para que limpemos de novo antes de o entregar à publicação, ao livro, à eternidade. Não será "a toalete do morto" que acabamos de acompanhar? Nossa fala, embalsamá-mo-la, tal qual uma múmia para torná-la eterna. Pois, efetivamente, é preciso durar um pouco mais do que a voz; é preciso, efetivamente, por meio da comédia do escrito, inscrever-se em algum lugar (Barthes, 1985, p. 9).

O valor dessa inscrição, com perdas e ganhos, se encontra na sequência do texto no qual Barthes desenvolve a imagem de uma armadilha da "escriptação" – palavra que, como explica, ele prefere à palavra "escritura", já que esta não é o modo de existência do que se escreve. Nessa armadilha, uma certa "inocência" se perde:

> (...) não que a palavra seja por si mesma, fresca, natural, espontânea, verídica, expressiva de uma espécie de interioridade pura; muito pelo contrário, nossa fala (sobretudo em público) é imediatamente teatral, recorre a meneios

> (no sentido estilístico e lúdico do termo), a todo um conjunto de códigos culturais e de oratórios: a fala é sempre tática; mas passando ao escrito é a própria inocência dessa tática (*Idem*, p. 10).

Outra perda se refere ao fluxo do discurso: a consistência da fala, as repetições e denegações explícitas, recursos expletivos do pensamento, pois "o escrito frequentemente economiza-os, ousa recorrer ao assíndeto, essa figura cortante que seria tão insuportável para a voz como a castração" (Barthes, 1985, p. 10-11). Uma última perda refere-se à função fática da comunicação, o constante despertar do interlocutor,

> por meio de interpelações vazias de sentido (do tipo "alô, alô, está me ouvindo bem?"), embora muito modestas, essas palavras, essas expressões têm, todavia, algo de discretamente dramático: são apelos, modulações – diria eu pensando nos pássaros: cantos? – através dos quais um corpo procura outro corpo. É o canto – canhestro, insípido, ridículo, quando está escrito – que se apaga em nosso escrito (Barthes, 1985, p. 11).

O que se perde na transcrição da fala para a escripturação é o corpo.

> pelo menos esse corpo exterior (contingente) que, em situação de diálogo, lança na direção de um outro corpo, igualmente frágil (ou desvairado), mensagens intelectualmente vazias, cuja única função é, de certa maneira, manter o outro (até mesmo no sentido prostituidor do termo) e mantê-lo no seu estado de parceiro (*Ibidem*).

Esse périplo entre a palavra falada e a palavra escrita nos revigora um pensamento sobre a própria arte do teatro e o lugar que ele cria. O corpo que a fotografia consegue registrar nesse momento da encenação – interpretação de um texto em um palco no qual a fala é a própria escritura, foi objeto de algumas referências do teórico francês. Primeiro sob um olhar semiológico, depois sob a abordagem do prazer e da fruição, como em *A câmera clara,* última obra sua publicada em vida. Poderemos ver através do olho que viu o imperador? Talvez responder a essa pergunta seja também responder a favor da compreensão de novas possibilidades para a pesquisa sobre a cena passada.

Ver com os olhos de quem pronunciou o desejo da reconstrução

Como ouvir a voz que pronunciou nossos textos? Paul Zumthor, em *A letra e a voz*, responde a essa indagação:

> Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma *performance*, no instante e na perspectiva que ela importa, mais como ação do que ela possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, numa produção sonora: expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única (Zumthor, 2001, p. 219).

A obra é poeticamente comunicada aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais. O texto é a "sequência linguística que tende ao fechamento, e tal que o sentido

global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus sucessivos componentes". Em seu estudo, Paul Zumthor privilegia a função da voz, ou seja, "o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e organizar a substância". A palavra, então, seria a manifestação mais evidente da "oralidade", mas não a única nem a mais importante. A obra, não o texto, "compreende a totalidade dos fatores da *performance*" (*Idem*, p. 219-220).

Zumthor não trata especificamente da questão teatral; seus trabalhos tocam um "cruzamento interdisciplinar" (Zumthor, 2000, p. 11), partindo dos estudos da literatura medieval enquanto fenômeno da voz, e não da letra. Em *Performance, recepção e leitura,* ele "introduz nos estudos literários a consideração de percepções sensoriais, portanto de um corpo vivo", assim explica:

> Tratando-se da presença corporal do leitor de "literatura", interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões orais da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanação do corpo e que, em nível sonoro, o representa plenamente (*Idem*, p. 31).

A valorização do corpo na recepção de sensações como efeitos do texto e a consideração da voz, do que é dito e não escrito, como parte da obra conformam abordagem muito fecunda quando pensamos em teatro, pois o ator se faz e significa em presença de plateia nessa comunhão comunicativa entre sensações e recepção do que do palco é transmitido. Essa plateia pode se equivaler a essa presença corporal do leitor, tal como surge na relação entre o leitor de literatura.

Também a voz torna-se tópico de interesse do historiador; afinal, foi a voz de um corpo emitindo sensações a mediadora da literatura medieval: "o instrumento (em ausência de escritura) é a voz". Para essa voz, entretanto, não há modelo, ela é descontínua, conforme a própria história: "não é possível negar-lhe a existência, mas ela não tem modelo. Ela foi ao mesmo tempo ocorrência e valor. Como ocorrência, ela não teve causa única nem é explicável em cronologia breve; como valor, identifica-se com a experiência que temos" (Zumthor, 2001, p. 220, 240).

Estaremos, então, considerando inalcançável a *performance* de outras épocas? Para Zumthor, "O ouvinte espectador é, de algum modo, co-autor da *obra*". Seremos nós, de certa forma, co-autores ao empreender a pesquisa histórica em relação a uma *performance* do passado? A arte que conquista um lugar na vida social, tomando sua forma pela voz humana, precisa ter estabelecido primeiro uma "relação bastante estreita entre intérprete e auditório". Essa voz que se ergue do passado teve de manter essa relação embalada por uma "comunhão de sentimentos e fé no efeito emotivo produzido no auditório pelo discurso do intérprete", assim Zumthor explica a emoção da plateia que ouvia as narrativas evangélicas. Esse auditório é promovido a intérprete, participando da criação da obra, significando com sua corporeidade: "O intérprete – enquanto preenche seu papel e enquanto sua presença é fisicamente percebida – *significa*" (*Idem*, p. 222, 227-228).

Ainda em *Performance, recepção, leitura*, Zumthor evoca uma lembrança pessoal, a apresentação de cantores de rua em Paris que muito o atraía, assim como a outros

estudantes e transeuntes: "(...) havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo". A partir dessa lembrança, o autor identifica a existência de uma "forma-força": "não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso". Ao ler o texto ou cantarolar a canção não se recuperaria "o prazer do espetáculo do camelô que vendia canções em meio a rua, os barulhos, as folhas volantes em bagunça" (Zumthor, 2000, p. 32-33). Para ele, essa "forma" só existe na *performance* que o leitor empreende na leitura do texto poético, muito se aproximando da leitura de corpo, voz e outros elementos cênicos que um ator realiza em cena. A "forma-força poética" do teatro não é recuperável, pois só se realiza na própria *performance*. O jogo e o espetáculo não podem ser recuperados isoladamente em toda a comoção que provocam.

Pelos estudos medievalistas, Paul Zumthor foi levado à "necessidade de se submeter a um exame crítico (...) a ideia de oralidade". Concluiu que a *performance* é o único modo vivo de comunicação. Sua "hipótese de partida" assim se define: "o que na *performance* oral pura é realidade provada, é, na leitura, da ordem do desejo" (*Idem*, p. 39-40). Oralidade, por outro lado, não implica improvisação. A obra, para ser definida como oral, não necessita ser criada no momento mesmo da *performance*. Ela pode ser originária da tradição oral, ou seja, daquela tradição herdada dos antepassados. Não se deve, portanto, confundir tradição oral com transmissão oral, esta última se concretizando no momento da *performance*.

Segundo Zumthor, praticamente todo texto pode ser considerado, em alguma medida, oral, o que o leva a recorrer à noção de *performance*, e isso "(...) implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra" (*Idem*, p. 45). É pelo corpo que se experimentam sensações e sentimentos. Nesse sentido, o gênero de um texto é reconhecido pelo corpo, critério que o autor afirma ser absoluto no sentido em

> Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer ou ele cessa o texto muda de natureza (*Idem*, p. 41).

As pulsações de um corpo no prazer do texto fazem parte do espetáculo do "ambulante vendedor de canções":

> A canção que cantava o ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto) as pulsações do corpo desse cantor, e também do meu e de todos nós em volta (...). Sem saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral (*Idem*, p. 46).

Se a pulsação do corpo é irrecuperável, o que dizer do discurso? Quanto a sua condição temporal, Zumthor registra: "o que é verdade da poesia como tal não o é menos verdadeiro quanto à escrita (...) na aventura humana a escrita surgiu como uma revolta contra o tempo; e, passados milênios, ela conserva ainda esse primeiro elã" (*Idem*,

p. 58). Aquilo que se torna objeto de interesse pelo historiador da cena do passado é a percepção da *performance*, bem como as reações a ela, ou seja, a recepção dos "caracteres discursivos":

> (...) esses diversos caracteres discursivos não existem em si próprio, mas em uma certa disposição de textos, na intenção dos autores, na percepção dos ouvintes, espectadores, leitores. O que me interessa é essa percepção, bem como as reações que ela gera em *performance*: perspectiva geral próxima (aparentemente) daquela da recepção (*Ibidem*).

A recepção, portanto, se configura em "(...) um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando pois a consideração de uma duração, (...) ela mede a extensão corporal, espacial, social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos (*Idem*, p. 58-59). E acrescenta: "todo texto poético é, nesse sentido, performativo", devendo despertar o "desejo da reconstrução": "Se não se forma em mim o desejo dessa (re) construção é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças" (*Idem*, p. 63-64).

Esse desejo de reconstrução está presente no teatro: o público compra o programa, o CD, o DVD, enfim, outras formas de mídia que, se não representam nem constroem novamente aquela vivência, propiciam a ilusão de que seja possível experimentar a emoção daquele momento; afinal, a "ilusão é própria da arte":

> O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado, nem estrutura, nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte (*Idem*, p. 63).

Nesse espaço vazio do texto, que se torna espaço ilusório da liberdade, segundo Zumthor, em que o leitor/espectador exerce seu papel, não são descartadas as individualidades de cada recepção:

> Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. Diversos meios retóricos, rítmicos e musicais provocam esse efeito unânime. Mas será que a unanimidade é verdadeiramente atingida? Se assim for, vai ser pelo viés de sensibilidades individuais – necessariamente bem diversas (*Idem*, p. 65).

Cada leitura é individual, e cada leitor/espectador realiza sua própria obra, no sentido em que Zumthor entende a palavra, sendo o corpo algo que não está perfeitamente integrado nem no grupo nem no eu. Os fatos corporais jamais ocorrem plenamente, como sentimento ou lembrança; no entanto, não temos senão nosso corpo para nos manifestar. Segundo Zumthor, "o corpo é indomável", isto é, "não pode jamais ser totalmente recuperado", mesmo com os atuais equipamentos e recursos: "Nossa sociedade de consumo, é verdade, se esforça para isso: nos clubes de *fitness*, pela comercialização da aparência, da saúde (toda a indústria médica) (...) É claro que assim só se toca a aparência, não a existência do corpo" (*Idem*, p. 93).

Esse corpo é irrecuperável e indomável quando pensamos no trabalho de "reconstrução" de uma *performance* passada. O corpo, a voz, o gesto, nada seria o que é se não houvesse na reunião desses elementos a unidade do espetáculo. O espetáculo é a unidade performativa de cada um desses componentes.

Na encruzilhada de qualquer obra

Um espetáculo é reconstituível? A indagação que nos seguiu durante este ensaio encontra em Zumthor, na conclusão de *A letra e a voz,* um diálogo. Segundo o historiador, a realização dessa operação não é de todo inconcebível, desde que se desprenda do sentimento de historicidade no qual estamos imersos:

> Não é inconcebível, diante do que falta, reconstituir (...) os fatores da operação performancial (tempo, lugar, circunstâncias, contexto histórico, atores) e perceber ao menos globalmente, a natureza dos valores investidos – entre os quais aqueles que o texto veicula e produz. Em condições ótimas de informação, somos conduzidos até o ponto extremo em que a imaginação crítica aspira a alternar com a pesquisa: onde ouço, de repente, abafado mas audível, este texto; onde percebo, num relance, esta obra – eu, sujeito singular que uma erudição prévia tenha (...) despojado dos pressupostos mais opacos que se prendem a minha historicidade, a meu enraizamento em outra cultura, a nossa. Certamente em si, caso se chegue a ela, a reconstituição permaneceria folclórica, e não se saberia, tudo contribuindo para isso, verdadeiramente fundar um conhecimento. Parece-me, contudo, necessário que a ideia de sua possibilidade e, se posso dizer, a esperança de sua realização sejam interiorizadas, semantizadas, integradas em nossos julgamentos e em nossas escolhas metodológicas (Zumthor, 2001, p. 262).

Zumthor, portanto, credita às escolhas metodológicas a possibilidade e esperança de realização de uma *performance* passada, na qual seremos coautores, mais uma vez. Saber a respeito desse corpo, dessa voz, desse gesto é tarefa lenta, de aproximação não imediata: "O saber é um longo, lento sabor. Espontaneamente, nossos contemporâneos o evitam, ávidos que são, ou que se tornaram, de história imediata" (Zumthor, 2000, p. 38).

A fotografia quando registra a cena nos permite a leitura de um corpo perdido. É o corpo que nos encanta, a concretude e a realização de um texto em um determinado tempo e sob determinadas condições e recursos. Como na observação de Barthes sobre as fotos de Pic, também buscamos avidamente o detalhe, que no momento da cena passou imperceptível, mas que hoje se torna essencial. Esse corpo irrecuperável que a fotografia mantém pode permitir algumas leituras sobre uma cena de um passado remoto do qual só nos restaram descrições e códigos. Para o pesquisador do teatro, uma imagem qualquer, em todas as suas perspectivas possíveis do olhar, torna-se formadora de sentidos, especialmente aquelas sobre épocas pré-industriais.

Barthes em *A câmera clara* estabelece a relação da fotografia com o teatro reconhecendo na arte de ambas uma mesma razão de existência:

> Não é, porém (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro. Na origem da Foto, sempre colocamos Niepce e Daguèrre (...); ora, Daguèrre, quando se apossou da invenção de Niepece

> explorava na praça do Château (...) um teatro de panoramas animados por movimentos e jogos de luz. A "câmera escura", em suma, deu ao mesmo tempo o quadro perspectivo, a Fotografia e o Diorama, sendo todos três artes de cena; mas se a Foto me parece mais próxima do Teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (talvez seja eu o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro chinês, maquiagem a base de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa a mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (...) como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos (Barthes, 1984, p. 53-54).

Não seria essa a relação que *a priori* a arte propõe? Uma relação da face imóvel, do que não está mais aqui como nostalgia e possibilidade de resgate a partir daquilo que configura o seu próprio fim: o texto e a imagem que não se repetem e que registram em sua (im)permanência a fragilidade da sua própria presença.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz, a literatura medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

Acervo

BIBLIOTHÈQUE Nationale de France (BnF – Gallica). Département Arts du spectacle. Roger Pic [Photographe]. **Mutter Courage und ihre Kinder.** Mise en scène de Erich Engel et Bertolt Brecht. Paris: Théâtre Sarah Bernhardt, 8-4-1957. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40141234k>. Acesso em: 20 out. 2024.

DO TEATRO A FORMAÇÃO SOCIAL:
as artes da cena na formação sociocultural da juventude amapaense (1949-1965)

Cristiane Machado Corrêa Ferreira (PPGARTES-UFPA)[1]

RESUMO

Este estudo investiga as práticas teatrais promovidas pela Igreja Católica para crianças e jovens na Amazônia amapaense entre 1949 e 1965, como parte do projeto de evangelização do Pontifício Instituto das Missões Exteriores (Pime). O chamado "teatro recreativo" foi utilizado como estratégia educativa e de entretenimento, visando afastar a população de festas e bailes, alinhando-se aos ideais de moral e bons costumes da Igreja. A pesquisa, de natureza qualitativa, analisa fontes históricas como documentos eclesiásticos, atas, relatórios, jornais e o livro de Tombo da Prelazia de Macapá, cruzando-os com estudos sobre a história da educação e o processo de romanização na região. Conclui-se que o teatro serviu como ferramenta de cooptação de jovens para o trabalho pastoral, reforçando a influência clerical. O estudo contribui para compreender o papel das atividades artísticas na difusão dos valores católicos e na formação cultural da Amazônia amapaense.

Palavras-chave: Teatro infantil; teatro no Amapá; formação social.

ABSTRACT

This study investigates the theatrical practices promoted by the Catholic Church for children and young people in the Amapaense Amazon between 1949 and 1965, as part of the evangelization project of the Pontifical Institute for Foreign Missions (PIME). The so-called 'recreational theater' was used as an educational and entertainment strategy, aiming to keep the population away from parties and dances, aligning with the Church's ideals of morality and good customs. The qualitative research analyzes historical sources such as ecclesiastical documents, minutes, reports, newspapers, and the Tombo book of the Prelature of Macapá, cross-referencing them with studies on the history of education and the Romanization process in the region. It concludes that theater served as a tool for recruiting young people for pastoral work, reinforcing clerical influence. The study contributes to understanding the role of artistic activities in the dissemination of Catholic values and the cultural formation of the Amapaense Amazon.

Keywords: Children's theater; theater in Amapá; social formation.

[1] Bolsista Capes/CNPq de Doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFPA sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA). Mestrado em Ensino de Arte Prof-Artes/UFPA (2018), graduação em Artes Visuais – UNIFAP (2007). Professora, curadora independente e artista plástica. Participante do Grupo de pesquisa PERAU - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/CNPq). E-mail: cris.ferreira.ap@gmail.com

Introdução

Este artigo apresenta e discute as práticas teatrais na Amazônia amapaense, direcionadas pela Igreja Católica em meados do século XX, para o público infantil e juvenil. A pesquisa integra as investigações do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes-UFPA), com foco nas ações educativas promovidas pelo projeto político-pedagógico dos missionários do Pontifício Instituto das Missões Exteriores (Pime) no Amapá, entre 1949 e 1965. Nesse período, atividades artísticas, como teatro e exibições de filmes, foram utilizadas como ferramentas catequéticas para atrair fiéis às homilias, ao serviço pastoral e, posteriormente, à criação de movimentos sociais e culturais voltados para jovens de comunidades e estudantes universitários católicos.[2]

Anos antes das ações educativas dos missionários do Pime com o teatro educativo, o Governo do Território Federal do Amapá (TFA) construiu, em 1944, o Cineteatro Territorial.[3] O objetivo principal era abrigar eventos oficiais e proporcionar entretenimento à comunidade macapaense, com apresentações de companhias de teatro, dança, música e cinematografia. No entanto, a participação da comunidade era mínima: apenas a elite local – comerciantes, funcionários públicos e empresários – tinha acesso privilegiado aos eventos sociais. As classes populares, como trabalhadores, raramente participavam desses acontecimentos eruditos, e os filhos desses grupos sequer sonhavam com tais oportunidades.[4]

Embora o Cineteatro fosse um espaço de entretenimento, sua programação não contemplava todas as idades de públicos. Grande parte das apresentações não atendia a faixa etária para crianças e jovens, já que as companhias teatrais eram contratadas pelo governo territorial com o propósito de entreter principalmente adultos. A exceção eram alguns eventos escolares, liderados por professoras, que ocorriam em datas festivas. Nessas ocasiões, os alunos se apresentavam em pequenas encenações, muitas vezes adaptadas pelas professoras e incluindo personagens do folclore amapaense, como o Curupira e a Cobra Grande. Essas apresentações, embora modestas, representaram um passo importante na valorização da cultura popular da região.

Quatro anos após a criação do Cineteatro Territorial, em 1948, chegam à Macapá os missionários e padres do Pontifício Instituto das Missões Exteriores (Pime). Antes mesmo de se instalarem na cidade, os missionários iniciaram o chamamento dos fiéis por meio do "teatro de rua" (Ferreira, 2022). Os padres saíam com uma grande cruz pelas vielas da cidade, montavam pequenas encenações com diálogos entre personagens que discutiam passagens bíblicas, entoavam cantos e ladainhas para atrair os passantes e convidá-los a participar das missas (Prelazia de São José de Macapá, 1979). Dessa forma, a Igreja Católica incorporou o teatro como uma atividade cotidiana, utilizando o lúdico das encenações como ferramenta para conquistar fiéis. O teatro infantil, por sua vez, surgiu como uma das primeiras atividades artísticas desenvolvidas em Macapá, visando atender às necessidades espirituais, sociais e recreativas das crianças, segundo a perspectiva dos missionários (*Idem*).

Além do teatro de rua, os missionários também desenvolveram o "teatro recreativo" ou "teatro educativo" para jovens e crianças, que unia aulas de catequese, estudos bíblicos

[2] Foi através dos encontros de jovens nas igrejas que começou vários movimentos sociais da juventude católica no Amapá. A Pastoral da Juventude ampliou seu campo de atuação juntamente com os movimentos sociais criando vários grupos, como a Juventude Operária Católica (JOC), a Juventude Universitária Católica (JUC).

[3] O Cineteatro territorial foi criado pelo Governador Territorial Janary Gentil Nunes em 1944, como meio de levar entretenimento a comunidade local que crescia devido o plano de desenvolvimento econômico para a região amapaense.

[4] Segundo o jornal Amapá, eram cobrados ingressos para assistirem os eventos no Cineteatro territorial. E um dia da semana era liberado para adultos e crianças a entrada com o valor mais irrisório.

e lazer (futebol e jogos recreativos), com o objetivo explícito de "afastar as pessoas da sedução das festas e dos bailes" (*Idem*, p. 126). Essa era uma realidade comum em atividades ligadas às instituições religiosas, que, independentemente de serem aceitas ou não pela comunidade, seguiam seus objetivos através de discursos doutrinários e manipulação social. Dessa forma, os projetos da Igreja construíram uma relação ambígua de amor e ódio entre a instituição e os fiéis pela forma como eram severos em suas ações contra as manifestações populares, no entanto, grande parte dos conflitos e querelas eram sempre negociados, e os acordos se firmavam entre igreja, estado e comunidade.

A implantação do Cineteatro Territorial de Macapá representou um importante espaço político e cultural, embora pouco acessível às classes populares. Paralelamente, a Igreja Católica, por meio de parcerias com o governo territorial, construiu espaços voltados para o trabalho teatral com crianças, promovendo atividades como o esporte e as artes da cena para os alunos que frequentavam a catequese (Ferreira, 2022). No entanto, essas ações frequentemente atuavam de forma a desvalorizar e apagar as tradições culturais de matrizes africanas e indígenas, como os ritos e festejos de santos, a pajelança, as manifestações culturais do Batuque e do Marabaixo,[5] praticadas pelas comunidades negras da região quase sempre eram atacadas pelos sacerdotes.

Portanto, este estudo adota a perspectiva da historiografia da educação na Amazônia, com foco nos campos da educação e das artes cênicas. A metodologia baseia-se em uma análise qualitativa de fontes documentais, incluindo relatórios episcopais, jornais como *A Voz Católica* e *Jornal Amapá*, registros da Cúria Diocesana de Macapá como os documentos compilados no Livro de Tombo. Dialogamos com os estudos de Sidney Lobato (2014; 2009) que trazem debates sobre a formação de trabalhadoras e trabalhadores na sociedade amapaense, no período em questão, e referentes à história da Igreja na região. Eduardo Hoornaert (1992), em *História da Igreja na Amazônia*, oferece insights sobre as estratégias de catequese e controle social empregadas pela Igreja Católica. Essa perspectiva permite analisar o teatro recreativo, podemos falar, assim, como parte de um projeto mais amplo de dominação cultural e religiosa. Além disso, Frederico Ferreira (2019) e Romualdo Palhano (2012) contribuem com reflexões sobre a historiografia dos primeiros movimentos teatrais no Amapá.

A discussão está dividida em três momentos. Em primeiro lugar, faço uma breve introdução de como o teatro foi se desenvolvendo no Amapá, as fontes e metodologias de pesquisa, fazendo uma síntese dos principais autores que dialogam com este texto. Logo em seguida, apresento os trabalhos do Governo Territorial com a criação do Cineteatro territorial e as iniciativas de modernização na área cultural e as contradições ao acesso da população as atrações e programações do teatro. Por último, analiso o processo de desenvolvimento da Igreja Católica na evangelização do Amapá, destacando a atuação das duas principais instituições missionárias na Amazônia amapaense: a Sagrada Família e o PIME, que desenvolveram trabalhos com o teatro educativo e religioso como ferramenta de evangelização e ensino, estimulando a criação de grupos de jovens na atuação em movimentos políticos e sociais.

[5] O Batuque e Marabaixo são manifestações populares da cultura amapaense. É associado às festividades de devoção a santos católicos que congregam dança, música e canto.

Governo Territorial e os incentivos culturais nas artes

O Amapá passou a integrar-se na modernização e no avanço nacional quando o presidente Getúlio Vargas criou o Território Federal do Amapá (TFA), em 13 de setembro de 1943, através do Decreto-Lei 5.812, comprometendo-se com ações desenvolvimentistas e de exploração das riquezas do TFA. No início dos trabalhos, o Território passou por transformações significativas no período de 1949 a 1965, marcado por um cenário econômico e social em desenvolvimento.

A economia era baseada na exploração de recursos naturais, como a extração de manganês, atividade que ganhou destaque com a atuação da Indústria e Comércio de Minérios S.A. (ICOMI), instalada nos anos de 1950. A mineração, aliada à exploração de madeira e à pesca, impulsionou a geração de empregos e a urbanização da capital, Macapá. No entanto, a infraestrutura ainda era precária, com desafios como a falta de conectividade terrestre com outras regiões do país e a dependência do transporte fluvial e aéreo. Socialmente, a população enfrentava desigualdades, com parte significativa vivendo em áreas rurais e com acesso limitado a serviços básicos, como saúde e educação.

Janary Gentil Nunes, o primeiro governador territorial, liderou iniciativas emergenciais que conjugavam desenvolvimento humano e a inversão da cultura ribeirinha amazônida enquanto elemento de atraso social, econômico e cultural. Nesse contexto, iniciativas de modernização cultural surgiram como parte de um esforço para integrar o Amapá ao restante do país e promover o desenvolvimento social (Lobato, 2015).

Uma das principais realizações foi a criação do Cineteatro Territorial do Amapá, inaugurado em 1944. O espaço tornou-se um marco cultural, oferecendo à população local acesso ao cinema, teatro e outras manifestações artísticas. O Cineteatro não apenas serviu como um local de entretenimento, mas também como um símbolo de progresso e civilidade, refletindo a intenção do governo federal de modernizar pelo menos a capital, Macapá. Segundo Ferreira (2021, p. 04) "o processo de urbanização territorial, assim como todas as outras ações sob o guarda-chuva político empreendido, fora emanado da sede do governo 'janarista', a primeira edificação em alvenaria da região, o Cineteatro Territorial de Macapá, um espaço construído logo no primeiro semestre da instauração do TFA". Seu principal objetivo era abrigar a primeira unidade dos despachos oficiais do governo e tornar-se emblema de um Amapá moderno, promovendo educação e desenvolvimento social através de atividades artísticas. Contudo, a edificação do Cineteatro pode ser vista como uma tentativa de "civilizar" o território, trazendo elementos da modernidade urbana para uma região até então marcada por uma economia extrativista e uma infraestrutura precária.

No entanto, é importante questionar até que ponto essa modernização foi inclusiva, já que muitas comunidades tradicionais e rurais podem ter ficado à margem dessas transformações? Assim, o processo de urbanização e outras ações políticas foram emanados da sede do governo janarista, o que sugere uma centralização de poder e das decisões no governo de Janary Nunes (Ferreira, 2022).

O Cineteatro Territorial de Macapá, descrito como a primeira edificação em alvenaria da região, simbolizava essa tentativa de modernização e de estabelecimento de uma

infraestrutura urbana que refletisse a presença do Estado e sua capacidade de promover desenvolvimento. Frederico Ferreira (2021) relata que a construção do Cineteatro no primeiro semestre da instauração do TFA demonstra a urgência em criar um espaço que representasse a nova ordem política e administrativa.

Isso reforça a ideia de que a cultura e a política estavam intrinsecamente ligadas no projeto de modernização do Amapá. O Cineteatro representava a ruptura com o passado e a promessa de um futuro moderno e integrado ao restante do país. Sua arquitetura contrastava com as construções tradicionais da região, marcando uma nova era. O espaço também tinha um caráter educativo, utilizando o cinema e o teatro como ferramentas para difundir valores cívicos, culturais e ideológicos que, no entendimento de Lobato (2016), reflete a visão de que a cultura poderia ser um instrumento de transformação social e de formação de cidadãos alinhados com os ideais do governo.

Contudo, integrar o Amapá ao projeto nacional de desenvolvimento a qualquer custo fez o Governo territorial investir na contratação de companhias teatrais e máquinas de projeção para serem exibidos no glamoroso Cineteatro. No entanto, os conteúdos das atrações cinematográficas, muitas vezes, eram impróprios para crianças e adolescentes. A esse respeito o articulista do jornal Amapá, 1945 descreveu:

> O máu cinema é o principal meio empregado pela delinquência para o desaparecimento do pudor, do respeito à família, à sociedade, e do modo de se conduzir dentro da vida. Quantas e quantas crianças são estragadas pelo máu cinema: (outro agente nefasto da delinquência é o mau livro, que não possui finalidade de educar e unicamente prejudica. A educação é a polícia que vigia a delinquência; com ela, dentro dela, a criança caminhará por uma estrada limpa, honrosa e digna para o seu futuro, e quando homens feitos, tenho certeza, não esquecerão de mandar educar seus filhos, netos e bisnetos, porque a grandeza do Brasil depende da educação dos seus filhos (Jornal Amapá, 20/10/1945).

Essa visão é comum em contextos conservadores, onde a arte é frequentemente vista como uma ameaça à ordem estabelecida, em vez de uma forma de expressão e reflexão. Ou seja, a crítica ao "máu cinema" e ao "mau livro" parece estar ancorada em uma visão tradicionalista, que valoriza apenas formas de arte e literatura que reforçam normas sociais e morais preestabelecidas, desconsiderando o potencial transformador e questionador da arte, neste caso o cinema.

Em 1948, com a chegada de duas máquinas alemãs Zeiss Ikon a população pode então assistir o melhor do cinema falado. Além de filmes, o Cineteatro Territorial foi palco de inúmeros shows de grandes artistas brasileiros, como: Luís Gonzaga, Dalva de Oliveira e Ângela Maria, ícones da música popular da época, encantaram a plateia macapaense em apresentações memoráveis naquela casa de espetáculos (Jornal Amapá, 1948).

Apesar dos avanços culturais e econômicos, o período também foi marcado por desafios. A modernização não atingiu de forma homogênea toda a população, e muitas comunidades rurais e indígenas permaneceram à margem dessas transformações. Ainda assim, a criação do Cineteatro Territorial do Amapá representou um passo importante na consolidação de uma vida cultural mais dinâmica e acessível no território. Essa iniciativa, somada ao crescimento econômico impulsionado pela mineração, contribuiu

para moldar uma nova identidade para o Amapá, que buscava se afirmar como uma região em desenvolvimento, integrada ao projeto nacional de modernização do Brasil durante o século XX.

No entanto, a falta de seleção adequada dos conteúdos apresentados nas sessões fílmicas e teatrais, aliada à escassez de formações educativas no Cineteatro, acabou gerando críticas de grupos mais conservadores, como os da Igreja Católica e de outros segmentos sociais, que questionavam os impactos dessas atividades sobre a moral e a integridade das famílias amapaenses.

Nesse contexto, surgiram novas forças de influência social e religiosa com a chegada dos missionários do Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras (Pime) em 1948, que passaram a atuar de forma mais incisiva na região. Segundo Ferreira (2022) o plano desenvolvimentista de Janary Nunes coligado com a missão de evangelização da Amazônia amapaense na presença da Igreja Católica foi o estopim de grandes empreitadas educativas e artísticas na sedução de novos católicos, sob a guarda de padres e missionários estrangeiros.

Igreja Católica e o teatro na formação social dos jovens

Em maio de 1948, chegaram ao Território Federal do Amapá (TFA) os padres italianos do Pontifício Instituto das Missões Exteriores (Pime), para assumir os trabalhos deixados pela Sagrada Família. O Pime tem como carisma "a promoção humana integral: cuidar das almas, mas promover o progresso social das pessoas" (Negri, s/d, p. 33). Com esse objetivo, abraçaram a missão, especialmente com a chegada de outros padres e irmãos ao Amapá, para trabalhar na edificação de uma "fé mais madura", alicerçada nos valores da Igreja Católica e na dignidade humana.

Apesar disso, essa atuação negava e desprezava a cultura ribeirinha, utilizando um discurso de que as comunidades "não acumulavam bens" e não possuíam ambições (Prelazia de São José de Macapá, 1979). Deste modo, viviam em constante miséria, e, portanto, necessitavam de auxílio material e espiritual. Tais ideias se aproximavam das propagandas nacionalistas do Governo Federal, que se ampliavam através dos atos governamentais de Janary Nunes.

Com a chegada desses missionários, foi logo observado o precário cenário em que a população amapaense se encontrava, tanto em termos de educação quanto de saúde (Ferreira, 2022). A elaboração de estratégias emergenciais no chamamento de fiéis mediadas pela Igreja Católica foi inicialmente idealizada pelos primeiros sacerdotes que chegaram na região: Lino Simonelle (Carrara-Itália, 1913-2008), Vitório Galliane (Pisano-Milão, 1928-1983) e Aristides Piróvano (Erba, 1915-1997), que anos depois se tornaria o primeiro bispo prelado de Macapá.

A primeira iniciativa de padre Lino Simonelle foi levar conteúdo apropriado para as crianças, principalmente quando faziam encenações ao ar livre. Conjuga a catequese com o teatro nos bairros, pois, segundo matéria *Antigo e moderno conjugados para o bem do povo*, escrita no jornal *A Voz Católica* de 1973:

> (...) quem não lembra o trabalho de pe. Lino nas paróquias de São José nos anos primeiros, até 1957?... trabalho de catequese que formou ótimos cristãos, que até hoje são os esteios de nossos movimentos paroquiais, que não se chamam mais de cruzada eucarística, nem de Filhas de Maria, nem de Marianos, mais de movimentos de líderes, movimentos juvenis, desta ou daquela tendência, todos engendrados em pessoas que em outras épocas assistiram ao catecismo de Pe. Lino, dado nos bairros chamando os guris ao toque de pistão ou ao badalar da sineta [...] para assim se apresentarem (A Voz Católica, 23/11/1973, p. 4).

A narrativa idealizada pelo próprio jornal serve para reforçar a importância da Igreja Católica e de seus agentes na comunidade, mas pode trazer pistas do processo de catequese e manipulação e controle das massas. No entanto, percebemos a omissão de possíveis contradições e conflitos, reforçando uma visão unilateral e heroificada da atuação da Igreja Católica. Uma análise crítica revela a necessidade de problematizar o papel da catequese como instrumento de controle social e de considerar as vozes marginalizadas nesse processo. Michel de Certeau (1994) traz uma discussão sobre o papel da Igreja Católica no controle social em *A Invenção do Cotidiano* e analisa como instituições religiosas utilizam práticas culturais para exercer influência sobre os indivíduos, o que permite refletir sobre o teatro recreativo como uma prática disciplinar, voltada para moldar comportamentos e afastar as pessoas de atividades consideradas "indesejáveis".

Apesar de usar ferramentas artísticas como controle social em seus trabalhos com a comunidade, a Igreja católica cresceu e ganhou mais adeptos, mais crianças apareciam para os ensaios e o elenco começou a crescer e ganhar mais admiração dos populares. "O objetivo estava sendo alcançado", dizia padre Lino (Bubani, 1980). O teatro de rua era feito por improvisações dos padres com seus catequizandos. Contudo, as peças teatrais escritas e dirigidas pelos sacerdotes eram diferentes daqueles oferecidos e financiados pelo Governo territorial. As chamadas de peças infantis ou operetas[6] traziam temas religiosos e de caráter moralizante, nas quais crianças e adolescentes eram os protagonistas, produtores, figurinistas e sonoplastas, envolvendo cada participante no processo de criação das peças (Ferreira, 2024).

O conjunto de ações realizadas por esses missionários pode ser entendido como um esforço para abordar questões de ordem social, cultural, catequética e educativa. Ações que coincidem com o período de consolidação do trabalho de "recristianização" da região, já que a Igreja considerava a população local imatura na fé (Lobato, 2009). Essa visão era motivada por diversos conflitos religiosos e culturais, que, segundo a Igreja, estavam distantes dos preceitos católicos e, portanto, deveriam ser abolidos.

Assim como as invertidas do governo territorial, para alavancar a cultura construindo um cineteatro, que atendia apenas às necessidades burocráticas governamentais e das elites de comerciantes da cidade, a Igreja Católica criava o Galpão dos padres, onde trabalhavam práticas teatrais e a sociabilidade esportiva com os filhos e filhas do povo carente, acolhendo as classes populares e ganhando o apoio das comunidades.

Neste período, houve uma relação entre as ações educativas presentes no projeto político-pedagógico e catequético do PIME na região amapaense no início dos anos de 1950, segundo Ferreira *et al* (2007), que contribuíram com o desenvolvimento de

[6] As operetas são pequenas encenações com o uso do canto e do teatro realizados em locais como igrejas e espaços comunitários trazendo temas educativos para uma moral religiosa.

atividades culturais e de lazer, já que "[...] esses espaços de sociabilidade garantiam com mais facilidade a evangelização, principalmente da juventude, que os frequentavam constantemente" (Carvalho; Reis, 2018, p. 224).

Inclusive ressalta que a execução das escolinhas de artes, centros educativos de lazer e cinemas, desencadeou um movimento nas artes e envolveu fortemente os artistas locais, o que veio contribuir para consolidar uma determinada modernidade das artes no Amapá (Ferreira *et al.*, 2007). Essa modernidade surgia atrelada ao setor econômico, educativo e cultural, que segundo Ferreira (2022) a sociedade amapaense precisava ser arraigada a um momento de higienização, e Igreja e estados estavam juntos nesse processo de construção das bases, ensinando as crianças através de práticas de socialização e arte.

Em 1913, quando Macapá era apenas uma Vila, existiam trabalhos catequéticos de cunho artístico no comando de padre Júlio Maria de Lombaerde (1878-1944),[7] pertencente a Congregação da Sagrada Família e de acordo com relatórios foi iniciado a partir de suas iniciativas um "teatro recreativo e religioso" (Prelazia de São José de Macapá, 1979, p. 25). Contudo, levar cultura de cunho modernista em espaços de evangelização catequética aos fiéis era seu maior objetivo (Ferreira, 2022).

No entanto, Palhano (2010) lembra que Padre Júlio Maria organizou o seu grupo de teatro com vários coroinhas para que eles pudessem adquirir melhor desenvoltura para exercer com mais eficiência as atividades no âmbito da igreja católica. Certamente os dois autores descrevem as ações de padre Júlio Maria como desenvolvimento de práticas teatrais, servindo apenas para evangelizar e criar espontaneidade com as crianças. Compreendemos que a prática da socialização é muito importante na propagação de ideias e conhecimentos, principalmente se estes, tratam basicamente de sanar, ou quem sabe, oportunizar a vivência da interpretação.

Já com os trabalhos do Pime em meados de 1950, o cenário de progresso ajudou a conjeturar ações lúdicas com a utilização de metodologias educativas no âmbito das artes cênicas, onde havia o envolvimento com as aulas de "catequese volante"[8] (Gheddo, 1998), estratégia utilizada pelos missionários para o aumento da hegemonia da Igreja Católica na região amapaense (Hoonaert, 1992). Contudo, os padres Lino Simonelle (1913-2008), Vitório Galianni (1928-1983), Arcangêlo Cerqua (1917-1990) e outros passaram a investir em projetos pedagógicos que "educasse para fé", ao mesmo tempo, fornecesse espaços de socialização e entretenimento, objetivando a compreensão de uma educação mais ligadas aos preceitos da religião católica, já que, o maior público eram crianças e adolescentes, e estes, seriam o elo entre Igreja e família.

O teatro, assim como a produção de pequenas dramaturgias, são histórias encenadas com objetivo de entreter, emocionar, apreciar e aprender determinado conteúdo pelas reflexões. Contudo, levamos essas reflexões para os incentivos de produção da dramaturgia dos padres, em suas operetas, apresentações livres e ensaios. Atividades que foram importantes no processo de ensino das artes cênicas no Território Federal do Amapá.

Esses elementos empregados na formação do público infantil e jovem tiveram grandes apresentações para a comunidade. Muitas operetas (peças teatrais) eram genuínas e criadas a partir de elementos do imaginário e lendas da Amazônia. As mais ensaiadas

[7] Nasceu em Beveren-Leie, região de Waregem – Bélgica. Seu nome de batismo e civil é: *Júlio Emílio Alberto De Lombaerde*. No Brasil passou a chamar-se: *Pe. Júlio Maria De Lombaerde, MSF. Missionário da Sagrada Família e fundador de várias congregações, como a* Congregação das Filhas do Coração Imaculado de Maria – conhecidas por "Irmãs Cordimarianas", os Missionários Sacramentinos de N. Senhora.

[8] Os padres saíam pelas ruelas da comunidade amapaense e sinalizavam o espaço com uma grande cruz e passavam a encenar passagens do evangelho com o apoio de algumas crianças que já conheciam as dramatizações.

pelo grupo de crianças *O cordão de papagaio*, *O cordão do Uirapuru*, entre outras, envolvendo o teatro religioso, como *Morte e Crucificação de Jesus*, a *Páscoa do Senhor*, *Noite de Natal* que não deveriam faltar nos palcos do barracão dos padres, e traziam cenas com assuntos do cotidiano amapaense nos diálogos entre os atores e suas vivências diárias.

Ferreira (2024, p. 278) comenta que "o galpão construído através de doações servia para organizar os cenários, o figurino, equipamentos e utilizavam o espaço também para os ensaios, sendo muitas vezes palco das apresentações".[9] Cenas de passagens dos Evangelhos eram interpretadas pelas crianças e jovens participantes dos encontros de catequese e vivenciavam a dramaturgia com dedicação e entusiasmo. O financiamento das operetas e atividades teatrais era adquirido pela "renda de pequenos arraiais, promovidos durante as festividades religiosas pelos participantes" (Gheddo, 1998, p. 48).

O teatro e a dramaturgia foram estratégias empregadas no processo de formação do público infantojuvenil, além de trabalhar a disciplina e devoção aos ritos e sacramentos, os encontros, principalmente para a juventude, ganhava novas direções, pois muitos jovens já não queriam participar de forma direta dos eventos para as crianças. Catequese volante atraía crianças e pequenos grupos de adultos para as missas (Ferreira, 2022). E o teatro de rua tinha como objetivo arrebanhar os filhos dos trabalhadores para a catequese. E as crianças que cresciam participando das atividades de jogos e futebol tornavam jovens envolvidos com as atividades mais sociais da Igreja, "decorrente do emprego de um processo formativo proporcionado a seus membros a partir de suas células" (Ferreira, 2008, p. 9), dando origem aos grupos de base.

Com o aumento de jovens já com formação religiosa, os padres passaram a criar grupos de jovens e oratórios para que a demanda o controle da Igreja se mantivesse em todas as etapas, desde as crianças na catequese e recreação, aos adultos, com as comunidades os grupos de Marianos, que eram homens adultos fazendo círculos de oração. As Filhas de Maria, criadas pelas irmãs do Imaculado Coração de Jesus, e os grupos de oração, Dízimo, e por fim os grupos de jovens, que eram catequizandos do sacramento da Crisma e que anos depois, com os movimentos da Ação Católica mais arraigados no Amapá a partir dos anos de 1970 e 1980 formaram vários movimentos católicos oriundos da experiência de formação social de base de crianças e jovens até a finalização e fechamento das atividades teatrais realizadas pelos missionários do Pime.

Considerações finais

Conhecer historicamente o processo cultural pelo qual o Amapá trilhou, especialmente no desenvolvimento artístico, educacional e social do teatro infantil e das primeiras exibições cinematográficas no final dos anos 1940 no Território Federal do Amapá (TFA), desfaz ideias equivocadas sobre a ausência de atividades culturais na região. Esse conhecimento ratifica os incentivos culturais mais sofisticados, desenvolvidos tanto pelo governo, quanto pela Igreja, que visavam inserir o Amapá na rota de uma cidade em crescimento cultural e econômico.

[9] O grande sucesso do Barracão motivou a Igreja a criar o próprio espaço, o Cine João XXIII, que foi construído dois anos depois da construção do barracão. No local eram exibidos filmes e realização de ensaios para as peças de final de ano, tudo funcionava ao lado da casa dos padres, e nada passava despercebido pelos olhos dos sacerdotes.

O teatro no Amapá, enquanto prática cultural, foi utilizado pelos padres do Pime não apenas como entretenimento, mas também como uma ferramenta educativa e religiosa. Augusto Boal (1983) destaca que o teatro pode ser um instrumento de transformação social, capaz de influenciar comportamentos e valores. No contexto missionário, as encenações de rua e o teatro recreativo serviam para atrair fiéis, transmitir mensagens bíblicas e afastar as pessoas de atividades consideradas "indesejáveis", como festas e bailes dançantes. Dessa forma, o teatro tornou-se uma estratégia eficaz para a Igreja Católica consolidar sua presença e influência na Amazônia amapaense.

A atuação missionária na região, no entanto, não se limitou à evangelização. Ela também buscou moldar a cultura e a sociedade local, embora por meio de práticas que envolviam negociações. Muitas vezes, essas negociações levavam a Igreja e o governo territorial a tomarem medidas severas em relação às manifestações populares. As práticas artísticas e recreativas eram parte de um projeto maior de controle social, no qual a Igreja utilizava símbolos e rituais para disciplinar comportamentos, visando não apenas à catequese, mas também à formação de uma moralidade alinhada aos valores católicos. Essa estratégia buscava afastar as comunidades locais de práticas consideradas "pagãs" ou "imorais". No entanto, essa abordagem nem sempre foi aceita de forma pacífica, gerando uma relação ambígua entre a Igreja e os fiéis.

Por fim, é importante refletir sobre o impacto cultural dessas práticas missionárias e a possível resistência ou apropriação por parte das comunidades locais. A inclusão de personagens do folclore amapaense, como o Curupira e a Cobra Grande, sugere uma apropriação local das encenações promovidas pelos missionários. Isso mostra que, em alguns momentos, a Igreja precisou ceder para não perder seus aliados, os fiéis católicos. Paulo Freire (2013), em sua obra *Pedagogia do Oprimido*, nos lembra que os modelos educativos autoritários, como os possivelmente empregados pelos missionários, devem ser analisados criticamente. Essa reflexão permite compreender o teatro recreativo como uma prática que, embora lúdica, tinha objetivos de controle e domesticação, mesmo que no decorrer dos anos de atuação esse processo tenha tomado outras direções, orientando a juventude católica para a valorização dos movimentos culturais amapaenses e a formação social.

Referências

A VOZ CATÓLICA. **Antigo e moderno**. Ano XIV, nº 636, 18 nov. 1973, p. 4.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BUBANI, Angelo. **Pistas para a história da evangelização no Território do Amapá**. Macapá: Prelazia de Macapá, 1980.

CARVALHO, Joel Pacheco de; REIS, Marcos Vinícius de Freitas. **A Igreja Católica na Amazônia**: religiosidade e conflito. In:BASTONE, Paula; REIS, Marcos Vinícius de Freitas (org.). Religião e religiosidade na Amazônia e na contemporaneidade. Macapá: Unifap, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

FERREIRA, Frederico de Carvalho. A política cultural no Território Federal do Amapá em meados do séc. XX: histórias e contextos sobre a instalação do cineteatro territorial de Macapá. **Anais** do 31º Simpósio Nacional de História- ANPHUR-BRASIL, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2024-08/1723096800_ee37ec71d8a166e432f64401548657c0.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2025.

FERREIRA, Frederico. **História do Teatro no Amapá**: Dos Primórdios aos Dias Atuais. Macapá: Editora Tartaruga, 2019.

FERREIRA, Idelson Maciel. **Do altar à escola**: a atuação da Igreja Católica no campo educacional amapaense (1903-1956). Dissertação (Mestrado em Educação), Uiversidade Federal do Amapá, Macapá, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unifap.br/srv-unifap-s01/api/core/bitstreams/1edc9c5d-2815-4500-94af-64236440c163/content>. Acesso em: 20 abr. 2024.

FERREIRA, Idelson Maciel. **Pastoral da Juventude**: práxis pedagógica e formação crítica de jovens no Amapá (1988-2007). Monografia (Graduação em Docência em Ensino Superior), Faculdade de Tecnologia do Amapá – CETE. Macapá, 2008.

FERREIRA. Cristiane Machado Corrêa, Teatro Infantil na cidade de Macapá. In: VIEIRA, Alba Pedreira; COLLAÇO, Vera (org.). **Artes cênicas na Amazônia**: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos: Anais do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE Viçosa, MG: Editora Asa Pequena, 2024, página. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/destaques/artes-cenicas-na-amazonia-saberes-tradicionais-fazeres-contemporaneos-anais-do-xii-congresso-da-abrace/>. Acesso em: 15 mai. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 55. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GHEDDO, Piero. **Missione Amazzonia**: I 50 anni del Pime nel Nord Brasile (1948- 1998). Bolongna: EMI, 1998.

HOORNAERT, Eduardo. **História da Igreja na Amazônia**. Petrópolis: Vozes, 1992.

LOBATO, Sidney. **Educação na fronteira da modernização**: a política educacional no Amapá (1944-1956). Belém: Paka-Tatu, 2009.

LOBATO, Sidney. Federalização da fronteira: a criação e o primeiro governo do Amapá (1930-1956). **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 7, n. 1, p. 272-286, 2014. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/21>. Acesso em: 10 mai. 2024.

LOBATO, Sidney. **Santos e sacramentos no cotidiano dos trabalhadores de Macapá (1948-1964)**. Tempo, vol.21, n. 38, p. 151-170, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/VNtcNcGTZxLRqJdZ8D93Vgz/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 mai. 2024.

NEGRI, Teodoro. **Dom Arisrtides**: uma aventura humana e missionária. São Paulo: Mundo e Missão, 199?.

PALHANO, Romualdo. **Cultura e Teatro no Amapá**: Uma Trajetória de Resistência. Macapá: Editora Setentrional, 2010.

PRELAZIA DE MACAPÁ. **Livro do Tombo**. Vol. I. Macapá-AP, 1979.

S/A. No palco na tela. Jornal Amapá, Macapá, ano 01, nº. 51, 09 mar. 1946, p. 02

S/A. Sem título. Jornal Amapá, Macapá, ano 01, nº. 20, 04 ago. 1945, p. 02.

HERMANO JOSÉ:

um "novo" dramaturgo na cena teatral campinense dos anos 1980

Bruna Stefânia Simplício da Silva (UEPB)[1]

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo trazer à tona a figura do dramaturgo Hermano José e sua contribuição enquanto agente e intelectual na cultura teatral paraibana, notadamente na cena teatral campinense. Nesse sentido, o texto procura pensar em como se dá a irrupção da "função-autor", considerando o perfil acadêmico e livresco do dramaturgo, a partir da análise-interpretação de seus textos, que se propõem, através da compreensão e importância da dramaturgia, da encenação e do arquivo pessoal, elucidar a cena campinense nos anos 1980, que marca um momento histórico explorado na dialética forma-conteúdo, como uma passagem de convenções modernas para as contemporâneas. Assim, a proposta de comunicação trata-se, metodologicamente, de uma pesquisa documental que tem como base as fontes textuais, considerando tantos os datiloscritos, quanto os textos editados, programas de espetáculos e documentos iconográficos disponibilizados em arquivos privados e públicos, tendo em vista a revisão da obra deste dramaturgo, ainda inédita em livros.

Palavras-chave: Historiografia teatral; pesquisa documental; dramaturgia.

ABSTRACT

This paper aims to shed light on the figure of playwright Hermano José and his contribution as an agent and intellectual in the theater culture of Paraíba, especially in the theater scene of Campina Grande. In this sense, this research seeks to reflect on how the emergence of the "author-function" occurs, in the case under study, considering the academic and bookish profile of the playwright, based on the analysis and interpretation of his texts, which propose, through the understanding and importance of dramaturgy, staging and personal archive, to elucidate the Campina Grande scene in the 1980s, which marks a historical moment explored in the form-content dialectic, as a transition from modern to contemporary conventions. Thus, the proposed communication is a documentary research based on textual sources, considering both typescripts and edited texts, show programs and iconographic documents available in private and public archives, with a view to reviewing the work of this playwright, still unpublished in books.

Keywords: Theatrical historiography; documentary research; dramaturgy.

[1] Doutoranda em Literatura e Interculturalidade no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, sob orientação do Professor Dr. Diógenes Maciel. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atualmente também atua como professora de Linguagens na cidade de Campina Grande-PB. E-mail: bruna.stefania.simplicio.silva@uepb.edu.br

Uma breve sistematização

Este trabalho é um recorte do que está sendo desenvolvido na minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba e surge da necessidade de sistematizar aspectos da história do teatro paraibano, haja vista a ausência de estudos e publicações nesse campo. Durante muito tempo, os estudos em torno da história do teatro estiveram voltados para o eixo Rio-São Paulo, espaço onde se concentrou uma produção teatral considerável, entretanto, longe de desmerecer a produção sudestina, é válido pontuar que em um país com a extensão territorial como o Brasil as produções teatrais de outras regiões também precisam ser sistematizadas, posto que dialogam com os diferentes aspectos culturais entre os artistas e suas obras. Aqui, irei me deter para um período específico da produção teatral paraibana, notadamente da década de 1980, que se reconecta a um passado em que a cena teatral e cultural na cidade de Campina Grande, cidade do interior da Paraíba, ainda vivia o auge de sua produção.

Nessa direção, Hermano José Bezerra da Silva (1943–2014), autor dos textos explorados na minha pesquisa, tem papel fundamental na cena teatral e cultural desenvolvida na segunda metade do século XX. Natural da cidade de Campina Grande, Hermano José foi um importante intelectual da crítica teatral na cidade, onde realizou uma ação definidora nas colunas de cultura dos jornais locais desde a década de 1970, quando também começou a atuar como ator. Nos anos seguintes, além de professor, cronista e colunista na imprensa periódica, foi diretor e dramaturgo, destacando-se por ser um importante agente na cena teatral campinense. Montou mais de 30 espetáculos, dentre os quais, especialmente, obras da dramaturga Lourdes Ramalho (estreadas entre 1977-1986), e, como autor, escreveu as peças *O glorioso retorno de Lili Chaves ou o Dilúvio de Nova Grandeza* (1983); *Essa Justiça Cega* (1984); ganhou o 1º lugar do Concurso Literário do IV Centenário da Paraíba, com a peça *Cadeia dos Ventos* (1985); *Ciclo de Urano* (1986, inédita nos palcos) e *Evangelho dos Humildes* (1983, texto não localizado). Esses textos, no que tange à cena campinense, carregam marcas da constituição de uma cena moderna, posto que dialogar com o registro (que constitui os vestígios do evento teatral) e com quem o produziu, permite a compreensão da contribuição da imagem social que Hermano José construiu enquanto ator, diretor e dramaturgo em meio ao processo social e estético da época. Nesse sentido, conforme pesquisas já desenvolvidas em torno de uma sistematização do teatro paraibano, foi a partir da década de 1960 que o teatro em Campina Grande passou por um desenvolvimento particular de suas dinâmicas internas que impulsionou os processos de criação e disseminação de grupos de teatro estudantil e amador. Esse movimento esteve relacionado à inauguração do Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC), no ano de 1963, época em que o teatro na cidade ganhava espaço nos eventos culturais promovidos por movimentos do teatro amador, em decorrência das políticas de investimento oriundas de Paschoal Carlos Magno – empreendedor cultural importante para a história do teatro brasileiro no século XX, haja vista o seu processo de modernização e dinamização da cena teatral, pois contribuiu massivamente na formação e investimento de diversos grupos cênicos, com destaque para a criação do TEB (Teatro do Estudante no Brasil), entre 1938 e 1965.Com isso, os amadores assumiram um importante papel de renovação do teatro moderno brasileiro, notadamente na cena paraibana, que na década de 1970 marcou a "época de ouro" do teatro paraibano, especialmente produzido em Campina

Grande, com a criação de diversos grupos teatrais formados por agentes locais e estudantes que impulsionaram a construção da cultura teatral na cidade. Entretanto, é em 1974 com a estreia da peça encenada pelo Grupo Cênico da FACMA, *Fogo Fátuo,* da poetisa e dramaturga Lourdes Ramalho, que a cena teatral campinense ganha mais visibilidade, posto que se intensificava a atuação de Lourdes como empreendedora cultural no I FENAT (hoje conhecido como Festival de Inverno). Em 1975 após a estreia das *Velhas,* peça de grande sucesso na Paraíba e em outros festivais nacionais, também de autoria de Lourdes Ramalho, pode-se verificar a formalização de um público que consumia teatro.

Assim, a figura de Hermano foi sendo consolidada na cena teatral campinense, entretanto, apesar da sua importância para propagação do teatro na cidade, a disseminação de sua obra dramatúrgica (publicada em textos) e encenada, mesmo as de grande sucesso de crítica, não foram publicadas ou não se encontram disponíveis nas prateleiras das livrarias, com exceção do *Glorioso Retorno de Lili Chaves*, publicada em 1983 pelo próprio autor. Hermano José constitui um perfil de agente cultural que muito contribuiu para modernização da cena teatral campinense, e ao remontar formas teatrais como o drama e a comédia, o dramaturgo traz à tona temáticas que buscam refletir sobre os dilemas do cotidiano da sociedade, em especial a campinense. Nessa direção, em uma tentativa de preencher as lacunas pertinentes à História do Teatro Brasileiro, essa pesquisa, metodologicamente, assume o caráter documental, haja vista as fontes funcionam como suporte do efêmero, considerando a arte teatral e a sua relação da história com o tempo. Acerca disso, Brandão (2010) aponta que a história do teatro é marcada por lacunas e séries, pois

> As lacunas surgem da falta de conceituação de tempo histórico (do teatro), de teatro e de nacionalidade, bem como a omissão de temas e parcelas do objeto de estudo ainda não pesquisados; as séries resultam da repetição mecânica de formulações anteriores, sem abordagem crítico-analítica nova (Brandão, 2010, p. 333).

A estudiosa pontua que é necessário reconhecer e questionar essas lacunas e séries como uma tentativa de construir uma história monumental do teatro que abarque a vasta representatividade teatral. Dessa forma, ela pensa a ideia de que o trabalho com historiografia do teatro não pode ser um trabalho de um único pesquisador, dado que o tempo enquanto produto humano e construído culturalmente deixa vestígios que compõem a diversidade de fontes que envolve o evento teatral. Assim, de acordo com a estudiosa, é necessário um levantamento amplo de diversas fontes que, no caso em análise, possibilitam a visão de uma vida teatral em Campina Grande como "referência cultural consolidada" (Brandão, 2010, p. 333).

Dessa forma, tendo em vista que o evento teatral é marcado pela efemeridade, esses eventos deixam vestígios e rastros, e as fontes guardam marcas dos agentes produtores envolvidos e que ajudam a entender o contexto em que elas foram produzidas. O jornal é um exemplo de fonte histórica, dado que a história, através de seus acontecimentos e das representações dos acontecimentos, atravessa as páginas dos jornais de muitas maneiras e ajuda a compreender os fatos e a natureza do contexto em que o próprio documento foi produzido. Assim, ao considerar que a fonte histórica "é tudo aquilo

que, por ter sido produzido pelos seres humanos ou por trazer vestígios de suas ações e interferência, pode nos proporcionar um acesso significativo à compreensão do passado humano e de seus desdobramentos no Presente" (Barros, 2003, p.15), os jornais funcionam como um suporte que auxilia na compreensão de um dado modo de ler as entrelinhas, os entreditos e interditos de uma determinada época. Acerca disso, ao tratar da relação que marca a efemeridade do espetáculo teatral, Fontana (2016) aborda a importância não apenas dos jornais, mas também dos acervos teatrais na dialética entre texto e cena, dado que:

> Os tipos de registros definidos como aqueles que são frutos da cena ou dos processos de criação do espetáculo são, porém, apenas parte daquilo que se encontra em conjuntos constitutivos do patrimônio documental do teatro. De modo que é possível observar nos acervos toda uma variedade de tipos documentais que não dizem respeito à obra teatral, mas ao teatro como um campo expandido de reflexão e investigação no qual se insere, inclusive, por fim, a própria cena enquanto criação (Fontana, 2016, p. 15).

Dessa forma, ao adotar uma abordagem histórico-social, Fontana (2016) identifica que as diferentes práticas teatrais que perduram no tempo são refletidas nos arquivos pessoais de teatro e que revelam as relações sociais, funções e ofícios dos agentes e instituições envolvidas no fazer teatral, pois "mais do que documentos referentes àquilo que se deu nos palcos, ou relativos ao que foi criado como letras (a dramaturgia), o espólio dos homens e das mulheres de teatro guarda muito mais do que registros ligados à criação de um espetáculo ou de um texto teatral (Fontana, 2016, p. 21). Sob essa lógica, a estudiosa pontua a necessidade de preservação da memória cênica, pois os documentos e acervos de teatro constituem suportes do efêmero e são determinantes para compreensão da historicidade teatral.

Considerando isto, os materiais disponíveis para a pesquisa em andamento são constituídos através da dramaturgia, os arquivos públicos e privados, entrevistas e materiais iconográficos que constituem a memória cênica. Em um terreno predominantemente desafiador, pois trabalhar com os arquivos e fontes é deparar-se com ausências, busca-se a compreensão de que Hermano José, com um perfil acadêmico e livresco, ao produzir as peças mencionadas anteriormente inova a cena teatral campinense através de um projeto estético que se dá a partir da irrupção da função-autor, quando busca na memória a fonte para discussão de temas locais em vista de formas da tradição. Logo, o que discutirei ao longo da minha pesquisa não tem a pretensão de tecer a produção de Hermano a uma narrativa biográfica, mas ela também não pode ser deixada de lado, haja vista que neste caso, vida-obra-produção se relacionam de uma maneira única. Essa discussão elucida a cena teatral campinense nos anos 1980 como um momento histórico de passagem das convenções modernas para as contemporâneas em um contexto político marcado pela redemocratização pós regime ditatorial. Nesse sentido, a minha pesquisa estabelece uma relação entre passado/presente e texto/cena, dado que ao refletir sobre a historiografia do teatro paraibano percebe-se que os materiais de divulgação de espetáculos, fotografias de cena e de atores, cadernos de direção entre outros procedimentos relacionados ao espetáculo, são fontes que validam o evento teatral. Isso fica evidente a partir de toda essa materialidade que envolve o fazer teatral, posto que para além do texto

dramatúrgico, o fazer cênico formaliza temas e formas que dizem sobre um dado contexto. Nesta direção, as fontes preservadas em arquivos individuais ou públicos são essenciais para manutenção da memória cênica. Aqui, é necessário pontuar que essa leitura ocorre também a partir do conceito da função-autor defendida por Foucault no ensaio *O que é o autor?,* ao argumentar que essa função ocorre através de uma construção que é social e histórica, e que por sua vez atribui ao autor a responsabilidade e a autoridade sobre um texto. Dessa forma, ao pensar na irrupção dessa função através da memória, vê-se que a cena teatral produzida por Hermano conduz uma formalização estética que se hibridiza com práticas cotidianas e que o conhecimento a partir das diferentes fontes auxiliam na compreensão e referências estabelecidas tanto no texto, quanto na cena, dado que a relação entre escrita, obra e autoria fundam o mito autoral, de modo que ocorre uma irrupção de uma identidade que ficará na memória, já que a ação dos agentes envolvidos "possibilita a problematização em torno da maneira como se instituem discursos, os quais transformam fatos correntes em eventos imortais ou, ainda, que elevam ou rebaixam uma dinâmica cultural (do passado ou do presente), conforme o ponto de vista que elejam" (Maciel, 2019, p. 19).

Essa percepção pode ser verificada de modo perceptível em duas das peças produzidas por Hermano e que serão discutidas como corpus da minha pesquisa, a saber *Essa Justiça Cega* (1984) e *O glorioso retorno de Lili Chaves ou o Dilúvio de Nova Grandeza* (1983), pois as marcas da constituição de uma cena moderna são centralizadas a partir da memória de fatos que reconstroem um evento ocorrido no passado, e que ao ser relacionado com o conceito de "função-autor", pode-se verificar como Hermano assumiu um papel ativo na produção teatral, utilizando sua posição enquanto acadêmico e dramaturgo para refletir sobre os dilemas sociais e culturais de sua época.

Em *Essa Justiça Cega* a trama é dividida em três atos e se volta à representação de um episódio histórico, ocorrido na cidade de Campina Grande, nos anos de 1915, quando ainda se vivia o auge da economia algodoeira. Tal episódio, na peça, é focado na perspectiva dos personagens que compõem um recorte social relativo às camadas pobres, aos explorados, especialmente a vítima da injustiça, o trabalhador conhecido como João Vermelho. Tendo em vista os modos de representação dominante da Região Nordeste, enquanto um espaço que pode ser lido, residualmente, a partir das relações sociais, políticas e econômicas, há na peça ações que podem ser lidas mediante uma esfera do trágico, já que se trata de uma filosofia trágica que está ligada à condição humana, elucidando, dessa forma a composição da cena moderna. Essa temática relaciona-se com a narrativa de Woyzeck, de Georg Buchner, escrito em 1836 e publicado em 1879, que conta a história de um soldado pobre que para poder sustentar sua família trabalha como barbeiro e serve de cobaia para experimentos de um médico. O desfecho da trama ocorre quando Woyzeck, sofrendo de alucinações assassina sua esposa. Desse modo, ambas as peças têm em comum a construção de um drama que apresenta o conflito centrado na exploração e na tragédia do homem e seu entorno social, que por sua vez configura-se como degradante e injusto.

Já em *O glorioso retorno de Lili Chaves ou o Dilúvio de Nova Grandeza*, estreada em 1983 pelo Grupo de Teatro Vivo, formado por alunos do curso de Comunicação Social da Urne, é uma comédia de costumes e que dividida em três atos, seu enredo é composto através do retorno de Lili Chaves, ex prostituta que retorna a sua cidade de origem, Nova

Grandeza – uma cidade de novos ricos, com o objetivo de se vingar de uma sociedade que a humilhou quando jovem. A peça estabelece uma crítica à sociedade na época em que todo homem tem seu preço, dado que Lili compra a todos que compõem a alta sociedade com presentes caros, e eles mesmo depois de descobrir a intenção de Lili, continuam a receber seus "mimos".

A maneira como os personagens vão sendo construídos na peça contribuem para o efeito cômico da narrativa que estabelece uma crítica aos valores morais da sociedade da época, em que o dinheiro tudo compra, porém, o uso do humor não atenua a crítica realizada na trama, posto que reforça a hipocrisia dos personagens de forma escancarada. A peça segue a tradição de textos como *A Visita da Velha Senhora*, de Friedrich Durrenmat, na qual uma velha senhora milionária retorna para visitar a cidade que morou quando criança e de onde saiu humilhada e escorraçada. Em ambas as peças, é questionado não apenas a moralidade pública, mas também a própria estrutura de poder e privilégio que sustenta as relações sociais de uma cidade em processo de modernização e crescimento, pois o dinheiro é mais importante que a vida de uma pessoa, elucidando através de um viés cômico a decadência de uma sociedade que se diz moderna.

Do exposto, pode-se afirmar que as obras aqui enfatizadas compreendem a escrita de Hermano José sob uma perspectiva que marcada pelas tendências estético-formais, inicialmente o cômico-paródico em *O Glorioso Retorno de Lili Chaves* e depois o trágico-regional em *Essa Justiça Cega* diz respeito à busca pela modernização do teatro na cena campinense. Nesse sentido, em meio ao sistema teatral paraibano já consolidado, é possível enxergar nas peças do dramaturgo a relação do homem com o tempo, de modo a entender a construção dos processos inerentes do fazer teatral em constante mudança, e que aponta para a construção de um repertório dramatúrgico-teatral.

Ao estabelecer o diálogo com os textos da tradição moderna europeia, Hermano revela uma autoconsciência artística, que ligado à cultura escrita, dialoga com uma tradição e reflete a preocupação do dramaturgo em orientar um projeto estético, ao mesmo tempo em que participa e interfere diretamente sobre ele. Sua produção e contribuição para a cultura teatral campinense ressignifica temas em um contexto local, que são relevantes para compreender as tensões políticas e sociais durante a redemocratização pós-ditadura militar, ao mesmo tempo que inserir o drama trágico e a comédia de costumes, reafirma a capacidade do teatro regional de dialogar com narrativas universais, ao mesmo tempo que estabelece a ideia do teatro como um espaço de revisão crítica, em que os problemas éticos, morais, sociais e políticos podem ser reinterpretados a partir de novas perspectivas.

Conclusão

A análise da obra de Hermano José, ainda em estágio inicial, denota a importância de sua atuação enquanto ator, diretor e dramaturgo, para a consolidação e modernização da cena teatral campinense produzida na década de 1980. Mediante suas peças, verifica-se a construção de um projeto estético pautado na articulação entre a crítica social em vistas de formas da tradição, evidenciando as tensões entre tradição e modernidade

no sistema teatral paraibano. A pesquisa documental, por sua vez, abre caminhos que permitem resgatar textos e registros que auxiliam na compreensão das dinâmicas culturais de determinado período, além de promover a preservação da memória cênica, tão importante para a construção de uma possível história do teatro paraibano. Dessa forma, é necessário aqui reafirmar a importância desse trabalho como uma forma de contribuir para o preenchimento de lacunas presentes na historiografia do teatro brasileiro, para ampliar a compreensão acerca da diversidade de manifestações e formas teatrais fora do eixo Rio-São Paulo.

Como já dito, inicialmente, este trabalho é apenas um recorte da minha pesquisa, que está em andamento, mas, antes de concluir qualquer coisa, esta etapa nos mostra o quanto ainda há para ser feito, haja vista a complexidade que envolve o trabalho com as fontes, tendo em vista a falta de documentos, que ajudem a entender as maneiras de inserção do texto teatral no palco. Nesta direção, a lide com o acervo pessoal do diretor-dramaturgo e com os seus datiloscritos, portanto, tem se mostrado extremamente relevante, pois contribui para compreensão do sistema teatral campinense, na medida em que podemos entender o papel central da atuação deste AUTOR em face dos acontecimentos teatrais na década em comento.

Referências

BARROS, José D' Assunção. **O jornal como fonte histórica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas "Histórias do Teatro no Brasil". In: MOSTAÇO, Edélcio (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p. 333-375.

FONTANA, Fabiana Siqueira. **O teatro do estudante no Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

FOUCAULT, Michael. O Que é um Autor? (1969). Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. In: FOUCAULT, Michael. **Ditos e Escritos,** *III*: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

JOSÉ, Hermano. **O glorioso retorno de Lili Chaves**. 1983.

JOSÉ, Hermano. **Essa Justiça Cega**. 1984.

JOSÉ, Hermano. **Cadeia dos Ventos**. 1985.

JOSÉ, Hermano. **Ciclo de Urano**. 1986.

Jornal da Paraíba (JP) - Campina Grande, PB.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Dramaturgia, teatro e outros diálogos (inter)culturais**. Campina Grande: Eduepb, 2016.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Lourdes Ramalho em cena**: modernidade teatral, dramaturgia e regionalidade. Campina Grande: Eduepb, 2019.

TEATRO E MEMÓRIA:

uma análise da visualidade e dramaturgia da encenação de Cláudio Barradas da obra *O Papagaio* [1]

Elian Castor Mágno (UFPA)[2]

José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)[3]

[1] Resultado do Plano de Trabalho *Coleção Cláudio Barradas: memórias do teatro no Pará* desenvolvido com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e de Desenvolvimento Tecnológico e Inovação, subprograma PIBIC/CNPq da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará - PROPESP-UFPA, no período de 01/08/2023 a 31/07/2024, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

[2] Graduando em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA), no 6° período. Possui Curso Técnico em Cenografia pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (2024). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) com o Plano de Trabalho *Coleção Cláudio Barradas: memórias do teatro no Pará* sob orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. Artista, ator, cenógrafo, escritor e pesquisador. Email: eumagnoelian@gmail.com

[3] Docente efetivo da Universidade Federal do Pará, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA e nos cursos Técnico e de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança- ETDUFPA do Instituto de Ciência da Arte-ICA da UFPA. Líder do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Ator; performer; encenador e diretor teatral. E-mail: denisbezerra@ufpa.br

RESUMO

Este artigo constrói análises sobre a obra *O Papagaio*, encenada por Cláudio Barradas, em 1978, no curso de Formação em Ator na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). O trabalho se pauta em uma pesquisa de iniciação científica, de cunho documental e historiográfica, realizada pelo projeto de pesquisa *Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia* - Grupo de Pesquisa Perau/CNPq. Dialogamos com reflexões propostas por Bezerra (2023), sobre as artes da cena paraense, e Pollak (1992), com os seus estudos sobre memória. Diante desses debates, as análises sobre a obra são realizadas coletando informações e relatos acerca da dramaturgia e de sua visualidade cênica. Portanto, o estudo faz uma análise de uma das obras encenadas por Barradas, trazendo para o debate contemporâneo, as experiências teatrais do passado, na Amazônia, especificamente em Belém do Pará.

Palavras-chave: Cláudio Barradas; teatro paraense; dramaturgia e visualidade; memória.

ABSTRACT

This article analyzes the play O Papagaio, staged by Cláudio Barradas in 1978 as part of the Actor Training course at the School of Theatre and Dance of the Federal University of Pará (ETDUFPA). The work is based on undergraduate research, of a documentary and historiographical nature, carried out within the research project Performing Arts: memories, histories in cultural interfaces in the Amazon - Recherche Group Perau/CNPq. We engage with reflections proposed by Bezerra (2023) on the performing arts in Pará, and Pollak (1992) on his studies of memory. In light of these debates, the analysis of the play is conducted by collecting information and accounts regarding the dramaturgy and its scenic visuality. Therefore, the study analyzes one of the works staged by Barradas, bringing to the contemporary debate the theatrical experiences of the past in the Amazon, specifically in Belém do Pará.

Keywords: Cláudio Barradas; theater from Pará; dramaturgy and visuality; memory.

Introdução

Este texto parte de uma partícula do universo de obras e produções realizadas por Cláudio Barradas, um homem de teatro e amante fidedigno das artes da cena paraense. Foi produtor cultural de diversos grupos teatrais, na segunda metade do século XX, atuando como artista e professor na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), onde desenvolveu diversos e importantes trabalhos artísticos para a cena teatral, com alunos e artistas locais da cidade de Belém do Pará.

O trabalho pertence à pesquisa de iniciação científica, que se insere nas atividades do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia-UFPA/CNPq, na linha de pesquisa História e Historiografia das Artes Cênicas na Amazônia, ligado ao projeto de pesquisa *Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia*, o qual tem seu desenvolvimento no plano de trabalho intitulado *Cláudio Barradas: memória e visualidade cênica no teatro paraense da década de 1970*. Ele se junta aos demais trabalhos de iniciação científica desenvolvidos pelo grupo de pesquisa sobre as produções cênicas na Amazônia paraense no século XX e XXI, a partir do diálogo entre os estudos das artes da cena com os da memória. A discussão trata-se de análises feitas a partir da obra *O Papagaio* (1978), encenada por Barradas no período em que ele esteve como docente na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

A peça é baseada em um conto homônimo de Benedito Monteiro (1924-2008),[4] que narra a história de Nego-Tinta, um caseiro o qual trabalha para Coronel Laudemiro, outro homem que adora executar maldades por toda a cidade. No meio desta história existe um Papagaio, que é quem ganha vida implicando com Nego, que por sua vez, é louco para executar o animal.

Acreditamos que estar em um campo de atuação nas artes da cena demanda esforço, dedicação e trabalho árduo. Pontuamos que o período político no qual a obra foi encenada, ditadura militar brasileira, as ações artísticas eram controladas pela censura política, moral etc., mas havia, também, a busca dos artistas por pensamentos e práticas com liberdades criativa e discursiva. Mesmo diante a tempos sombrios da década de 1970, havia artistas e grupos de teatro que escolheram somar forças e criar mecanismos para que o teatro paraense fosse motivo de celebração e vitalidade, se tornando um teatro digno de estar entre os melhores do território nacional. Texeira (2015) nos oferece uma perspectiva do momento:

> Todos eles, e certamente mais outros, que não cito por desconhecer, repita-se, eram compostos por técnicos e atores que se aventuraram a fazer montagens amadoras, mas animadas de intensa vontade artística. Graças a eles, por muitos anos, a arte cênica manteve-se operante na grande Belém da segunda metade do século XX, proporcionando o extraordinário espetáculo do teatro vivo. Todos estes grupos, muito menos que mortos, portanto, estavam vivíssimos, construindo aquela que talvez tenha sido a época de ouro do teatro amador paraense, tanto pelo número de realizadores talentosos que produziu, quanto pela quantidade de espetáculos realizados e de prêmios conquistados (Teixeira, 2015, p. 122).

Neste contexto, destacamos um dos nomes mais importantes do teatro paraense do século XX: Cláudio Barradas, nome que ecoa entre o passado e o presente. A

[4] Benedicto Monteiro, um importante escritor e romancista paraense, que em suas obras busca contar e trazer para o universo literário as lendas e narrativas poéticas da Amazônia, transformando-as em ficção e fantasia, por meio da literatura.

trajetória desse artista nos possibilita a construção da nossa história das artes da cena, analisando desde o seu modo inicial de produção, passando pelos feitos poéticos que os profissionais da cena construíram e deixaram para que nós pudéssemos acessar (Bezerra, 2013, p. 23).

Acreditamos que falar de uma figura tão importante para a cena paraense é um ato político, pois, sabemos que, dentro de território chamado Amazônia, temos alguém que em todos os trabalhos teatrais se dedicou e trabalhou com muito afinco para que as cortinas e tablados se mantivessem de pé. Sentimos imenso orgulho em somar forças para construir estas pontes de memória, fazendo com que trabalhos sejam recordados, preservados e quem sabe futuramente encenados novamente. Por isso, caro leitor(a), convidamos você a abrirmos juntos as cortinas da memória, onde daremos entrada nesta partícula de um dos espetáculos da vida e obra de Cláudio Barradas.

Processos metodológicos da pesquisa

O trabalho de iniciação científica desenvolvido se caracterizou como uma pesquisa bibliográfica e documental, feita a partir de análises realizadas da vida e obra de Cláudio Barradas, tendo como suporte os materiais presentes no Acervo do Laboratório de Memória das Artes Cênicas (Grupo de Pesquisa Perau/Centro de Memória da Amazônia), que tem como objetivo manter viva a Coleção Cláudio Barradas, com os documentos e arquivos de sua trajetória nas artes cênicas.

Um pilar importante dentro desta pesquisa são as histórias contadas por Barradas a Homerval Teixeira (2015), que nos possibilitou coletar informações a respeito da atuação de Barradas frente a vários movimentos artísticos a partir de Belém/PA, principalmente seus processos de criação teatral, com foco nos espetáculos produzidos na década de 1970.

Outro recurso metodológico que utilizamos são os estudos feitos por Bezerra (2021), que coleta relatos de memória da cena teatral paraense, contribuindo com suas fontes e percepções deste cenário teatral encenado na segunda metade do século XX. Estes estudos servem para que ampliemos nosso olhar dentro da pesquisa e consigamos ter uma percepção amazônica das manifestações cênicas que ocorreram em no território nortista, colocando em prática reflexões de como eram os processos de criação e como estes trabalhos eram feitos no campo social e político da época.

> Os bens culturais amazônicos como espaço de resistência e a valorização das tradições inspiraram artistas a produzir obras vinculadas a projetos estéticos e sociais de reconhecimento da história da região, mas vista pela perspectiva do povo, dos oprimidos, e não pelos valores burgueses presentes em outras experiências artísticas (Bezerra, 2021, p. 2).

Além disso, nos aproximamos dos conceitos de memória de Pollak (1992, p. 20), que servem de alicerce para a pesquisa. A memória como um serviço a ser falado e externado através de diálogos e conversas de quem viveu a experiência, como articulado por Le Goff (1972, p. 61), ao dizer que:

> A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória.

Como soma final ao material, buscamos coletar relatos dados em entrevistas e conversas que tivemos com uma pequena partícula de integrantes do elenco principal, que participaram da primeira montagem de *O Papagaio*, e a partir destas contribuições conseguimos ter fontes documentais sobre a primeira montagem da obra, trazendo alguns detalhes que serão ricos para esta pesquisa, desde a produção interna entre o elenco, até a apresentação oficial. Estes relatos foram disponibilizados por Francisco Weyl,[5] Wlad Lima,[6] Emanoel Franco[7] e o próprio diretor Cláudio Barradas durante o processo de pesquisa.

Resultados e discussões

Com a análise do material coletado, observamos que Cláudio Barradas, em suas peças, tem uma característica um tanto comum, ele costumava pegar os textos de outros autores (contos, poemas ou até mesmo canções) e adaptá-los para o teatro, estendendo o horizonte criativo e ampliando as interações, criando novos personagens, transformando o universo da literatura em realidade a partir da cena. É uma importante característica dele como dramaturgo, já que ele permitia uma ligação entre literatura e teatro, transformando a linguagem literária em ação cênica.

Quando Barradas começou a escrever o espetáculo *O Papagaio,* ele estava como professor do curso de Formação de Ator da Escola de Teatro da UFPA, da disciplina de Interpretação.[8] Ele conta que o processo de preparação para o elenco começava sempre no primeiro semestre de cada ano e após as férias, já no segundo, começavam o processo de ensaio e preparação do espetáculo que seria resultado e conclusão do curso, para formar os estudantes os novos atores da cidade de Belém.

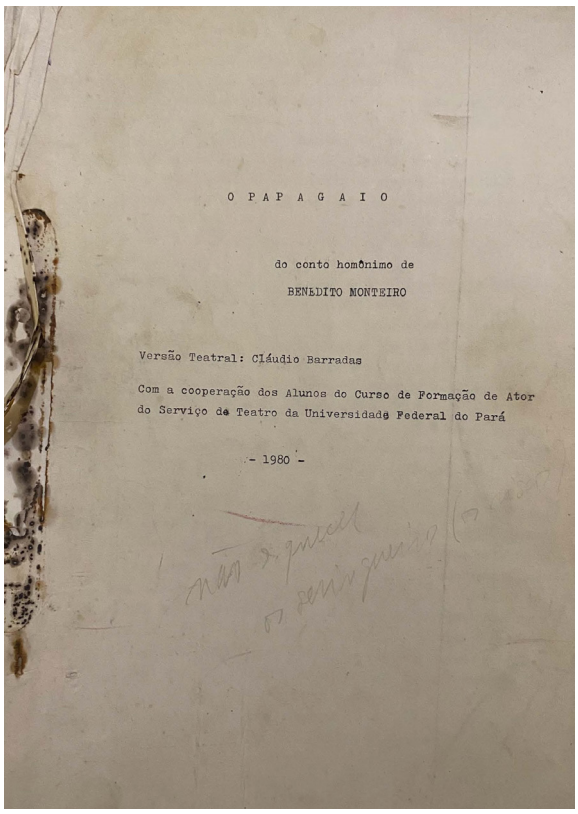
[5] Pesquisador, professor e poeta é Bacharel em Cinema (Esap, 2001), e pós-graduado em Semiótica (2003), Mestre (2014), e doutorando (2024) em Artes pela Universidade Federal do Pará.

[6] Wlad Lima (nome artístico) é artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA e graduação em Ciências Sociais pela UNAMA - União das Escolas Superiores do Pará.

[7] Arquiteto, artista visual e curador. Iniciou suas atividades artísticas no final da década de 1970, participando de exposições e projetos culturais em Belém e outros centros do país e exterior.

[8] Disciplina ofertada no curso de Formação em Ator, na ETDUFPA, em 1978. Hoje o curso se chama Curso Técnico de Teatro.

Figura 1 - Capa do texto *O Papagaio* (1978).



Material de pesquisa. Fonte: Acervo de Memória das Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau (2024).

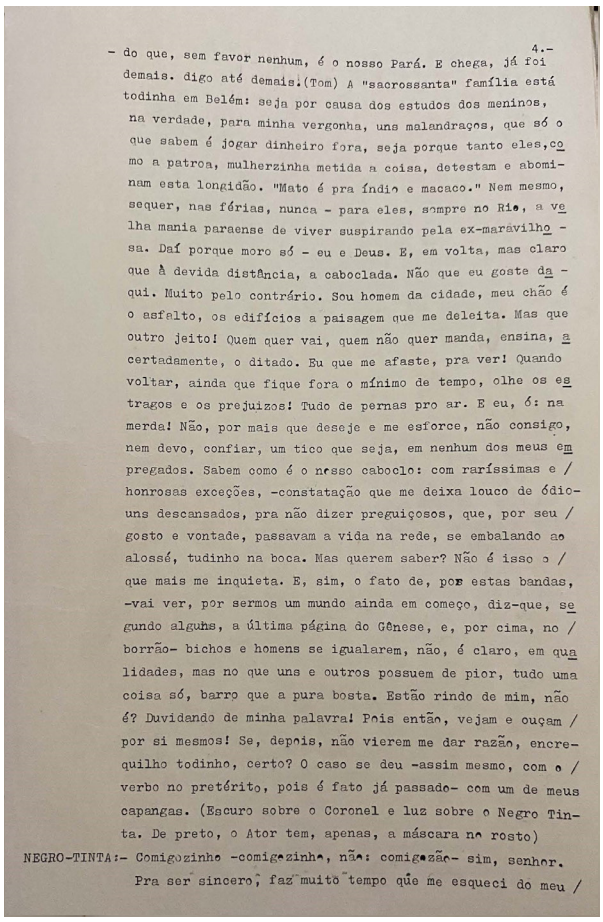
#paratodomundover
Papel envelhecido contendo o nome da peça *O Papagaio* informando que a peça é baseada em um conto de Benedicto Monteiro com a versão teatro de Cláudio Barradas e cooperação dos alunos da ETDUFPA, no ano de 1980.

A peça contava com elenco numeroso, já que se tratava de uma turma que estava se formando, com aproximadamente mais de vinte atores, todos espalhados em personagens simultâneos, às vezes trocando de personagem e adquirindo figuração para somar em cenas de outros colegas. Entre os personagens principais estavam: PAPAGAIO, CORONEL LAUDEMIRO e NEGO-TINTA. Estes, segundo o texto, são os que detinham das maiores falas, o restante do elenco era dividido em personagens menores, alguns com vocação voltada a trazer comicidade para o espetáculo, como é comum em cenas de pequenos diálogos. Outra característica fortemente presente no texto são os grandes coros dados em grupo pelo elenco.

A maioria dos textos eram longos e às vezes cansativos, os "bifões"[9] como costumava chamar o elenco. Em algumas cenas, a maioria destes textos não foram para o palco, tiveram que ser readaptados e para que o espetáculo pudesse correr com mais fluidez e não cansasse o público, mantendo a essência da peça que é ser uma comédia satírica.

[9] Termo popularmente conhecido dentro do teatro para designar grandes textos a serem interpretados.

Figura 2 - Página 3 de *O Papagaio* (1978).



4.-

- do que, sem favor nenhum, é o nosso Pará. E chega, já foi demais. digo até demais.(Tom) A "sacrossanta" família está todinha em Belém: seja por causa dos estudos dos meninos, na verdade, para minha vergonha, uns malandraços, que só o que sabem é jogar dinheiro fora, seja porque tanto eles,como a patroa, mulherzinha metida a coisa, detestam e abominam esta longidão. "Mato é pra índio e macaco." Nem mesmo, sequer, nas férias, nunca - para eles, sempre no Rio, a velha mania paraense de viver suspirando pela ex-maravilhosa. Daí porque moro só - eu e Deus. E, em volta, mas claro que à devida distância, a caboclada. Não que eu goste daqui. Muito pelo contrário. Sou homem da cidade, meu chão é o asfalto, os edifícios a paisagem que me deleita. Mas que outro jeito! Quem quer vai, quem não quer manda, ensina, a certadamente, o ditado. Eu que me afaste, pra ver! Quando voltar, ainda que fique fora o mínimo de tempo, olhe os estragos e os prejuízos! Tudo de pernas pro ar. E eu, ó: na merda! Não, por mais que deseje e me esforce, não consigo, nem devo, confiar, um tico que seja, em nenhum dos meus empregados. Sabem como é o nosso caboclo: com raríssimas e / honrosas exceções, -constatação que me deixa louco de ódio- uns descansados, pra não dizer preguiçosos, que, por seu / gosto e vontade, passavam a vida na rede, se embalando ao alossó, tudinho na boca. Mas querem saber? Não é isso o / que mais me inquieta. E, sim, o fato de, por estas bandas, -vai ver, por sermos um mundo ainda em começo, diz-que, segundo alguns, a última página do Gênese, e, por cima, no / borrão- bichos e homens se igualarem, não, é claro, em qualidades, mas no que uns e outros possuem de pior, tudo uma coisa só, barro que a pura bosta. Estão rindo de mim, não é? Duvidando de minha palavra! Pois então, vejam e ouçam / por si mesmos! Se, depois, não vierem me dar razão, encrequilho todinho, certo? O caso se deu -assim mesmo, com o / verbo no pretérito, pois é fato já passado- com um de meus capangas. (Escuro sobre o Coronel e luz sobre o Negro Tinta. De preto, o Ator tem, apenas, a máscara no rosto)

NEGRO-TINTA:- Comigozinho -comigazinha, não: comigozão- sim, senhor. Pra ser sincero, faz muito tempo que me esqueci do meu /

Material de pesquisa. Fonte: Acervo de Memória das Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau (2024).

#paratodomundover
Papel envelhecido contendo um trecho da peça.

No caso do conto *O Papagaio*, na versão de Benedicto Monteiro, a narrativa conta apenas com os três personagens principais: Coronel Laudemiro, Nego-Tinta e o Papagaio. Quando passa para as mãos de Barradas, são criados uma série de outros personagens, pensados para dar foco e visibilidade para todo o elenco que estava se formando no curso. A necessidade de mais personagens vem daí, porque apenas três não eram suficientes para sustentar uma narrativa que, para ele, tinha muita força, era preciso um conjunto de outras histórias entrelaçadas entre si, pois, para ele, até a voz que tinha do narrador no texto era fundamental para a cena. Segundo as memórias de Barradas, os textos de Benedicto Monteiro eram "consertados", para que quando fosse ao teatro ganhasse vida, mas uma vida que fosse diferente dos textos originais, embora fossem baseados.

A atriz Wlad Lima, em rápida conversa, conta que, no período em que estavam cursando o curso de Formação de Ator na Escola de Teatro, era difícil encontrar atores homens, alguns eram convidados a participar, mas grande parte das turmas eram formadas por mulheres. Sendo assim, estas atrizes foram convidadas a interpretar papéis masculinos,

como foi o caso dela que precisou assumir o papel do Coronel Laudemiro, o qual era o vilão da história. Ela contou, também, que esta peça era especial demais, por ter grande dedicação do elenco, todos muito disciplinados a fazer teatro. Era um tempo em que predominava o teatro amador. Segundo Guinsburg, Faria e Lima (2009), o movimento de teatro amador:

> (...) é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas (Guinsburg; Faria; Lima, 2009, p. 22).

A prática teatral amadora é muito frequente na cena paraense, onde pessoas se disponibilizam a praticar o ato teatral, sem o compromisso profissional, por contexto ou falta de opção. No contexto amador, o que mais importa não são os resultados econômicos, mas produzir a cena para quem precisa dela, principalmente na perspectiva de formação de público e, consequentemente, de seu gosto.

Dramaturgia da obra

Para quem não conhece, a nível popular, a lenda da Matinta Pereira[10] trata de uma figura memorável que sai às noites assombrando com o cigarro nas mãos. Neste período, a Matinta ainda é tratada como uma criatura demoníaca e perturbadora. De fato, ela carrega tais signos quando traz sua presença na voz da população. No texto não é diferente, é mais comum enxergar a Matinta fora dessa figura que apenas assombra, ou que só pensa fazer o mal. Atualmente, conseguimos ressignificar neste aspecto e com o tempo dar um olhar diferente, trazendo a figura da Matinta muito mais forte como sendo uma entidade de proteção e cuidado com as florestas, o que não é abordado no texto.

Portanto, a dramaturgia em todo o tempo, assim como o conto original, sugere uma perspectiva da Matinta entranhada no Nego-Tinta como uma figura maldosa, que nas noites se transforma e sai assombrando a comunidade, deixando o medo tomar conta, não dando a espaço para refletir a Matinta como um ser mitológico que pode estar a disposição da proteção da natureza.

É possível perceber que a história em que a peça foi baseada já tem um forte apelo à cultura amazônica, afinal, Benedicto Monteiro na maioria dos seus contos já traz esta perspectiva de valorização do que é nosso. Com Barradas não foi diferente, o intuito era justamente trazer enfoque nas nossas lendas, fazendo com que a Matinta Perera ganhasse vida na cena e pudesse ser contada através de um personagem masculino. Ele acredita fortemente na presença do texto em cena, onde um bom ator deve ser aquele que leva o texto a sério e decora cada minúcia. Afinal, no contexto das discussões do teatro moderno no século XX,

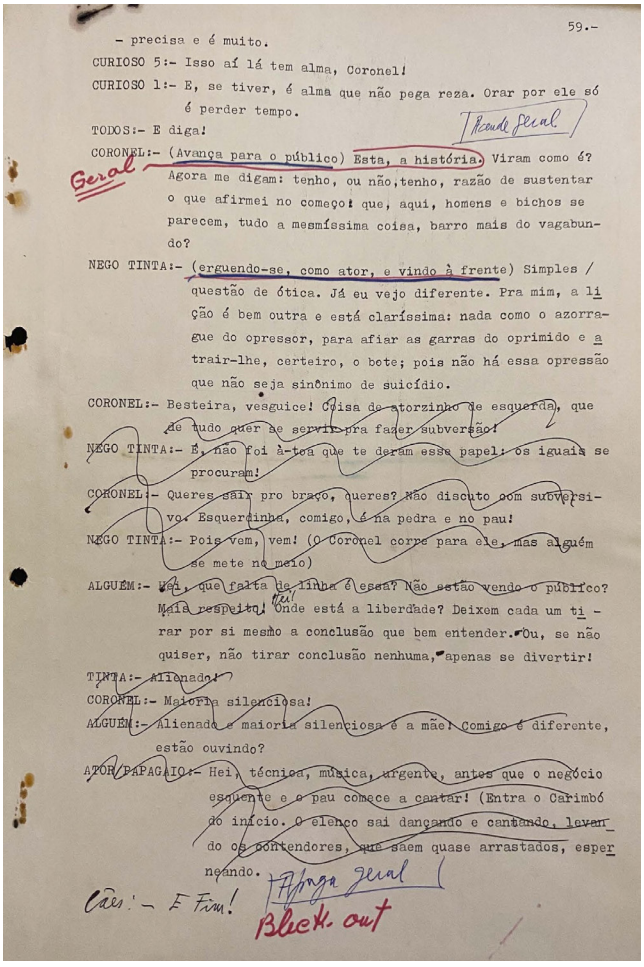
[10] Sobre os significados da narrativa mítica da Matinta Perera, indicamos a leitura de Fares (2015).

> o texto é a matriz da realização cênica. A encenação deve emanar dele com a maior intimidade possível, estando entendido que o texto é portador de um sentido parcialmente velado, que ele provém de uma inspiração em primeiro grau, de um intento, de intenções mais ou menos implícitas (Roubine 1998, p. 54).

Apontamos, assim, que o texto é quem vai disponibilizar a legibilidade ao expectador, transmitindo uma "visão" única e pessoal, pois sabemos que o palco aceita qualquer coisa que o tome. O espaço onde o público está ávido por se reconhecer nele (Bezerra, 2021, p. 95).

O período político em que a peça se passa é de um tempo reacionário, cujo governo manipulava o que iria para cena, tempos de censura política, tanto é que era difícil, em alguns casos, que ocorressem discursos de apelo político contrário ao governo, para que a obra não sofresse censura. Na primeira versão do texto, a peça terminaria com o elenco xingando alguém por ser da ideologia de esquerda, como se fosse em tom de deboche. Esta pessoa que xingaria serviria como uma ilustração do governo oprimindo a classe artística. Mas, esta parte do trecho foi retirada, pois foi considerado que não acrescentaria à obra e para não correr o risco de minutos de cena comprometerem o espetáculo inteiro, foi preferível sacrificar o que serviria de crítica.

Figura 3 - Texto alternativo na página 59 de *O Papagaio* (1978).



59.-

– precisa e é muito.

CURIOSO 5:- Isso aí lá tem alma, Coronel!

CURIOSO 1:- E, se tiver, é alma que não pega reza. Orar por ele só é perder tempo.

TODOS:- E diga!

CORONEL:- (Avança para o público) Esta, a história. Viram como é? Agora me digam: tenho, ou não, tenho, razão de sustentar o que afirmei no começo: que, aqui, homens e bichos se parecem, tudo a mesmíssima coisa, barro mais do vagabundo?

NEGO TINTA:- (erguendo-se, como ator, e vindo à frente) Simples / questão de ótica. Já eu vejo diferente. Pra mim, a lição é bem outra e está claríssima: nada como o azorrague do opressor, para afiar as garras do oprimido e atrair-lhe, certeiro, o bote; pois não há essa opressão que não seja sinônimo de suicídio.

CORONEL:- Besteira, vesguice! Coisa de atorzinho de esquerda, que de tudo quer se servir pra fazer subversão!

NEGO TINTA:- É, não foi à-toa que te deram esse papel: os iguais se procuram!

CORONEL:- Queres sair pro braço, queres? Não discuto com subversivo. Esquerdinha, comigo, é na pedra e no pau!

NEGO TINTA:- Pois vem, vem! (O Coronel corre para ele, mas alguém se mete no meio)

ALGUÉM:- Hei, que falta de linha é essa? Não estão vendo o público? Mais respeito! Onde está a liberdade? Deixem cada um tirar por si mesmo a conclusão que bem entender. Ou, se não quiser, não tirar conclusão nenhuma, apenas se divertir!

TINTA:- Alienado!

CORONEL:- Maioria silenciosa!

ALGUÉM:- Alienado e maioria silenciosa é a mãe! Comigo é diferente, estão ouvindo?

ATOR/PAPAGAIO:- Hei, técnica, música, urgente, antes que o negócio esquente e o pau comece a cantar! (Entra o Carimbó de início. O elenco sai dançando e cantando, levando os contendores, que saem quase arrastados, esperneando.

Cães! – E Fim!

Black out

Material de pesquisa. Fonte: Acervo de Memória das Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau.

#paratodomundover
Papel envelhecido contendo trecho da última parte da peça.

O texto traz ideias e percepções as quais eram de uma outra época, é claro que não existem justificativas para que certas falas ou comportamentos sejam justificados dentro do palco, mas naquele período não se via a necessidade de problematizar certos estereótipos aos corpos de pessoas pretas, por isso, a peça e o conto original escracham diversos preconceitos, colocando em pauta uma discussão que ainda vale para o nosso teatro contemporâneo. Hoje, reproduzir os discursos ditos no contexto da década de 1970 não seriam vistos com bons olhos, e caberia, a nosso ver, adaptações com o contexto atual.

Estes acontecimentos que ocorreram em *O Papagaio* com o personagem Nego-Tinta não tinham um teor político por trás, de fazer algum tipo de crítica social ou política. Em todos os momentos e até mesmo nos de maiores ênfases do texto o personagem preto continua passando por descriminação. Nego-Tinta, dentro do conto de Benedicto Monteiro, é descrito como um "homem preto, forte e muito feio". Pelo personagem ser elaborado com esses estereótipos, percebemos que segue o padrão racista de colocar pessoas pretas em posição de servidão ou agressividade. Em momento algum surge a tentativa, por meio do jogo dramatúrgico, de tentar evidenciar que há algo de errado em querer desmoralizar alguém pela cor de sua pele. Precisamos considerar "que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco é algo intranferível" (Nascimento, 2004, p. 214).

O personagem Nego Tinta era interpretado por Emanoel, por se tratar de um personagem preto, o ator em cena usava uma máscara, para o caracterizar como sendo negro. Nesta época, infelizmente, não haviam problematizações em cima desta prática a qual chamamos atualmente de *blackface*,[11] termo designado para definir estas situações onde uma pessoa branca se caracteriza de maneira caricata para interpretar o que seria uma pessoa preta em cena.

Hoje em dia, no nosso teatro paraense contemporâneo, vemos uma forte sensação de pertencimento, uma onda de ações criativas e performativas voltadas para a nossa ancestralidade, lendas e culturas. Nesta peça, que foi realizada há mais de 30 anos, texto organizado por Barradas, vemos a tentativa do encenador de mostrar ao público e colocar em evidência as nossas manifestações culturais. Mas, na tentativa de propagar uma linguagem propriamente dita como nossa, os grandes mestres de teatro conseguiam cumprir a tarefa, espalharam em suas criações vários signos da nossa Amazônia, infelizmente, algumas delas, no ponto de vista contemporâneo, poderiam ser vistas como equivocadas. No contexto das décadas de 1970 e 80, as perspectivas políticas eram outras e, no cenário paraense, os debates sobre raça nas artes ainda eram tímidos e inexistentes, pelo menos no que podemos observar a partir das fontes bibliográficas e documentais disponíveis.

[11] Blackface (do inglês, black, "negro" e face, "rosto") se refere à prática teatral de atores que se coloriam com o carvão de cortiça para representar personagens afro-americanos de forma exagerada, geralmente em minstrel shows norte-americanos (Fisher, 2015, p. 65).

A visualidade

No processo de elaboração da cenografia do espetáculo *O Papagaio*, Emanoel Franco foi o responsável pela visualidade do espetáculo, juntamente com o apoio de Barradas, criando e pensando com o cenógrafo. Para Barradas, um bom diretor, ao pensar um

espetáculo, fica a par de tudo o que deve acontecer, desde a criação até o levantar do espetáculo, por isso durante seus espetáculos ele costumava ocupar muitas funções.

Segundo Emanoel, a peça contava com um cenário simples, o que ele chama de "palco nu", que seria o cenário sem muitos elementos, o que prova mais uma vez o aspecto visionário de Barradas e Emanoel e seus companheiros de cena, criando uma cenografia que fugia dos aspectos realistas e contava com projeções de desenhos feitos por Emanoel. Estes desenhos eram projetados no palco através de um retroprojetor. Os desenhos eram feitos a partir do contexto visual da peça, as matas, os bares, a casa do coronel Laudemiro e alguns desenhos de silhuetas de pessoas.

Figura 4 - Wlad Lima como coronel Laudemiro na peça *O Papagaio*. Theatro da Paz (1980).



Fonte: Miguel Chikaoka (2023, p. 95).

#paratodomundover
Wlad Lima se movimentando no palco do Theatro da Paz, com 4 atores no chão, amarrados em cordas e ao fundo um ator usando máscara.

No caso desta montagem, a visualidade do espetáculo também estava focada nos atores, ou seja, no figurino e no que eles iriam usar para caracterizar seus respectivos personagens. Os atores que interpretavam os cães, segundo Francisco Weyl, entravam em cena com o corpo nu, usando apenas o que seria uma éspecie de "tapa sexo", junto à uma máscara que recriava o rosto de animais, como se fossem bicos, fazendo um parelelo entre um aspecto visual realista e surrealista, na qual poderia ser intepretado com outros signos e formas. Estes eram também um dos aspectos nas montagens de Barradas, ele gostava de experimentar novos modelos de criação, já que em suas suas práticas ele assume que são voltadas para um teatro experimental, onde ele ousa errar e acertar e o que viesse serviria de exemplo para os próximos que viessem criar também.

A cenografia é responsável por grande parte do espetáculo, é nela que conseguimos dar vida ao nosso imaginário, possibilitando compreender ainda mais a dramaturgia e todo jogo de cena presente no ato cênico. Os elementos que compõem a visualidade da cena estão muito longe de apenas serem decorativos, eles exercem a função de materializar a realidade, ainda que possa ser de maneira subjetiva. O cenário carrega o que há de melhor no ato espetacular que é fazer o público se sentir parte daquela ambientação, ajudando a cena se tornar mais clara e compreensiva aos olhos de quem assiste. Ela é uma

> síntese histórica e tecnológica do ato projetivo cênico, abrange atualmente todo o processo de criação e construção do evento estético-espacial e da imagem cênica. O cenógrafo utiliza-se de elementos como cores, luzes, formas, linhas e volumes, para solucionar as necessidades apresentadas pelo espetáculo e suas matizes poéticas em diversos meios e fins (Urssi, 2006, p. 7).

A visualidade da cena ganha força nas mãos do espectador, ele também consegue participar do espetáculo interpretando os elementos visuais à sua maneira, coisa que em uma visualidade estritamente realista nem sempre consegue produzir, já que tem por ocasião ela tem de ser fiel a realidade, nem sempre dando espaço para a subjetivação. Aqui, podemos gerar novos códigos, percepções e reflexões, tudo isso sendo proporcionado nas mãos e olhares de quem presencia o ato cênico.

Considerações finais

Cláudio Barradas costumava dizer que, ao dar vida aos textos de Benedicto Monteiro, ele precisava "consertar" alguns erros e tornar a história mais atrativa. Agora, revisitando as suas obras podemos fazer o mesmo, com o intuito de reproduzir determinados trabalhos que foram tão impactantes de extrema importância na história da dramaturgia paraense. Mas, desta vez, mudando as camadas de personagens e trazendo para a narrativa uma perspectiva mais crítica em relação, por exemplo, às questões raciais, com o intuito de denunciar certas ações e preconceitos que eram usados no passado.

Esta peça nos serve como guia, para olharmos para o nosso passado com um olhar crítico para as produções que nos antecederam, colocando sobre elas reflexões e as problematizando de maneira aguçada, comparando com o que há no presente e quais debates estamos produzindo na atualidade, colocando em discussão que certas coisas não podem e nunca deverão ir para a cena. Observamos que o século XX foi lugar de debates, espaço político para as discussões sobre racialidade, contudo, por um prisma diferenciado das questões atuais.

Certamente, em 2025, uma montagem que reproduzia o corpo preto com estereótipos preconceituosos, não seria bem vista por nossos espectadores, tampouco aplaudida. Mas, seria agradável recriar um conto e uma dramaturgia como esta, que foi tão importante para a história do teatro paraense, com outros olhos, dando novos sentidos e novas percepções para os debates contemporâneos. Nosso intuito, neste texto, foi de apresentar a memória sobre a encenação de Cláudio Barradas de *O Papagaio*, e trazer reflexões em nosso tempo presente. Dessa maneira, destacamos que a pesquisa com a memória teatral paraense nos possibilita estabelecer conexões entre o passado e o presente, olhar criticamente para a produção cênica do passado, em diálogo com o mundo contemporâneo.

Referências

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias cênicas**: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990). Belém: IAP, 2013.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Cláudio Barradas**: Memórias de um Professor Emérito de Teatro. 32° Simpósio Nacional de História - ANPUH Nacional. Maranhão, 2023.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Cláudio Barradas**: Memórias Teatrais. Memorial apresentado à Reitoria da Universidade Federal do Pará para a concessão do título de Professor Emérito da instituição a Cláudio de Souza Barradas. Belém: Perau/ETDUFPA, 2021 (Não publicado).

CHIKAOKA, Miguel. Ensaio Fotográfico. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA**, v.9, n.15, p. 91-103, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/15709/10716>. Acesso em: 5 nov. 2025.

FARES, Josebel Akel. **Um memorial das Matintas Amazônicas**. Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará, 2015.

FISHER, James. **Historical Dictionary of American Theater**: Beginnings. Rowman & Littlefield Publishers. Londres, 2015.

GUINSBURG, Jacó.; FARIA, João Roberto; LIMA, de Mariangela Alves. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. 5ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: Trajetórias e Reflexões. **Estudos Avançados.** v. 18, n. 50, p. 209-224. São Paulo, 2004. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 25 nov. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, 1989

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2 ed. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época. TOMO I**. Belém: UFPA, 1994

URSSI, José Nelson. **A Linguagem Cenográfica**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001563757>. Acesso em: 25 nov. 2025.

TEIXEIRA, Homerval Ribeiro. **Cláudio Barradas**: tempo e teatro. Belém: Edição do Autor, 2015.

A CENA EXPERIMENTAL DO GRUPO NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E SEU CONTRIBUTO PARA A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO

Iracy Rúbia Vaz da Costa (UFPA)[1]

RESUMO

O presente trabalho visa destacar as contribuições do grupo Norte Teatro Escola do Pará (N.T.E.P.) ao então crescente movimento de teatro experimental no Brasil, partindo de dois pontos centrais de análise. O primeiro ponto: contextualizando a prática artística do N.T.E.P. como parte de um segmento do Teatro experimental no Brasil, a saber, o Teatro do estudante. O segundo ponto: elencando algumas propostas de encenação que trouxeram em seu cerne uma perspectiva cênica de vanguarda, tensionando a linguagem teatral a repensar seus repertórios e a utilização de espaços cênicos não convencionais.

Palavras-chave: Encenação; experimentação; teatro do estudante; Amazônia; modernização.

ABSTRACT

This paper aims to highlight the contributions of the Norte Teatro Escola do Pará group to the then-growing experimental theater movement in Brazil, based on two central points of analysis. The first point involves contextualizing the artistic practice of N.T.E.P. as part of a segment of experimental theater in Brazil, specifically the Student Theater. The second point lists some staging proposals that brought within them an avant-garde scenic perspective, challenging theatrical language to rethink its repertoires and the use of unconventional performance spaces.

Keywords: Stating; experimentation; student theater; Amazon; modernization.

[1] Docente efetiva da UFPA, atua na Educação básica (Escola de Aplicação da UFPA) e na Licenciatura em Teatro (Escola de Teatro e Dança da UFPA). Coordena o projeto de pesquisa "Novas abordagens metodológicas de Ensino da Arte a partir do diálogo entre Teatro e Práticas Corporais Integrativas". Encenadora, dramaturga e atriz. E-mail: iracyvaz@ufpa.br.

Teatro do Estudante: um movimento nacional

Não há como falar do protagonismo de Maria Sylvia Nunes no grupo Norte Teatro Escola do Pará, e sua contribuição para a modernização do teatro, sem antes contextualizar o que foi o movimento nacional do Teatro do Estudante. Visto que o grupo em que Maria Sylvia Nunes esteve à frente como encenadora fazia parte desse projeto teatral. O Teatro do Estudante do Brasil (TEB) foi um movimento artístico-educacional liderado por Paschoal Carlos Magno. O mesmo nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1906, e faleceu na mesma cidade no ano de 1980. Foi diplomata, dramaturgo, ator, crítico teatral e literário. Não há como segregar as narrativas sobre o Teatro do Estudante e a vida de Paschoal, pois "a história do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) confunde-se com a de seu mentor: Paschoal Carlos Magno (1906-1980). Verifica-se ao longo de sua trajetória uma simbiose criador/criatura" (Fernandes, 2013, p. 58).

O projeto do Teatro do Estudante consistia na formação de grupos teatrais amadores, constituídos por discentes de todo o país. O objetivo do projeto era, por meio da leitura e montagem de obras da dramaturgia nacional e mundial, que atores e plateia pudessem ter acesso a textos diversos, dos clássicos às vanguardas. O T.E.B pretendia contribuir com o desenvolvimento educacional, intelectual e estético da população brasileira, assim como modernizar o teatro brasileiro, que na contramão da literatura e da música, em meados do século XX, ainda não havia se renovado. Paschoal Magno acreditava que a democratização do acesso aos textos dramatúrgicos por meio do teatro, causaria uma elevação cultural no país.

> O TEB passou a figurar como movimento cultural, a partir da criação de grupos de teatro amador formados por estudantes, e/ou vinculados a universidades ou agremiações estudantis, por todo o país. Isso possibilita enxergar a unicidade do Teatro do Estudante como um empreendimento de Paschoal Carlos Magno que se estende do fim da década de 30 até meados dos anos 70 e a sua finalidade: o progresso cultural do Brasil como Estado-Nação. É claro que esse objetivo do Teatro do Estudante sofre ao longo de todo o seu desenvolvimento. Porém, a associação entre juventude/classe estudantil, cultura nacional, teatro, arte e educação garantiu a Paschoal Carlos Magno não só a organicidade de seu projeto como também a possibilidade de muitas das atividades do Teatro do Estudante serem financiadas pelo Estado, através de subvenções ou então de custeio de suas dívidas a partir de dinheiro público (Fontana 2010, p. 46).

O Teatro do Estudante iniciou as suas atividades no ano de 1938, quando o grupo Teatro do Estudante do Brasil, capitaneado por Paschoal Magno, estreia na cidade do Rio de Janeiro, no teatro João Caetano, a peça *Romeu e Julieta* e depois se espalhou por muitas cidades brasileiras, de Norte a Sul. Paschoal Magno era um grande entusiasta desse teatro amador feito por estudantes, e por esse motivo, viajava o Brasil levando suas ideias e contactando artistas para que o projeto do Teatro do Estudante fosse aderido nacionalmente.

Norte Teatro Escola do Pará e sua cena experimental

O grupo Norte Teatro Escola do Pará surgiu no ano de 1957 e tinha por objetivo dar prosseguimento ao projeto do Teatro do Estudante na capital paraense, visto que

primeiro grupo desse segmento, o T.E.P. - Teatro do Estudante do Pará havia se desfeito no ano de 1951. O N.T.E.P. iniciou suas atividades com leitura e debates de textos dramáticos e poéticos. No núcleo do grupo estava Maria Sylvia Nunes, encenadora e grande articuladora para a criação do grupo. Em colaboração, estavam Benedito Nunes e Angelita Silva. No contexto, Benedito era professor de Filosofia na Educação Básica, Angelita era professora de Engenharia e Maria Sylvia bacharel em Direito. As reuniões do Norte Teatro Escola aconteciam na casa de Maria Sylvia, Benedito e Angelita, carinhosamente chamada pelos amigos e integrantes do grupo como República da Estrella. Essa parceria artística entre eles era reforçada pela parceira de vida que os mesmos tinham, visto que Maria Sylvia era casada com Benedito, e irmã mais nova de Angelita.

Para que esse grupo fosse caracterizado como Teatro de Estudantes, era necessário capitanear jovens da Educação Básica e do Ensino Superior para agregar ao grupo. Desse modo, estudantes remanescentes do grupo T.E.P. e alunos e alunas de Angelita e Benedito se juntaram e, assim, surgiu o Norte Teatro Escola do Pará. As irmãs Maria Sylvia e Angelita Silva já tinham experiência com a dinâmica de funcionamento de um grupo de Teatro do estudante, pois ambas participaram do grupo Teatro do Estudante do Pará, que como dissemos acima, foi precursor do movimento de Teatro do Estudante em Belém do Pará.

Dos estudantes que participaram do N.T.E.P., podemos destacar Paraguassú Éleres, ele esteve presente em quase todas as montagens, ele se tornou o "homem memória" daqueles tempos de teatro do estudante. Guardou, com cuidado de colecionador, as fotos, os programas e as reportagens de jornal do grupo Com esse material, somado a suas memórias, escreveu um livro intitulado *Teatro de Vanguarda: O Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de Teatro de Estudantes*, lançado no ano de 2008. O livro de Paraguassú é um importante registro das memórias do grupo N.T.E.P., permeado pelas narrativas do afeto. O autor era aluno de Angelita Silva e foi convidado por ela a participar das leituras. Imediatamente, Éleres engajou-se no grupo, participando da maioria dos espetáculos do grupo e esteve presente na primeira montagem de *Morte e Vida Severina*.

> Um grupo de jovens intelectuais, capitaneados por Maria Sylvia Nunes, seu marido, o filósofo Benedito Nunes, e a irmã Angelita Silva, engenheira e professora universitária, iniciam programas de leituras de textos poéticos. (...) Os textos poéticos eram lidos e não recitados e um dos escolhidos foi o poema de João Cabral de Melo Neto, Morte e Vida Severina, que da leitura passou à encenação. (...) O N.T.E.P. era constituído por um grupo de jovens sem formação acadêmica em teatro, mas tinha atuações equilibradas e o resultado é que mesmo considerando o caráter amador do grupo, aos poucos foi criando uma razoável plateia (Éleres, 2008, p. 17).

Para termos um panorama dos integrantes do grupo e quão diversa eram as áreas desses e dessas estudantes, destacaremos os nomes dos/as integrantes mais ativos no grupo, que estudavam, na época do N.T.E.P. e qual atuação profissional desempenharam posteriormente. Iniciamos pelo próprio Paraguassú Éleres: era estudante da Escola industrial de Belém, cursando a Educação básica nesta instituição, e ingressou no grupo por intermédio de Angelita.

O teatro desenvolvido pelo Norte Teatro Escola do Pará era experimental por excelência. E por ser experimental, contribuiu para a modernização do teatro na Amazônia e por ter tido, por meio dos festivais do Teatro do Estudante, expressão nacional, deu seu contributo para a modernização do teatro brasileiro. O trabalho do Norte Teatro Escola do Pará possibilitou explorar as potencialidades da linguagem cênica e propor novos modos de fazer teatro. Mas para discutirmos sobre a dimensão vanguardista do trabalho de encenação de Maria Sylvia, é necessário, primeiro, discutir o que é experimental no Teatro. Sobre esse tema, destaca Patrice Pavis:

> O termo teatro experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro-laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou atores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial (Pavis, 2011, p. 388).

O autor citado acima inicia dizendo que o teatro experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro-laboratório, teatro pesquisa ou teatro moderno, ou seja, vários conceitos que surgiram no século XX para denominar movimentos de grupos, artistas e coletivos que visavam um teatro com outras possibilidades, para além do modelo comercial. Esse modelo comercial de teatro vinha com suas fórmulas prontas, seus textos tarimbados e muitas concessões feitas para agradar o gosto burguês. Apesar das distinções entre os termos elencados acima, a busca por experimentar potencialidades e possibilidades outras da expressão cênica, e de ter como meta a desconstrução de um modelo de teatro burguês e profissional, faz com que todos esses teatros enumerados no início do texto, sejam de cunho experimental.

O grupo N.T.E.P. por ser um grupo que se alinhava com o teatro amador, compondo o movimento nacional do teatro do estudante, desenvolvia um trabalho de cunho experimental e portanto, trouxe grandes contribuições para a cena brasileira. Iremos elencar algumas práticas do grupo que revelam a produção teatral experimental. Se, por sua vez, experimentar pressupõe fazer tentativas, visando percorrer caminhos novos e investigar formas de fazer que ainda não existem, para isso, é necessário ousadia. É preciso explorar novas cenografias, acústicas e arquiteturas do espaço cênico, experienciar outras relações entre ator e plateia, para além daquela fria e distante relação, engendrada pela "quarta parede", buscar textos fora do cânone, textos pouco ou nunca encenados e explorar as possibilidades da encenação. E sobre esse caráter de experimentação do teatro, destaca Pavis:

> Experimentar pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta. Fazem-se tentativas na escolha de textos inéditos ou considerados difíceis, na interpretação dos atores, na situação da recepção do público. De uma noite para a outra, a ordem do espetáculo é submetida a variações; o tempo dos ensaios ou da teorização é muito mais longo que o da exploração comercial (Pavis, 2011, p. 388).

No grupo Norte Teatro Escola do Pará, com a direção de Maria Sylvia Nunes, podemos observar todas essas características do teatro experimental, elencadas por Patrice Pavis. Modificações na arquitetura do espaço cênico, pesquisa da linguagem teatral, encenação de textos inéditos, montagens que promoviam relações diferentes entre ator e plateia, longos processos criativos, com metodologias diferenciadas, oposição ao repertório clássico, iniciativas de explorar as possibilidades do teatro transcendendo o modelo do teatro profissional e burguês. O caráter experimental do grupo N.T.E.P. e o trabalho de encenadora de Maria Sylvia contribuíram para a renovação da cena brasileira.

Modificações na arquitetura do espaço cênico

De um modo geral, o teatro profissional do início e meados do século XX utilizava a estrutura de palco italiano, em teatros de grande, médio ou pequeno porte, para apresentar seus espetáculos. Porém, alguns grupos do teatro do estudante e do teatro amador buscaram espaços alternativos para montar seus espetáculos. Pachoal Carlos Magno, criador do movimento do Teatro do Estudante no Brasil, junto ao seu grupo, T.E.B., no Rio de Janeiro, utilizava a própria casa, que apenas posteriormente se tornou um teatro, para ensaiar e apresentar os espetáculos.

Nesse movimento de subversão do espaço cênico e na busca de novas possibilidades de arquitetura que pudessem comportar o acontecimento teatral, o grupo Norte Teatro Escola também buscou locais alternativos para apresentar seus espetáculos. Sobre essa dimensão de inovação proporcionada pelo teatro experimental, Pavis argumenta:

> O termo experimental não tem particularmente um único tipo de arquitetura ou de cenografia: o teatro de arena, o teatro explodido não são mais sinônimos de modernidade; inversamente, é numa subversão ou numa supervalorização dos princípios do palco italiano que se efetuam as realizações mais marcantes. A conquista de espaços não previstos para o teatro) estádio, fábrica, transportes e praças públicas, apartamentos) acaba desorientando o público. O indispensável efeito de desestabilização do já adquirido chegou ao seu cúmulo: tudo é teatro, tudo não o é mais (Pavis, 2011, p. 390).

Como observamos no texto acima, não há um tipo específico de arquitetura teatral que situe um espetáculo como genuinamente experimental ou moderno. Não é uma forma de arena ou semi-arena que estipula uma obra como inovadora, mas a disposição dos criadores em buscar novos espaços que a priori não estariam destinados arquitetonicamente a receber um espetáculo cênico. Desse modo, um hospital que foi criado com o objetivo de receber enfermos, torna-se um espaço para o acontecimento cênico, ou ainda, uma casa, que foi concebida para ser o lar de uma pessoa ou família, de repente, seu objetivo primordial é subvertido, e transformado em local de apresentação de espetáculos.

A encenadora Maria Sylvia Nunes utilizou a sala de sua casa como espaço para o acontecimento cênico. Uma casa, espaço do âmbito privado, tem por objetivo comportar móveis e pessoas e não ser um espaço para expor uma obra teatral, estritamente âmbito público. A morada de Maria Sylvia, também habitada por Benedito Nunes e Angelita, como já dissemos acima, foi transformada em espaço de ensaios e

apresentações de espetáculos. Desse modo, a casa de número 2735, na rua da Estrella, tornou-se a República da Estrella, um dos primeiros espaços cênicos experimentais da cidade de Belém. Na estreia do espetáculo *Morte e Vida Severina* que aconteceu na República de Estrella, os sofás, cadeiras e móveis que antes compunham a sala, foram todos retirados e a sala vazia é posteriormente ocupada por cadeiras, público e atores. Na plateia estavam importantes pessoas vinculadas à cultura, na cidade de Belém, radialista, escritores, professores.

Outras apresentações de espetáculos e leituras dramáticas ocorreram na sala da República da Estrella, e podemos questionar os motivos que levaram a encenadora a utilizar a sua casa como lugar para o acontecimento cênico. Como já havíamos discutido acima, a visão experimental não é o único motivo para a utilização de espaços alternativos no teatro. Muitas vezes, a falta de teatros, o parco ou nenhum incentivo fomento financeiro, força os grupos a buscar outros espaços para apresentar seus espetáculos, porém, o que ainda garante um traço inovador e experimental é o modo criativo como os grupos se apropriam da arquitetura desses lugares e o subvertem.

No caso do Norte Teatro Escola do Pará, por se tratar de um grupo de teatro amador, que não tinha apoio financeiro de nenhuma instituição e tampouco iria obter lucro com a sua obra teatral, então, a busca de espaços de baixo custo para a apresentação dos espetáculos era um movimento espontâneo. Não sucumbir frente às adversidades do teatro amador e propor soluções criativas na dificuldade e na escassez era um dos grandes méritos de Maria Sylvia e do grupo Norte Teatro Escola do Pará, por esse motivo, denominamos essa modernidade instaurada pelo N.T.E.P. como uma "Modernidade Severina" (Costa, 2020).

Importante destacar que, por mais que Maria Sylvia Nunes tenha vindo de uma família próspera economicamente, mas não havia um subsídio financeiro familiar que arcasse com os custos dos seus espetáculos. Nesse período, Benedito, Maria Sylvia e Angelita ganhavam a vida por meio da docência, portanto, eles próprios não tinham condições de arcar com os altos custos que uma produção cênica pode ter, mais a temporada no teatro, tampouco em bancar uma cenografia dispendiosa. Todo o trabalho do grupo era colaborativo, todos os membros contribuíam como podiam na construção dos figurinos, cenários e iluminação.

Para compreendermos melhor como a encenadora Maria Sylvia Nunes utilizou o espaço da sua sala como um lugar cênico de algumas apresentações de *Morte e Vida Severina*, fizemos uma planta baixa da encenação. O quadrado maior que está em preto representa toda a amplitude da sala, os dois retângulos em azul, a área de encenação, onde ocorriam as cenas do espetáculo e o quadrado branco, onde a plateia ficava (ver Figura 1).

Figura 1- Planta baixa.



Planta baixa da encenação de *Morte e Vida Severina* na sala de estar da República da Estrella.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

#paratodomundover
Um quadrado preto dividido de fundo, sobre ele estão três partes, na parte de cima um retângulo azul escrito "Espaço de encenação 1", abaixo um quadrado branco menor escrito "plateia" e à direita um quadrado pequeno escrito "área de encenação 2".

Este modo geométrico de esboçar a proposta de encenação de Maria Sylvia, neste espaço alternativo, é para que possamos compreender como a adversidade de não se ter um espaço para apresentar, somado à falta de verba criaram uma condição Severina que foi subvertida em um teatro experimental que modernizou o teatro paraense e contribuiu para a modernização do Teatro brasileiro. Iremos versar novamente sobre a montagem *Morte e Vida Severina* no próximo capítulo.

Encenação de textos inéditos ou pouco montados

Como já havíamos mencionado nas páginas anteriores, o N.T.E.P. montou vários textos de vanguarda, tais como *Morte e Vida Severina, Pic Nic no Front, A cantora Careca, Biedermann e os Incendiários*, entre outros. Alguns desses textos foram montados pela primeira vez no Brasil pelo grupo N.T.E.P., a montagem de textos de vanguarda e/ou fora do cânone é uma forte característica do Teatro experimental. Se o teatro profissional, de repertório clássico, mostrava, em sua maioria, peças de autores já consagrados, inseridos no cânone literário, por sua vez, o teatro experimental do Norte Teatro Escola do Pará levou aos espaços cênicos nacionais alguns autores completamente desconhecidos do público. Como, por exemplo, Max Frisch, e outros nunca montados

no teatro, como João Cabral de Melo Neto. Sobre essa questão, destaca Maria Sylvia Nunes:

> É aquela história, assim, vamos fazer as coisas que o teatro profissional não faz, porque não tem público, porque não é rendoso. Então a gente fez Ghelderodes, fez Tchekhov, fez essas coisas que você não vê nem que se você for para o Rio de Janeiro nem São Paulo, fizemos Arrabal, a primeira vez fomos nós que fizemos, *Pic nic no front*, quer dizer, nós fazíamos. Ou a vanguarda, fizemos a *Cantora Careca*. Fizemos a vanguarda e o clássico. O que a gente queria era que os pontos bons do teatro fossem mostrados, porque esses pontos bons, essas coisas boas que transformam o mundo, sabe? Quer dizer, a nossa ideia era essa. Deu no que deu (Nunes apud Bezerra, 2016, p. 427).

No texto acima, Maria Sylvia destaca que, pelo fato de seu teatro ser de caráter amador, isso possibilitou mais liberdade, possibilitou caminhar pelo inusitado. Se observarmos os textos montados pelo N.T.E.P., percebemos que, em sua maioria, tais textos não seriam montados por um grupo de teatro profissional, comprometido com retorno financeiro. A primeira peça encenada pelo grupo foi no ano de 1957, *Os cegos*, do autor belga Michel Ghelderodes, era um texto de complexidade metafísica, como já observamos mais acima, e de um autor pouco conhecido do público, até mesmo nos dias atuais.

O segundo espetáculo do grupo foi a precursora montagem de *Morte e Vida Severina*, do autor brasileiro João Cabral de Melo Neto. O texto fazia parte do livro *Duas águas*, e não se configurava como dramaturgia, e por esse motivo, muitos encenadores não o montariam. Todavia, o grupo faz a primeira montagem do texto, no ano de 1958. O texto só recebeu uma nova montagem, quase 15 anos depois, pelo grupo TUCA. No próximo capítulo, a obra literária e teatral de *Morte e Vida Severina* será nosso foco.

Ainda no ano de 1958, o N.T.E.P. leva aos palcos o texto *O moço bom e obediente*, de Betty Barr e Gould Stevens, recém traduzido para o português, foi a segunda montagem feita do texto. A primeira, foi feita por Maria Clara Machado, em 1951, também com um grupo de teatro amador. Como vimos acima, esse texto é inspirado no Teatro Nô. Aproximações entre o teatro ocidental e o teatro oriental não eram muito comuns no teatro brasileiro de meados do século XX, portanto as duas montagens, de Maria Clara e de Maria Sylvia revelaram à plateia brasileira uma outra forma de teatro, diferente do modelo ocidental.

Dos textos mencionados por Maria Sylvia, *Pic Nic no front* de Fernando Arrabal e *A cantora careca* de Eugène Ionesco, eram duas obras do movimento denominado por Teatro do absurdo. Ambos os autores eram praticamente desconhecidos no Brasil, seus textos começaram a ser montados no país no final da década de 1950. O grupo N.T.E.P. foi um dos primeiros grupos a levar aos espaços cênicos as narrativas não lineares e diálogos surrealistas do teatro do absurdo. No ano de 1962, o N.T.E.P. inovou mais uma vez, montando *Biedermann e os incendiários,* do autor Max Frisch, até então inédito no Brasil. O texto foi traduzido por Benedito Nunes e levado pelo Norte Teatro Escola do Pará aos palcos do IV festival do estudante, gerando estranhamento da plateia, devido o texto ter sido considerado hermético.

Alguns apontamentos finais

Apesar da semana de arte moderna em 1922, que provocou contundentes mudanças nas Artes Visuais, música e Literatura brasileira, por sua vez, o teatro profissional ainda permanecia com sua cena inabalada. O teatro brasileiro profissional e burguês não viu sua hegemonia ameaçada e continuou a produzir os espetáculos com o mesmo formato e a mesma dramaturgia que agradava seu público fiel. Era um teatro dos grandes astros, primeiros- atores e geralmente donos das companhias, não tinham por objetivo a prática de um teatro suscetível às mudanças, visto que suas fórmulas prontas agradavam o público, e não tinha por que modificar o que estava agradando a plateia fiel (Fernandes, 2013, p. 57).

O teatro amador, como forma alternativa, exerceu um prática cênica que tinha por objetivo a experimentação de novas possibilidades por meio da montagem de textos de vanguarda, da utilização de espaços não convencionais para o acontecimento cênico, a extinção da figura do primeiro-ator para dar lugar a um teatro com maior equidade no elenco e a instauração da figura do encenador. O teatro amador construiu as bases para a modernização do teatro brasileiro. O Teatro do Estudante, movimento concebido e capitaneado por Paschoal Carlos Magno (como vimos no capítulo IV), a sua motivação foi "a melancólica situação do teatro brasileiro, atrasada em relação ao moderno teatro europeu, repetindo as velhas fórmulas do passado" (Fernandes, 2013, p.58).

Nem todo o teatro amador no Brasil compunha o Teatro do Estudantes, pois haviam grupos dispersos que já estavam na contramão desse teatro convencional, como, por exemplo, o movimento de artistas paulista nos anos de 1938 e 1947 que culminou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia, ou ainda, o teatro tablado, companhia de Maria Clara Machado, no Rio de Janeiro. Porém, é notório que o maior movimento de teatro amador brasileiro foi o Teatro do Estudante, o mesmo conseguiu engajar jovens de todas as regiões e reuni-los em festivais de teatro, proporcionando momentos de apresentação, recepção e discussão da linguagem teatral.

A utilização de espaços cênicos alternativos, a montagens de textos de vanguarda, o exercício da cena como um meio para propor novas formas de fazer teatro, a desconstrução de algumas fórmulas prontas do teatro burguês, caracterizam a produção do Norte Teatro Escola do Pará como um teatro de experimental, desse modo, o grupo em questão contribuiu com o movimento de modernização do teatro brasileiro e mostram, de forma sólida, um valor estético e de inovação de grande relevância, bem como uma repercussão e um reconhecimento nacional, cuja omissão nos panoramas de História do Teatro brasileiro suscita as interrogações colocadas neste trabalho.

Referências

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e modernidades**: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

COSTA, Iracy Rúbia Vaz. **Modernidade Severina**: o teatro experimental de Maria Sylvia Nunes e sua invisibilidade na historiografia hegêmonica. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos), Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2020.

ÉLERES, Praguassú. **Teatro de vanguarda**: o Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de Teatro de Estudantes. Recife, Santos, Porto Alegre (1958 a 1962). 1° ed. Belém: Editora Paka-Tatu, 2008.

FERNANDES, Nanci. Os Grupos amadores. In: FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea.** 1° ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

FONTANA, Fabiana Siqueira. Shakespeare, Teatro Moderno e Movimento Amador- A experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. **Pitágoras 500**, Campinas, v.4, n.2, p. 43-62, 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634701/2620>. Acesso em: 4 fev. 2025.

É POSSÍVEL UM TEATRO *QUEER* NA AMAZÔNIA:

uma *queerização* da história do teatro contemporâneo da cidade de Belém do Pará

Kauan Amora Nunes (UFPA)[1]

RESUMO

Na década de 1980, o encenador Luís Otávio Barata realizou uma série de espetáculos teatrais que discutiram cenicamente questões de gênero e de sexualidade, suspendendo suas noções clássicas e propondo uma inovadora abordagem de questões como corpo, sexo, desejo, violência, abjeção etc. Desta forma, cabe perguntar: é possível um teatro *queer* na Amazônia? Este trabalho tem como principal objetivo responder esta pergunta, a partir de um projeto de *queerização*, de caráter teórico-conceitual, do teatro contemporâneo paraense. Para esta *queerização*, são utilizados instrumentos conceituais tanto da história, quanto do teatro e dos estudos *queer*. Destacam-se os seguintes conceitos: anacronismo, a partir do pensamento de Jacques Ranciére; o conceito de ficção, do professor Ronaldo Ferrito; de *queeridade*, de Fernando Benetti etc. Desta forma, pretende-se contribuir com uma nova forma de analisar a história recente do teatro contemporâneo paraense.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo; história cultural; estudos *queer*.

ABSTRACT

In the 1980s, the director Luís Otávio Barata staged a series of theatrical performances that scenically addressed issues of gender and sexuality, challenging their classical notions and proposing an innovative approach to themes such as body, sex, desire, violence, abjection, and more. In this context, one may ask: is a queer theatre possible in the Amazon? This paper aims to answer this question through a theoretical-conceptual project of queerification in contemporary theatre in Pará. For this queerification, conceptual tools from history, theatre, and queer studies are employed. Key concepts include: anachronism, based on Jacques Rancière's thought; the concept of fiction, as discussed by professor Ronaldo Ferrito; and queerness, as explored by Fernando Benetti, among others. Thus, the paper seeks to contribute to a new way of analyzing the recent history of contemporary theatre in Pará.

Keywords: Contemporary theatre, cultural history, *queer* studies.

[1] Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia, atuando no curso de Licenciatura em Pedagogia, lotado no Instituto Ciberespeacial. Professor efetivo de Ensino das Artes, da Rede municipal de Ananindeua. Doutor em História Social da Amazônia. Atuação artística: ator, encenador e dramaturgo teatral. E-mail: kauan_amora@hotmail.com

O historiador de teatro é um fingidor

O teatro de Belém/PA é *queer* muito antes do *queer* existir. Correndo o risco de cometer um erro cronológico, o pecado do anacronismo, me adianto e me debruço a justificar minha afirmativa investigando a própria história do conceito de anacronismo. Primeiramente, quero trazer como ponto de partida para esta discussão a obra historiográfica *O problema da incredulidade no século XVI – A religião de Rabelais* (2009), de Lucien Febvre, sob a perspectiva de Jacques Ranciére no artigo intitulado *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador* (2011).

Uma das obras historiográficas mais importantes do século XX, *O problema da incredulidade do século XVI*, surge como contraponto de Febvre à hipótese do francês Abel Lefranc de que o escritor e médico François Rabelais, da época do Renascimento, seria um "ateu militante". Para Febvre, Rabelais não poderia ter sido ateu porque o século XVI não conhecia o conceito de descrença, deste modo, o humanista francês seria apenas um cristão desesperançoso, inconformado e crítico em relação aos rumos que a doutrina cristã tomava no seu tempo. Para Rancière, a refutação de Febvre acerca da tese de que Rabelais seria um "ateu militante" no século XVI é uma questão de pensamento e não de fato.

> O livro originou-se de uma circunstância aparentemente bastante conjuntural: o prefácio de Abel Lefranc para a sua edição de *Pantagruel*. Segundo este autor, as formas da paródia rabelesiana encobrem uma empresa de demolição da religião cristã como tal. Lucien Febvre elege a tarefa de refutar a tese que faz de Rabelais um incrédulo simplesmente obrigado, pelas amarras de seu tempo, a mascarar a sua descrença com os equívocos da paródia. Evidentemente, o problema dele não é livrar Rabelais da inculpação de ateísmo, mas refutar a concepção da história que sustenta as alegações de Abel Lefranc segundo a qual, numa dada época, existem pessoas à frente do seu tempo. Trata-se de combater o anacronismo. Note-se, porém, que o anacronismo não diz respeito a uma questão de fatos, mas a uma questão de pensamento (Rancière, 2011, p. 30).

Diante do exposto, gostaria de colocar a definição do dicionário *Robert* para o termo anacronismo citada por Rancière e só então aprofundar em algumas relevantes questões acerca deste termo polêmico: "O dicionário *Robert* o resume assim: 'Ação de situar um fato, um uso, um personagem, etc., numa época distinta daquela a que eles pertencem ou convém realmente'" (Rancière, 2011, p. 22). A partir disso, Rancière traz na sua escrita uma questão importante para o termo. O anacronismo não seria apenas um problema horizontal, de sucessão de tempos, mas também vertical, de justaposição.

> Uma hipótese pode ser daí deduzida: o anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema da partilha do tempo no sentido "da parte que cabe a cada qual". A questão do anacronismo está ligada àquilo que o tempo tem, em verdade, como parte, numa ordem vertical que conecta o tempo ao que está acima do tempo, ou seja, o que comumente se chama de eternidade (Rancière, 2011, p. 23).

Rancière aponta que o anacronismo antes de ser um dever para os historiadores já era um direito da poesia. Além disto, e também, principalmente, como exemplo desta

dimensão vertical da ordem do tempo em sua relação com os seres, *Eneida*, o poema épico de origem latina que celebrava a formação do povo romano, escrito por Virgílio, é utilizado em seu texto como exemplo de anacronismo na Idade Clássica.

> O grande exemplo de anacronismo mencionado na Idade Clássica é o do amor de Dido por Enéas, em Virgílio. Note-se: o anacronismo, a falta contra a história por excelência, diz respeito a dois personagens perfeitamente ficcionais, desprovidos de qualquer realidade histórica. A razão dessa aparente estranheza é simples: o anacronismo, antes de definir os deveres do historiador, define os direitos da poesia ou da ficção (Rancière, 2011, p. 24).

Por ocasião da perseguição de seu próprio irmão que buscava assassiná-la, Dido e seus súditos desembarcaram nas costas da África e assim a deusa, filha de Belo, ergueu a próspera cidade de Cartago. Após a guerra de Tróia, o guerreiro forasteiro Eneias chega ao reino de Dido. Não demorou muito para que eles se apaixonassem e se entregassem ao amor sob uma gruta em meio a uma tempestade premeditada e encomendada por Hera para castigar o troiano. Após boatos maledicentes serem espalhados pela cidade sobre o caso de amor dos dois, Dido teve sua imagem de mulher puritana ferida. Antes que pudesse prejudicá-la mais ainda, Eneias resolveu partir e, ao ver seu amado partir, Dido se matou colocando um fim trágico no seu reino expoente e promissor. Ainda sobre o anacronismo em Virgílio apontado por Rancière:

> O erro de Virgílio não foi o de ter posto o depois (Cartago) antes (na época da Guerra de Troia). Seu erro foi ter posto juntas duas épocas ligadas a regimes de verdade diferentes e que definem direitos diferentes para a ficção. A Guerra de Tróia e Enéas pertence aos tempos lendários. A fundação de Cartago, mesmo sendo anterior à de Roma, se pauta pela cronologia romana. No que diz respeito ao tempo de Enéas, o poeta tem toda liberdade, com a única condição de não contradizer Homero. Mas o mesmo não ocorre com o tempo de Cartago que não pode ser casado com outro tempo qualquer (Rancière, 2011, p. 24).

O que Rancière quis dizer é que a liberdade poética e criativa do autor está assegurada no que diz respeito à Guerra de Tróia e Enéas, haja vista que os dois pertencem a um tempo lendário, ou seja, "um tempo que não se pode datar, o tempo lendário" (Rancière, 2011, p. 24). Para o filósofo, a humanidade conhece três grandes cronologias, a saber: a cristã, a romana e a grega. A fundação de Cartago segue rigorosamente a cronologia romana e por isso não pode ser misturada com outro tempo ou cronologia. O poeta comete anacronismo ao misturar o tempo lendário que não pode ser datado da Guerra de Troia e de Enéas com a cronologia romana da distinta Cartago.

Em termos gerais, o tempo parece seguir duas linhas para Rancière: um tempo cronológico – cristão, romano ou grego – que está paralelo a um tempo lendário. Este, por sua vez, não pode ser datado e garante a liberdade criativa do poeta. Anacronismo, para o filósofo, não seria apenas a confusão das datas – o que seria uma trajetória horizontal. Anacronismo seria uma confusão dos tempos, no sentido de confundir um tempo lendário com um cronológico – o que seria a trajetória vertical discutida por Rancière – como fez Virgílio ao relacionar Dido com Eneias, do qual já falamos anteriormente. Assim afirmou o francês: "o anacronismo, como dizíamos, não se relaciona apenas com

o simples recuo (*remontée*) de uma data para outra data. Ele está ligado ao remontar (*remontée*) do tempo das datas para *o que não é o tempo das datas*" (Rancière, 2011, p. 23).

Como pensar esses tempos paralelos entre si – cronológico e lendário – e esse anacronismo vertical ou horizontal na *queerização* da história do teatro contemporâneo paraense? Do ponto de vista horizontal, discutido por Rancière, no sentido do risco de confundir cronologias, distintas, defendo que esta história contemporânea do teatro paraense – bem como os estudos *queer* – pertence a apenas uma cronologia de todas citadas por Rancière, a saber: a cronologia cristã, haja vista que as datas que localizam esta história, divididas entre milênios, séculos e décadas, têm como marco o nascimento de Jesus Cristo e sua organização é profundamente influenciada pelo calendário cristão.

Do ponto de vista do anacronismo vertical, no sentido do risco de situar uma perspectiva *queer* a um tempo distinto do qual a teoria foi criada, podemos defender que embora o que chamamos de estudos *queer* ainda não estivesse consolidado como um conjunto de estudos teóricos, existiam certas ações e pensamentos que hoje associamos a estes estudos. É sobre elas que pretendo me debruçar.

Logo, a questão que persiste não é a de que não existia Teoria *Queer* ou um pensamento que pudesse ser chamado de *queer* em Belém do Pará, mas é a de que existiu uma condição histórica que possibilitou a emergência de características que podemos associar a ela. Deste modo: "a imputação de anacronismo não é a alegação de que uma coisa não existiu numa determinada data, é a alegação de que ela não *pôde existir* nessa data" (Rancière, 2011, p. 31).

Na segunda metade do século XX, está compreendido um período de revolução sexual que teve como eventos marcantes o Festival de *Woodstock*, ocorrido em 1969, a rebelião de *Stonewall*, também ocorrida em 1969 e as lutas dos movimentos feministas na década de 1970. Em seguida, profundamente influenciada por esta liberação sexual surgiu a Teoria *Queer*.

Apesar de seu nome, *Queer*, ser associado a uma teoria apenas na década de 1990, ele corresponde a uma série de pensamentos e práticas anteriores que buscaram problematizar e desconstruir convenções sociais a respeito de sexo e gênero. Uma de suas principais contribuições foi trazer para o nível do discurso e da cultura as normas sexuais e de gênero, defendendo que não há uma verdade fixa e imutável sobre o sexo, mas que este conceito é uma ficção *culturalmente* construída. Com isto, a história não ficou fora desta ascensão construtivista. Questões tão caras aos historiadores, como o passado e documento, tiveram sua problematização acentuada sob a perspectiva do construtivismo que marcou as últimas décadas do século XX.

Enquanto isso, no teatro paraense, ocorria um marcante momento de efervescência cultural e criatividade artística onde os artistas da cidade reivindicavam maior liberdade nas suas produções criando espetáculos que geravam debates dentro e fora do meio e que viriam a influenciar uma geração inteira de artistas. Tais espetáculos movimentavam a cidade e o público que, por sua vez, já se via pertencente a um novo momento histórico, mas que ainda estava tentando se livrar dos grilhões da ditadura militar.

Sendo assim, para além do fato de que estes pontos – Teoria *Queer* e a História contemporânea do teatro paraense – são filhos de uma mesma época onde a conclusão de um milênio trazia promessas de uma nova era marcada pelos avanços tecnológicos e científicos, eles compartilham, das suas respectivas maneiras, uma série de características e contribuições que, se relacionadas, podem servir como alicerce para o alcance do objetivo desta pesquisa. Por fim, de uma forma ou de outra, a emergência do pensamento *queer* faz parte do mesmo universo que a emergência da história contemporânea do teatro de Belém do Pará.

> O pecado contra a ordem de sucessão do tempo histórico remete a um outro pecado: o pecado contra a ordem hierárquica segundo a qual o tempo das sucessões depende de um tempo que ignora a sucessão, o tempo das cronologias depende de um tempo sem cronologia: o puro presente ou a eternidade. O anacronismo, como já observamos, não é a confusão das datas, mas a confusão das épocas (Rancière, 2011, p. 25).

Como vimos, este pecado do anacronismo, segundo Rancière, se refere principalmente a uma lógica hierarquizante onde tempo cronológico estaria submetido a um tempo lendário. Ou seja, o anacronismo horizontal, o pecado da ordem da sucessão do tempo histórico daria lugar a um anacronismo vertical.

Gostaria de reservar um momento para explicitar o motivo pelo qual utilizo e defendo o *queer* como pertencente a um tempo lendário, ou seja, a um tempo que, segundo Rancière, não pode ser datado. O *queer*, sob a perspectiva teórica, bem como a história do teatro contemporâneo paraense pertence a uma cronologia cristã, ou seja, está datado segundo princípios temporais que seguem o nascimento de Cristo. No entanto, se compreendermos a força do *queer* como uma ficção de um tempo sem datas, como uma espécie de força ou postura crítica, rebelde e autoconsciente, então tocamos o tempo lendário. Assim, o que se pretende nesta perspectiva é tratar o *queer* como uma ficção para assim *queerizar* o teatro paraense.

Pensando nesta pesquisa historiográfica, não pretendo rumar para um anacronismo horizontal, pois toda a história contemporânea do teatro paraense pertence a uma única cronologia, a cristã. No entanto, essa escolha parece me levar para o que Rancière chama de anacronismo vertical, contudo, tampouco pretendo me debandar para este lado, haja vista que a relação entre o tempo cronológico (esta história) e o tempo lendário (a perspectiva *queer)* não será de hierarquizações, mas de complementaridade, transversalidades, poeticidades.

Poeticidades. Agora entro em uma discussão do *queer* como ficção. Esta é uma questão que se pode retirar da crítica de Rancière a Virgílio: "o anacronismo antes de definir os deveres do historiador, define os direitos da poesia ou da ficção" (Rancière, 2011, p. 24). Chamar de *queer* o teatro realizado na capital paraense, mais do que um pecado para o historiador, é um direito do poeta. Chamar de *queer* o teatro realizado na capital paraense é um ato poético. Gostaria de, por hora, finalizar esta discussão com o último parágrafo de *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*, de Rancière:

> Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com "ele mesmo". Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significante saídos do "seu" tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de "fazer" a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um "mesmo" tempo, é a condição do agir histórico. Leva-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade "cientifica" e mais preocupada com o que quer dizer "história" (Rancière, 2011, p. 49).

Quando chamo o historiador de fingidor, de alguma forma, isso soa como uma crítica ao seu ofício. No entanto, gostaria de questionar o porquê desta interpretação realizando uma investigação sobre a origem do verbo fingir para entendermos como ele se tornou sinônimo de oposição ao verdadeiro: "a palavra 'fingir', como usamos em português, é um exemplo dessa herança interpretativa cuja conotação desgastou e emudeceu aquele sentido originário guardado na ação concreta do verbo" (Ferrito, 2014, p. 97).

Este sentido originário da ação concreta do verbo 'fingir' se refere, segundo Ferrito, à própria etimologia da palavra que era a ação de construir algo concreto. *Fictio,* que origina a palavra "ficção", tem a mesma raiz do verbo latino *fingo*, cujo significado seria esculpir, modelar. É por partir da imaginação e da criatividade de seu criador que o verbo 'fingir' assumiu, com o tempo, um sentido mais abstrato como inventar ou formar. Segundo Ferrito (2014), esta abstração do verbo que antes se referia à ação de construir algo e aos poucos foi sendo utilizada para aquele que 'finge', simula algo, é sintoma de um desgaste da palavra.

> Estendendo um pouco mais essa investigação, constataremos que *fictor* (*qui fingit*) foi como os latinos nomearam o estatuário, o escultor, o artífice (mesmo de palavras), contudo nunca se referindo desse mesmo modo, originariamente, àquele que "finge" uma simulação (*qui simulat*), Discernimos, desde já, que a palavra em questão sofreu um desgaste, um esquecimento ao longo da tradição crítica, provocado por uma interpretação representativa do que enunciava o seu agir (Ferrito, 2014, p. 97).

Esta abstração do verbo fingir acabou provocando uma interpretação depreciativa da ficção em relação com a realidade.

> A ficção, ao longo da história crítica, teve o princípio do seu agir entendido como uma oposição emulativa ao princípio da ação do próprio real, de modo que ficção e realidade se sustentariam em fundamentos de naturezas concorrentes, antitéticas. Se o real é a tese, a ficção é sua antítese e necessária negação lógica. Nesta perspectiva, a ficção é o negativo lógico do real. Como negação ao que é real, a ficção é interpretada como o que é i-rreal – de onde nos vem o sentido vulgar de "fingir". Essa é uma concepção decisiva na trajetória da crítica literária, uma vez que a ficção, juntamente com tudo aquilo que ela compreendia e compreende (como os mitos, a poesia lírica e épica, a tragédia e toda posterior "literatura"), passou a ser vista como um discurso falseador e ao mesmo tempo mimético da realidade – uma realidade entendida e fundamentada pelos critérios da razão (Ferrito, 2014, p. 97).

Tomada na atualidade no seu sentido depreciativo de antítese à ação real, a ficção, como a entendemos, se difere da ficção como compreendiam nossos ancestrais. Ou seja, pelo fato de a ficção não encontrar bases sólidas na realidade, em fatos comprováveis, ela é vista como a irmã bastarda da realidade. Por este motivo, defender em uma tese de doutorado o historiador como um fingidor através de uma analogia com um poema prestigiado como *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, é bem arriscado. No entanto, o sentido que quero dar a esta afirmação é completamente outro.

Ferrito cita o mito de *Cura*, narrado por Higino, o escravo egípcio de César Augusto. Segundo ele, o homem foi criado pelo *fingere*. Cuidado (Cura) estava atravessando um rio e avistou um pedaço de terra argilosa, pegou um pedaço desta terra e começou a fingir, ou seja, moldar, esculpir. A partir deste momento de ficcionalização, Júpiter (Zeus) interveio e deu vida ao que teria se tornado o homem.

> A partir do "fingir", *Cura* cria, com auxílio e a presença dos deuses, o homem. A ação de *Cura,* portanto, não pode ser entendida meramente como a de modelar ou dar forma à terra argilosa, pois é realizada no empenho da criação. Por tal ação, que chamamos de originária, o homem surge como um ser criado na e pela realidade, partícipe de sua cosmogonia, de maneira que, neste sentido, a ficção se mostra como a realização do real, à qual o homem corresponde pela criação (Ferrito, 2014, p. 97-98).

É este o problema da relação da ficção com a realidade que se pretende desconstruir.

> Não há mais como pensar em dois princípios antitéticos do fazer que dividem real e i-rreal, pois ambos, real e ficção, se reúnem no princípio originário de um agir poético (*poiesis*), de uma ação criadora de *mundo*. A ficção é poética, pois inaugura e reinaugura a cada vez o mundo, que não se fundamenta na razão, nem se posiciona contrário, como irracionalidade ou subjetividade, mas se funda como sentido (Ferrito, 2014, p. 98).

É esta relação de ficção e realidade que se pretende resgatar e manter nesta escrita historiográfica. Não penso em um mundo livre de uma interpretação ficcional, tampouco defendo que tudo é uma ficção, haja vista que cairíamos na armadilha da reiteração da tradição metafísica desta relação onde uma funcionaria somente em sua dimensão mimética da outra, mas defende-se esta relação mútua de complementaridade onde uma fornece subsídios de criação para a outra.

Neste sentido, o poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, funciona muito bem para nos ajudar a pensar esta dicotomia ficção/realidade no ofício do historiador e pensar a construção e a escrita da história realizada a partir de uma relação de complementaridade com a ficção. Para concluir este primeiro momento, trago a interpretação de Ferrito acerca do poema:

> O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente." (...). Pelos primeiro e segundo versos, nos diz que, pela linguagem, o mundo se finge "completamente", algo se revela de todo em mundo. Pelos terceiro e quarto versos, o "fingir" não se nos deixaria entender como uma instância do falso, do contrário, o poeta não "chegaria a fingir" isso que se revela de todo – a dor. A dor é deveras ficta: sendo deveras sentida, foi deveras fingida, quando foi revelada de todo em mundo. E como dor revelada em mundo, permanece sendo uma "dor deveras" e não uma

> dor falseada. A dicotomia metafísica da oposição de falso e verdadeiro não se aplica, portanto, às revelações da ficção, como vemos já nesta primeira quadra do poema. Tampouco, tratar-se-ia de um ato afirmativo de um sujeito, subjetivista, já que se revela como mundo, revelando-se maior e velando-se como outro, para todos (Ferrito, 2014, p. 98).

Para dar continuidade a esta seção e, por conseguinte, à construção de meu raciocínio trago novamente as sábias e belas palavras do poeta Fernando Pessoa na voz de seu pseudônimo Alberto Caeiro: "O Universo não é uma ideia minha/A minha ideia do Universo é que é uma ideia minha/A noite não anoitece pelos meus olhos,/A minha ideia da noite é que anoitece por meus olhos".

Recorro às palavras de Pessoa por acreditar que neste poema ele expõe a distinção entre o mundo e a representação do eu lírico. Sendo assim, o mundo é uma coisa, no entanto, a minha ideia sobre o mundo é outra. Não é o mundo que muda, mas a minha própria ideia do mundo é que muda e que me dá a ilusão de movimento, de transformação. O mundo permanece à mercê da minha representação dele e à mercê de tantas outras representações distintas entre si. Esta ação que chamo de anoitecer a partir da minha representação sobre o objeto-mundo pode ser nomeada de maneira diferente de acordo com outras culturas e outros povos. Assim, o mundo só existe a partir do momento que o submeto a uma representação.

Deste modo, a nossa relação com o passado não se dá somente através da história, mas através da ficção também. Quais as consequências desse flerte entre história e ficção? Não pretendo responder ou encerrar esta questão, pois entendo a sua complexidade e entendo que tão cedo não chegaremos a uma conclusão, no entanto, pretendo, sim, conturbar mais ainda esse namoro.

Em termos gerais, a Teoria *Queer* seria um pensamento crítico, político e subversivo a respeito da organização heterossexual da sociedade, ou seja, um desmascaramento da forma como a sociedade se organiza como se todos os indivíduos nela fossem – ou estivessem destinados a ser – heterossexuais. Neste sentido, encontramos na história do teatro contemporâneo da cidade, na década de 1980, uma produção teatral com um discurso semelhante aos estudos *queer*.

> Uma conversa com a Professora Jimena Furlani, contribuiu para que eu criasse um critério rígido de escolha daqueles artigos que trabalhavam com a Teoria *Queer* realmente, ou só a citavam. Nesta conversa, a professora me alertou que os trabalhos que realmente partem de uma perspectiva *queer*, são aquelxs que tratam o *queer* como verbo e não como sujeito. Ou seja, os trabalhos publicados que contribuíam de fato com a Teoria *Queer*, eram aqueles que estavam *queerizando* um tema, um objeto de pesquisa, uma percepção de mundo (Benetti, 2013, p. 23).

A pesquisa de caráter histórico de Fernando Benetti intitulada *A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da Teoria Queer no Brasil (1980-2013)* acena para a transformação do *queer* não em objeto ou sujeito, mas em verbo. Assim o pesquisador se torna um *queerizador* de temas.

> Basta que aconteça uma verbalização do *queer*, tratando estes estudos como verbo, e não como objeto ou sujeito. Este é um dos motivos que fazem com que a Teoria *Queer* se estratifique dentro dos campos teóricos do conhecimento no Brasil. Esta é uma maneira de se afastar da normatização acadêmica, e do fechamento destes estudos para uma área em específico. A Teoria *Queer* está aberta para ser estudada sob lentes plurais, e sob perspectivas diversas (Benetti, 2013, p. 76).

A relação entre a disciplina da história e a ficção é fundamental nesta pesquisa a partir do momento que resolvo *queerizar* uma história. O *queer* é minha ficção. Neste sentido, o ato de *queerizar* se aproximaria do ato de tornar ficção também, haja vista que não pretendo diagnosticar o Teatro *Queer*. Portanto, esta história *queerizada* flerta com o real e com o imaginário, com o que aconteceu e com o que poderia ter acontecido. O ato de tornar ficção é o primeiro passo para o ato de *queerizar*.

No livro *A história ou leitura do tempo*, o historiador francês Roger Chartier discute diversas questões acerca da disciplina da história e do ofício do historiador no seu respectivo tempo. Uma das questões mais pungentes levantadas pelo historiador francês é o duelo intelectual entre a história como ciência que comprova fatos e produz verdade através da utilização de fontes e a história como narrativa e retórica orquestrada pelo historiador e que flerta com a ficção. Este duelo de cavalheiros entre a ciência e a ficção pela donzela disciplina da história também está localizada em um tempo de grandes transformações em nível global, "daí deriva a questão principal em que se baseou o diagnóstico de uma possível "crise da história" nos anos 1980 e 1990" (Chartier, 2015, p. 12).

Chartier identifica que as duas características que dissolvem as diferenças claras entre história e ficção são: o fato de a literatura se apropriar do passado de forma tão forte que muitas vezes os romances servem mais como documentos históricos do que as próprias pesquisas históricas realizadas por historiadores. A segunda característica que confunde história e ficção é a apropriação pela literatura não só do passado, mas também dos métodos e dos documentos dos historiadores.

Aspectos conclusivos

É comum tratarmos o *queer* como uma teoria, afinal, foi como se consolidou um modo específico de ver e de pensar questões de gêneros e sexualidades propostas por diversos estudiosos. Mas, por outro lado, é possivel tomar o *queer* também como uma postura rebelde, um verbo de ação, uma ficção detonadora de mundos datados.

Em termos gerais, se teoria é um "modo de ver" e metodologia é um "modo de fazer", posso ver o mundo sob uma perspectiva *queer*, mas também posso fazer, construir o mundo sob esta mesma perspectiva. Analisando as sinuosidades dos verbos "ver" e "fazer": ambos são verbos de ação, contudo o "fazer" demanda um nível de ação e de comprometimento muito maior, no entanto, sua relação com o "ver" não deixa de ser de mútua complementaridade. A partir do momento em que vejo o mundo sob uma perspectiva *queer*, começo a fazê-lo *queer*. Ou seja, a partir do momento em que tomo conhecimento de que há uma produção teatral expressiva que discute questões de gênero e sexualidade durante o que se compreende como a história do teatro

contemporâneo paraense, começo, por conseguinte, a fazer, a construir esta história de forma *queerizada* como uma atitude metodológica que nos ajuda a entender novas questões da produção historiográfica sobre o teatro local, sobre o próprio ofício do historiador e sobre novas maneiras de pensar a escrita da história de forma menos normativa e mais problematizada.

O *queer* é teoria quando trabalha com objetos e sujeitos, porém, em uma apropriação interpretativa, é metodologia quando se torna verbo. Assim como a Teoria *Queer queerizou* os gêneros e as sexualidades, é possível *queerizar* a história do teatro contemporâneo de Belém do Pará.

Referências

BENETTI, Fernando José. **A bicha louca está fervendo**: uma reflexão sobre a emergência da Teoria Queer no Brasil (1980 - 2013). Monografia (Graduação em História). Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://pergamumweb.udesc.br/acervo/112699>. Acesso em: 23 nov. 2025.

CHARTIER, Roger. **A história ou leitura do tempo**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FERRITO, Ronaldo. Ficção. In: **Convite ao Pensar**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA:
a investigação cênica na prática de uma atriz no espetáculo Ver de Ver-o-Peso

Érika Silvana Almeida Mindelo (PPGARTES-UFPA)[1]

RESUMO

O presente artigo explora os métodos de investigação cênica para a atuação da atriz Yeyé Porto no espetáculo teatral Ver de Ver-o-Peso. A investigação cênica refere-se ao processo de exploração e experimentação que a atriz utiliza para aprofundar a compreensão e a representação de sua personagem. A partir da intersecção entre suas memórias, histórias e historiografia das artes da cena o método se torna um campo fértil para a análise crítica e a reflexão sobre como as narrativas teatrais e performáticas são construídas e preservadas ao longo de sua participação no espetáculo. A memória, entendida como um processo ativo de construção de significados, desempenha um papel crucial na formação da história das artes cênicas, influenciando tanto a produção artística, quanto a sua documentação e interpretação. Este estudo visa destacar como a investigação cênica permite que a atriz desenvolva uma abordagem mais autêntica e inovadora para a sua atuação, resultando em uma experiência teatral mais impactante e envolvente para o público, tornando o processo o meio de evolução das práticas teatrais e a formação de novos paradigmas na arte da atuação.

Palavras-chave: Investigação cênica; atuação; personagem; memória; história.

ABSTRACT

This article explores the methods of scenic investigation in the acting of the actress Yeyé Porto in the theatrical spectacle Ver de Ver-o-Peso. The scenic investigation refers to the process of exploration and experimentation that the aforementioned actress employs to deepen her comprehension and representation of her character. Taking the intersection between memories, histories, and historiography of the scenic arts as our starting point, the methods of scenic investigation becomes a prolific medium for analysis, criticism, and reflection on how theatrical and performative narratives are formed and preserved throughout the actress's participation in the spectacle. Memory is understood as an active process of constructing meanings, which plays a crucial role in shaping the history of scenic art by influencing artistic productions, its documentation and interpretation. This research highlights how scenic investigation enables the actress to develop a more authentic and innovative approach to her acting, resulting in a more impactful and engaging theatrical experience for the audience. Thus, the process of scenic investigation becomes a way in which the scenic arts evolve and enable the formation of new paradigms in the art of acting.

Keywords: Scenic investigation; acting; character; memory; history.

[1] Formada em Licenciatura em Teatro-UFPA, mestranda em Artes e bolsista CAPES pelo Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal do Pará (PPGArtes), artista, professora e pesquisadora em artes. Orientador: José Desis de Oliveira Bezerra. erikamindelo@gmail.com

Introdução

Neste trabalho sobre o intricado e complexo processo de investigação cênica, que habilmente emprega as memórias e histórias pessoais da atriz paraense Yeyé Porto, a seção de introdução oferece uma visão abrangente do tema central e do objetivo principal do trabalho que se propõe a explorar. Este espaço inicial não apenas investiga de forma profunda e reflexiva a importância de utilizar experiências de vida e narrativas individuais na prática da criação artística, mas também enfatiza com clareza o imenso poder que a memória e as histórias pessoais exercem como fontes ricas e inesgotáveis de inspiração para a artista no campo teatral, assim, uma fundação sólida para toda a argumentação que se seguirá.

Além disso, essas memórias se configuram como um material criativo valioso e essencial, que pode ser utilizado de maneira eficaz por artistas que atuam em campos variados e distintos da arte contemporânea, como a pintura, a escultura, a música, e até mesmo na literatura. A introdução, portanto, não apenas apresenta a temática abordada na obra, mas estabelece uma base sólida e fundamentada para as seções subsequentes, ressaltando continuamente a relevância vital e o impacto significativo que as memórias desempenham no processo de criação artística ao longo do processo de criação. Essas memórias não apenas influenciam e moldam as obras da atriz, mas também nos convidam a refletir sobre a interconexão entre passado e presente na criação artística, além de revelar a forma como as experiências individuais se entrelaçam com as correntes culturais mais amplas que permeiam a sociedade.

A exploração desse tema faz com que o leitor se sinta parte desse diálogo contínuo entre história e criatividade, ao mesmo tempo em que desafia a própria noção do que significa ser um artista em um mundo em constante mudança. A construção desta narrativa detalhada evidencia o papel crucial que cada história pessoal desempenha na formação de uma identidade artística única, enfatizando que a verdadeira arte é, em essência, um reflexo das vivências humanas, das experiências, e das interações que moldam quem somos e o que criamos.

Yeyé Porto

Nascida em Belém do Pará, Maria de Nazaré de Andrade Moreira Porto, conhecida nos palcos como Yeyé Porto, possui herança genética de artistas, seu avô João Andrade, mas conhecido como Joandra, era um ator na cidade de Belém. A sua vida inteira ela ouvia sua mãe e suas tias falarem da história de seu avô em relação a sua atuação nos palcos, fazendo Teatro de Revista, incluindo o teatro de comédia, mesmo sem formação nas artes cênica e nunca ter estudado interpretação em sua juventude a atriz possui uma vida inteira de relatos sobre o teatro.

Formada em Arquitetura pela Universidade Federal do Pará (UFPA), casou e passou a morar em Bragança, anos depois voltou para Belém e começou a trabalhar como arquiteta na Secretaria de Estado de Cultura - Secult-PA, na área de patrimônio histórico, que por coincidência localizava-se ao lado do departamento de cultura. No ano de 1986, em Belém do Pará, o Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (CENTUR), atual Fundação Cultural do Pará (FCP) é inaugurado, e algumas pessoas foram destinadas a

dar início às atividades que o centro realizava, e Yeyé Porto foi uma delas. Em atividade no CENTUR, participou de um projeto para a montagem de um espetáculo chamado: *A Casa da Viúva Costa*, direção de Wlad Lima,[2] em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura (SECULT) e com a Universidade Federal do Pará (UFPA), através da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), Yeyé Porto iniciou-se nas artes trabalhando como contra-regra.

Tendo seu primeiro contato indireto com o teatro, ela adquiriu um fascínio em ver os atores ensaiando, e desde então surgia ali a vontade de atuar, mas, o espetáculo já estava com o elenco formado, e por não ter experiência no teatro nem cogitou a possibilidade de encenar. Por um acaso do destino, a diretora Wlad Lima estava realizando teste com uma atriz, mas a mesma estava com dificuldades em realizar as falas da personagem, Yeyé Porto que estava próximo ao palco trabalhando no apoio do espetáculo vendo aquela situação, e por impulso realizou a cena descrita da personagem. Vendo a desenvoltura da sua nova atriz, a diretora encerrou o teste dando o papel à Yeyé Porto, desde então a atriz viu no teatro sua nova paixão, dando início a sua mais nova profissão e contribuindo com sua arte nos palcos paraenses a quase 40 anos.

Figura 1- Atriz Yeyé Porto.



Atriz em cena no Auto Círio (2023). Fonte: Acervo pessoal da Atriz.

#paratodomundover
Na imagem se vê uma mulher branca com os cabelos curtos e brancos usando um óculos na cor branca, em sua cabeça possui um adereço em formato de estrela na cor amarela, suas vestes é uma roupa vermelha com lantejoulas brilhantes.

[2] Escritora, atriz, diretora/pesquisadora de teatro e artista-analista no campo da Esquizoanálise na categoria artística administra o Teatro do Desassossego.

Ver de Ver-o-Peso, do grupo de Teatro Experiência, é um espetáculo de comédia que teve a sua estreia em 1981, trazendo em seu roteiro a rotina do mercado Ver-o-Peso e tendo a direção de Geraldo Salles e escrito por Ramon Stergmann, o espetáculo tem como protagonistas os feirantes e ambulantes que ali se encontram, o espetáculo se reinventa a cada ano sempre com muito humor. Tal espetáculo traz em sua dramaturgia inúmeras particularidades em seus personagens, trazendo olhares intimistas deixando o público mais próximo da realidade que cerca o lugar onde se passa todo o espetáculo.

> A produção de textos dramáticos sempre foi ínfima, principalmente pela dificuldade de publicação. Portanto, a montagem dos textos sempre se constituiu como a mais eficiente divulgação. Neste rastro, temos o texto do espetáculo Ver de Ver-o-Peso (1981) construído através da improvisação dos atores do primeiro elenco, o texto vai se estruturando na mão de Ramon Stergman, além de outros escritores, possuindo a capacidade de atualizar- se a cada montagem (Jansen, 2009, p. 96).

Figura 2- Elenco do espetáculo Verde Ver-o-Peso.



Atriz Yeyé Porto em Cena, centro da imagem. Fotografia de Érika Mindelo. Fonte: Acervo da autora (2024).

#paratodomundover:
Ao fundo da imagem um cenário de teatro feito de tecidos e paneiros de palha, à frente do palco se encontram 8 atores atuando cada um deles vestindo figurinos coloridos.

A Importância das memórias e histórias na criação artística

Explorar em profundidade como as experiências pessoais e coletivas, tanto de épocas passadas, quanto das que vivemos no presente, se torna indispensável para os artistas nos dias de hoje, isso nos faz pensarmos que memórias e histórias possuem na criação artística e no elaborado e complexo processo de criação um material valioso, riquíssimo e inspirador para a expressão criativa e abrangente que, de maneira indiscutível, caracteriza o papel da arte em nossa sociedade moderna. Essas experiências proporcionam não apenas insights únicos e diversos, mas também conexões emocionais genuínas e significativas entre artistas e público, culminando em um diálogo profundo e significativo que transcende as barreiras do tempo e do espaço.

> Discutir de maneira detalhada como a utilização consciente e reflexiva de memórias e histórias na criação artística pode contribuir de forma significativa para a autenticidade e a relevância das obras que são criadas, conferindo- lhes uma dimensão muitas vezes perdida em produções mais superficiais e efêmeras (Santos; Genovez; Almeida; Ataíde, 2024, p. 45).

O processo de criação do Espetáculo *Ver de Ver-o-Peso* surgiu de uma pesquisa de campo que durou em torno de 6 meses, para trazer a identidade da maior feira livre da América Latina os atores do Grupo Experiência fizeram uma imersão para a criação de seus personagens, para a construção da pesquisa pessoal do ator, os participantes do espetáculo chegaram a dormir no mercado Ver-o-Peso juntos com os feirantes. Todos os períodos que se passa no mercado como o despertar da feira na madrugada e os detalhes de seu funcionamento foram reconstruídos para o espetáculo. E a partir dessa imersão através do processo da observação e convivência que cada ator e atriz construíram, assim, seu personagem que até os dias de hoje estão presentes no espetáculo.

Essa abordagem rica e pessoal possibilitou aos atores uma maneira poderosa e impactante de transmitir emoções, reflexões e mensagens cativantes para seus personagens, que de fato, são significativas e que ecoam através dos exatos 42 anos em que o espetáculo está em cartaz por meio de sua expressão criativa. Ao longo do processo criativo e inovador, as memórias e histórias dos atores não apenas enriquecem a experiência estética e a apreciação artística do espetáculo, mas também fortaleceram os laços culturais existentes, trazendo à tona lembranças, sentimentos e vivências que ressoam profundamente com os espectadores que se oferecem a essas experiências.

> Dessa maneira, essas narrativas ricas e vívidas podem transformar a interação do público com a arte em algo mais profundo e envolvente, onde cada obra se torna um reflexo de vidas vividas, experiências partilhadas e histórias comuns, ampliando assim a apreciação cultural e aprofundando a compreensão entre os diversos contextos sociais e históricos de cada personagem e que nos influenciam constantemente, favorecendo um intercâmbio cultural fecundo e enriquecedor que eleva e aprimora a convivência humana uns com os outros e com o mundo que nos rodeia (Silva; Ferreguett, 2024, p. 91).

Suas memórias e histórias: a construção da doce e forte personalidade de Matilda

Acessar e explorar memórias pessoais requer um meticuloso e cuidadoso processo de introspecção e autoconhecimento, um caminho que é muitas vezes desafiador, emocional e cheio de nuances que necessitam de atenção minuciosa. O artista pode recorrer a uma rica e diversificada variedade de ferramentas e métodos, com a prática da escrita automática, que envolve deixar as palavras fluírem livremente, sem censura ou autocensura. Isso possibilita um acesso profundo a pensamentos e sentimentos que muitas vezes são ocultos no subconsciente. Momentos de concentração e respiração intensa e profunda podem ser aliados preciosos durante o processo de criação, pois permitem um mergulho interno poderoso e introspectivo, enquanto a psicoterapia pode se revelar uma forma eficaz e reparadora de desenterrar memórias que podem estar escondidas, esquecidas ou até mesmo reprimidas ao longo do tempo, tornando-se um verdadeiro farol de iluminação.

Para a construção da personagem chamada Matilda, no espetáculo V*er de Ver-o- Peso*, a atriz Yeyé Porto, intérprete de Matilda a mais de 30 anos, traz para os palcos do teatro uma vendedora de comida que trabalha no mercado Ver-o-Peso, a personagem primeiramente surge através da criação da atriz Wlad Lima que deu à personagem uma das principais características, a personalidade forte, brigona e até barraqueira, em seguida sua intérprete foi atriz Dedé Bandeira, logo depois a personagem ganha outra interpretação nas mãos de Yeyé Porto, que utilizou o chamado "esqueleto",[3] aproveitando as características já criadas pelas atrizes anteriores, porém, adicionando novas características, inclusive buscando em suas memórias e histórias pessoais como, por exemplo, a atriz ser uma mãe sensível e protetora, tornando isso o contraponto da personagem.

Figura 3- Personagem Matilda interpretada pela atriz Yeyé Porto.



Espetáculo Verde Ver-o- Peso. Fotografia de Érika Mindelo. Fonte: Acervo da autora (2024).

#paratodomundover
Na imagem ao fundo se encontra um cenário de um espetáculo de teatro com tecidos coloridos e paneiros de palhas, a frente uma mulher branca de estatura baixa, com um lenço branco na cabeça, vestindo um vestido longo vermelho com detalhes na barra colorido, por cima do vestido um avental branco.

Quando a atriz se dedica a explorar suas memórias, suas ricas experiências e as histórias pessoais que formam seu ser, ela desfruta da oportunidade de mergulhar de maneira profunda e intensamente envolvente nas suas vivências e sensações, as quais foram

[3] Estrutura de um personagem, as primeiras características criadas.

imortalizadas ao longo do tempo. Este mergulho profundo, cheio de significado, não apenas enriquece o seu trabalho artístico, mas também proporciona uma vasta gama de emoções e reflexões que se refletem em suas obras.

> Esse processo introspectivo e reflexivo que em algum momento já vivenciamos ou nos deparamos, não apenas confere originalidade e um frescor revigorante à obra, mas também contribui de forma significativa e impactante para promover uma conexão mais profunda, rica e significativa com o público (Lima, 2023, p. 28).

O espectador, ao reconhecer e valorizar a genuína autenticidade e a sinceridade que estão inerentes na arte produzida, sente-se atraído e emocionado de uma maneira realmente especial e única. Ele passa a perceber, então, o esforço genuíno da atriz em compartilhar não somente suas vivências, experiências e emoções, mas também os dilemas e as questões que permeiam sua existência, criando assim um laço que transcende o simples ato de observar a obra e se transforma em uma experiência compartilhada e memorável. Esse tipo de conexão é o que torna a arte relevante e transformadora para a sociedade atual.

Ao analisar a personagem Matilda a atriz Yeyé Porto revela que a personagem ao longo do espetáculo sofre preconceitos por ser uma mulher acima do peso, nomes como "gorda" ou de "toro de sumaumeira", são ofensas que a personagem ouve dos outros personagens no espetáculo, ofensas como essas que fez a atriz busca outro ponto de partida para a criação de Matilda utilizando como base suas memórias e histórias pessoais. Assim como sua personagem, Yeyé era uma mulher considerada muito acima de seu peso, sem pensar em construir um "corpo dentro dos padrões" e pensando unicamente em sua saúde ela passou pela processo de emagrecimento e por cirurgia bariátrica, e mesmo com a perda de peso para interpretar Matilda e fazer com que as piadas sobre seu corpo fizessem sentido, a atriz utilizava de enchimento para dar a impressão de um porte mais robusto da personagem, porém, vendo o quando a personagem sofria com xingamentos em relação ao seu corpo "fora dos padrões' a atriz encontrou um novo viés para a personagem.

Em conversa com o diretor Geraldo Salles atriz trouxe alguns questionamentos sobre o preconceitos de ser uma mulher acima do peso, por ter passado por isso ela sugeriu que a personagem também passaria pelo processo de emagrecimento, não pensado em agradar ou entrar em um padrão de corpo perfeito que a sociedade impõe, mas a busca uma vida mais saudável, assim como atriz se submeteu, lembranças ser uma mulher "gorda" e a não mais tolerar ouvir ofensas em relação ao seu corpo, independentemente como ele seja, o importante é cada um se sentir bem com o próprio corpo.

Ao apresentar suas experiências pessoais e desafios enfrentados, a atriz transmite mensagens poderosas que contribuem para a transformação do cenário artístico e cultural. Navegar por esse caminho Yeyé Porto buscou pela verdade íntima e pela autenticidade das experiências verdadeiramente vividas, uma jornada singular onde cada memória recuperada carrega consigo um valor e significado únicos que moldam a essência do ser. Ao se aventurar na profunda exploração de suas próprias memórias, a atriz descobre e revela um material criativo único

e genuíno que alimenta seu vívido e instigante processo criativo, fazendo com que suas obras se tornem ainda mais ricas, complexas e expressivas.

Isso, inevitavelmente, resulta na criação de produções artísticas que carregam a inconfundível marca indelével de sua particular e singular jornada pessoal, refletindo de maneira íntima e profunda as nuances e complexidades de sua própria vivência e história.

A narrativa pessoal desempenha um papel crucial e essencial no processo criativo de qualquer artista, pois permite que ele ou ela explore sua própria identidade e autenticidade de maneiras que são absolutamente fundamentais para sua expressão artística e estética. Ao mergulhar em suas memórias ricas e histórias pessoais Yeyé Porto, que além de oferecerem um ponto de partida valioso, são também repletas de nuances, a criadora é capaz de articular e expressar experiências que são únicas e genuínas. Essas experiências não são apenas profundas, mas também altamente impactantes, pois agregam uma nova e enriquecedora dimensão de profundidade e originalidade à sua arte e ao seu processo de criação.

Identidade e autenticidade na criação artística

A busca pela identidade e pela autenticidade na criação artística é, sem dúvida, um aspecto fundamental e essencial que desempenha um papel vital na tarefa de estabelecer uma voz única, marcante e verdadeiramente cativante no vasto e diversificado mundo das artes cênicas. Quando a atriz se dedica a explorar suas memórias, suas ricas experiências e as histórias pessoais que formam seu ser, ela desfruta da oportunidade de mergulhar de maneira profunda e intensamente envolvente nas suas vivências e sensações, as quais foram imortalizadas ao longo do tempo. Como afirma Moraes (2021, p. 81), "este mergulho profundo, cheio de significado, não apenas enriquece a expressão artística, mas também proporciona uma vasta gama de emoções e reflexões que se refletem nas obras criadas." Esse processo introspectivo e reflexivo não apenas confere originalidade e um frescor revigorante à obra, mas também contribui de forma significativa e impactante para promover uma conexão mais profunda, rica e significativa com cada membro do público que interage com a sua arte.

O espectador, ao reconhecer e valorizar a genuína autenticidade e a sinceridade que estão inerentes na arte produzida, sente- se atraído e emocionado de uma maneira realmente especial e única.Ele passa a perceber, então, o esforço genuíno da atriz em compartilhar não somente suas vivências, experiências e emoções, mas também os dilemas e as questões que permeiam sua existência, criando assim um laço que transcende o simples ato de observar a obra e se transforma em uma experiência compartilhada e memorável. Esse tipo de conexão é o que torna a arte relevante e verdadeiramente transformadora na sociedade atual.

Conclusão

Em síntese, o processo de criação artística, que envolve uma profunda reflexão sobre as suas memórias pessoais e histórias que são íntimas, se apresenta como um mergulho intenso e profundo na essência da individualidade humana. Esse mergulho se transforma em um efetivo convite à exploração da própria individualidade e da coletividade, buscando sempre uma inspiração verdadeira e autêntica que possa ressoar nas emoções de quem aprecia a arte.

Este caminho de criação traz consigo a promessa de uma transformação significativa na maneira como nós nos conectamos uns com os outros e também com o vasto mundo ao nosso redor, evidenciando as interações e relações que estabelecemos ao longo de nossas vidas. "A importância das memórias na criação artística, assim como a relevância das histórias que nos compõem, se revela como uma fonte inesgotável e imensamente rica de narrativas, que se manifestam tanto a nível pessoal quanto coletivo" (Leal, 2024, p. 54). Essas narrativas se tornam absolutamente essenciais e imprescindíveis para a construção da identidade, da emoção e da compreensão nas obras de arte que criamos e compartilhamos.

Ao acessar e explorar as memórias pessoais de maneira honesta e intensa, o artista se depara com a inegável responsabilidade ética que o acompanha, responsabilidade esta que emerge da necessidade de respeitar limites e garantir a ética na utilização de memórias que pertencem a outras pessoas ao seu redor. "Isso é especialmente crítico no caso de memórias que podem ser sensíveis, profundas ou íntimas, exigindo uma abordagem cuidadosa e respeitosa" (Oliveira, 2023, p. 21). Nesse complexo e multifacetado contexto criativo, a reflexão final nos convida a considerar a força da narrativa pessoal não apenas como um elemento criativo fundamental, mas também como um fator que influencia profundamente a forma como nos expressamos artisticamente. Isso evidencia a emoção intensa como um catalisador poderoso e a transformação de memórias em arte, um processo que se revela complexo, rico em significados diversos e altamente enriquecedor para o artista e o público. Assim, a criação artística a partir de memórias e histórias não deve ser reduzida a um ato simples e superficial, mas sim vista como um caminho que exige não apenas uma sensibilidade apurada e um olhar atento, mas também um compromisso ético profundo com todas as histórias que são compartilhadas no espaço artístico.

É absolutamente essencial ter uma compreensão abrangente do papel destes elementos na expressão artística, pois trata-se de uma jornada contínua que não só promove a auto exploração, mas que também estabelece um diálogo significativo e impactante com o público, que é no final das contas a razão pela qual a arte deve ser criada e apreciada. Esse diálogo artístico é capaz de criar conexões duradouras e transformadoras, que ressoam em diferentes níveis de entendimento e emoção, permitindo que as experiências compartilhadas se tornem um elo poderoso entre o artista e seu público, criando assim um espaço de reflexão e empatia com um valor inestimável.

Referências

JANSEN, Karine. **O Teatro Contemporâneo no Pará**: Conceitos, Memórias e Histórias. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v1, n.2, p. 87-98, 2009.

LEAL, Amanda S. **Minha mãe me fez artista**: a construção de uma artista através da escrevivência. Monografia (Graduação em Teatro), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/283570/001239838.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 18 dez. 2024.

LIMA, Maria Aparecida da Fonseca. **Redes de memórias de uma mulher artista**: em busca de'um lugar ao sol'... Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/75967/3/2023_dis_maflima.pdf>.Acesso em: 19 dez. 2024.

MEIHY, José Carlos S. B. e SEAWRIGHT, Leandro. **Memórias e narrativas**: história oral aplicada. 1ª ed. Editora Contexto, São Paulo, 2020.

MORAES, Jonas Rodrigues de. HISTÓRIA, MEMÓRIAS, ORALIDADES, CULTURA E ARTES NA BAIXADA MARANHENSE. **Outros Tempos**: Pesquisa em Foco-História, São Luís, v.18, n.31, p. 313-339, 2021. Disponível em: <https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/834>. Acesso em: 20 jan. 2025.

MORO, Gláucio Henrique Moro. MANIFESTAÇÕES DO VÍDEO: LINGUAGEM E TEATRALIDADE. **EntreLetras**, Araguaína-TO, v.15, n.2, p. 200-214, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/entreletras/article/download/18881/22479>. Acesso em: 20 jan. 2025.

OLIVEIRA, Mauricio Silva de. INSPIRAÇÃO: COMO A NATUREZA E O CAMPO ME FIZERAM ARTISTA?. **Revista PsiPro/PsiPro Journal**, v.2, n.6, p. 109-129, 2023. Disponível em: <https://revistapsipro.com.br/index.php/psipro/article/view/62>. Acesso em: 10 set. 2024.

SANTOS, Valdicélio Martins dos, GENOVEZ , Falco. Patrícia, de ALMEIDA, Karla Nascimento. e ATAÍDE, Joana Paula**.** CORPO-TERRITÓRIO, CORPO-ATOR E CORPO-MEMÓRIA: a transposição da dor nos múltiplos corpos em cena no espetáculo" Nosso Chão". **CAD.GIPE-CIT**, Salvador, n.52, p. 250-267, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/63106/36007>. Acesso em: 18 mai. 2024.

SILVA, Tania Benedita F. e FERREGUETT, Cristhiane. O GÊNERO MEMORIAL COMO PROCESSO DIALÓGICO DE (RE) CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA: THE MEMORIAL GENRE AS A DIALOGICAL PROCESS OF IDENTITY (RE) CONSTRUCTION. **Missangas**: Estudos em Literatura e Linguística, volume, v.5, n.11, p. 156-177. Bahia, 2024. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/missangas/article/view/22030/14951>. Acesso em: 29 dez. 2024.

A ARTE DO ATOR-MANIPULADOR:

uma breve história da Companhia Teatral In Bust Teatro COM bonecos

Kamilla Pavão Cunha (UFPA)[1]

Carla Renata de Oliveira Santos (UFPA)[2]

Adriana Maria Cruz dos Santos (UFPA)[3]

[1] Discente do Curso de Licenciatura em Teatro (UFPA) e formada no curso técnico em Dança Clássica (ETDUFPA). É atriz, bailarina, palhaça e produtora cultural. E-mail: kamilla.cunha@ica.ufpa.br

[2] Discente do Curso de Licenciatura em Teatro (UFPA) e do curso técnico em Cenografia (ETDUFPA). Graduada em marketing e atua como pesquisadora e educadora. E-mail: carla.2002.ssantos@gmail.com

[3] Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua na Escola de Teatro e Dança da UFPA como docente efetiva e coordenadora geral dos cursos técnicos. É atriz, dramaturga, diretora teatral e integrante do grupo In Bust - Teatro com bonecos. E-mail: adcruz@ufpa.br

RESUMO

Em 1996, um grupo de jovens de Belém do Pará formou uma companhia de teatro com o objetivo de explorar novas formas de expressão artística, especialmente a manipulação de bonecos. Inicialmente, sem nome definido, o grupo se dedicava à investigação da interação entre o ator-manipulador e o boneco, e com o tempo passou a se chamar *In Bust Teatro com Bonecos*. A companhia se tornou referência no cenário teatral paraense, devido ao seu trabalho inovador e à sua pesquisa sobre o teatro de formas animadas. Este estudo visa analisar a trajetória do grupo e o impacto de sua arte no teatro local, destacando a importância da dramaturgia do ator-manipulador na diversidade cultural de Belém. A pesquisa é baseada em estudos bibliográficos sobre a companhia e autores especializados em teatro de bonecos. O trabalho evidencia os processos criativos do grupo, que utiliza o corpo para dar vida ao inanimado, além de sua contribuição ao teatro de animação.

Palavras-chave: Ator-manipulador; boneco; animação.

ABSTRACT

In 1996, a group of young individuals from Belém, Pará, formed a theater company with the goal of exploring new forms of artistic expression, particularly through puppet manipulation. Initially without a defined name, the group focused on investigating the interaction between the actor-manipulator and the puppet, and over time, it became known as In Bust Teatro com Bonecos. The company gained recognition in the Pará theater scene due to its innovative work and its research on animated forms of theater. This study aims to analyze the group's trajectory and the impact of their art on local theater, emphasizing the significance of the actor-manipulator's dramaturgy within the cultural diversity of Belém. The research is based on bibliographical studies about the company and authors specialized in puppet theater. The paper highlights the group's creative processes, where the body is used to animate the inanimate, as well as their contribution to the field of animation theater.

Keywords: Actor-manipulator; puppet; animation.

O teatro é uma das formas mais antigas e poderosas de expressão artística, presente desde os primórdios da humanidade em manifestações ritualísticas e comunitárias. Margot Berthold (1968), no prefácio do livro *História Mundial do Teatro*, afirma que nenhuma forma teatral e nenhum anfiteatro são tão novos que não tenham analogia com o passado. Patrice Pavis desenvolveu, em seu *Dicionário do Teatro*, um estudo sobre os principais termos do universo teatral. Dentre eles, destaca-se o conceito de "gênero", entendido, no âmbito teatral, como a classificação das obras com base em suas temáticas e convenções estilísticas. Pavis ressalta, no entanto, que essas categorias são mutáveis e podem se mesclar ao longo do tempo (Pavis, 2021, p. 182). Seguindo essa perspectiva, Amaral (1996, p.18) afirma que:

> O teatro de animação inclui máscaras, bonecos, objetos. Cada um, em separado, pertence a um gênero teatral e, quando heterogeneamente misturados, adquirem características próprias e constituem o teatro de formas animadas.

Esse gênero, por sua vez, está intrinsecamente ligado, desde a sua concepção, à Companhia In Bust. Na cidade das Mangueiras, apelido dado à Belém, capital do estado do Pará devido a sua enorme quantidade de Mangueiras, a Cia In Bust Teatro com Bonecos tem sido uma vanguardista nessa arte, explorando a interação entre o ator-manipulador e os bonecos desde sua formação, em 1996. Inicialmente, composta por um grupo de jovens entusiastas pelo teatro, cujo interesse em comum se constituiu do anseio em se partilhar, a uma arte experimental (Santos, 2015).

De acordo com o que é narrado e defendido na dissertação de mestrado, intitulada *Sobrevoos e Pousos sobre a dramaturgia do In Bust Teatro Com Bonecos* (2015) de Adriana Cruz dos Santos, a origem do nome do grupo surgiu-se a partir do título do espetáculo de conclusão de uma disciplina da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), apesar da relutância no início, foi a sugestão de, na época também integrante do grupo, David Matos(1961-2024), que foi acatada para dar nome a Companhia.

> [...] E foi David Matos, professor da turma e integrante do grupo naquele momento, quem propôs a expressão "In bust" para ser o nome do grupo. Por achar a expressão divertida e descompromissada, aceitamos a proposta, embora alguns reclamassem o ato dele estrangeirado para um grupo de Belém do Pará (Santos, 2015, p. 10).

A proposta deste estudo é analisar a trajetória dessa companhia, que se consolidou como uma das principais referências no teatro de formas animadas no Pará, e entender a relevância de seu trabalho dentro e fora do cenário local. Focando na relação íntima entre o ator e o boneco, esta pesquisa busca destacar como o trabalho da In Bust contribui para a valorização e diversidade cultural da região.

A pesquisa investiga também os processos criativos desenvolvidos pela companhia, que utiliza o corpo humano para animar objetos inanimados, e como essa prática se insere nas tendências contemporâneas do teatro de animação. O estudo está embasado em uma análise bibliográfica, com base em livros, artigos e registros documentais sobre o

trabalho da companhia e o teatro de bonecos. Ao explorar o impacto cultural e artístico da In Bust, pretende-se não apenas traçar um panorama de sua trajetória, mas também refletir sobre a contribuição do grupo para o desenvolvimento do teatro de animação no Brasil, especialmente no cenário teatral paraense.

Metodologia

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa, combinando análise bibliográfica, documental, entrevistas e observação de algumas apresentações da companhia. O objetivo dessa metodologia é compreender a trajetória da In Bust Teatro com Bonecos, sua evolução estética e técnica, suas contribuições para o teatro de animação e sua influência no cenário cultural paraense e nacional. Segundo Amaral (1996):

> Para se fazer uma boa manipulação é preciso começar sempre de movimentos muito simples como: levantar um braço, girar a cabeça, coçar, beber água, abrir um livro ou andar até que se descubra a melhor forma de fazê-lo e encontrar-se o seu ritmo perfeito. E só então se deve partir para ações mais complexas (Amaral, 1996, p. 285).

Considerando essa perspectiva, a metodologia utilizada neste estudo busca analisar não apenas os textos e registros sobre a In Bust, mas também as suas práticas cênicas e o impacto da relação entre o ator-manipulador e o boneco.

A primeira etapa do estudo consistiu em uma revisão bibliográfica aprofundada, reunindo textos e pesquisas que abordam o teatro de bonecos, suas técnicas de manipulação e suas características cênicas. Parafraseando a definição da palavra "Teatro de Animação" (Pavis, 2021), a manifestação contemporânea do que chamamos de "teatro de bonecos" (utilizando bonecos ou não) coloca em cena outros elementos, tais como: objetos, imagens, sombras e formas abstratas, que, por sua vez, contracenam com atores e atores-animadores visíveis ou ocultos, mas mantendo o foco principal nas figuras animadas. (Guinsburg; Faria; De Lima, 2020). Partindo desse princípio, foram analisadas obras que discutem o teatro de animação e suas interseções com a performance contemporânea, bem como estudos específicos sobre a dramaturgia visual.

Foram consultados autores referenciais no campo do teatro, entre eles: Margot (1968), Pavis (2021), Amaral (1996; 2005), Santos (2015; 2019; 2022), e Guinsburg, Faria e de Lima (2020), também foram analisados artigos presentes no site da Companhia In Bust (2008) e pesquisas acadêmicas que estudam a recepção do teatro de bonecos pelo público e sua evolução no contexto brasileiro. Além disso, foram incluídos materiais documentais sobre a trajetória da In Bust, como a entrevista concedida pela integrante da companhia, a atriz e educadora Adriana Cruz fora as reportagens sobre suas montagens, possibilitando um embasamento teórico sólido para a pesquisa.

Para complementar a revisão bibliográfica e obter um olhar mais aprofundado sobre a companhia, a pesquisa contou com a análise de fontes primárias, incluindo uma entrevista à atriz, bonequeira e professora, Adriana Santos, pertencendo, oficialmente, a In Bust desde 1997. Essa entrevista teve como objetivo investigar o processo criativo

do grupo, suas principais referências artísticas e os desafios enfrentados na construção de sua linguagem teatral. Segundo Adriana Santos:

> Observando do ponto de vista estético, ou da poética que o constitui, este jogo é preponderante na maior parte dos espetáculos montados pelo grupo, e o que proporcionou esta forma de fazer foi a germinação das sementesexperiências de cada um dos "inbusteiros", do entrelaçamento de experiências de cada integrante, que são considerados, entre si, condutores do processo de criação (Santos, 2015, p. 19).

A partir dessa reflexão, as entrevistas buscaram compreender como os artistas da In Bust constroem essa interação e como a manipulação se torna parte essencial da dramaturgia do grupo. Outra etapa fundamental da metodologia foi a análise de registros audiovisuais e documentais das apresentações realizadas pela companhia. Foram examinados vídeos de espetáculos, fotografias de cenas, materiais de divulgação e resenhas críticas, permitindo observar a evolução estética e técnica do grupo ao longo dos anos. Dentre os principais meios de obtenção a essas informações vieram através do site de divulgação da In Bust.

> Ao sobrevoar o campo a ser explorado, tenho a visão de um circuito de materiais, formas, cores, processos, espectadores, aplausos, viagens, fracassos, sucessos, registros palpáveis, como fotos, vídeos, e registros subjetivos, arquivados na memória, e outras visões. O ensejo deste movimento, objeto deste voo-estudo, é também relacionar estas visões para a elaboração do entendimento desta dramaturgia inbusteira[...] (Santos, 2015, p. 16).

Tendo a abordagem de Santos em mente, a análise buscou identificar padrões narrativos, estratégias visuais e a relação entre os manipuladores e os bonecos nos espetáculos da In Bust.

Além das fontes documentais, a pesquisa incluiu a observação direta de uma apresentação recente da companhia, intitulada *Aguar o Tempo*. A experiência de assistir ao espetáculo permitiu um estudo mais detalhado da encenação, do uso dos bonecos e da recepção do público. A observação buscou identificar como os elementos visuais e corporais são utilizados na narrativa e de que maneira a companhia constrói a relação entre ator, boneco e espectador. A partir da perspectiva de Amaral, a análise se concentrou em compreender como essa alternância ocorre na prática, dentro da proposta estética da In Bust.

> Os elementos usados no teatro de animação, bonecos, objetos, máscaras, não são vivos em si, mas transmitem vida ao serem animados. Está implícito aí o mistério: Vida e Morte. Por isso, se diz que no teatro de animação existe magia, pois magia surge quando acontece a ligação entre duas realidades opostas (Amaral, 2005, p. 13).

A combinação dessas abordagens metodológicas possibilitou uma análise detalhada e multidimensional sobre a In Bust Teatro Com Bonecos. Ao integrar diferentes fontes, sendo elas desde textos acadêmicos até a experiência direta de assistir a

uma apresentação, a pesquisa busca construir um panorama amplo sobre o grupo e sua relevância para o teatro de animação no Brasil. Além de mapear a trajetória da In Bust, este estudo procura refletir sobre o impacto do teatro de bonecos como forma de expressão cultural e artística, analisando como suas práticas dialogam com as tendências contemporâneas do teatro de animação.

Teatro de animação e a In Bust

A animação, como campo de estudo mais especificamente a animação de bonecos, é um estilo artístico que pode se conectar com diversos campos, como teatro, cinema, performance, danças, estilos presenciais e até mesmo on-line, utilizando a vitalidade do boneco e do bonequeiro para se articularem através da movimentação (Santos; Costa, 2023).

Amaral (1989, p. 43) define que "Boneco" é um termo que designa um objeto que representa uma figura humana ou animal, e é dramatizada em forma animada diante de um determinado público. A pesquisadora também ressalta:

> Nos últimos anos, convencionou-se usar a palavra boneco como um termo genérico que abrangesse suas várias técnicas. Assim, marionete é o boneco movido a fios; fantoche, ou boneco de luva, é o boneco que o bonequeiro calça ou veste; boneco de sombra, refere-se a uma figura de forma chapada, articulável ou não, visível com projeção de luz; boneco de vara é um boneco cujos movimentos são controlados por varas ou varetas; marote é também um boneco de luva que o bonequeiro veste, e com sua mão articula a boca do boneco. O ator vestido com o personagem-boneco pode ser um boneco-máscara ou uma máscara-corporal (Amaral, 1989, p. 43).

É preciso entender que, dentro do teatro de bonecos, o ator se diferencia do personagem, pois ele tem sua essência de representar um papel, por outro lado, o boneco tem a essência do não ser, e não interpreta um personagem, pois ele é o personagem o tempo inteiro (Amaral, 1989, p. 44). Compreendendo esse conceito, o corpo do atuante não se funde com o boneco, mas para além, estão os dois ocupando um espaço juntamente representando signos distintos.

Dentro dessa área artística, essa pesquisa vem propor o aprofundamento na história e registros dos fazeres teatrais do grupo de teatro com bonecos paraense In Bust. Grupo que surgiu, nos anos de 1990, com uma proposta de unir atores e bonecos que compartilham o espaço, dentro de jogos teatrais com novas possibilidades tanto para o cenário paraense quanto para os artistas que fundaram o grupo (Santos, 2019, p. 71).

De acordo com a perspectiva da artista e pesquisadora Adriana Maria Cruz dos Santos (2019, p. 71), que entrou no grupo em 1997, pouco tempo depois da sua fundação, o grupo não demorou para passar de ser "teatro de bonecos" para "teatro com bonecos", pois os aparatos técnicos que serviam para esconder o corpo-bonequeiro não cabiam no tipo de teatro que eles desejavam fazer. É necessário libertar o corpo do ator, e fazê-lo entender que precisa desconstruir a concepção de ator-atriz, pois serão gestados novos encontros corporais com o boneco, que trarão outras possibilidades (Santos, 2019, p. 21).

Desse modo, desde sua fundação em 1996, a In Bust – Teatro com Bonecos, montou diversos espetáculos que foram se multiplicando e sendo aprimorados através do tempo. Durante a pesquisa sobre esse grupo teatral, foi realizada uma entrevista através da plataforma "Google Meet" com a docente Adriana Maria Cruz dos Santos, que forneceu diversas informações sobre os atores e bonequeiros que faziam parte da equipe.

O começo de tudo era apenas uma forma de brincadeira entre alguns amigos, como Aníbal Pacha, Beto Paiva e Paulo Ricardo Nascimento, que se juntavam em alguns dias livres para praticar diferentes teatralidades com bonecos, como por exemplo ligar o rádio e colocar alguns bonecos para dublar, interpretar e performar as músicas. Os membros eram artistas que tinham interesse em brincar e explorar mais o território dos bonecos, estabelecendo jogos com experimentações divertidas e com diferentes tipos de objetos (Santos, 2022, p. 53).

Com o tempo, a prática foi ficando mais "séria" e deu início a primeira dramaturgia e espetáculo oficial do grupo, nomeado *Fio de pão – A lenda da cobra Norato*. De acordo com Santos (2019, p. 73), nesse espetáculo os atores são uma família de artistas de rua que cantam e contam histórias, e chegam para contar uma lenda amazônica da cobra que deseja virar humana. Nesse espetáculo, que já foi montado e apresentado algumas vezes, os atores usam figurinos de diversas cores e formatos, que dar ênfase no ator como um participante da cena junto com os bonecos, fazendo jus ao "teatro com bonecos" se jogando na cena sem dar apenas holofotes aos objetos (*Idem*, p. 74). Segundo Santos e Costa (2023, p. 22):

> O In Bust, formado atualmente por um núcleo de quatro pessoas e, por vezes aberto a convidados em alguns processos de criação, segue o desejo de experimentar a relação ator e boneco, por meio do brincar como procedimento para conversões destas experimentações em cenas. Nesta trajetória, o grupo assume diversas tarefas para a produção do espetáculo, tais como a construção de bonecos, a direção e a dramaturgia, a partilha que ocorre conforme as necessidades geradas no labor da atividade artística.

O boneco, segundo Amaral (1989, p. 74), é composto por imagem e movimento, exige uma dramaturgia específica que difere de outros tipos de teatro, pois não pode se apoiar apenas em ações e palavras, porém muito mais em gestos, em pausas e em momentos de não-ação ou de silêncio, seguidos de movimentos. Concordando com essa conceituação da dramaturgia dos teatros com bonecos, entende-se que apesar de ter uma limitação em alguns espaços, esse tipo de arte pode ser adaptada, no caso da In Bust que dá a ela um cunho artisticamente regional.

Os participantes do In Bust, desde o começo utilizaram das suas narrativas para estabelecer o cotidiano amazônico e as encantarias regionais. O espetáculo *O conto que eu vim contar*, por exemplo, traz em sua concepção diferentes dimensões, com cenas montadas para dar a ideia de mundos conectados, os bonecos construídos com raízes de patchouli, planta muito comum na região amazônica, também trazem uma perspectiva entre realidades estéticas (Santos; Costa, 2023, p. 25).

Dessa forma, o boneco para o teatro de animação sai da condição de escultura produzida pelo bonequeiro e se amplia, tanto em questão material ou modificando seus

fazedores, desta forma qualquer objeto, em qualquer dimensão pode ser conduzido para uma dramaturgia de animação (Pacha, 2020, p. 45). Santos (2022, p. 58) concorda:

> Os tipos de materiais para confeccionar o boneco, madeira, papel, tecido e os resíduos plásticos, apontam um fluxo para a composição que se institui pelos modos de pegar e se conectar ao boneco, inclui um estudo do contato, do peso e no movimento da cena. Essas são qualidades que também envolvem o sentir como prática, projetam as condições necessárias para que se descubra as potências e circunstâncias desse corpo-substância.

Os atuantes, juntamente com seus bonecos, estabelecem uma relação no espaço-tempo poético, e no encontro de ambos é perceptível a busca por um corpo-substância que impulsiona o trabalho dos artistas na ação com os bonecos, e tal busca impulsiona esse trabalho e essa relação inseparável dentro do olhar do espectador que produz o encantamento poético desta vida fictícia (Santos, 2022, p. 55).

Santos e Costa (2023, p. 23) comentam no artigo acerca das dramaturgias do grupo In Bust que uma das experiências foi construída no texto *E aí, Macaco?* (2008), a convite do Parque Zoobotânico Emílio Goeldi (Belém-Pará) em comemoração àquela instituição. Uma problemática é encontrada no texto, que inicialmente tinha como personagens diversos bonecos em formato de animais e continham longos diálogos, que tornaram o texto difícil de ser encenado como teatro de bonecos que naquela situação nem tinha articulação de boca, mais uma vez colaborando com o pensamento de Amaral (1989, p. 74) em que a dramaturgia para o encenador de bonecos deve ser diferenciada de qualquer outra atuação.

Para o compartilhamento dessas dramaturgias e encenações, é criado o espaço de pertencimento, o Casarão do Boneco (Pacha, 2020). "O casarão 815 da 16 de novembro começou a ficar conhecido como Casarão do Boneco no quarto ano da Semana de Bonecos, em 2004, quando o In Bust abriu as suas portas ao público pela primeira vez" (Nascimento, 2018, p. 10 *apud* Pacha, 2020, p. 46). Hoje em dia o Casarão do Boneco não é um ambiente somente de teatro de animação, afirmou Adriana Santos na entrevista concedida a essa pesquisa. Dentro do casarão é possível assistir diversos tipos de espetáculos teatrais, de dança, de animação e até mesmo performances, tornando-se hoje em dia uma referência tanto de teatro de animação na região Norte do Brasil, como também referência de espaço artístico no estado do Pará.

Pacha (2020, p. 46 *apud* Nascimento, 2018, p. 12) também comunica que o espaço traz diversidades artísticas e é aberto ao compartilhamento de diversas expressões da arte, como até mesmo circo, capoeira, shows de bandas, oficinas de diversos temas, rodas de conversa e afins.

Referências

AMARAL, Ana Maria de Abreu. O inverso das coisas. **Móin-móin**, Florianópolis, v.1, n.1, p. 12–24, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/10596525950347010120050 12>. Acesso em: 6 dez. 2024.

AMARAL, Ana Maria de Abreu. **Teatro de Formas Animadas**: Máscaras, Bonecos, Objetos. 2. ed. São Paulo: Editora EdUSP, 1996.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; DE LIMA, Mariângela Alves. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. Cidade: Editora Perspectiva, 2020.

IN BUST. **O Teatro com Bonecos**: O Corpo em Movimento. Belém: Editora In Bust, 2008.

MARGOT, Berthold. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo. O com bonecos do In Bust. **Site teatro COM bonecos**, s/d. Disponível em: <https://teatrocombonecos.wordpress.com/os-escritos-da-pesquisa/o-com-bonecos-do-in-bust>. Acesso em: 3 dez. 2024.

PACHA, Aníbal. In Bust Teatro com Bonecos - Palco Giratório 2005. **Blog de Aníbal Pacha Teatro com Boneco**, 15 de abril de 2008. Disponível em: <https://anibalpachateatro.blogspot.com/>. Acesso em: 14 dez. 2024.

PACHA, Aníbal. Teatro de Animação no Território do Compartilhar. **Site da Associação Brasileira de Bonecos**. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/05/mamulengo_artigo-anibal-pacha.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2024.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

SANTOS, Adriana Maria Cruz dos. Corpo-Substância: um corpo com bonecos. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 51–62, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/215415>. Acesso em: 6 dez. 2024.

SANTOS, Adriana Maria Cruz dos. **Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos**. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/edfc5527-ab71-44e6-932c-ffa0dc2cc6e4>. Acesso em: 6 dez. 2024.

SANTOS, Adriana Maria Cruz dos. **Sobrevoos e pousos sobre a dramaturgia do In Bust teatro com bonecos**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/13569>. Acesso em: 2 dez. 2024.

VERO TEATRO. In Bust Teatro com Bonecos. Acervo fotográfico. **Site Veroteatro.** Disponível em: <https://veroteatro.com/brincantes/in-bust-teatro-com-bonecos/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

TEATRO DE APARTAMENTO:
uma incursão pelas memórias de 15 anos de um grupo de atores

Davi José de Paula Soares (PPGED-UFPA)[1]

RESUMO

A escrita trata de uma incursão pelas memórias da Cia. Teatro de Apartamento (TA), grupo de atores que existe há pouco mais de 15 anos na região de Belém-PA, e a trajetória cênica deste coletivo. De acordo com o portfólio do grupo, estão contabilizados dezessete espetáculos em seu histórico. Ao longo de seu período em atividade, o TA realizou cursos, *workshops*, projetos de leitura dramática, entre outras ações. Também participou de conferências e conseguiu recursos por meio de programas de investimento em projetos artístico-culturais. Alicerçando-se na produção de obras híbridas de teatro e cinema, sendo voltada especialmente para a Hollywood dos anos 1940, a companhia imprime em cada cena sua inspiração dual, em um palco – que não é nem uma sala de cinema e nem um teatro, mas sim um terceiro espaço. Após a incursão pelas memórias do grupo, registramos as fichas técnicas de cada obra apresentada pelo grupo.

Palavras-chave: Grupo de atores; lugares de memória; ficha técnica.

ABSTRACT

This study explores the memories and artistic journey of Cia. Teatro de Apartamento (TA), a theater group based in Belém, Pará, which has been active for over 15 years. According to the group's portfolio, TA has produced seventeen theatrical performances. Throughout its trajectory, the company has conducted workshops, dramatic reading projects, and courses while participating in conferences and securing funding through cultural investment programs. TA specializes in creating hybrid works blending theater and cinema, with a particular focus on the aesthetic of 1940s Hollywood. This dual inspiration shapes the group's distinctive approach, transforming the stage into a "third space" that transcends traditional notions of theater and cinema. This study documents the group's journey, presenting technical files for each production they have staged.

Keywords: Group of actors; sites of memory; technical files.

[1] Mestrando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Pará (PPGED/UFPA). Graduado em Licenciatura em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Performer e organizador de eventos de divulgação artístico-científica. Membro-pesquisador do Grupo de Estudos em Performance INcorpoRe. (LEPEL/UFPA). Email: davijose.ds98@gmail.com

Primeiras palavras...

Tudo começou com um espaço. Na verdade, com a falta de um. Mas havia também o desejo – um desejo de criação e de começo. Assim se inicia o *Teatro de Apartamento* (TA): um grupo de atores surgido em meados dos anos 2000, em uma sala de estar de um apartamento em um antigo edifício, localizado na Travessa Angustura, em Belém do Pará. Esse espaço não foi algo idealizado. Ele acontece pelo fato de não haver qualquer outro local que pudesse abrigar os ensaios dos artistas. Mas isso não limitaria um grupo de amigos "quase-atores" que se movia pelo desejo de dar vida às suas próprias narrativas e cenas particulares.

Além disso, o apartamento se torna um símbolo emblemático de registro do coletivo, o qual produz identidade e é alocado em seu título, e por se relacionar com o teor dos enredos retratados pela companhia, que aborda em seu fazer teatral críticas ao falso moralismo, "como se o espectador pudesse observar as hipocrisias da sociedade por um buraco de fechadura" (Palco Belém, 2021). Neste sentido, esta escrita se trata de uma incursão pelas memórias da Cia. Teatro de Apartamento, um grupo de atores que existe há pouco mais de 15 anos na região de Belém-PA, e os lugares de memória que comportam a história deste coletivo.

O(s) início(s) do grupo

Falar de como o Teatro de Apartamento surgiu é algo que gera incertezas. Há sempre questionamentos sobre o momento exato em que aquelas atrizes e atores deixaram de ser apenas artistas circulando em peças isoladas e passaram a ser um grupo com identidade própria. As individualidades de cada sujeito tornam ainda mais difícil essa tarefa de identificar o ponto de partida do TA, já que existem diversas concepções de início. Portanto, aderindo à ideia de Clarice Lispector quando afirma que "antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve" (2017, p. 13), entendemos que, mesmo chegando a um consenso a respeito da data de nascimento do grupo, haverá inúmeros outros inícios, que hão de persistir nas paredes da memória dos sujeitos envolvidos mesmo não estando presente nestas linhas ou quaisquer outras.

De antemão, destacamos que a mola propulsora que faz germinar o grupo em questão tem nome e sobrenome: Saulo Sisnando. Como ele próprio costuma citar: "Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida" (Lispector, 2017, p. 47). O "sim" de Sisnando partiu de sua inquietação em não conseguir expressar sua visão de mundo, suas paixões e suas histórias nos locais em que (não) se encontrava, traduzindo isso na decisão de unir amigos em um projeto que combina amizade, criatividade e resistência. Portanto, podemos afirmar que sua tomada de autonomia, aliada com a força da amizade do grupo de atores e a vontade de continuar trabalhando juntos foram fatores que levaram à criação do TA. De certo, a pessoa de Saulo Sisnando por vezes se confunde com o Teatro de Apartamento, podendo ele ser, até mesmo, a analogia mais simétrica do que seria a identidade do grupo. Aliás, o famigerado apartamento, sede do grupo nestes inícios, era da mãe de Sisnando, local onde o artista residia.

Após ingressar na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA e ter a experiência de atuar em duas companhias, Saulo Sisnando – natural de Juazeiro do Norte-CE, porém habitante da capital paraense desde a infância – sente a necessidade de dar vida às suas criações, às suas imagens cinemáticas próprias. Portanto, inicia a jornada de concretizar seus trabalhos autorais intencionando ser ele próprio encenador de seus textos, mas também convidando amigos para esta jornada.

No início de sua caminhada pela dramaturgia, Saulo dedicava-se à criação de "peças-filme", o que é conceituado em sua dissertação de mestrado em Artes – realizado pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da UFPA, intitulada *Peça-Filme: o efeito cinema e a poética dos espetáculos teatrais de Saulo Sisnando* (2012) – como a interface cinema-teatro, mesclando em suas montagens seu amor pela sétima arte e o fazer teatral (Sisnando, 2012). Esse amor pelo cinema se manifesta como forma de "fazer as pazes" com seu pai – uma relação que encontrou sua conexão no amor às grandes estrelas hollywoodianas, nas tramas policiais e nos filmes *noir***.** Essa mescla entre teatro e cinema faz parte da identidade do Teatro de Apartamento, persistindo até as montagens mais recentes da companhia. Porém, as primeiras montagens do grupo de amigos, quando ainda nem tinham a noção do que se tornaria o TA, não continham muitos elementos dessa identidade própria.

A peça *Útero – fragmentos românticos da vida feminina* (2007) foi um dos trabalhos artísticos do início do grupo. Ela abordava uma série de esquetes inspiradas nas aventuras românticas da vida de Saulo Sisnando, transpondo-as como vivências de mulheres de classe média (Sisnando, 2007). Foi apresentada sob direção de Pauli Banhos no "Espaço Cuíra", extinto teatro que se localizava na região central de Belém.

Apesar de reunir alguns artistas que compõem o grupo até a atualidade, naquele momento não se expressou o desejo de união, ou qualquer apetite para repetir a parceria que ali se tinha e continuar o estudo de uma linguagem. A peça também não apresentava muitos componentes que, no futuro, viriam a marcar a estética do fazer teatral do Teatro de Apartamento. Entretanto, isso não anula o fato de a montagem ter sido um sucesso em todo o seu tempo em cartaz e de que é a primeira imagem que temos do grupo de atores reunidos em um espetáculo. Como afirmamos anteriormente, existem inúmeros inícios... E este não poderia ser desvalidado.

Em dezembro do mesmo ano, houve a montagem de *popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos* (2007), que também marca um dos inícios do TA. A peça "[...] levava para um divã a intimidade de personagens de classe média, abordando, sem mitos ou tabus, questões relacionadas ao machismo, homofobia, transfobia e velhice" (Currículo & Portfólio, 2024, p. 2). A montagem continha um enredo típico de filme, diálogos retirados do cinema, cenários reproduzidos identicamente aos originais, trilha sonora com clássicos do passado, uma tela branca ao fundo por onde eram projetadas cenas aclamadas, dentre outros elementos de um *pachtwork* profundamente emocional, que costurava as lembranças cinematográficas do diretor (Sisnando, 2012).

Este espetáculo foi feito para comemorar o aniversário da Cia. de Teatro Madalenas, ou seja, ele não inaugura a Cia. Teatro de Apartamento. Isso acaba dificultando, conceitualmente, a ideia de que este é o surgimento do TA, mas, em contraposição ao espetáculo anterior, este já traduz em sua montagem as características que identificam

o grupo. Se não é o início oficial, é um deles, já que *popPORN* inaugura a era de "peças-filme" sob o comando de Saulo Sisnando.

A peça foi reencenada outras vezes, inclusive no Rio de Janeiro com o título *Os Neuróticos* (2009), ganhou uma continuação intitulada ***T**rash - O outro lado de popPORN* (2008), e, em 2017, uma montagem reformulada em comemoração aos dez anos de sua estreia.

Em agosto de 2008 estreou *Cartas para ninguém*: uma comédia divertida e romântica que contava a história de Margot, uma leitora voraz dos livros de Jane Austen que, após conhecer um rapaz – seu grande amor! – em uma academia de ginástica dos anos 1980, decide amá-lo para sempre. Infelizmente o rapaz se muda para outra cidade e Margot passa o resto de sua vida escrevendo cartas a ele sem nunca as colocar no correio. A peça foi dirigida por Saulo Sisnando e trouxe em seu elenco nomes presentes em diversos outros momentos do que veio a ser o Teatro de Apartamento, como Flávio Ramos Moreira, Gisele Guedes, Adelaide Teixeira e Rony Hofstatter.

Finalmente, aqui temos o que, consensualmente acordado entre os envolvidos, se consagrou o início do Teatro de Apartamento. Todos os já citados elementos que formam a essência do grupo de atores se alinharam nesta montagem: as características estéticas de uma linguagem teatral-cinemática e, principalmente, o desejo de continuar, de repetir, de permanecer em conjunto e criar algo(s) a partir disso. Um grupo de teatro tem, sem dúvida, a cara de seus atores... E o *Cartas para ninguém* marca o começo de uma trajetória compartilhada entre seus artistas. Após a exploração do contexto do(s) início(s) da Cia. Teatro de Apartamento, passamos para o registro de suas atividades ao longo desses 15 anos de trajetória.

15 anos de cena: identidade, lugares e memórias

A Cia. Teatro de Apartamento é como é denominado um grupo de atrizes e atores que compõem a cena teatral da cidade de Belém-PA. Muito inspirados pelo mundo cinematográfico da Hollywood dos anos 1940, com a estética *noir* e tramas policialescas, o coletivo se apresenta desde os anos 2000 e reúne em seu elenco um grupo sólido de amigos artistas desde seu início.

Um ponto simbólico, curioso e controverso do Teatro de Apartamento, é a representação social de suas peças-filme sempre em ambientações urbanas. Em uma realidade amazônica, cercado por experiências, palhas e cuíras,[2] o grupo é descrito por Saulo Sisnando como, sobretudo, um teatro burguês (Sisnando, 2013), que apresenta montagens voltadas à retratação de uma sociedade burguesa, urbana e designada a conviver com as circunstâncias da alta classe. Por assumir como fonte de inspiração o cinema hollywoodiano e misturar a bel prazer as películas com cenas teatrais, o TA demonstra andar na contramão da cena artística paraense, que vorazmente se apropria da regionalidade em suas esferas múltiplas e a retratação de paisagens do cotidiano das águas, do campo e das florestas. Ainda sobre a estética peculiar ao grupo, é afirmado que o

[2] Jogo de termos que remete, em igual medida, a expressões comuns ao vocabulário paraense-amazônida e aos tradicionais grupos de teatro da região: Grupo Experiência, Grupo de Teatro Palha e Grupo Cuíra.

> Teatro de Apartamento, portanto, traz o peso de uma burguesia fake, que habita fotos sempre sorrindo e com moralidade familiar perfeita, porém ao mais tênue girar de trinco, pelo viés da porta entreaberta de seus grandes apartamentos, mostram-se imperfeitos, mazelentos e cruéis (Currículo & Portfólio, 2024, p. 3).

Outro ponto simbólico que evidenciamos na trajetória da TA é a sua estreita relação com os lugares. Talvez a ambiência de um apartamento como refúgio e lugar de ensaio resgata Saulo Sisnando, suas companheiras e companheiros artistas, de seu não pertencimento aos locais onde havia atuado. E esta íntima relação com os espaços fabrica o que sobressai na identidade do grupo teatral: o apartamento, que é o cenário base das montagens produzidas pelo grupo de atores. O conflito dos não-lugares também se manifesta na dificuldade que a companhia, desde o início de sua caminhada, encontra em reservar pautas nos tradicionais palcos de arte da região. Acerca dessa contrariedade, Sisnando declara veementemente:

> O teatro paraense não está no "teatro formal". O teatro paraense está lá na *Casa dos Palhaços*... Na *Casa Cuíra*... No *Teatro de Apartamento*... O teatro paraense está nestas salas, nessas casas em que as pessoas que foram proibidas e impossibilitadas de entrar nos teatros, arrumaram um jeito de apresentar (Jow Podcast, 2021, grifo nosso).

O *Teatro Cuíra* – também chamado de *Espaço Cuíra* – possuiu um papel fundamental na trajetória da Cia. Teatro de Apartamento. Este foi o espaço que abrigou as primeiras ações do grupo. O lugar foi locado no ano de 2006, e localizava-se na esquina da Rua Riachuelo com a Travessa 1º de Março, em Belém-PA. Localizava-se na "zona do meretrício" (Proença; Lima, s.d.), e realizava intenso trabalho social com a população marginalizada em seu entorno. No Cuíra foram apresentadas as peças *Cartas para ninguém* (2008), *Quatro versus cadáver* (2009-2010), *Por um segundo apenas* (2011) e *A reinvenção do amor* (2013). Posteriormente, mais uma vez o destino reserva ao grupo o conflito do não-lugar ao furtar esse espaço de apresentações. Após nove anos de funcionamento, se esforçando contra a baixa aceitação do público com relação à área do teatro, o Grupo Cuíra decide fechar as portas, já que não houvera condições de manter um espaço cultural sem apoio algum.[3]

Com o fechamento do Espaço Cuíra, surgiu a necessidade de encontrar um local para as apresentações da companhia. Alguns locais abrigaram as apresentações do grupo nos anos seguintes, porém, já era um desejo quase incontrolável de todos os integrantes do grupo obter um espaço próprio para suas apresentações. Inicialmente, no ano de 2019, o grupo estabeleceu sua sede em uma minúscula sala alugada, localizada na Avenida Pedro Miranda, onde foi encenada apenas a peça *Desertos – Dois homens. Dois destinos. Um amor.* (2019). Apesar da tomada de autonomia, a sala tinha dois grandes problemas: o espaço era extremamente pequeno e completamente irresistível a alagamentos. A peça ali montada conseguiu êxito por conter em seu roteiro apenas dois personagens que encenavam do começo ao fim. Mas, e quanto às outras montagens? O espaço mal comportaria metade do elenco das outras peças que deveriam ser ali encenadas. E quanto aos alagamentos, como controlar a cidade que programa seus compromissos

[3] Mesmo lamentando este percalço em seu roteiro, a cuíra – "vontade de fazer alguma coisa" – do Cuíra não foi assassinada juntamente com seu local de apresentações! O coletivo conseguiu encontrar um novo lugar na Cidade Velha, bairro da capital paraense, hoje nomeado "Casa Cuíra", que também cedeu espaço para diversas outras apresentações do Teatro de Apartamento.

em função da chuva? A qualquer momento pode-se ouvir alguém gritar "lá vem ela!". Nesses alagamentos, vários equipamentos de som e luz foram perdidos, o que acaba levando o grupo à decisão de procurar um novo espaço, maior e enxuto.

Mais tarde, no mesmo ano, um imóvel na Travessa Soares Carneiro, no bairro do Umarizal, em Belém-PA, foi alugado e recebeu o nome "Centro Cultural Teatro de Apartamento". Este tornou-se o cenário ideal e idealizado: um espaço no centro urbano, no segundo andar de um prédio, com a capacidade de receber em média cinquenta espectadores, que se postam em suas cadeiras ao derredor do cenário, sendo, até mesmo, parte deste cenário, já que adquirem visão privilegiada de tudo o que ocorre no apartamento pelo "buraco da fechadura". Esse espaço foi o local oficial de apresentações do TA até o ano de 2024, que apresentou as peças *Por um segundo apenas* (2020), *De perto, é sempre amor* (2021), *Romeu e Julieta* (2022), *Gato por lebre* (2022-2024) e *Vestido de noiva* (2023). Este espaço também abrigou pautas de outras companhias de teatro e outras manifestações artísticas durante seu tempo de atividade.

No ano de 2023, o grupo anunciou em seus perfis nas redes sociais que estava preparando um novo espaço próprio. Um prédio de dois andares, localizado na Travessa Quintino Bocaiúva, no bairro de Nazaré, Belém-PA, é o atual "apartamento" do grupo, que pretende ser um local aberto às conversas sobre artes, literatura, cinema e teatro. Nomeado "Teatro Casa Saulo Sisnando", foi inaugurado dia 16 de agosto de 2024, com um evento de premiação que homenageou algumas pessoas importantes na trajetória da companhia e na construção desse novo espaço.

A premiação levou o nome de uma das figuras mais importantes da história do Teatro de Apartamento: Prêmio Gisele Guedes. A Gisele foi uma artista que esteve presente em todos os começos do TA, compondo o rosto e a identidade do grupo ao longo dos anos, até fazer a sua passagem. Essa partida pegou todos de surpresa... Saulo se encontrava no Rio de Janeiro quando soube de seu estado de saúde grave - ela foi internada em uma Unidade de Pronto Atendimento na cidade de Marituba-PA, com condições insalubres, vindo a óbito dois dias depois (Sisnando, 2023, n.p.) – e não conseguiu embarcar a tempo de seu velório. Nessa época, Gisele Guedes era a presidente do Teatro de Apartamento, e, levando em consideração tal tragédia, houve o questionamento sobre o futuro do grupo. Isso é explicado por Sisnando e Soares (2024, p. 25):

> Em 2019, um infausto acontecimento ocorre no *Teatro de Apartamento:* a morte de Gisele Guedes. Diante disso, houvera o questionamento se o coletivo deveria continuar ou não sua jornada teatral. A resposta – talvez induzida por Lispector e a própria Gisele, ambas em um plano mais etéreo – foi um sim! A decisão de prosseguir com mais garra e potência foi acompanhada de um novo espaço próprio do grupo, juntamente com a decisão de agregar jovens atores ao seu convívio. Essa trágica ruga marcou a vida de Sisnando, de modo que enxergasse até o atual momento um dos cernes de seu processo criativo artístico: a "necessidade de salvar os seus", percebendo na dramaturgia a capacidade de "salvar uns aos outros", como ele próprio define (grifo dos autores).

A tomada de decisão de continuar caminhando juntos e salvando uns aos outros leva o Teatro de Apartamento a comemorar quinze anos de existência em 2023. Para isso, Sisnando trouxe o desafio de montar a peça rodriguiana *Vestido de Noiva* (1943). Assim, o coletivo passou uma temporada comemorativa com a peça em cartaz.

Após atravessar as histórias, os lugares e as memórias do TA, registramos na próxima seção o portfólio do grupo, com as fichas técnicas de cada obra concretizada pela companhia.

Portfólio do grupo

De acordo com o portfólio do grupo teatral, estão contabilizadas dezessete obras em seu histórico até o momento em que esta memória está sendo redigida, e, no ano de 2023, comemorou-se 15 anos de existência do Teatro de Apartamento com a montagem da peça *Vestido de Noiva* (2023), baseada em uma obra rodriguiana homônima, dirigida por Saulo Sisnando e produzida por Flávio Ramos Moreira. Além de ser um grupo de atores, Teatro de Apartamento também é um selo literário responsável por editar e publicar revistas e livros de variadas categorias, como ficção, romance, contos, entre outros. Ao longo de seu período em atividade, o Teatro de Apartamento realizou cursos, *workshops*, projetos de leitura dramática etc. Também participou de conferências e conseguiu recursos por meio de programas de investimento em projetos artístico-culturais.

Aqui registramos as produções cênicas que a companhia realizou ao longo dos anos de atividade. Apontaremos a ficha técnica das obras. Tomamos como referência para esta parte da pesquisa a primeira edição do livro *Teatro de Apartamento: como se 15 anos coubessem em um livro* (2023),[4] produção memória-afetiva de Saulo Sisnando, e os recursos virtuais (*blogs* e redes sociais) que subscrevem a respeito da Cia. Teatro de Apartamento em suas postagens.

Útero – fragmentos românticos da vida feminina (2007-2010)

FICHA TÉCNICA (2007): Direção: Pauli Banhos. Texto: Saulo Sisnando. Elenco: Dina Mamede, Heyder Moura, Kiara Guedes, Saulo Sisnando. Iluminação: Sônia Lopes. Figurino: Maurício Franco. Sonoplastia: Leonardo Venturieri. Fotos: André Mardock.

FICHA TÉCNICA (2010): Direção geral e Texto: Saulo Sisnando. Elenco: Flávio Ramos, Gisele Guedes, Luíza Braga. Direção musical: Felipe Cordeiro, Arthur Nogueira (Participação especial). Concepção e Operação de luz: Sônia Lopes. Figurinos: Márcia Braga. Cenários Virtuais: Saulo Sisnando. Sonoplastia e Datashow: Luiz Fernando Vaz.

popPORN – sete vidas e infinitas possibilidades de corações partidos (2007-2017)

FICHA TÉCNICA (2007): Direção geral e texto: Saulo Sisnando. Elenco: Dina Mamede, Flávio Furtado, Flávio Ramos, Landa de Mendonça, Leonel Ferreira, Luciana Malcher, Marta Ferreira, Michele Campos, Rony Hofstatter, Saulo Sisnando. Iluminação: Sonia Lopes. Sonoplastia: David Mansour.

FICHA TÉCNICA (2017): Direção geral e Texto: Saulo Sisnando. Elenco: Eliane Flexa, Erllon Viegas, Gisele Guedes, Leonardo Moraes, Mauro Santos (Participação especial), Rony Hofstatter, Saulo Sisnando, Tiffany Boo (Participação especial). Iluminação: Sônia Lopes. Sonoplastia: Breno Monteiro. Fotos: Camila Santana; Saulo Sisnando. Apoio e assistência: Marina Dahas.

[4] Edição não publicada. Cedida para fins de consulta com reprodução (citação) autorizada, desde que se ainforme os devidos direitos autorais.

Cartas para ninguém (2008-2009)

FICHA TÉCNICA (2008-2009): Direção geral e Texto: Saulo Sisnando. Elenco: Adelaide Teixeira; Carlos Vera Cruz; Dina Mamede; Flávio Ramos; Gabriel Mello; Gisele Guedes; Karina Caetano; Rony Hofstatter; Saulo Sisnando. Iluminação: Sônia Lopes; Catinha. Contrarregra: Nayla Portal. Sonoplastia: Flávio Furtado; Leonardo Cardoso. Cenário e Figurino: Carlos Vera Cruz.

TRASH – o outro lado do popPORN (2008)

FICHA TÉCNICA (2008): Texto e Direção geral: Saulo Sisnando. Produção: Carol Gama. Elenco: Alexandre Rosendo; Ana Seixas; Ângela do Céo; Brenda de Oliveira; Dina Mamede; Gisele Guedes; Gleyson Almeida; Leonel Ferreira; Marta Ferreira; Paula Diocesano; Rodrigo Veloso; Rony Hofstatter; Tanara Santos. Cenário e Figurino: Carlos Vera Cruz. Iluminação: Sônia Lopes.

Quatro versus cadáver (2009-2010)

FICHA TÉCNICA (2009-2010): Direção geral: Saulo Sisnando. Textos: Carlos Correia Santos; Edyr Augusto Proença; Rodrigo Barata; Saulo Sisnando. Elenco: Adelaide Teixeira; Flávio Ramos; Gisele Guedes; Luíza Braga; Marcelo Sousa; Rony Hofstatter; Saulo Sisnando. Iluminação: Sônia Lopes. Contrarregra: Nayla Portal. Sonoplastia: Leonardo Cardoso.

O misterioso desaparecimento de Deborah Rope (2011)

FICHA TÉCNICA (2011): Direção geral e Texto: Saulo Sisnando. Direção Assistente: Gisele Guedes. Elenco (Personagens reais): Adelaide Teixeira; Flávio Ramos; Luiza Braga; Marta Ferreira; Nilton Cézar. Elenco (Personagens virtuais): Gisele Guedes; Giulídia Dias; Luiz Thomaz Sarmento; Saulo Sisnando. Elenco (Personagens invisíveis): Dina Mamede; Rony Hofstatter. Projeções: Leonardo Cardoso; Marcelo Andrade. Figurinos: Deborah Lago. Perucas e Maquiagem: Baety Magalhães. Iluminação e Fotografia: Sônia Lopes. Execução de Sonoplastia: Gisele Guedes. Música original: Christian Perrotta; Saulo Sisnando (Letra). Vídeos: Saulo Sisnando; Suanny Lopes. Cartaz e Fotos de divulgação: Giulídia Dias.

Por um segundo apenas (2011-2016-2020-2021)

FICHA TÉCNICA (2011): Direção geral e Texto: Saulo Sisnando. Elenco: Flávio Ramos; Marta Ferreira; Luíza Braga; Ramon Rivera; Saulo Sisnando; Sônia Lopes. Design de luz: Sônia Lopes. Operação de luz: Wallace Host. Músicas: Arthur Nogueira; Ramon Rivera; Saulo Sisnando (Letras). Videodança: Nigel Anderson; Saulo Sisnando.

FICHA TÉCNICA (2016): Direção geral e Dramaturgia: Saulo Sisnando. Elenco: Andreza Pinto; Gisele Guedes; Leonardo Moraes. Iluminação: Sônia Lopes. Sonoplastia: Paulo Cézar Jr. Figurinos: Grazi Ribeiro.

FICHA TÉCNICA (2020-2021): Direção geral e Dramaturgia: Saulo Sisnando. Produção: Flávio Ramos. Elenco: Alessandra Pinheiro; Andreza Pinto; Emmanuel Penna; Fernanda Coiado; Flávio Ramos Moreira; Isabela Arouck; Leonardo Moraes; Leoci Medeiros; Marina Dahás. Criação de luz: Sônia Lopes. Operação de luz: Bella Bravim. Operação de som: Amanda Marsan. Preparação corporal: Leoci Medeiros. Consultoria de movimentos: Mauro Santos. Edição de vídeo: Saulo Sisnando. Assessoria de imprensa: Camila Simões.

A reinvenção do amor (2013)

FICHA TÉCNICA (2013): Direção geral e Texto: Saulo Sisnando. Assistente de Direção: Enoque Paulino. Elenco: Flávio Ramos; Marta Ferreira. Figurinos: Grazi Ribeiro. Operação de som: Rony Hofstatter. Iluminação: Wallace Horst. Projeções: Gisele Guedes. Fotografia: Carol Taveira. Fotos de divulgação: Alexandre Baena; Philippe Medeiros.

A outra irmã (2017-2018)

FICHA TÉCNICA (2017-2018): Direção geral e Dramaturgia: Saulo Sisnando. Produção e Realização: Teatro de Apartamento; Casa Cuíra. Elenco: Flávio Ramos; Leoci Medeiros; Leonardo Moraes; Olinda Charone; Pauli Banhos; Sônia Alão; Zê Charone. Criação de luz: Patrícia Gondim. Operação de luz: Maria Luiza Marilac. Consultoria de figurino: Grazi Ribeiro. Visagismo: Danielle Cascaes. Direção de arte e Cenografia: Patrícia Gondim. Filmagens: Alexandre Baena. Operação de vídeo: Gisele Guedes.

Um rebu no high society (2018)

FICHA TÉCNICA (2018): Direção geral: Saulo Sisnando.

(Ficha técnica completa não informada).

A ratoeira (2018)

FICHA TÉCNICA (2018): Direção geral: Saulo Sisnando.

(Ficha técnica completa não informada).

Marias (2018-2019)

FICHA TÉCNICA (2018-2019): Direção geral: Saulo Sisnando. Assistência de direção: Leonardo Moraes. Realização: Teatro de Apartamento; Casa Cuíra. Elenco: Gisele Guedes; Monalisa da Paz; Pauli Banhos; Sandra Perlin; Zê Charone. Criação de luz: Patrícia Gondim. Operação de luz: Amanda Melo. Operação de som: Leonardo Moraes. Fotografia: Danielle Cascaes. Dramaturgia: Edyr Augusto Proença.

Desertos – Dois homens. Dois destinos. Um amor (2019)

FICHA TÉCNICA (2019): Direção geral e Texto: Saulo Sisnando. Produção executiva: Teatro de Apartamento; Flávio Ramos. Elenco: Flávio Ramos; Juliana Lucci (Participação especial); Leoci Medeiros; Leonardo Moraes. Concepção de luz: Sônia Lopes. Operação de luz: Bella Bravim. Sonoplastia: Saulo Sisnando. Operação de som: Amanda Marzan. Fotografia: Danielle Cascaes.

De perto, é sempre amor (2021)

FICHA TÉCNICA (2021): Direção geral: Daniel Dias da Silva. Texto e Dramaturgia: Saulo Sisnando. Alessandra Pinheiro; Andreza Pinto; Diana Klautau (Participação especial); Fernanda Coiado (Participação especial); Flávio Ramos; Leoci Medeiros; Leonardo Moraes; Marina Dahás; Saulo Sisnando (Participação especial). Operação de vídeo e som: Marina Dahás. Edição de vídeo: Saulo Sisnando. Seleção de trilha sonora: Daniel Dias da Silva. Cenários e Iluminação: Flávio Ramos.

Romeu e Julieta (2022)

FICHA TÉCNICA (2022): Direção e Adaptação: Saulo Sisnando. Texto: William Shakespeare. Elenco: Alessandra Pinheiro; André Lima; Cassio Vitorio; Dheyvyth Guylhermeth; Fernanda Coiado; Flávio Ramos; Leonardo Moraes; Marina Dahás; Marcelo Borges; Mateus Freitas; Nathália Nancy; Nilton Cézar; Nívia Carvalho; Patrick Avellon; Ricardo Cal; Ysamy Charchar. Iluminação: Sônia Lopes. Figurinos: Grazi Ribeiro. Assistentes de figurino: Leonardo Pamplona; Saulo Sisnando. Fotos de divulgação: Danielle Cascaes.

Gato por lebre (2023-2024)

FICHA TÉCNICA (2023-2024): Direção geral e Dramaturgia: Saulo Sisnando. Assistência de direção: Carolina Ricardino. Elenco: Alessandra Pinheiro; Alex Vilar; Andreza Pinto; Edson Aranha; Fernanda Coiado; Flávio Ramos; Leonardo Moraes; Luana Paranhos; Marcelo Borges; Marina Dahás; Pauli Banhos. Colaboração na direção de elenco: Edson Aranha; Pauli Banhos. Direção de movimento: Cláudia Messeder. Design de luz: Sônia Lopes. Operação de luz: Yasmin Ramos; Matheus Kaê. Figurinos: Leonardo Pamplona. Colaboração em figurinos: Grazi Ribeiro. Operação de som: Mateus Freitas. Cenários: Flávio Ramos.

Vestido de noiva (2023)

FICHA TÉCNICA (2023): Direção geral: Saulo Sisnando. Dramaturgia: Nelson Rodrigues. Elenco: Alex Vilar; Cassio Vitorio; César Augusto Rocha; Cláudia Messeder; Edson Aranha; Fernanda Coiado; Flávio Ramos Moreira; Gabriel Anjos; Leoci Medeiros; Leonardo Moraes; Luana Paranhos; Mabi Ayres; Marcelo Borges; Mariana Paz Barroso; Mateus Freitas; Pauli Banhos; Sérgio Salles; Ysamy Charchar. Operação de luz: Yasmin Ramos; Matheus Kaê. Figurinos: Leonardo Pamplona; Grazi Ribeiro. Cenários: Flávio Ramos. Trilha sonora: Saul Gusmão; Diego Vattos.

Considerações Finais

A memória aqui registrada navega pela trajetória da Cia. Teatro de Apartamento, um grupo de amigos-quase-atores que decide caminhar pelas artes cênicas na cidade de Belém do Pará. No início se dava um passo de cada vez à procura de uma identidade que solidificasse o grupo, a qual foi sendo construída na caminhada em conjunto e hoje, mais de quinze anos depois, transborda em cada produção.

Caminhando por processos de criação de peças-filme, peças-dança, peças-poema, peças-jogo, peças-tudo, o TA consolida na cidade das mangueiras uma estética ***noir*** que remete ao cinema hollywoodiano dos anos 1940 e às tramas policialescas de Agatha Christie. Esse diferencial que permeia o fazer teatral do TA torna mais rica a trajetória do grupo, e mais digna de registro. Este texto, além de ter como propósito a incursão pelas memórias das cenas materializadas e idealizadas pelo coletivo, se trata de uma singela homenagem à uma companhia de artes cênicas no norte do país.

Referências

ALBERICI, Carolina Conceição da Silva. Difusão iconográfica em artes cênicas por meio do repositório LUME: Carne Digital. *In:* Salão UFRGS, 2022. **SIC – XXXIV Salão de Iniciação Científica UFRGS,** Rio Grande do Sul, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/260324/Resumo_76139.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14 fev. 2025.

CURRÍCULO & PORTFÓLIO. **Teatro de Apartamento**. [*S. l.*], jan. 2024.

JOW PODCAST. Saulo Sisnando: escritor, dramaturgo, ator e diretor teatral. **Youtube**, 2 h 48 min 29 s, 5 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ClbcJucWZ54>. Acesso em: 19 nov. 2025.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

PALCO BELÉM. Teatro de Apartamento. **Palco Belém**, 2021. Disponível em: <https://palcobelem.com.br/local/teatro-de-apartamento>. Acesso em: 25 fev. 2024.

PROENÇA, Edyr Augusto; LIMA, Wlad. Em que dia morrem os teatros? **Cuíra**, s.d. Disponível em: <https://cuira.com.br/teatro.htm>. Acesso em: 14 fev. 2025.

SISNANDO, Saulo. Teatro de Apartamento de Saulo Sisnando. **Youtube**, 14 min 24 s, 24 ago. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TBxciigqqUA&t=4s>. Acesso em: 02 fev. 2025.

SISNANDO, Saulo Alexandre Picanço. **Peça-Filme**: o efeito cinema e a poética dos espetáculos teatrais de Saulo Sisnando. Dissertação de mestrado [Programa de Pós-Graduação em Artes – Universidade do Estado do Pará], 2012.

SISNANDO, Saulo. **Teatro de apartamento**: como se 15 anos coubessem em um livro. Belém: Associação Cultural Teatro de Apartamento, 2023.

SISNANDO, Saulo; SOARES, Davi José de Paula Soares. Saulo Sisnando e a dramaturgia de apartamento: cenas e montagens de um período pós-pandêmico. In*:* MARTINS, Bene; CHARONE, Olinda; ANDRADE, Valéria. **X Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2024.

SAULO SISNANDO. **Blog Saulo Sisnando**. Disponível em: <https://saulosisnando.wordpress.com/>. Acesso em: 16 fev. 2025.

AFLUENTES ACREANAS: uma peça histórica contra o esquecimento da memória Huni Kuĩ

Maria Jaqueline Nascimento das Chagas (PPGARTES-UFPA)[1]

RESUMO

A partir do estudo dramatúrgico da peça *Afluentes Acreanas* (2023), de Jaqueline Chagas, investigo como a historiografia do povo acreano e as memórias que permeiam a oralidade local, reavivadas pela identidade indígena Huni Kuĩ da autora, podem ser visibilizadas e potencializadas pelo teatro. Busca-se entender como a peça histórica pode contribuir com a (re)construção da cultura e identidade local, valorizando a oralidade que parte da memória e da narrativa das pessoas pouco reconhecidas na historiografia única escrita pelo colonizador. Os termos "sem nomes" e "história única" são essenciais para entender a construção da identidade formada pelo colonizador e como o dramaturgo historiador pode retomar outras histórias para "ir a contrapelo" da história única. A pesquisa é um trabalho autoetnográfico a partir do estudo da dramaturgia *Afluentes Acreanas* (2023) e, como referenciais teóricos principais neste artigo, se utiliza de *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*, de Walter Benjamin (2012); *O Perigo de uma história única*, de Chimamanda Ngozi (2009) e *Memória e sociedade: Lembrança de velhos*, de Ecléa Bosi (1979).

Palavras-chave: Afluentes Acreanas; autoetnografia; dramaturgo historiador; memória.

ABSTRACT

Based on a dramaturgical study of Jaqueline Chagas' play Afluentes Acreanas (2023), I investigate how the historiography of the people of Acre and the memories that permeate local oral tradition, revived by the author's Huni Kuĩ indigenous identity, can be made visible and enhanced by theater. The aim is to understand how historical plays can contribute to the (re)construction of local culture and identity, valuing the oral tradition that stems from the memories and narratives of people who are little recognized in the single historiography written by the colonizer. The terms "nameless" and "single history" are essential to understanding the construction of identity formed by the colonizer and how the playwright-historian can revisit other stories to "go against the grain" of the single history. The research is an autoethnographic work based on the study of the play Afluentes Acreanas (2023) and, as the main theoretical references in this article, it uses Magic and Technique, Art and Politics: Essays on Literature and the History of Culture, by Walter Benjamin (2012); The Danger of a Single Story, by Chimamanda Ngozi (2009); and Memory and Society: Remembrance of Old People, by Ecléa Bosi (1979).

Keywords: Afluentes Acreanas; autoethnography; playwright historian; memory.

[1] Inkuani Inani Bake Huni Kuĩ˜ . Doutoranda em Artes (PPGARTES-UFPA) sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. Mestra em Artes Cênicas (PPGAC-UFOP). Bolsista Fapespa. Licenciada em Artes Cênicas – Teatro na Universidade Federal do Acre, atriz, diretora, produtora cultural. Recebeu o prêmio Arcanjo de Cultura 2021, na categoria "Teatro". E-mail: inkuanijaqueline@gmail.com

> Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito.
>
> Ecléa Bosi, *Memória e Sociedade* (2012, p. 17).

Introdução

A rememoração – trazer de novo à memória – não deseja reviver o passado, da mesma forma, a peça histórica não tem este intuito, ambos desejam através do passado repensar e talvez reconstruir experiências na atualidade. A memória de um ato passado pode ser eficiente no presente? É possível ver o passado surtindo efeito nas ações ou reflexões do presente? Qual papel o teatro desempenha ao relembrar o passado? Estas são apenas algumas das questões norteadoras deste trabalho, em busca de entender o papel da peça histórica escrita, a partir das margens sociais.

A memória reavivada neste artigo parte do desejo de reconstruir narrativas e dar visibilidade a outras histórias, neste caso, as narrativas das margens dos rios acreanos, amplamente discutidas na peça *Afluentes Acreanas (2023)*, de Jaqueline Chagas. É através da análise desta dramaturgia que será possível entender como o passado pode se tornar essencial para reflexão na sociedade presente, partindo do entendimento do que é história, quem é usado para contar a história, quais histórias são contadas e como a peça histórica e o dramaturgo historiador se unem contra o esquecimento.

A peça *Afluentes Acreanas* (2023) foi escrita no ano de 2019 e encenada pela primeira vez no ano de 2020 na cidade de Rio Branco, Acre, estando presente nos palcos acreanos até os dias atuais. A dramaturgia passa por diversos períodos da formação do Acre, desde a invasão aos territórios indígenas, a luta para o Acre se tornar estado brasileiro e características marcantes de cada município atualmente. Além disso, a peça se destaca por contar a história de outra perspectiva, dando ênfase as perdas dos povos originários e usando de cantos da etnia Huni Kuĩ[2] a qual a autora pertence. É por meio de duas narrativas principais que a peça se desenrola, sendo primeiro o relato da bisavó paterna Huni Kuĩ da autora que foi uma das várias indígenas amansadas no período da invasão aos territórios originários no Acre e o segundo de seu bisavô materno que foi matador de indígenas no Amazonas.

> **CAÊ:** O meu tataravô veio do Ceará, morou a vida toda em Manaus e lá criou família. Seu filho era um homem muito conhecido, tinha fama de matador de índio, ele conta que matou tantos indígenas que quando se tornou crime, ele era procurado por Manaus inteira. Foi aí que ele decidiu ir embora de Manaus e, às escondidas, entrou dentro do casco de um barco e passou dias lá, se alimentando mal e bebendo água do rio, até chegar ao seu destino. Foi em Rio Branco que atracou, mas foi em Tarauacá que ele se refugiou tentando escapar da fama que o perseguia. No Acre se apaixonou e criou família.
>
> **CAÊ:** *(Começa poético)* Minha bisa nascida na aldeia e criada na mata era, uma só com a terra. *(Mudança para um olhar distante, como se visse a cena enquanto olha para um espectador)* Ela foi pega a cachorro na mata, sim, um seringueiro soltou o cachorro e, enquanto minha bisa corria foi pega por ele, como se fosse um animal em uma caçada, e assim *(pausa)*, foi amarrada e amansada. É daí que vem minha descendência (Chagas, 2023, p. 3).

[2] Pertencem à família linguística Pano que habita a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, no estado do Acre e sul do Amazonas, que abarca respectivamente a área do Alto Juruá e Purus e o Vale do Javari.

Durante a invasão, os Huni Kuĩ deixaram de praticar muitos saberes tradicionais, a etnia divide sua história em cinco tempos: tempo das malocas, período antes do contato com o colonizador; tempo das correrias, período de matanças coordenadas para retirar os indígenas das terras; tempo de cativeiro, época que os indígenas foram aprisionados para amansamento e trabalho escravo; tempo da cultura, fase de retomada de saberes ancestrais e tempo dos direitos, período de luta pelos direitos dos povos originários, este último é que estamos vivendo.

Na dramaturgia, o tempo das correrias e do cativeiro, são mais usados, por destacar a época que os ancestrais da autora vivenciaram e a principal fase do processo invasor no Acre. As duas narrativas citadas acima são essenciais para principiar a análise desta dramaturgia, sendo perceptível um outro ponto de vista sobre a formação do Acre, desta vez dando ênfase às vidas perdidas durante a invasão ao território acreano. É através destas outras histórias que será possível perceber um Acre contado fora da história oficial, porém, para isso, é importante questionar, qual é a história oficial do Acre?

A história oficial e as narrativas dos "sem nomes"

É a partir do ano de 1849 que exploradores começam a adentrar as terras do atual Acre, na época terras bolivianas, até então em busca das drogas do sertão,[3] e neste trajeto se deparam com a abundância de seringueiras[4] na região. A Bolívia "era soberana sobre as terras do Acre, e que as riquezas da região tinham donos bolivianos. Porém, a realidade era outra do discurso proferido pelo ministro boliviano, no olhar dos naturais bolivianos, os vales e florestas do Acre eram vistos como pântanos insalubres, cortados por rios desconhecidos, cheios de perigos e habitados por índios hostis. Viajar por terra dos altiplanos bolivianos aos vales do Acre não era nada fácil, não existiam estradas nem caminhos, nada que pudesse referenciar uma rota conhecida" (Rodriguez, 2016, p. 28). Não são as drogas do sertão, mas sim a abundância de seringueiras que muda todo o futuro do território.

A novidade sobre as seringueiras não demora a chegar nos polos de Manaus e Belém, que logo organizam expedições para ocupar as terras, neste processo, se deparam com diversos povos originários daquela região que vês ou outra dificultavam a exploração. Este primeiro contato dos invasores com os indígenas é nomeado como tempo das correrias, sendo invasões armadas com o intuito de matar os homens, os mais velhos e aqueles que sobreviviam começavam a trabalhar para os seringalistas[5] e durante anos, este processo chegou a exterminar povos inteiros. É neste primeiro momento que o território boliviano começa a chamar atenção dos brasileiros atrás da seringueira e dos peruanos, em busca de caucho,[6] gerando uma invasão coletiva aos territórios indígenas e rompendo leis internacionais entre os países vizinhos.

> Entre 1880 e 1900, os rios acreanos foram tomados por milhares de homens, alguns audazes, outros famintos, outros fugidos, loucos e iludidos. Nas ricas florestas, repletas de seringueiros dos altos rios acreanos a única justiça vigente era a Lei 44, calibre do papo-amarelo, arma de todos e última palavra quando existiam pendências a resolver (Neves, 2018, p. 82).

[3] As chamadas drogas do sertão abarcavam uma série de produtos como o guaraná, o anil, a salsa, o urucum, a noz de pixurim, pau-cravo, gergelim, cacau, baunilha e castanha-do-pará.

[4] *Hevea brasiliensis* L., conhecida pelos nomes comuns de seringueira e árvore-da-borracha, é uma árvore da família das Euphorbiaceae.

[5] São os proprietários de seringais, ou seja, de propriedades onde se extrai o látex da seringueira para produzir borracha.

[6] Árvore que atinge mais de 35 m (*Castilloa ulei*), da fam. das moráceas, nativa do Brasil, com madeira própria para pasta de papel, látex de que se faz borracha, folhas oblongas, frutos com polpa mole, comestível, e sementes oleaginosas; cauchu.

As terras bolivianas começaram a ser ocupadas em maior número pelos brasileiros, fato que desencadeou diversos conflitos, inicialmente diplomáticos que para amenizar a situação, foi criado um acordo embasado por um "direito de herança". Em 1867 o Tratado de Ayacucho[7] determinou nesse acordo entre Brasil e Bolívia, que o Brasil reconhecia o direito da Bolívia sobre o território. Apesar do acordo feito pelo tratado, a diplomacia não conseguiu agradar os seringueiros brasileiros que estavam no território, o que gerou uma luta armada entre bolivianos e brasileiros. A partir de 1899 residentes da Bolívia e Brasil decidem ir contra o que foi decidido pelo tratado de Ayacucho e cada pessoa queria parte da terra por "direito de conquista". Este conflito resultou na Revolução Acreana ou Guerra do Acre que durou de 1899 a 1903. Apesar do Peru também ter participado na Guerra do Acre, seus conflitos se localizavam na região do Vale do Juruá,[8] onde tinha mais caucho, enquanto a Bolívia queria toda a região do Acre, o Peru lutava contra brasileiros e bolivianos para manter aquela região. Logo, a guerra do Acre se concentrou como um conflito somente do Brasil e Bolívia.

A guerra do Acre não veio somente com a luta armada, em julho de 1899 foi feita uma tentativa pelos seringueiros de "salvar o Acre" dos bolivianos ao criar a República do Acre.[9] Luiz Galvez foi o comandante deste movimento de emancipação do Acre, o mesmo era diplomata e jornalista espanhol que morava em Manaus e estava numa expedição no território com a Junta Revolucionaria, uma organização de advogados e empresários que apoiavam a anexação do território ao Brasil e tinha o então governador do Amazonas como aliado. "O final de seu épico discurso foi abafado por grande ovação e uma longa salva de palmas da turba que aprovou por aclamação a criação da República do Acre." (Neves, 2018, p. 27).

A república do Acre perdurou até 1900, com Galvez no governo, quando este foi obrigado pela Marinha brasileira, após o envio de uma força-tarefa a devolver o Acre à Bolívia. Seu vice foi deixado pela Marinha brasileira para intermediar a devolução do território e dar fim ao estado independente. A ação do governo brasileiro pretendia findar com o movimento armado dos seringueiros e seguir os limites do tratado de Ayacucho, porém, os conflitos armados se intensificaram, principalmente após a Bolívia terceirizar a gestão do território com a empresa Bolivian Syndicate[10] que além de cobrar impostos pela produção de borracha, pois o rio de saída do Acre para Belém e Manaus, era coordenado pela Bolívia, levanta a suspeita dos ingleses estarem buscando supremacia sobre a região através da empresa.

Após a saída de Galvez os seringueiros passam a ser liderados por Plácido de Castro[11] e voltam a lutar pelo domínio das terras. Cada país tem altos e baixos durante este período da Revolução acreana, mas em 1903 os seringueiros brasileiros tomam a sede da Bolívia, a vila de Puerto Alonso (atual Porto Acre) e declaram vitória contra os bolivianos. Ainda em 1903 o Tratado de Petrópolis[12] anexa finalmente o Acre ao Brasil, ao preço de dois milhões de libras esterlinas, pago como indenização ao Bolivian Syndicate.

O governo brasileiro dispõe de pedaços de terras do Mato Grosso a Bolívia e fecham um acordo comercial através da estrada de ferro Madeira-Mamoré, que garante aos bolivianos acesso aos portos de Belém e Manaus, podendo assim, exportar seus produtos. Em 1904 o conflito com o Peru, que ocorria apenas no vale do Juruá, também começou seu processo de finalização com um acordo diplomático entre os países. "O

[7] O Tratado de Ayacucho, também denominado de Tratado da Amizade, foi assinado entre Brasil e Bolívia no dia 27 de março e selado em 23 de novembro de 1867, na cidade boliviana de La Paz. O tratado faz parte de uma série de acordos de ordem geopolítica e militar relacionados à demarcação territorial das regiões pertencentes ao atual Estado brasileiro.

[8] O território Vale do Juruá compreende os municípios de Cruzeiro do Sul, Mâncio Lima, Marechal Thaumaturgo, Porto Walter e Rodrigues Alves e faz fronteira com o Peru, com o Estado do Amazonas.

[9] O atual estado do Acre foi proclamado estado independente. Luiz Galvez organizou todo o Estado. Criou escolas, hospitais, ministérios e até o corpo de bombeiros. Sua ideia era criar um país no meio da floresta.

[10] Companhia organizada em Londres em 1901 para estabelecer a colonização boliviana no território do Alto Acre. Foi a última cartada da Bolívia para efetivamente incorporar a seu território a região do Alto Acre.

[11] José Plácido de Castro (1873-1908) foi um político, militar idealista brasileiro, líder da Revolução Acreana e que governou a República do Acre.

[12] O Tratado de Petrópolis foi resultado de extensa negociação entre os governos do Brasil e da Bolívia, motivada pelo litígio envolvendo as terras do Acre, questão que teve grande repercussão pública na virada do século XIX para o século XX.

acordo final, chamado tratado Brasil/Peru, é finalizado em 08 de setembro de 1909, pelo qual o governo peruano abandona a região acreana, ficando apenas com áreas que eram ocupadas por peruanos. Esse acordo resolve definitivamente os limites fronteiriços do Acre com os países vizinhos do Brasil" (Guillén, 2010, p. 33).

> Era madrugada de 6 de agosto de 1902. A guarnição boliviana ainda dormia na cidade de Xapuri, que muitas décadas depois, já como cidade brasileira, se tornaria famosa por causa do sindicalista Chico Mendes. Um pequeno grupo de 33 seringueiros brasileiros, armados com rifles, desembarcou de suas canoas. Eles subiram o barranco íngreme do Rio Acre e tomaram posição em pontos estratégicos, divididos em três grupos. Os bolivianos estavam exaustos. Haviam comemorado na véspera a data nacional de seu país, com muito, muito álcool. O militar brasileiro Plácido de Castro, que comandava os seringueiros, seguiu em silêncio até a grande casa de madeira onde funcionava a Intendência do país vizinho. Dios Fuentes, o intendente e maior autoridade do local, despertou de um salto e, pensando tratar-se de um compatriota, ainda com sono, foi avisando:
>
> - Es temprano para la fiesta.
>
> Castro retrucou:
>
> - Não é festa, senhor intendente. É revolução (Altino Machado, História Militar, 2019).

A história oficial do Acre é marcada pelas frases: "O estado que lutou para ser brasileiro"; "Se não podemos ser brasileiros, os seringueiros acreanos não aceitam tornar-se bolivianos"; "Não é festa, intendente. É revolução"; "Se a pátria não nos quer, criamos outra", e todas elas relembram o orgulho daqueles que lutaram pelo território, hoje, ser brasileiro. O patriotismo imbuído nas frases e na forma que a história é repassada, traz uma potente força aos acreanos, mas também, mascara outras existências. Plácido de Castro, Luiz Gálvez e os seringueiros seriam os grandes nomes desta história? Porém, onde estão os nomes dos seringueiros? Quais homenagens eles receberam? E os povos originários? Qual lugar foi dado a eles nesta história oficial? Estas perguntas, são essenciais para entender a peça histórica escrita a partir dos "sem nomes" e contra a história única que discuto neste artigo.

A história única é um conceito de Adichie (2009) que destaca como o colonizador tem selecionado o que é história e qual perspectiva é constantemente repetida, influenciando na imagem formada no mundo sobre determinado povo. "É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna" (Adichie, 2009, p. 12). A história única é repetitiva e criadora de estereótipos, o problema dos estereótipos não está no quesito verdade ou mentira, mas principalmente no fato de que, quando se conta apenas uma história, as outras deixam de existir.

Escrever contra a história única é o desejo de contar outras histórias fora da escrita pelo colonizador, evidenciar outras narrativas, dar voz aos esquecidos, rememorar uma outra história. É preciso olhar para a história de outra perspectiva, onde o poder está imbuído constantemente, não só em selecionar quais corpos sociais ganham destaque na historiografia, mas na habilidade de colocá-los em histórias definitivas.

Os "sem nomes" são aqueles deixados de lado na história oficial, partindo do pensamento de Benjamin (2012), estes não ganharam lugar de destaque na historiografia, mas são essenciais na peça histórica. A reescrita de fatos do passado na peça histórica é contrária à história única e dá destaque aos "sem nomes". Desta forma, é possível criar uma dramaturgia que impulsiona novas reflexões, partindo de outro ponto de vista de uma mesma história.

Os "sem nomes" devido ao processo colonizador tem dados quase extintos, histórias incompletas e poucos documentos, na maioria das vezes, estas narrativas são repassadas pela oralidade, como se deu no caso de Jaqueline Chagas, autora de *Afluentes Acreanas* (2023). É através da legitimidade imbuída das narrativas da oralidade que o dramaturgo historiador – responsável pela escrita da peça histórica contra a história única e em prol dos "sem nomes" – toma a frente e decide repassar essas narrativas, por vezes evitando que elas sejam totalmente esquecidas, se tornando herdeiro dos "sem nomes".

> Esse talvez seja o grande fascínio exercido pela tradição oral: o fato de se tratar de um patrimônio coletivo comum, que, no entanto, não existe sem a ação permanente daqueles que o repetem e, portanto, o transformam (Alberti, 2004, p. 18).

Quando o dramaturgo historiador usa da oralidade como principal fonte para a construção da peça histórica, ele permite que mais um saber seja colocando contra a história única. A transmissão do conhecimento pela oralidade, é uma característica principalmente de povos originários e africanos, sendo assim, sempre subestimados por um colonizador que considera a escrita como única forma válida de contar, difundindo as histórias desses povos como mitos ou folclore. A oralidade é repetição, prática fundamental para a manutenção da memória, desde crianças até anciãos, eles seguem contando as histórias que aprenderam de outro mais velho. Contar uma história é garantir a perpetuação, não deixando o conhecimento tradicional ser esquecido.

As histórias passadas através da oralidade pouco se assemelham ao que está nos livros, pois a sociedade atual só legitima a existência daquela história se está escrita, e ao contrário disso, as histórias passadas através da oralidade são legitimadas ao serem contadas, mais uma e mais uma vez. Krenak (2020) quando fala que "contar mais uma história" é "evitar o fim do mundo", poderia estar dizendo exatamente isso, enquanto cada povo originário continuar contando e recontando sua história, o mundo nunca acabará, mesmo que os nawas[13] se empenhem para isso.

O dramaturgo historiador e a reescrita da história

Se o dramaturgo escreve peças de teatro, o dramaturgo historiador escreve peças de história? O dramaturgo historiador não escreve história, ele reconstrói narrativas das histórias, no plural. Reconstruir narrativas é dar voz aos "sem nomes", o seu principal objetivo é trazer estas vozes à vida e recontar essas outras histórias que foram deixando de ser contadas. É claro que há diversas peças históricas, em que não existem "sem nomes" e outras histórias além da única e oficial, mas a concepção do dramaturgo historiador desenvolvida aqui e na peça *Afluentes Acreanas* (2023) parte desta

[13] *Nawa* corresponde à autodesignação ou a um indicador de alteridade ("outra gente") de muitas sociedades de língua Pano. Neste texto, a designação comum no povo Huni Kuĩ será usada para se referir ao povo branco.

reconstrução. Sendo assim, para a reparação destas narrativas históricas é necessário a perspectiva dos "sem nomes", que só podem ser percebidos pelo dramaturgo historiador devido a sua consciência social e política. "*El autor del teatro histórico tiene una responsabilidade. Desde esa responsabilidade debe tomar uma decisión: cómo se relacionará su obra con la imagen que del pasado domina en su época* (Mayorga, 2007, p. 11).[14]

O dramaturgo historiador não tem responsabilidade com o fato histórico, pois é necessário ir contra a história única e envolver os "sem nomes" para se tornar um dramaturgo historiador, desempenhando o que considero o objetivo da peça histórica, evitar o esquecimento. Da mesma forma, o dramaturgo historiador é impulsionado também pelo presente, pela história única que acontece no instante em que ele vive, assim, até mesmo as histórias dos "sem nomes" de outras épocas, continuam sendo reverberadas nas ações do presente e futuro. *Afluentes Acreanas* (2023), para além de escrever sobre a história única do Acre, parte do desejo de trazer outras histórias, ressuscitar os "sem nomes" que a autora conheceu, a partir da memória compartilhada com os seus familiares e que auxiliaram no seu reencontro ancestral. A retomada de um fato histórico não está, como já dito, no desejo de reviver determinada época, mas na rememoração necessária para o tempo presente.

O dramaturgo historiador é o herdeiro dos "sem nomes". Existem diversas memórias passadas durante várias gerações, da mesma forma, há aquelas que não continuam, seja pela ausência de pessoas que possam contar aquela história ou os processos colonizadores que as minam. Desta forma, quando o dramaturgo historiador retoma os "sem nomes" dá voz aos esquecidos e através da teatralidade retoma outras histórias, ele se torna aquele capaz de continuar uma transmissão de saber. "O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva" (Adichie, 2009, p. 12), desta forma, não se trata apenas do ato de contar, mas o poder que pode estar incumbido na escrita do dramaturgo historiador de tornar viva mais uma história. Neste caso, a história única perde seu caráter definitivo e outras histórias podem existir, sendo uma oportunidade para que estes outros pontos de vista se tornem vividos. Assim, quando as histórias da peça *Afluentes Acreanas* (2023) são retomadas abrem-se lacunas na história única do Acre.

Quando um fato histórico é escolhido para ganhar novas perspectivas na peça histórica, ele também escancara uma necessidade da geração atual que irá assistir. A peça *Afluentes Acreanas* (2023), ao trazer outra história do Acre, questiona os próprios acreanos sobre o mal-feito aos povos originários, a perda de seus territórios e escancara que esta história está sendo esquecida, porque o presente parou de falar sobre ela. Evitar o esquecimento não se trata somente de ir contra o processo colonizador feito no passado, mas aquele que persiste no tempo presente, desde o tratamento preconceituoso dado aos povos originários, o questionamento daqueles que estão fora das aldeias, as cotas para universidades, a banalização das diferentes línguas e povos até as tentativas de negar o genocídio. O dramaturgo historiador percebe no presente a necessidade do fato passado ser rememorado, ao se deparar com situações como as citadas anteriormente, para isso, este dramaturgo entende que o fazer teatral não está desligado do fator político e não aceita a história contada "tal qual foi", ao contrário disso, dúvida constantemente daquilo dito como única verdade.

[14] "O autor de teatro histórico tem uma responsabilidade. E desta responsabilidade precisa tomar uma decisão: como a sua obra irá se relacionar com a imagem do passado que domina sua época" (Mayorga, 2007, p. 11). Tradução própria.

Sendo assim, quando a dramaturga-historiadora Jaqueline Chagas (2023) retoma as narrativas que formaram sua geração, colocando em destaque as memórias de seus parentes, é perceptível um desejo de retomar narrativas diferentes da história oficial do Acre. Este desejo de relembrar as narrativas dos "sem nomes" é, também, uma oportunidade para a geração atual repensar os preconceitos e racismo imbuído na existência destes povos. O esquecimento acontece todos os dias quando uma história deixa de ser contada, quando uma pessoa mais velha morre, morre também as lembranças que não deu tempo de passar adiante ou o próprio processo colonizador, faz com quê estas histórias parem de ser contadas com o tempo. Quando o dramaturgo-historiador é nomeado como herdeiro dos "sem nomes", ele assume este papel de continuar contando as histórias, a cada ano, a cada século, elas precisam ser rememoradas, tornando sua responsabilidade a ampliação de outras histórias. É assim que a peça *Afluentes Acreanas* (2023) se destaca, a autora parte deste princípio de continuar contando a história de seus ancestrais, para não serem esquecidos.

> É preciso compreender que a história da sociedade acreana também carrega as marcas deixadas por estes povos (originários). Ou seja, precisamos consolidar uma historiografia que contemple a trajetória dos povos indígenas na configuração sociocultural acreana (Neves, 2018, p. 189).

A peça caminha para o que Neves (2018) destaca, sendo uma tentativa de "consolidar uma historiografia que contemple os povos indígenas", ainda que reservada somente as histórias da família da autora, é possível acreditar que este processo que parte de uma família acreana, pode se multiplicar, pois, antes da mudança na historiografia, é necessário que outras famílias se reconheçam. "Também foi assim com a minha família" é somente o princípio de um processo maior e complexo que parte da peça histórica como impulsionadora do processo de reconhecimento identitário.

Sendo assim, a potência na reescrita de fatos históricos pode ser destacada de diversas formas, seu caráter de rememorar também produz ação, dando para aquele que lê a peça *Afluentes Acreanas* (2023) a oportunidade de conhecer o Acre a partir de outra perspectiva, ao mesmo tempo que questiona e impulsiona cada espectador a assumir seu lugar nesta luta presente.

Conclusão

É nesta reescrita do fato histórico contra a história única que permanece o desejo de colocar estes "sem nomes" na historiografia, relembrando seus papéis no passado e como são tratados no presente. A rememoração não é passiva, lembrar é a primeira fase de um processo que deve gerar ação. Não é possível trazer as vidas perdidas de volta, reconstruir as culturas exterminadas, mas, no que diz respeito ao presente, é possível evitar que tudo se repita, por isso, peças como *Afluentes Acreanas* (2023), são essenciais e o dramaturgo historiador passa a ser herdeiro, ele garante que as histórias dos "sem nomes" continuarão sendo contadas.

A história defendida aqui parte da pluralidade, está exige que aqueles deixados de lado pela história oficial colonizadora, tenham seu lugar de destaque e, para isso, a historiografia precisa ser contada de outra perspectiva, pois se a história única deseja uma única narrativa, na peça história a partir dos "sem nomes", são as diversas possibilidades que ganham destaque. Não existe um interesse em apagar a história única, principalmente porque não acredito ser possível, mas defender e agir para a pluralidade ser aceita, dando destaque para as várias narrativas na história.

É este processo de tomada de conhecimento das outras narrativas e dos "sem nomes" que tornará a peça história uma causadora de ações no presente. Desta forma, o espectador é confrontado a perceber como se sente em relação ao passado e presente, para haver não só identificação, mas consequências. É a peça histórica criada para relembrar o passado, mas que inquieta o presente, seu caráter confrontador reverbera de formas diferentes em cada geração que assiste à dramaturgia e isto, prova as diversas possibilidades que podem ser encontradas ao se deparar com uma dramaturgia como *Afluentes Acreanas* (2023), na qual, para além da beleza e estética, pode deixar o leitor em estado de curiosidade e atenção, ao perceber que existem diversas narrativas escondidas pelo processo colonizador. Por fim, rescrever é presentificar, ao perceber o passado como ato impulsionador de ação no presente e não como fato a ser contemplado de forma melancólica, em vez disso, é ativo, intrigante e até doloroso.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Editora Schwarcz. S. A, 2009.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 2 ª edição revista e atualizada. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembrança dos Velhos. São Paulo: Cia das letras, 2012.

CHAGAS, Jaqueline. **Afluentes Acreanas**. Rio Branco: 3 Serpentes Edições, 2023. *E-book*. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Afluentes-acreanas-Jaqueline-Chagas-ebook/dp/B0CLVK22BK/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crid=19FRP7TT7E0CO&keywords=afluentes+acreanas&qid=1700091931&sprefix=afluentes+acrea%2Caps%2C1243&sr=8-1>. Acesso em: 4 nov. 2024.

GUILLEN, Elio Dixon Escurra. **Peruanos no Acre**: a trajetória de uma experiência migratória. 2011. Acesso em: 4 nov. 2024.

MAYORGA, Juan**. El dramaturgo como historiador**. Ediciones Contratiempo, 2013. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=ATNFMXK6wHMC&oi=fnd&pg=PA141&dq=El+dramaturgo+como+historiador&ots=c-kYnaFyuz&sig=zqI8bp5XkjqURhmoPYnlkiRzXSg>. Acesso em: 4 nov. 2024.

MACHADO, Altino. A REVOLUÇÃO ACREANA (1902-1903). **Carlos Daróz - História Militar**, 2019. Disponível em: <https://darozhistoriamilitar.blogspot.com/2019/11/a-revolucao-acreana-1902-1903.html>. Acesso em: 4 nov. 2024.

NEVES, Marcos Vinicius. **Histórias Acreanas**: no miolo de pote. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2018.

RODRIGUEZ, Ernesto Martinez. **Correrias**: Índios, Caucheiros e Seringueiros (Acre 1942/1983). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5285>. Acesso em: 5 jan. 2024.

MEMÓRIAS DE ATRIZES NOS PALCOS PARAENSES:
um voo sobre a quadra junina de Regina Maciel[1]

Racquel Gabriele Prudente e Silva (ETDUFPA)[2]
José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)[3]

RESUMO

O presente artigo propõe apresentar os resultados obtidos sobre a investigação da presença de artistas mulheres na produção teatral paraense na segunda metade do século XX. A partir dos dados levantados, abordamos a percepção e as vivências de atrizes que tiveram um papel fundamental na composição do teatro feminino no estado. Para isso, desta vez, tomamos como recorte a artista Regina Maciel, uma atriz paraense que tem uma longa e importante trajetória na cena local do teatro popular. Seu envolvimento com a produção cênica, seus pensamentos sobre arte/teatro de rua, suas vivências dentro dos cordões populares, que permeiam os palcos e quadras juninas de Belém/PA, possuem um grande potencial para pensarmos sobre a produção teatral paraense, além de possibilitar debates sobre os sentidos políticos, os meios de produção em que mulheres são seus principais agentes, mas são silenciadas pelos postulados acadêmicos tradicionais.

Palavras-chave: Regina Maciel; pássaro junino; memória teatral paraense; atrizes; teatro popular.

ABSTRACT

The article present proposes to present the results obtained on the investigation of women's presence in theatrical production paraise in the second half of the 20th century. From the uprised data, we approach perception and actress experiences who had a fundamental role in the composition of women's theater in the state. For that, this time we will take as a clipping, the artist Regina Maciel, a paraense actress who has a long and important trajectory at the local scene of the popular theater. Your involvement with scenic production, your thoughts about street art/theatre, your experiences within the cordons that allow the stage and courts, have a great potential to think about paraise production, besides allowing debates about political senses, the means of production women are their main agents, but are silenced by traditional academics.

Keywords: Regina Maciel; bird junino; theatrical memory paraense; popular theatre.

[1] Plano de Trabalho desenvolvido com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e de Desenvolvimento Tecnológico e Inovação, subprograma PIBIC/ET - Ensino Técnico da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará - PROPESP-UFPA, no período de 01/09/2023 a 31/08/2024, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

[2] Graduanda do curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Bolsista PIBIC/CNPq. E-mail: racquelprudente@gmail.com

[3] Docente efetivo da Universidade Federal do Pará, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA e nos cursos Técnico e de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança-ETDUFPA do Instituto de Ciência da Arte-ICA da UFPA. Líder do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Ator; performer; encenador e diretor teatral. E-mail: denisbezerra@ufpa.br

Introdução

O presente artigo apresenta-se como resultados iniciais dos estudos da história do teatro paraense, a partir de experiências e vivências de mulheres na cena teatral em Belém. O nosso processo de investigação buscou ampliar as reflexões sobre as produções culturais de artistas, intelectuais e instituições teatrais, na Belém da segunda metade do século XX, tendo como base o lugar da mulher na história do teatro, tanto na perspectiva da criação (atuação, direção, produção etc.), quanto no fazer crítico.

Inicialmente, tomamos como recorte, a trajetória de duas artistas: Tacimar Canturária e Margaret Refkalefsky.[4] Suas trajetórias artísticas, o envolvimento com a produção cênica, seus pensamentos sobre arte/teatro, suas vivências nos palcos e nas coxias, possuem um grande potencial para pensarmos sobre a produção teatral paraense, além de possibilitar debates sobre os sentidos políticos, os meios de produção em que mulheres são seus principais agentes, mas são silenciadas pelos postulados tradicionais.

Dessa forma, dando continuidade ao trabalho, a protagonista desta terceira parte da pesquisa é a atriz-brincante paraense Regina Maciel. O trabalho parte de seu envolvimento com a produção cênica, seus pensamentos sobre arte/teatro de rua, suas vivências dentro dos cordões que permeiam os palcos e quadras juninas. A presente investigação é de cunho quanti-qualitativo e partiu de duas ações principais: a) a primeira consistiu no levantamento bibliográfico sobre os principais temas norteadores, tais como: história do teatro brasileiro e paraense; a mulher na cena teatral brasileira e paraense; cultura e arte amazônicas; cenário radiofônico paraense; b) a segunda se concentrou no trabalho com fontes documentais, para a coletas de dados. Com relação à segunda ação, utilizamos as reflexões e práticas de trabalho da História Oral, que desenvolve trabalhos fundamentados na experiência de vida dos sujeitos escolhidos para compor o trabalho.

Por meio da História Oral, procuramos aprofundar, ainda, os estudos da memória individual, coletiva e social da produção teatral em Belém. Ao longo da pesquisa, buscamos coletar o maior número de dados que nos auxiliassem na reflexão sobre a importância da atuação de mulheres na construção histórica do teatro paraense. Para alcançar o objetivo de tal investigação, foi necessário fazer o uso de algumas ferramentas, e o principal meio é a entrevista e a pesquisa documental. Com base nisso, realizamos uma entrevista com Regina Maciel, a fim de ouvi-la e, a partir de seus relatos, produzir análises dos fenômenos investigados.

[4] Ver Silva (2024).

Figura 1 – Regina Maciel.



Atriz em cena em 2023. Fotografia de Julianne Stael. Fonte: Acervo da pesquisa.

#paratodomundover
Na fotografia, a atriz está usando um vestido verde com estampas de flores nos tons branco e rosa. Está de braços abertos, sorrindo e usando um chapéu de palha, com detalhes nas pontas, fita dourada e detalhes em cor de rosa.

Para nos situarmos sobre a trajetória da artista, é válido sabermos que ela, desde muito cedo, conectou-se à espiritualidade, sendo iniciada aos seis anos de idade na religião afro-brasileira Tambor de Mina, no qual o sagrado lhe acompanhou até nos palcos durante a sua apresentação no grupo Pássaro Junino Sabiá, onde lhe rendeu o prêmio de melhor Feiticeira[5] no concurso de Pássaros de 1991. Nascida em 8 de fevereiro de 1971, na Santa Casa de Misericórdia em Belém do Pará, não se imaginava que Regina Maciel se tornaria uma das maiores articuladoras de movimentação artística popular da baixada do bairro do Marco. Sua história no teatro teve início na Sociedade Civil Padre José de Anchieta, mas foi através do convite de uma amiga que os seus caminhos cruzaram com o teatro popular no seu primeiro Pássaro, o Sabiá.

Naquele momento, Regina ficou com receio de participar do folguedo, pois nunca havia tido contato antes, mas se propôs a assistir um ensaio, onde logo se identificou com o núcleo dos personagens no núcleo da matutagem e recebeu o seu primeiro papel como filha de Matuto, com a personagem Xamporina. Foi nesse primeiro contato com o Pássaro que a artista aos 18 anos de idade, em 1989, decidiu abandonar o teatro profissional e passar a integrar o folguedo junino.

O professor José Ribeiro, que a introduziu no teatro, tentou fazer com que ela não abandonasse o teatro profissional, mas ela disse que não se importava, pois estava

[5] Personagem do Pássaro Junino, responsável em muitas dramaturgias pelo processo de encantamento, popularmente conhecida pela macumbeira. contudo, há variações, dependendo do grupo e da tradição.

feliz onde estava. A atriz presenciou a perda do primeiro guardião do Pássaro Sabiá, o brincante Renato Mesquita, em seguida o pássaro foi assumido por sua sobrinha Maria de Nazaré Tesqueta. A nova guardiã do grupo também passou por problemas de saúde, repassando o grupo para o brincante João de Paula Ramos, conhecido como "Bombinha". Nessa altura, Regina Maciel não queria mais compor o elenco do Pássaro Sabiá, se mantendo componente por mais 5 anos. Logo em seguida, com os seus 36 anos, a atriz-brincante passou por outros grupos de Pássaros da quadra junina como o Tem-tem e Rouxinol.

Dona Regina, como é conhecida, tem trinta e cinco anos de trabalho, atuando em grupos de Pássaros juninos. Foi campeã na categoria Primeira Feiticeira pelo Pássaro Sabiá (1991) na coordenação do guardião João de Paula Ramos, no qual recebeu a plaqueta das mãos do então governador do estado Simão Jatene, na época em que ainda havia concursos de Pássaros na quadra junina. Alguns anos depois, a artista passou a compor o Pássaro Beija-flor do bairro do Guamá, seu o guardião era o Edson Carlos. Em certo momento, fez o convite para resgatar o Pássaro Suindara, sendo este emergido do enredo *Beija-flor: O renascimento Suindara*, nesta peça havia dois porta-pássaros representando as aves. No momento em que lhe foi feito o convite, Regina pensou que não daria conta e com o incentivo de seu filho, Pedro Maciel, este que iniciou no Pássaro Junino Rouxinol aos 9 anos, se propôs a resgatar o Pássaro Suindara em 2022. Ainda no Beija-flor, dona Regina e seu filho colaboraram por muito tempo como família de matutos e nobreza, tendo a artista interpretado a personagem Feiticeira há 4 anos atrás. Ela revela que, assim como muitos grupos a fora, o Pássaro também passou por seus momentos de ócio. Dessa forma, após aceitar o repasse do Pássaro Suindara, tendo Pedro Maciel como guardião, ambos resolveram focar no grupo e deixando de compor a família Beija-flor.

A atriz-brincante relata o início do Suindara e as dificuldades que passaram naquele primeiro ano, tendo o grupo ficado de fora do Festival junino organizado pela Fundação Cultural de Belém – Fumbel naquele momento. Mas com a ajuda de alguns amigos conseguiu colocar, de forma complementar, o Pássaro na quadra junina, porém sem o recebimento da subvenção. No momento atual, o grupo vem se organizando em suas roupas e logísticas de apresentação, mas Regina ressalta que o seu foco é na cultura e não pensa no capital adquirido no processo.

A artista fala também sobre como foi a chegada dos brincantes que compunham o primeiro ano do Pássaro, no qual chegaram a partir do seu antigo grupo Sabiá. Com oito brincantes na porta de sua casa falando que queriam participar e com a ajuda de amigos, assim se formou a família Suindara. Hoje o grupo recebe apoio de estudantes da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará em sua formação atual, e no momento já se encontra em processo de preparação para a peça deste ano que tem como nome a peça "Tragédia no Seringal".

A seguir, apresentamos a entrevista que realizamos com a atriz brincante Regina Maciel, no dia 9 de dezembro de 2023 em sua residência localizada na Passagem Jarina no bairro do Marco, Belém/PA.

Entrevista

Primeiro eu gostaria de lhe perguntar como foi a sua entrada na missão (Tambor de Mina)?
Uma amiga da minha mãe percebeu que o meu jeito era muito peralta. Aí foi que ela chamou a minha mãe e disse: "Olha Lucila, a Regina é de missão", e a mamãe sem entender. Daí, a amiga completou que sempre tinha um molequinho do meu lado e era um erê. Era o Joãozinho que tava do meu lado.

E a sua mãe? Como reagiu à essa revelação?
A mamãe não aceitou muito bem. Mas na mesma época, as minhas irmãs entraram pra missão e logo em seguida a minha cunhada. E, assim, elas me levaram pra conhecer o barracão. Lá um erê chamado "Menino da Lela" que me encaminhou e eu tive que seguir.

Qual era a sua idade na época?
Eu tinha 6 anos de idade e logo fui batizada.

Mas era no Tambor de Mina mesmo?
Sim, Mina pura. E por coincidência a Mãe de Santo também era. Não sei se foi coisa do destino né?

E o que aconteceu depois?
Então, a Mãe de Santo abandonou o terreiro. Lá no barracão era eu que limpava toda a semana, pra preparação da nossa roda para elevar os nossos guias ou quando era festejo. Aí quando foi um certo dia, fui lá no terreiro e estava tudo limpo. Perguntei pra filha dela: "Luci, cadê a Mãe Graça?" e ela disse que ela tinha ido embora e abandonado o pai.

Do nada? E como ficou o terreiro?
Não tinha mais nada, não tinha mais o altar, guias e os atabaques.

E como você ficou neste momento?
Eu comecei a pular de galho em galho sabe? E foi aí que percebi que isso não era pra mim e comecei a receber os meus guias aqui dentro de casa. Agora só vou pro terreiro quando sou convidada. Não quero mais isso pra mim não, ficar frequentando roda aleatória de alguém. Até porque a mão dela ainda está na minha cabeça.

Da sua primeira Mãe de Santo?
Sim, primeira e única.

E como foi o processo de receber os seus guias dentro de casa?
Eles vieram na calmaria deles. O mais brabo mesmo é o seu Rompe Mato.

Entendi, e em relação aos seus estudos?
Fiz tudo certinho. O primário fiz no Colégio 10 de Julho. Quando cheguei na quarta série fui pra Sociedade Civil Padre José de Anchieta, no bairro do Marco.

E como foi esse momento de mudança de escola?
Eu comecei a fazer atividades físicas. Com o passar do tempo, eu comecei a me

comunicar com o pessoal, antes eu era uma pessoa mais na minha sabe? Eu sou um pouco tímida, e daí comecei a frequentar as olimpíadas do colégio e as bandas marciais. Não querendo me "gabar", mas sou octacampeã pelo o Anchieta e foi aí que conheci o professor Ribeiro, ele que foi o responsável por me levar pra fazer teatro no colégio.

Por quanto tempo você fez teatro no colégio?
Fiquei 2 anos fazendo teatro no Anchieta.

E como você chegou no pássaro junino?
Então, uma amiga minha que se chamava Maria Emília me convidou pra fazer parte do Pássaro Junino Sabiá.

Do Marco?
Sim, daqui do bairro. A segunda guardiã que mora lá no Distrito agora, no caso ela é sobrinha do primeiro guardião.

Mas sim, como foi esse processo de entrada no Pássaro Sabiá?
No primeiro momento fiquei meio assim de sair do teatro da escola e ir pra um pássaro. Mas a minha amiga disse que eu ia gostar.

E você confiou na palavra dela?
Sim, eu disse que iria assistir só um ensaio.

E como foi?
Eu assisti o ensaio e gostei e ela me perguntou com o que mais eu tinha e me identificado.

E com o que você mais se identificou?
Eu falei pra ela que era com aquela parte da Matutagem. Daí ela perguntou se eu poderia fazer o papel e eu aceitei.

Qual era o seu papel?
Foi a de filha de um matuto cearense, Xamporina.

E o teatro da escola?
Eu gostei tanto do Pássaro que abandonei o teatro.

Qual era a sua idade na época?
Já tinha 18 anos de idade, foi em 1989.

E o professor Ribeiro? O que ele achou disso?
Bom, eu falei pra ele que não dava mais pra mim, que era estudo ou teatro. Na verdade, não queria prejudicar o pessoal do Pássaro. Ele me perguntou se eu tinha certeza da minha decisão, pois estaria perdendo uma grande oportunidade.

E você acha que perdeu?
Não, eu estava muito feliz no Pássaro.

E o que aconteceu depois?
Então, o primeiro guardião faleceu, o Renato Mesquita, e a sobrinha dele assumiu.

Qual era o nome da sobrinha dele?
A Maria de Nazaré Mesquita, ela acabou tendo também um problema de saúde e repassou o grupo pro João de Paula Ramos, o famoso "Bombinha". Na mão dele fiquei no pássaro de 5 a 6 anos. Aí depois comecei a sair no Tem-tem e Rouxinol.

Isso a senhora já tinha quantos anos?
Já estava com idade avançada, com 35 anos.

Quantos anos você tem de Pássaro?
Eu tenho 35 anos de grupo folclórico. Fui campeã pelo Sabiá na mão do guardião João como a primeira Feiticeira.

Tinha premiações nos concursos de pássaros?
Sim, foi nele que ganhei a minha plaqueta, ela tá bem guardadinha. E eu fui muito grata aos matutos e atabazeiros que fizeram parte.

O que houve depois?
Eu entrei no Beija-flor do Guamá, o guardião era o Edson Carlos. Aí ele fez o convite pra o meu filho e eu resgatar o Suindara.

Já tinha o Pássaro Suindara antes?
Sim, ele surgiu pelo Beija-flor. Que foi a peça "O Beija-flor e o renascimento Suindara", tinha os dois porta-pássaros em cena. É muito linda essa peça, tenho muita vontade de encená-la novamente.

E você aceitou a proposta de resgatar o pássaro?
Então, eu falei pro seu Carlos que não tinha condições de pegar o pássaro. Só que o meu filho que estava no meu lado disse pra eu aceitar a proposta. E quando foi ano retrasado o pássaro foi repassado para nós e desde daí estamos na luta.

O seu filho também participava de Pássaro junino?
Sim, ele começou com 9 anos no Rouxinol, eu levei ele pra lá pra ser Matuto.

Vocês participavam só de um Pássaro?
Fazíamos essa ponte entre Rouxinol e Beija-flor. Até que falei pra gente ficar só em um.

E qual foi?
O Beija-flor, porque lá eles estavam precisando mais de apoio e eles tinham acabado de retornar. O Pássaro acabou ficando um bom tempo parado. Há uns anos 4 anos atrás acabei sendo a Feiticeira por lá. Depois disso saí dos grupos e focar no Suindara.

E como foi o primeiro ano do Suindara?
No primeiro ano ficamos fora da FUMBEL. E como eu tenho os meus conhecimentos, fui pedindo ajuda de um para outro. Aí um advogado perguntou se eu tinha feito a inscrição e eu disse que sim.

E o que resolveu?
Ele recomendou que eu conversasse com o pessoal da FUMBEL e falasse que naquele ano não pegaríamos a subversão, que o Pássaro saísse só para complementar a programação da quadra junina.

E aceitaram?
Sim, aí quando foi ano passado foi aquele sufoco como você viu. E esse ano está sendo mais brando.

E quanto as roupas? É confeccionada pela senhora?
Bom, ano passado foram todas alugadas. Já esse ano tô com mais calma, compro um tecido aqui e ali, umas plumas, umas miçangas...

E o dinheiro? Você recebe algo para fazer as roupas?
Olha, o meu foco é na cultura e não na parte financeira. O dinheiro que recebemos é bom, mas não cobre o que a pessoa gasta. Porque, além de pagar o tecido, a costureira, uma merenda ou outra...o que importa mesmo é a nossa cultura.

E como funcionou o processo de chamar os brincantes pro Suindara?
O engraçado é que não chamei ninguém (risos). "Buzinaram" nos ouvidos dos antigos brincantes do Sabiá. Um dia estava aqui no meu quarto e bateram no meu portão e tinha uma galera. Perguntei o que queriam, e falaram que ficaram sabendo que eu ia resgatar o Suindara e que precisava de brincantes. E daí falaram que por eles o pássaro tava montado e que iriam embarcar nessa comigo.

Que legal, e como foi essa construção?
Um rapaz que era brincante antigo veio me ajudar. Os brincantes também vinham me auxiliar na parte das colagens e foi o jeito que conseguimos levar a Suindara adiante.

Os alunos da Escola de Teatro da UFPA também tiveram participação nisso?
Sim, desde o ano passado me deram apoio. Agradeço muito a Deus e a vocês.

E apoio financeiro da prefeitura e estado vocês tem?
Tem os editais né? Mas quando chega na hora de receber...tanto as quadrilhas, bois e pássaros há um desconto do valor que foi estipulado no edital, já houve muitas discussões sobre isso. Nos tempos dos concursos acontecia muito isso.

Porque não tem mais os concursos de Pássaros?
Porque não temos mais a associação e assim enfraqueceu a movimentação artística. Se ainda tivesse, tenho certeza que ainda aconteceria os concursos.

Eles eram importantes?
E muito, dava uma certa força para os brincantes, por conta que estimulava a competição (risos).

Qual foi o ano do último concurso?
Foi no ano de 1991 pra 92.

Pensei que fosse mais recente...
Não, acabou há muito tempo. Foi nesse ano que ganhei como feiticeira.

E os seus pais, gostavam dos pássaros?
Sim, quando eu era criança eles iam assistir as apresentações no antigo Teatro São Cristovão.

Participavam também?
Não, mas a minha mãe sempre me apoiou quando comecei a participar.

Durante a sua trajetória na quadra junina, você conheceu muita gente?
Sim, principalmente na época do Sabiá, lá conheci pessoas espetaculares. Um deles foi o Laércio Gomes, conhecido como "caneta de ouro paraense", ele que escrevia as nossas peças. Tinha o "Pedro Bala", o Pedro da Conceição, um dos maiores ensaiadores da quadra. Não posso esquecer de falar do "Santico", um dos maiores brincante e ensaiador da quadra também.

Eles passaram os seus legados adiante?
Não, infelizmente não passaram pros filhos. O Santico porque não tinha filho, mas deixou pros sobrinhos.

Tem algo que lhe desmotiva nos Pássaros?
Fico triste com as picuinhas que acontecem, quando o foco deveria ser a cultura.

Picuinhas?
Sim, um guardião querendo ser melhor que o outro. Na minha opinião deveria ser família, se unir.

Você acha que sofremos mais com essa desunião do que antes?
Com certeza. Tipo, uma mulher que admiro muito pelo o que passa pro seu grupo é a Iracema Oliveira, acho essa mulher espetacular. Ela é guardiã do Pássaro Tucano.

Você já trabalhou com ela?
Infelizmente nunca tive a oportunidade. Outra família que admiro é a do pássaro Uiapuru, do seu Carlos.

E em algum momento já tentaram desmotivar você?
Sim, muitas vezes falaram coisas pra eu desistir. Mas eu tenho o folclore em minhas veias.

Dentro do Pássaro, tem algo que você gosta de interpretar mais?
Eu gosto de ser matuto ou feiticeira. Mas no fim me identifico mais com a matutagem, na feitiçaria tenho que cantar os boleros, as doutrinas...

É cantado ponto mesmo?
Sim.

Por que?
Pra ser feito o trabalho de cura do pássaro, por isso tem os atabaques, os ogãs...

Então a parte da feitiçaria tem ligação com a espiritualidade?
Sim, pro trabalho que vai ser feito. Já o bolero é cantado pra identificar a Feiticeira do grupo, é uma coisa linda, genuinamente paraense. Você não vai ver isso em nenhum lugar, já veio atores de fora querendo levar isso para os outros estados.

Você se sente mais liberta na matutagem ou na feitiçaria?
Na matutagem, porque quando faço a feiticeira sinto uma força, uma carga.

Uma força espiritual?
Sim, parece que não é eu que tá cantando.

Falando nisso, me conte um pouco sobre a sua experiência quando você ganhou como Feiticeira?
O mano que estava no atabaque quando fiz a feiticeira, falou assim pra mim: "Égua Regina, tu não tava no palco, te levantaram".

Como assim?
Tinha um matuto que estava com uma garrafa de álcool e eu nem pensava que ele ia jogar. Assim que ele jogou, fez um círculo de fogo, e os matutos atrás apagando na palhaçada e foi nesse momento que ganhamos. O engraçado é que nem gosto de matuto na feitiçaria.

Mas nesse dia eles estavam?
Por conta de muita insistência deles. Depois me falaram que alguém deu o álcool pra eles, e o Pereira tava com um isqueiro que chamou o fogo e fez um círculo de fogo ao meu redor, uma coisa incrível. Na hora o atabazeiro me olhou e eu senti aquela coisa me levantando, eles pensavam que eu ia virar. Parece que eu estava flutuando quando tava cantando a doutrina.

E qual era?
De Ogum. Era aquela "Ô pisa na linha de umbanda que eu quero ver Ogum Sete Ondas, ô pisa na linha de umbanda que eu quero ver Ogum Beira-Mar, ô pisa na linha de Umbanda que eu quero ver Ogum Iara, Ogum Megê, ô na linha de umbanda aruê".

E o círculo lá?
Sim, e os matutos correndo e apagando.

Onde era isso?
Lá no Centur.[6] E olha, o engraçado de tudo é que não ficou a marca do fogo no palco. E o povo preocupado de ter queimado e eles voltaram de lá surpresos porque não tinha nada.

Uma pergunta aleatória: seus pais eram da nação?
Pra te falar a verdade o meu pai nunca seguiu, ele era espírita.

Perguntei porque às vezes é passado na família né?
Meu pai tinha um altar com todos os santos possíveis. Ele rezava todo dia, além disso via coisas, igual a minha mãe e eu.

Então Dona Regina, você acha que o pássaro junino é valorizado?
Infelizmente não. Não é exaltado como deveria por nós paraenses. Você acredita que tem pessoas que não sabem o que é um pássaro? Quem conhece parece que só é a galera das antigas.

[6] Atual Fundação Cultural do Pará.

Você acha que é por falta de incentivos estatais?
Sim, não há uma divulgação. Eles falam mais sobre os bois e quadrilhas juninas.

Os Pássaros só aparecem no mês de junho?
Sim, só em junho.

E os guardiões não se unem para conversar a respeito?
Não, eles têm medo.

Medo do que?
De serem excluídos da quadra.

Para além disso, hoje sofremos com a falta de brincantes, né?
Muito, é uma problemática. Além disso, tem a questão dos espaços que foram fechados. Como o Teatro São Brás e daí fomos para o São Cristovão.

Do que você sente mais falta naquela época?
Do concurso de Pássaros, do meu guardião Renato, sinto muita falta dos meus companheiros de grupo que já se foram... (emocionada).

E os que estão em vida? Vocês ainda se falam?
Sim, principalmente da galera do Sabiá, eram parentes do Renato.

Encerrando a nossa entrevista, lhe pergunto se você é feliz com a sua caminhada e o pássaro Suindara?
Sim, me sinto realizada. Ano passado no Waldemar Henrique, desabei de emoção. Ver algo que você colocou tanto esforço dando certo, fico muito feliz com isso e também com os meus companheiros.

Que lindo Dona Regina, muito obrigada pela a entrevista e que você continue passando o seu legado para a comunidade.
Muito obrigada e viva à cultura popular.

Um voo sobre as quadras

Perante as informações que foram expostas (Maciel, 2023), podemos observar o panorama relacionado à presença feminina no contexto de teatro popular, no qual pelo período apresentado os discursos são carregados de reflexões acerca de movimentação e valorização popular. Dessa forma, durante a entrevista devemos nos atentar à fala da atriz Regina Maciel, em que ela expõe os locais nos quais eram realizadas as apresentações dos Pássaros, espaços esses fechados hoje em dia. Amaral, Sandim e Jorge (2018) citam que:

> Em Belém, até meados do século XX, durante a fase áurea de diferentes folguedos teatralizados – Bumbás, Pastorinhas, Pássaros e Cordões –, grupos de Pássaros Juninos costumavam apresentar uma peça nova por ano. As apresentações aconteciam em tablados construídos pelos próprios coordenadores de grupos folclóricos, em circos, em parques cedidos pela prefeitura, em cinemas de bairros populares e em casas de espetáculos tais como o extinto Teatro São Cristóvão (Amaral; Sandim; Jorge, 2018, p. 2).

Diante disso, observamos que desde dos primórdios da história cultural popular paraense, os próprios responsáveis pelos Pássaros faziam movimentações dentro das comunidades, sem incentivo estatal. É válido lembrar que os estudos de Vicente Salles (1994) relatam que na no final do século XIX e início do XX, havia na brincadeira dos Bois brigas entre grupos rivais, fato que ocasionou uma certa repressão policial, por conta da confusão que acontecia durante a sua realização pelas ruas. Ressaltando, ainda, que também havia grupos de pássaros, bichos e alguns peixes briguentos que participavam dos folguedos.

Durante a entrevista a Anderson Sandim, a guardiã Iracema de Oliveira revelou que durante a década de 1960, "os espaços destinados a essas apresentações foram se fechando" (Oliveira apud Sandim, 2017, p. 2). O que teve como consequência a desmotivação de grupos de Pássaros que não tinham como se sustentar. E isso é reforçado durante a entrevista com a Dona Regina. Tendo como base esse contexto, observamos também o engajamento da comunidade para que o folguedo aconteça. A atriz-brincante relatou o momento de retomada do Pássaro Suindara, grupo esse que surgiu dentro do Pássaro Beija-flor. Momento esse onde brincantes de outro passaram se dispuseram para fortalecer o novo pássaro da quadra.

Devemos levar em conta que o ator-brincante participa do grupo de forma voluntária, ou seja, não há qualquer tipo de remuneração. Fator este que difere do ator profissional que é vinculado à outra forma de aspectos acadêmicos e institucionais. Consequentemente, os brincantes fazem parte da própria comunidade do bairro que o Pássaro se mantém, podendo haver ou não parentesco entre eles. Lembrando que ser brincante de um Pássaro não está inteiramente envolvido no elenco, como também podem colaborar de outras formas, sendo na confecção das roupas ou logística das apresentações.

Esse panorama tem como consequência o fortalecimento dos laços afetivos entre os brincantes, transformando-os em uma família, no qual o guardião como é chamado o representante do grupo é responsável pela dinâmica de organização e ensaio do Pássaro. De acordo com Silva (2010):

> Este aspecto, da participação de pessoas de origens diversas nos Pássaros, é salutar se pensamos na peculiaridade dessa manifestação se dar no ambiente urbano que, tal qual nos diz Velho (2003), é local onde indivíduos estão em amplo e constante trânsito entre domínios e heterogeneidade, onde não apenas formas e conteúdos culturais são passíveis de negociação e ressignificação, como indivíduos, valores e informações são capazes de coexistir e atravessar diferentes domínios e níveis culturais (Silva, 2010, p. 105).

De acordo com a exposição acima, apontamos uma maior movimentação de atores profissionais que procuram participar dos pássaros juninos. E isso permite uma troca mútua entre os atores, contudo, respeitando a principal essência do Pássaro, que é o de brincar. Desde o ano de 2023, Regina Maciel falou sobre o fortalecimento do Pássaro Suindara com o apoio de alunos da Escola de Teatro da UFPA e no quanto é grata por isso.

Figura 2 - Pássaro Suindara na peça *Amor proibido, sangue do meu sangue* (2023).



Apresentação no Teatro Waldemar Henrique, cena da nobreza. Fonte: Acervo do grupo Pássaro Suindara.

#paratodomundover
Na fotografia, temos uma cena da nobreza com seis personagens. A primeira da direita para a esquerda veste um vestido de cor rosa pink. Ao seu lado tem um nobre vestindo calça e sobretudo nos tons vermelho e dourado. Em seguida, a personagem veste um vestido na cor verde e tem cabelos de cor vermelho. Os demais personagens usam roupas nas cores branco e dourado. O chão do teatro é de madeira, no fundo tem uma panada preta.

Contudo, Regina Maciel lamenta a falta de brincantes da comunidade e o enfraquecimento de suas participações no pássaro. Na reportagem do site G1, *Tradição paraense, Pássaros Juninos enfrentam dificuldades no São João* (2014), realizada pelo jornalista Alexandre Yuri, a guardiã do pássaro Tucano Iracema Oliveira diz que: "a tradição se perpetua com a inclusão das crianças na manifestação", ou seja, a melhor forma de incentivar a participação de novos brincantes seria focar em lugares como as escolas, tendo assim além de o retorno para o grupo, mas também a disseminação da cultura popular no estado. Entretanto, ainda que se pense na questão de valorização e firmamento da cultura popular, deve-se ter em conta o objetivo educativo. Sendo assim, Regina Maciel se dispõe a ensinar pessoas da comunidade como bordar, confeccionar as roupas e desenvolver oficinas em conjunto com alunos da ETDUFPA para os mesmos.

Outro ponto importante a ser abordado é quando a atriz relata sobre os concursos de Pássaros juninos e a sua importância para a quadra. O último concurso a ser realizado foi no ano de 1991, no qual a mesma ganhou o prêmio de melhor Feiticeira. Onde os matutos formaram um círculo de fogo, enquanto a mesma cantava ponto de Ogum. Levando em conta este relato, analisamos a conexão da espiritualidade dentro do contexto do processo de cura do Pássaro nas peças. Para isso, retornaremos à memória de folguedos de escravos na época junina citada em Salles (1994), no qual o autor fala sobre a época junina em que eram realizadas as apresentações, no momento em que as águas do rio Amazonas começam a descer.

No solstício amazônico, as festas de santo davam o ar de alegria e devoção nas cidades e comunidades rurais da região. Júnior (2020) cita Eduardo Galvão, que em sua pesquisa diz que a maioria das pessoas professa o catolicismo, cultuando santos, como Santo Antônio e São Benedito, e fazendo festas como forma de homenageá-los. Os santos são estimados como protetores das comunidades. Diante disso, Moura (1997) apresenta as narrativas do Pássaro e seus personagens, no qual levamos em foco o animal, que ganha a vida manipulado por um menino ou menina, conhecido por porta pássaro a fada com poderes mágicos, em contraste à Feiticeira.

No ano em que Regina Maciel ganhou como a personagem Feiticeira no concurso de Pássaros, ela relata que estava cantando uma doutrina de Ogum e durante a sua apresentação sentiu uma força, como se estivesse a carregando no ar. Quando perguntada sobre a necessidade de serem cantados pontos nas peças, a mesma fala sobre a importância de realização do trabalho (cura do pássaro). Dessa forma, Salles (2005, p. 224), em seu estudo sobre o negro no Pará, escreve que "folguedos de cunho religioso foram impostos aos escravos. E o folclore amazônico ainda hoje é rico dessas tradições. Mestre Martinho foi o mais famoso festeiro de Belém de outrora". À vista disso, observamos expressões das religiosidades africanas evidenciadas no momento de cura do Pássaro. O que torna o folguedo não apenas como algo a ser festejado, mas também como forma de valorização da cultura afro-brasileira na Amazônia.

Em Belém, Moura (1997) observa que as experiências religiosas encontradas nas casas de cultos presentes nos bairros populares apontam para um processo de aculturação com características africanas – que resistiram ao longo do tempo –, associadas ao xamanismo indígena e pajelança cabocla, sem a anulação do catolicismo. Bentes (2020) ressalta ainda que:

> Essas perspectivas são amplamente representadas na dramaturgia dos cordões de pássaros, pois para ressuscitarem o animal, os pajés primeiramente recorrem ao uso de remédio caseiro, remédio que o povo conhece. Não suficiente, apela para as defumações feitas pelo fumo do tauari, uma casca de madeira de mesmo nome que faz cigarro para invocar os caruanas como auxílio da cura ou ressurreição do pássaro (Bentes, 2020, p. 417).

Como foi possível observarmos, os pássaros juninos evidenciam as dimensões culturais diaspóricas negras, com foco nas expressões da religiosidade, experiência marcante na trajetória de vida de brincantes e proprietários dos Pássaros, como foi o caso de Regina Maciel. Contudo, será que os Pássaros tem uma movimentação da comunidade e que tem traços de religiosidade afro-brasileira, sobre certo descaso por isso? Por que um folguedo popular não recebe a mesma importância e valorização que as outras? Isso são questionamentos que passam pela cabeça de dona Regina. Porém, isso não desmotiva a sua caminhada na cultura popular que já conta com mais de 35 anos.

Sendo assim, o objetivo deste trabalho foi de desenvolver e buscar compreender um pouco mais sobre as memórias que tangeram a vivência artística da atriz brincante Regina Maciel. Esta que foi e é de grande importância para o cenário da região paraense. Hoje a artista continua como responsável pelo Pássaro Suindara, mas não se diz guardiã. A mesma revela que o folclore está em suas veias e que faz tudo pela cultura. Esse ano o

pássaro contou com um número maior de brincantes vindo da Escola de Teatro e Dança da UFPA, apresentando a peça *Tragédia no Seringal*.

Referências

AMARAL, Paulo; SANDIM, Anderson; JORGE, Sâmela. Entre o popular e o erudito: considerações sobre o Pássaro Junino em Belém do Pará. **Anais do** XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus – 2018. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5377/public/5377-18145-1-PB.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2023.

SILVA, Eliane Suelen Oliveira da; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; NETTO, Helio Figueiredo da Serra. A potência das imagens em uma miscelânea amazônica: Sociabilidade e estilo de vida nos Pássaros Juninos de Belém-Pará. **Amazônica:** Revista de Antropologia, v.2, n.2, p. 312-340, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/401>. Acesso em: 6 nov. 2023.

JUNIOR, Josivaldo Bentes Lima. Ressuscitando o pássaro e curando gente: pajelança nas festas dos pássaros da Amazônia. **Religare**, v.17, n.2, p. 404-430, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/55996>. Acesso em: 18 jan. 2024.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O Teatro que o povo cria**: cordão de pássaros, cordão de bichos e pássaros juninos do Pará: da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997.

OLIVEIRA, Iracema. **Entrevista de Anderson Sandim** em 29 de março de 2017. Belém. Áudio. Telégrafo em Fio. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5377/public/5377-18145-1-PB.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2023.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época. TOMO II.** Belém: UFPA, 1994.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. 3. ed. Belém: IAP, 2005.

SILVA, Eliane Suelen Oliveira da. BRINCAR É COISA SÉRIA: Os Pássaros Juninos entre a brincadeira e o teatro. **ENSAIO GERAL**, Edição Especial, Belém, v1, n.1, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/35924062/Brincar_%C3%A9_a_coisa_s%C3%A9ria_os_p%C3%A1ssaros_ juninos_entre_a_brincadeira_e_o_teatro>. Acesso em: 10 nov. 2023.

SILVA, Racquel Gabriele Prudente e. Margaret Refkalefsky: memórias de atrizes nos palcos paraenses. In: BEZERRA, José Denis de Oliveira; STARK, Andrea Carvalho (org.). **Peraus das Artes Cênicas**: memórias e performatividades. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2024. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/items/65bd58a9-b98c-44cd-8436-9f8db3d892ee/full>. Acesso em 5 fev. 2025.

YURI, Alexandre. Tradição paraense, Pássaros Juninos enfrentam dificuldades no São João. **G1 PA**, 25 de junho de 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/sao-joao/2014/noticia/2014/06/tradicao-paraense-passaros-juninos-enfrentam-dificuldades-no-sao-joao.html>. Acesso em: 11 dez. 2023.

PÁSSAROS JUNINOS E A RESISTÊNCIA CULTURAL AFRO-AMAZÔNICA NO TEATRO POPULAR[1]

Verônica Samilly Vieira Macieira (ETDUFPA)[2]

RESUMO

O presente artigo investiga a representação afro-indígena no teatro popular amazônico, com ênfase nos pássaros juninos e na personagem da Feiticeira, figura que sintetiza elementos da afro-religiosidade e da resistência cultural na região paraense. A partir de análises bibliográficas e acessos a conteúdos audiovisuais e peças teatrais, a pesquisa revisita narrativas historicamente silenciadas, ressaltando a contribuição das populações afrodescendentes e indígenas na formação estética e simbólica do teatro paraense. A metodologia compreendeu o estudo das dinâmicas de poder e dos estereótipos raciais presentes em personagens negras, articulando memória, ancestralidade e práticas cênicas. Os resultados evidenciam a relevância das manifestações afro-amazônicas como dispositivos de resistência e preservação de saberes tradicionais, destacando a Feiticeira como personagem que rompe paradigmas coloniais e reafirma identidades culturais. Portanto, conclui-se que os pássaros juninos constituem um campo potente para compreender a relação entre sacralidade, teatralidade e memória, contribuindo para a construção de uma narrativa mais plural e politicamente comprometida com as narrativas das comunidades amazônicas.

Palavras-chave: Representação afro-amazônica; teatro popular; pássaro junino.

ABSTRACT

This article investigates Afro-Indigenous representation in Amazonian popular theatre, with a particular focus on the "pássaros juninos" and the character of the Feiticeira, a figure that synthesizes elements of Afro-religiosity and cultural resistance in Pará. Drawing on bibliographical research, audiovisual materials, and theatrical productions, the study revisits historically silenced narratives and highlights the contributions of Afro-descendant and Indigenous populations to the aesthetic and symbolic formation of theatre in the region. The methodology engages with power dynamics and racial stereotypes embedded in Black characters, articulating memory, ancestry, and performative practices. The findings reveal the significance of Afro-Amazonian manifestations as devices of resistance and preservation of traditional knowledge, emphasizing the Feiticeira as a character that disrupts colonial paradigms and reaffirms cultural identities. The study concludes that the pássaros juninos constitute a potent field for understanding the relationship between sacredness, theatricality, and memory, contributing to the construction of a more plural and politically engaged narrative centered on Amazonian communities.

Keywords: Afro-amazonian representation; popular theater; bird junino.

[1] Resultado do Plano de Trabalho *Memórias e Performatividades afro-amazônicas: entre práticas de terreiros e fazeres cênicos* desenvolvido com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e de Desenvolvimento Tecnológico e Inovação, subprograma PIBIC/CNPq da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará - PROPESP-UFPA, no período 01/09/2024 a 31/08/2025, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

[2] Graduanda em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA), no 7° período. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) com os Planos de Trabalho *Representações da cultura afro-amazônica na cena teatral popular em Belém do Pará* (2023-2024); *Memórias e Performatividades afro-amazônicas: entre práticas de terreiros e fazeres cênicos* (2024-2025) sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. Email: veronica.macieira@ica.ufpa.br

Introdução

A evolução dos conhecimentos na área da representação negra e indígena no teatro e na cultura popular tem se mostrado fundamental para o entendimento das narrativas que moldam a sociedade brasileira, especialmente na região amazônica paraense, onde a arte é diretamente influenciada pela cultura afro-amazônica. As investigações, com base nos estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Perau e nas análises sobre as representações da cultura afro-amazônica no teatro paraense, especialmente nas tradições populares, nos fazeres de terreiro e nas memórias de artistas e comunidades negras na Amazônia, propuseram uma revisão crítica das narrativas tradicionais, destacando a influência e a resistência cultural das populações negras e indígenas que são frequentemente marginalizadas pela historiografia oficial. De acordo com Salles (1971):

> A presença do negro na Amazônia constituiu, durante muito tempo, assunto desprezado, em termos da importância insignificante que teria essa mesma presença. O que se sabia não permitia a verificação mais ampla do papel que o negro africano pudesse ter desempenhado na região, onde as lavouras – do tipo daquelas do Nordeste nos ciclos da cana, do algodão e do tabaco, das províncias fluminense e paulista, no ciclo do café, como era no Brasil-central (Minas, Mato Grosso e Goiás), no período mais intenso da exploração do ouro e diamantes – eram lavouras sem a projeção das outras. A Amazônia integrava-se no império português na aventura da droga do sertão. A floresta, com sua multiplicidade de espécies comerciais, compunha o que já talvez pudéssemos denominar de ponto de atração ou de explicação econômica para a empresa de desenvolvimento e de posse efetiva que os luso-brasileiros realizavam (Salles, 1971, p. 9).

Com base nesses avanços, o projeto que foi desenvolvido teve como objetivo ressaltar a importância das memórias sociais e culturais que foram sistematicamente silenciadas, trazendo à tona a relevância da participação negra na formação da identidade cultural amazônica e, particularmente, no teatro e nas tradições populares de Belém. O plano proposto baseou-se em fundamentos teóricos que exploram as dinâmicas de poder e representação no campo das artes cênicas, buscando romper com estereótipos arraigados e promover uma narrativa mais inclusiva e diversificada. Nesse contexto, torna-se indispensável reconhecer que a reconstrução das narrativas culturais amazônicas deve passar necessariamente pela valorização das vozes que historicamente sustentaram a produção artística da região, mas que permaneceram à margem dos discursos hegemônicos. Ao considerar a memória como elemento constitutivo da identidade e da criação cênica, logo, este artigo propõe uma abordagem que articula história, ancestralidade e prática teatral, entendendo o palco como um território de disputa simbólica e afirmação política. Dessa forma, a pesquisa não apenas revisita o passado, mas também ilumina novas possibilidades de representatividade e protagonismo para artistas negros e indígenas na contemporaneidade, reforçando a urgência de práticas culturais comprometidas com justiça histórica e pluralidade estética.

A pesquisa se destaca por lançar luz sobre as expressões artísticas afro-amazônicas, como os pássaros juninos, e a personagem da Feiticeira, que simboliza a resistência cultural e espiritual frente às imposições colonizadoras. Além disso, o projeto propõe uma análise crítica do papel da personagem negra no teatro, evidenciando como

essas representações podem tanto perpetuar quanto desafiar estereótipos raciais, contribuindo para uma compreensão mais profunda das complexas identidades culturais da Amazônia.

Quando adentramos nos assuntos sobre teatro e teatralidade, compreende-se as suas complexidades e de modo geral. Entende-se que o teatro é uma das mais diversas expressões artísticas que combina vários elementos da teatralidade, sendo mencionado em diversas culturas, serve também como ferramenta de expressão e identidade cultural.

> Quando se pensa em formas de teatro, dentre tantas discussões, destaca-se a relação entre produções populares e eruditas. Para além de questões estéticas, essas maneiras de fazer revelam uma intensa análise de questões sócio-históricas (Bezerra, 2017, p. 239).

Compreende-se que ao pensar cultura paraense, capta-se nela uma grande e rica costura de fios culturais africanos e indígenas que se entrelaçam ao longo dos séculos, desenhando essa descendência única, que como mencionado é expressada nos teatros populares paraenses.

Os pássaros juninos, por foco da pesquisa, têm suas origens registradas no final do século XIX. Fazendo parte da grade do teatro popular no Pará e tendo seu gênero misto, próximo do gênero opereta, mas conhecido como ópera cabocla, acopla arte e ciência num fazer teatral sem perder a sua conjuntura singular (Bezerra, 2017). E para além disso temos a feiticeira, uma personagem que representa as matrizes afro-religiosas no pássaro junino.

Metodologia

Inicialmente, a coleta de dados enfrentou desafios, mas contou com o apoio do orientador da pesquisa e a consulta de fontes bibliográficas e audiovisuais, além de encontros de orientação, logo, a leitura e discussão dessas fontes foram fundamentais para contextualizar o teatro na região amazônica.

Na fase de análise e comparação, o estudo se concentrou na interconexão entre a personagem negra no teatro tradicional e a figura da feiticeira nos cordões de pássaros juninos. Isso permitiu a identificação de estereótipos negativos persistentes, como a representação do negro de forma caricata ou associada ao mal, o que impulsionou a pesquisa para uma análise mais crítica.

Depois disso, alterações metodológicas significativas foram introduzidas após a conclusão do plano de trabalho anterior (2022-2023), com a ampliação do foco para destacar a influência coletiva dos afrodescendentes na cultura popular paraense. Isso envolveu a leitura de novos artigos e a colaboração com o Centro de Memória da Amazônia, enriquecendo a pesquisa com uma perspectiva mais ampla e aprofundada.

A inclusão de formações técnicas e a participação em eventos, como o ENEARTE, também contribuíram para o desenvolvimento metodológico, reforçando o diálogo

entre a investigação acadêmica e a prática cultural e para além disso, também foi feito um encontro de discussão sobre a relevância da pesquisa e seus desafios.

Um leve levantamento dos Pássaros

Com influências dos povos escravizados, negros e indígenas, as formas de cordão trazem elementos espirituais e simbólicos. A dança e a música começam a adquirir características mais distintas e são associadas à identidade regional. A partir das décadas de 1940 e 1950, os grupos Juninos passaram a se organizar de forma mais formal, com coreografias e figurinos elaborados. A tradição começa a afirmar-se como expressão cultural reconhecida.

Hoje, a observação de Pássaros Juninas em Belém continua sendo uma tradição vital e dinâmica que foi reconhecida como patrimônio cultural do Brasil, destacando sua importância cultural e histórica. Os grupos dos brincantes, muitos dos quais transmitem a tradição de geração em geração, como é o caso do pássaro tucano onde a radialista Iracema de Oliveira se considera guardiã do grupo junino tucano devido ao seu fundador ser o Sr. Cipriano em 1928 (Moura, 1997), continuam a manter a tradição viva durante os festejos juninos.

Sobre o melodrama

À medida que a performance se desenvolve, chega um momento em que os brincantes encenam um melodrama. As luzes podem ser diminuídas para compor um cenário simbólico, muitas vezes representando elementos da natureza ou cenários típicos da região amazônica. Os brincantes assumem papéis específicos e a narrativa começa a se desenrolar por meio de gestos, expressões faciais e movimentos coreografados.

O melodrama pode contar histórias inspiradas nas tradições orais e folclóricas locais, muitas vezes tratando de temas relacionados à natureza, à espiritualidade e ao cotidiano das comunidades. Elementos das culturas indígenas e afro-brasileiras são frequentemente incorporados, enriquecendo a narrativa com símbolos e significados profundos. Os cantos entoados podem ter um tom mais emocional e significativo, realçando a atmosfera emocional da cena. A música e movimento combinam para transmitir os altos e baixos da história, permitindo que o público se conecte ainda mais com os personagens e temas explorados. Nesse momento, o melodrama ultrapassa uma mera encenação e se afirma como uma potência cultural que opera para além do contexto teatral. A cena deixa de ser apenas performativa e passa a mobilizar um conjunto de saberes, memórias e práticas ancestrais que se atualizam por meio dos brincantes. Assim, a peça torna-se dispositivo de transmissão cultural, instaurando um espaço-tempo onde tradição, identidade e coletividade se encontram. O público, por sua vez, não apenas observa, mas é convocado a participar mesmo que de forma inconsciente, de uma experiência que articula memória social, afeto e pertencimento, reforçando o caráter comunitário e simbólico da ação cênica.

E como falado, o cordão pode servir como um momento de interação com o público. Os atores podem interagir diretamente com o público quebrando a quarta parede,

incorporando-o à narrativa ou solicitando sua participação. Essa interação aproxima ainda mais o público da tradição e da história que está sendo contada.

À medida que a história se desenrola e atinge seu ápice emocional, o público é levado a uma jornada intensa e envolvente que vai além da dança e da música. O melodrama adiciona uma camada narrativa que destaca a profundidade cultural e a narrativa das tradições dos pássaros juninos. Ao final, o grupo se despede do público com música do próprio pássaro (Moura, 1997).

Feiticeira: a representação da afro-religiosidade em uma mulher

A feiticeira é identificada como uma personagem que possui um poder sobrenatural ligados aos cultos afro-religiosos da região. Sua cena é repleta de cantos e danças, seus adereços são guias com fios de contas, um tecido branco chamado de espada, e alguns elementos cenográficos como um alguidar e velas.

Tais elementos compõem também a sacralidade das religiões de matrizes africanas.

> Maleme Xangô
> Saravá meu pai atotô
> Lago de nanã me acordou
> Vento me levou nos rios de Iansã...
> (Ponto cantado).

Os cantos ou pontos, desempenham um papel central nas manifestações afro-amazônicas, operando como dispositivos de transmissão espiritual e comunitária. E na cena, o canto deixa de operar apenas como elemento estético e passa a constituir um dispositivo de mediação entre diferentes esferas da experiência coletiva.

As canções que este personagem canta não são apenas uma expressão artística, mas também uma forma de comunicação espiritual. Servem para fortalecer a ligação com o sagrado, proporcionar cura, repassar ensinamentos e homenagear os ancestrais. Além disso, esses cantos são um meio de preservar a tradição oral, passando o conhecimento espiritual de geração em geração. É importante ressaltar que há uma conjuntura muito específica de cantos afro-religiosos mais conhecidos nos terreiros de Belém como pontos ou doutrinas. Conjunturas essas que se dividem em ritmos, invocações e conexões.

Ritmos: A percussão desempenha um papel fundamental nos cantos afro-religiosos. Os ritmos complexos e envolventes muitas vezes acompanham os cânticos, criando uma atmosfera espiritual intensa que envolve os participantes.

Invocações: Sendo direcionados a entidades específicas os pontos cantados têm um conceito de portal, sendo responsável por anunciar, evocar e homenagear entidades nos terreiros.

Conexões: Como a região amazônica é caracterizada por uma forte relação com a natureza, os pontos frequentemente incluem referências aos elementos naturais, como rios, florestas e animais.

As roupas e adereços também desempenham um papel importante nas práticas espirituais das religiões afro-brasileiras e nas expressões culturais que têm influências afro-indígenas. Esses elementos não apenas têm significados estéticos, mas também carregam profundos simbolismos religiosos, históricos e culturais. A partir disso, as cores da roupa, os turbantes e fios de contas são elementos cruciais para representação do cordão junino.

Cores das roupas: As cores das roupas e dos adereços muitas vezes possuem significados simbólicos nas tradições afro-religiosas. Por exemplo o branco para oxalá que significa humildade, cura e misericórdia, o azul celeste para lemanjá considerada a orixá das praias e águas salgadas, mãe de todas as mães, representa amor e caridade.

Turbantes: Os turbantes são elementos carregados de significados espirituais, culturais e históricos nas tradições afro-religiosas. Simbolizam conexão com a divindade, identidade religiosa, proteção espiritual, status, herança cultural e expressão individual. Os turbantes usados na cabeça (áreas sagradas), representam respeito e conexão com as entidades espirituais. Eles também desempenham um papel na criação de um sentimento de pertencimento dentro de uma comunidade religiosa. O uso do turbante é uma forma de homenagear os africanos e afrodescendentes, expressando a identidade única de cada praticante.

Fios de contas: Os cordões de miçangas são ornamentos importantes nas tradições afro-religiosas e afro-indígenas. São colares e pulseiras que carregam cores e sequências simbólicas, representando divindades, proteção, identificação religiosa e histórias espirituais. Além de serem esteticamente atraentes, os fios de contas têm uma função espiritual repelindo energias negativas, concentrando energia positiva e auxiliando em rituais e orações.

Todos esses elementos são uma expressão de conexão com o divino, a identidade cultural e a espiritualidade da comunidade religiosa.

Resultados

Os resultados obtidos com a pesquisa revelam importantes contribuições para a compreensão das dinâmicas culturais na região amazônica. A investigação destacou a relevância das expressões artísticas afro-amazônicas, especialmente no contexto dos pássaros juninos onde a figura da feiticeira, que simboliza a resistência cultural e espiritual revela quatros efeitos significativos.

Um dos principais resultados da pesquisa foi o resgate da memória cultural afro, que frequentemente foi silenciada ou marginalizada na historiografia oficial (Munanga 1999), que comprova mais uma vez a importância do resgate da memória afro. O estudo mostrou que, mesmo diante de uma história de opressão, as manifestações culturais dos negros amazônicos, como as representadas nos pássaros juninos, mantiveram-se vivas e influentes.

Outro resultado significativo foi a identificação e análise crítica dos estereótipos raciais presentes na representação da personagem negra no teatro. Conforme Souza (2017, p. 278): "É notável o excesso de adjetivos ao europeu em contraponto aos termos pejorativos descritos nas outras raças, principalmente ao africano, definido como: preguiçoso e negligente". O trabalho também ressalta a importância de entender o teatro em Belém do Pará, não apenas como uma expressão artística isolada, mas

como parte de uma cultura popular mais ampla, onde as influências afro-amazônicas desempenham um papel crucial. Segundo Bezerra e Cordeiro (2020, p. 62): "As sociedades criam diversos mecanismos para a representação do tempo, sejam para manter vivas as tradições, por meio da oralidade, da visualidade e da escrita, sejam para criar ou manter formas de educar e repassar ensinamentos construídos no decorrer de sua história".

A pesquisa também trouxe à tona reflexões sobre a sacralidade e o profano nas manifestações culturais afro-amazônicas, desafiando as visões eurocêntricas que frequentemente desvalorizam essas expressões (Santa Brígida, 2015). Em síntese, os resultados alcançados evidenciam que as manifestações presentes nos pássaros juninos constituem um campo muito interessante para compreender as dinâmicas culturais afro-amazônicas, especialmente no que diz respeito à memória, representação e resistência artística e simbólica. Dessa forma, confirma-se a relevância dessas práticas para o fortalecimento das narrativas culturais que historicamente sustentam as comunidades amazônicas.

Considerações finais

A pesquisa contribui para a preservação do patrimônio imaterial da região, incluindo práticas culturais, manifestações artísticas e saberes tradicionais. Quando se percebe a influência majestosa de tais práticas na cena teatral popular de Belém, traz em sua primícia o sentido de identidade. A Feiticeira dos pássaros juninos é um ótimo exemplo de identidade cultural. Personagem essa que quebra os paradigmas maniqueístas sociais ditados pela classe dominante da sociedade paraense (Moura, 1997). Contudo, apontar aqui as seguintes reflexões: "Por qual motivo as fadas (entidades europeias) que sempre são monolíticas encarnando a pureza, a bondade e a proteção, são ditadas como o extremo oposto da Feiticeira (personagem que geralmente usa o arquétipo de mãe de santo, ou mulher afro-religiosa)?" (Silva, 2010).

Outras perguntas que surgem são: "Por qual motivo o teatro belemense insiste em reforçar estereótipos negativos de oportunismo e maldade em uma personagem que carrega consigo o papel de identidade afro-amazônica com a alegação de que isso é para preservar o teatro popular?".

Entende-se que a maioria dos integrantes são membros da comunidade do pássaro junino, contudo nota-se também a imigração dos atores profissionais para o teatro popular e a visibilidade de tal prática artística. Portanto, tais reflexões não são para criticar tal prática de resistência artística cultural popular, mas para lembrar que:

Afinal de contas, brincadeira e teatro trata-se ainda, neste caso específico, de domínios distintos, cada qual com seu saber-fazer e peculiaridades que necessitam ser respeitados mutuamente, principalmente em situações onde ambos domínios buscam dialogar no campo de um ou outro. Além, claro, da impossibilidade de ignorar as questões políticas e de poder implícitos ou explícitos que estão envolvidos em toda e qualquer manifestação cultural ou organização destinada ao lazer ou ao entretenimento (Silva, 2010).

Tal lembrete reforça que o Pássaro Junino, sendo uma prática teatral popular de resistência, serve também para quebrar estereótipos questionáveis sobre o papel do negro amazônico na sociedade atual.

Referências

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Práticas teatrais em Belém do Pará: voos entre o popular e o erudito. In: FARES, Josebel Akel (org.). **Memória de Mestre**: Belém antiga em narrativa de professores. Belém: Paka-Tatu, 2017.

BEZERRA, José Denis de Oliveira; CORDEIRO, Rosilene da Conceição. Peraus da memória: experiências em processos de ensino e aprendizagens de teatro em uma comunidade na Amazônia paraense. In: CARNEIRO, Leonel Martins; ARAUJO, Hanna (org.). **Experiências de formação em artes na Amazônia**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2020.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O Teatro que o povo cria**: cordão de pássaros, cordão de bichos e pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

SALLES, Vicente. **O Negro sob o regime da escravidão.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Serv. De publicação [e] Univ. Federal do Pará, 1971. Disponível em: <https://fauufpa.org/wp-content/uploads/2013/03/o-negro-no-parc3a1-vicente-salles-pdf.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2025.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. A ETNOCENOLOGIA NA AMAZÔNIA. Trajetos-Projetos -Objetos-Afetos. **Repertório**, Salvador, n.25, p.13-23, 2015. Disponível em: <https://www.periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/15390>. Acesso em: 15 nov. 2025.

SILVA, Eliane Suelen da. BRINCAR É COISA SÉRIA: Os Pássaros Juninos entre a brincadeira e o teatro. **Revista Ensaio Geral**, v.1, n.1, p. 98-108, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/55805487/144-477-1-PB.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2025

SOUZA, Julianna Rosa de. Personagem Negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramatúrgica brasileira. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 7, p. 274-295, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266066612>. Acesso em: 1 dez. 2025

ENSINO DA MEMÓRIA E HISTÓRIA TEATRAL PARAENSE:

processo pedagógico com a obra "As memórias do Sr. Penante"[1]

Rafael Bruno Rodrigues dos Reis (ETDUFPA)[2]

José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)[3]

RESUMO

Este artigo procura compartilhar uma experiência de ensino da memória e história teatral paraense do século XIX por intermédio de oficinas teatrais, a partir de pesquisas vinculadas à Iniciação Científica sobre o artista José de Lima Penante. Baseando-se numa abordagem de caráter qualitativa, seguimos em uma investigação de base historiográfica, e no desenvolvimento de processo de criação artística. Foram aplicadas oficinas teatrais, pautadas na peça *As memórias do Sr. Penante*, em diálogo com a história do artista do século XIX José de Lima Penante, com alunos do 1º ano do Ensino Médio da escola Consuelo Coelho e Souza, no município de Ananindeua-PA. A experiência pedagógica, envolvendo memória e seus desdobramentos coletivos com teatro, tornou-se essencial para descobrir ferramentas indutoras de criação cênica. Dentre essas ferramentas, destacamos a memória da infância, a memória baseada em eventos marcados pela história, a memória do espaço, entre outros.

Palavras-chave: Memória teatral; história do teatro paraense; ensino de teatro; dramaturgia.

ABSTRACT

This article seeks to share an experience of teaching memory and Pará theatrical history in the 19th century through theatrical workshops, based on research linked to Scientific Initiation on the artist José de Lima Penante. Based on a qualitative approach, we continue with a historiographical investigation and the development of the artistic creation process. Theatrical workshops were carried out, based on the play As memórias do Sr. Penante, in dialogue with the story of the 19th century artist José de Lima Penante, with students in the 1st year of high school at the Consuelo Coelho e Souza school, in the municipality of Ananindeua-PA. The pedagogical experience, involving memory and its collective developments with theater, became essential to discover tools that induce scenic creation. Among these tools, we highlight childhood memory, memory based on events marked by history, memory of space, among others.

Keywords: Theatrical memory; Pará theater history; theater teaching; dramaturgy.

[1] Resultado do Plano de Trabalho *As dramaturgias de Lima Penante na cena teatral contemporânea paraense* desenvolvido com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e de Desenvolvimento Tecnológico e Inovação, subprograma PIBIC/CNPq da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará - PROPESP-UFPA, no período de 01/09/2023 a 31/08/2024, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. O trabalhou foi contemplado pelo *Prêmio Horácio Schneider Destaque na Iniciação Científica da UFPA* de 2024. Resultado disponível em: <https://www.propesp.ufpa.br/arquivos/editais/propesp/2024/RESULTADO%20FINAL%20PREMIO%20HORACIO%202024.pdf>.

[2] Graduado em Licenciatura em Teatro da UFPA. Integrante do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Bolsista CNPq de Iniciação Científica (PIBIC-UFPA). Dramaturgo; ator. E-mail: ator.rapha1@gmail.com.

[3] Docente efetivo da Universidade Federal do Pará, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA e nos cursos Técnico e de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança- ETDUFPA do Instituto de Ciência da Arte-ICA da UFPA. Líder do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Ator; performer; encenador e diretor teatral. E-mail: denisbezerra@ufpa.br

Introdução

Abordar a memória como elemento pedagógico de aprendizagem nos permite visualizar um movimento importante de associação entre o passado representativo com o presente e o futuro e, diante disso, observar a construção identitária como fator fundamental de uma sociedade (Ayllon Yares, 2012). A arte, que possibilita abordar a memória e história de maneira lúdica e reflexiva, é componente fundamental para a formação humana e que, juntas, necessitam compor o currículo cultural das escolas.

Dada esta realidade, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para o Ensino da Arte descrevem que o teatro exerce uma função fundamental no ambiente escolar ao possibilitar ao jovem um espaço de liberdade de expressão, diálogo e representação da realidade, da cultura e da identidade social (Brasil, 1998). Esta identidade sociocultural pode ser abordada na escola de forma interdisciplinar com a história, a memória e o fazer artístico, exemplificando aqui a utilização do teatro para a representar a realidade social de um povo.

Um dos objetivos gerais do ensino do teatro, é "conhecer e distinguir diferentes momentos da História do Teatro, os aspectos estéticos predominantes, a tradição dos estilos e a presença dessa tradição na produção teatral contemporânea" (Brasil, 1998, p. 90) e, com isso, trabalhar uma abordagem mais local e regional do movimento teatral. Apesar disso, o ensino da história do teatro na educação básica ainda é, em sua maioria, voltado para a história geral do teatro ocidental, vinculada ao campo da história da Arte, e quando se trata dessa história teatral no Brasil, as regiões Norte e Nordeste acabam sendo invisibilizadas.

Pensando nisso, surgiram alguns trabalhos de pesquisa envolvendo a história do teatro paraense durante as disciplinas dos cursos de Licenciatura em Teatro e do Técnico em Teatro da Universidade Federal do Pará (UFPA). O recorte temporal escolhido foi o século XIX e foi se desenvolvendo planos de trabalho de Iniciação Científica sobre as atividades artísticas do ator oitocentista José de Lima Penante. A partir destas pesquisas, produzimos a dramaturgia *As memórias do Sr. Penante* que mergulha no universo do teatro paraense do século XIX por meio do importante artista paraense José de Lima Penante, considerado por Salles (2000), um dos artistas locais que conseguiu viver de teatro fora da província de forma profissional.

Nascido na última década da primeira metade do século XIX, José de Lima Penante (1840-1892) construiu uma carreira de sucesso pelo seu reconhecido trabalho no palco e pelas suas dramaturgias. As dramaturgias penanteanas, em especial as produções que tratam dos aspectos da vida paraense do século XIX, inspiraram o desenvolvimento de um estudo e criação artística a partir destes textos com a atualidade, inserindo-a como elemento de análise da história das práticas teatrais paraenses. Então, pensamos: como podemos desenvolver atividades artístico-pedagógicas que pudessem trabalhar o ensino da memória e da história do teatro no Pará a partir de uma dramaturgia contemporânea? Para tentar responder esta pergunta, a aplicação de atividades teatrais, que suscitam a memória e a história, foi uma das estratégias escolhidas para serem aplicadas em sala de aula.

O Plano de Trabalho *As dramaturgias de Lima Penante na cena teatral contemporânea paraense* pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/2023-2024) e, que integra as ações do Grupo de Pesquisa Perau/UFPA/CNPq pelo Projeto de Pesquisa *Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia*, procurou caminhar pelos objetivos de: 1 – refletir sobre as escritas dramatúrgicas de José de Lima Penante; 2 – analisar suas produções artísticas no cenário teatral paraense do século XIX e sua conexão com a atualidade; e 3 – desenvolver atividades artístico-pedagógicas a partir das dramaturgias penanteanas.

Este presente artigo, portanto, objetiva descrever e analisar uma experiência de ensino da memória e história teatral paraense do século XIX, com alunos do Ensino Médio da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio (EEEFM) Professora Consuelo Coelho e Souza no bairro do 40 Horas em Ananindeua-PA, por intermédio de oficinas teatrais.

Materiais e método

Baseando-se numa abordagem de caráter qualitativa, seguimos em uma investigação historiográfica, que versa numa pesquisa fundamentada na preocupação de "identificar os modos como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler" (Chartier, 2002, p. 16-17), em observância com a dimensão poética e autorreflexiva do processo artístico atual da sociedade. O Plano de Trabalho se estruturou em quatro momentos: 1 – levantamento bibliográfico e documental; 2 – análise crítica do material levantado; 3 – desenvolvimento da criação artística a partir do material analisado; 4 – exposição dos trabalhos construídos.

O levantamento bibliográfico e documental representa a primeira etapa, onde foram pesquisados temas relacionados à memória (Assmann, 2016; Bosi, 1979; Nora, 1993; Halbwachs, 1990), à história paraense (Bezerra, 2013; Salles, 1994), à passagem de Lima Penante no Norte e Nordeste (Ávila, 2019; Ferreira, 2017; Lima, 2016; Mendes, 2014; Melo, 1999; Reis e Bezerra, 2024; Salles, 2000; Villanova, 2008), às suas obras dramatúrgicas e aos processos de criação artística com teatro na sala de aula (Dominguez, 1978; Granero, 2018; Koudela, 2017; Reverbel, 2009; Spolin, 2010).

A segunda etapa representa a análise do material levantado, como as dramaturgias de Lima Penante e outras bibliografias referentes ao assunto, e às escritas acadêmicas a partir dessa análise. A partir disso, foram construídas e aplicadas oficinas teatrais em uma escola, representando a terceira etapa do projeto. Foram ministradas 06 oficinas, cada uma baseada em uma palavra-chave: teatro, memória, dramaturgia, infância, Círio de Nazaré e *Belle Époque*. As oficinas tinham como proposta trabalhar o assunto da memória e da história do teatro no Pará do século XIX, exercitando o estudo, a criatividade, a espontaneidade e a dramaticidade, baseadas na peça *As memórias do Sr. Penante*. O público-alvo dessas atividades foram alunos do 1º ano do Ensino Médio da EEEFM Professora Consuelo Coelho e Souza, localizada no Conjunto Antônio Queiroz, Rua General Osório, S/N Rodovia Hélio Mota, no bairro 40 horas/Coqueiro, município de Ananindeua-PA.

A quarta etapa do projeto seria a exposição e apresentação dos resultados artísticos na escola, que não é o foco desta presente escrita. A coleta dos dados que, por meio

de instrumentos de pesquisa (instrumentos iconográficos), favoreceram a escrita e a potencialidade artística dos envolvidos no momento das atividades, foram a criação de textos, desenhos, fotografias, poesias, composições, cenas, criação de personagem etc.

Resultados e discussão

O primeiro contato com os estudantes não poderia ser diferente de um trabalho de iniciação teatral, portanto, a primeira oficina objetivou realizar esse primeiro contato com o grupo, através de jogos teatrais, para realizar uma investigação prévia sobre o conhecimento dos alunos com teatro. Refletindo sobre o tema **Teatro**, iniciamos a oficina descrevendo o projeto e como ele iria proceder na turma. Escrevendo no quadro a palavra "teatro", os discentes citaram palavras que caracterizassem seu significado, como "atuação", "drama", "palco", "ator/atriz", "filme", "peça" etc. Definir o teatro não é uma tarefa simples, pois o termo é polissêmico:

> Teatro tanto pode designar o ato cênico, a manifestação de um ou mais atores/atrizes que interpretam uma história, ou desenvolvem ações cênicas em combinações de diálogos, gestos, falas, sonoridades, luzes, imagens, dentre outras possibilidades; quanto o espaço físico e arquitetônico de apresentação e circulação de espetáculos, coreografias, recitais, concertos, dentre outras manifestações (Canda, 2020, p. 12).

Oportunizamos dizer que o universo teatral é amplo, agregando outros serviços que são tão importantes quanto a própria atuação: a direção, a dramaturgia e a visualidade (cenário, figurino, maquiagem, iluminação e sonoplastia). Após essa conversa inicial, a pequena sala de aula foi organizada para realizar algumas atividades que necessitavam de movimentação e espaço. Pedindo aos alunos que ficassem de pé, aos que pudessem e quisessem, realizou-se um pequeno aquecimento/alongamento para o "despertar" de seus corpos. Com um simples caminhar pelo espaço, buscando sempre orientar a concentração e o cuidado com o corpo do colega, foram sendo dados comandos, por meio de palmas, para provocar a dinâmica da caminhada que explorou um andar lento, rápido, giro, agachamento etc. Após isso, continuamos com a aplicação de jogos teatrais. Para Spolin (2010, p. 4) "o jogo é uma forma natural de grupo que propicia o desenvolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência".

Como a turma era grande, com relação ao espaço pequeno que tinha disponível, formamos pequenos grupos para jogar. Trouxemos para esta primeira atividade envolvendo jogo teatral, uma adaptação da brincadeira "separação", que neste caso será adaptado para o jogo conhecido como Palma Ninja. Neste jogo os alunos deveriam, com três movimentos estilo ninja, acertar a palma da mão de um colega e assim ocasionando a eliminação do brincante. Os estudantes, inicialmente tímidos e receosos, jogaram e no decorrer foram desenvolvendo um espírito competitivo pois, quem ficasse por último vencia.

O jogo do Super Gêmeo foi realizado logo em seguida, para exercitar a representação. É baseado nos personagens Jayna e Zan, gêmeos alienígenas da animação "Super Amigos", em que, ao juntarem as mãos, podiam "ativar" e "desativar" poderes de transformação

em animal ou em forma de água e seus diversos estados físicos, respectivamente. O jogo, portanto, funciona da seguinte maneira: são formados grupos de jogadores que, ao unirem suas mãos e gritando a frase "super gêmeos ativar!", um por um vai formando com seu corpo uma imagem que estivesse representando um lugar específico escolhido pelo mediador do jogo.

Granero (2018) enfatiza a importância de atividades teatrais na sala de aula, pois, através dessas atividades, o professor consegue observar a personalidade dos estudantes, além de visualizar habilidades artísticas em potencial, e encontrar melhores condições para trabalhar cada habilidade no ambiente escolar.

Segunda oficina: A Memória

Neste encontro refletiu-se sobre o tema **Memória**. Os estudantes citaram termos como "lembrança", "infância" e "passado" para exemplificar o que vinha à mente quando pensavam nesta palavra. Suscitou-se uma breve recordação das ações de cada um dos estudantes naquela manhã: Como foi seu acordar? Quem tomou café da manhã antes de vir para a escola? Com quais pessoas se comunicaram entre o acordar e o ir à escola? Quais rituais cotidianos realizaram? Quais as primeiras pessoas com a qual interagiu ao chegar na escola? Estes questionamentos indutores foram realizados para que cada um pudesse exercitar uma ação individual de lembrança.

Ecléa Bosi (1979, p. 17), ao citar o sociólogo francês Maurice Halbwachs, diz que "na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado". Portanto, o exercício que os estudantes realizaram foi um trabalho de recapitulação das experiências significativas de um passado recente.

Para mergulhar mais fundo neste exercício, formamos, então, grupos de alunos para uma atividade na qual objetivava compartilhar um trecho de uma memória da infância entre os colegas. Compartilhar nossa própria experiência, neste trabalho de reconstruir o passado, possibilita a interação entre os envolvidos, ouvindo um pedaço de cada história e, portanto, aproximando-se e até mesmo conectando-se uma história com outra, construindo, assim, uma memória afetiva e coletiva daquele momento (Ayllon Yares, 2012).

Segundo o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), nossas lembranças da infância precisam se apoiar em alguns pilares de referência, materializados ou não, para se manterem "vivas" e quando esses pilares não existem ou não se relacionam com outros indivíduos, não as recordamos, pois, a memória é uma construção social coletiva que se compõe das relações existentes entre os diferentes grupos de convívio e de referência.

A memória da infância é um importante indutor criativo pois, a partir dela, pode-se criar narrativas que auxiliam e até mesmo compõem o conteúdo de uma cena, ao entender que o teatro é um espaço de partilha de histórias e, seus praticantes, seus exímios contadores. O próximo exercício expandiu ainda mais a ideia de memória coletiva. Tendo como foco conhecer as histórias de um teatro no Pará, realizamos uma atividade, aqui intitulada "Trilha do Tempo", que consiste em um jogo de tabuleiro com 12 casas

contendo informações específicas sobre o teatro no Pará entre os séculos XVII e XIX. Com o auxílio de um dado, confeccionado com papelão medindo 28 cm para cada lado, alunos avançavam as casas representando seus grupos formados anteriormente (Figura 1).

O tabuleiro contém desafios e fatos sobre o Teatro no Pará distribuídos em cartões informativos de 1 a 12 (Figura 2). Os cartões 4 e 7 receberam o nome de "lacuna" pois, assim como no trabalho de pesquisa, lacunas existem para serem preenchidas por ela, o que neste jogo representou uma partida sem jogar.

Figura 1 – Aplicação do jogo *Trilha do Tempo*.



Alunos-participantes da oficina experimentando o jogo. Fonte: Acervo particular do autor, 2024.

#paratodomundover
Na imagem, temos um grupo de alunos, majoritariamente feminino, uniformizados com a camisa da Escola Consuelo Coelho e Souza na coloração azul escuro e preto ao redor do tabuleiro do jogo "Trilha do Tempo" feito de um tecido de parede na cor bege. No tecido, há doze retângulos desenhados e numerados de um a doze formando um caminho em espiral. Os retângulos de número um, dois, cinco, seis e dez estão pintados na cor vermelha e os de número três, oito, nove e onze estão na cor preta. Os retângulos correspondentes aos números quatro, sete e doze estão vazios no tabuleiro. Em cima do tecido, há um livro sobre a história do teatro paraense de Vicente Salles e um dado de 28cm na cor marrom com bolinhas laranja representando os números do dado.

Figura 2 – Cartões do jogo *Trilha do Tempo*.



Apresentação dos cartões do jogo. Fonte: Acervo particular do autor, 2024.

#paratodomundover
Na imagem, temos um conjunto de doze cartões, numerados de um a doze. Os cartões de um a três, de cinco a seis e de oito a onze, apresentam figuras de momentos históricos para o Pará como a chegada de Francisco Caldeira Castelo Branco nas terras que viriam ser a capital paraense, a procissão do Círio de Nazaré e os confrontos na revolução da Cabanagem. Os cartões de número quatro, sete e doze não possuem nenhuma figura.

Os cartões de 1 a 3, de 5 a 6 e de 8 a 11 representam fatos sobre o teatro no Pará nos séculos XVII, XVIII e XIX, respectivamente. O cartão 10 representa o nascimento do protagonista da pesquisa, José de Lima Penante, e o cartão 11 o relato de sua participação no teatro durante a infância. O cartão 12 é a conclusão do jogo, onde parte para a próxima etapa da oficina.

Com este jogo, os alunos puderam conhecer um pouco sobre a história do teatro paraense do século XVII ao XIX, observando os principais eventos que marcaram a história contida nos escritos de Vicente Salles (1994). Dentre esses eventos importantes temos, a chegada de Francisco Caldeira Castelo Branco na terra indígena que logo mais se tornaria Santa Maria de Belém do Grão-Pará e as ações dos jesuítas na catequização local, a construção da *Casa Própria* para apresentações artísticas, apresentações na quadra nazarena e o Círio de Nazaré, a arte no período da Cabanagem, entre outros.

Podemos observar outro indutor criativo neste exercício ao se basear no relato dos fatos históricos pesquisados e documentados no livro "Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época" de Vicente Salles (1994). Conhecer a história de nossos antepassados e como as atividades culturais funcionavam em nossa região é importante para tomarmos consciência histórica de nosso povo. Para o teatro, essas fontes históricas são tão importantes quanto uma narrativa que não é baseada em fatos verídicos pois, é meio de propagação, afirmação identitária e de enfrentamento de atos violentos contra um povo.

Terceira oficina: A Dramaturgia

No terceiro encontro, refletindo sobre o tema **Dramaturgia**, iniciamos fazendo o exercício de lembrar as atividades da oficina anterior. Esta etapa foi oportuna para iniciarmos o diálogo com a dramaturgia *As memórias do Sr. Penante* que apresenta 01 prólogo dividido em 2 (1840 e 1852) e 08 cenas, possuindo a seguinte release:

> No interior da sala de uma casa, Sr. Penante, um ator de quase seis décadas de existência, está passando por uma situação inusitada: está sofrendo com problemas de memória às vésperas de realizar sua última apresentação no Teatro da Paz. O ator decide, então, revisitar suas memórias através de um armário com figurinos de seus personagens que fez durante sua vida artística. Essas personagens ganham vida, trazendo recordações e causando um grande rebuliço para o protagonista. Mal sabe ele que, aquele momento de recordação, seria sua última apresentação em vida. Será ele morto por um simples ataque cardíaco durante a velhice, ou pelo esquecimento de sua história?

Para adentrar no universo da dramaturgia, tivemos que conceituá-la. A dramaturgia, aqui, foi tomada como sinônimo de peça teatral, porém, ela vai mais além desse conceito, pois, também, é "um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente" (Pavis, 2008, p. 113). Para Pallottini (2006), é a arte de construir peças teatrais por meio de princípios e técnicas específicas. Na dramaturgia podemos observar elementos importantes como, diálogos, personagens, espaço, tempo e conflitos.

Na sala de aula, então, realizamos o primeiro contato com a peça, lendo juntos o prólogo, impresso em formato de jornal. Com a leitura do prólogo conhecemos personagens importantes como: Sr. Penante, ou José de Lima Penante (ator e dramaturgo paraense do século XIX), Rita e Manoel (pais do Sr. Penante), Baeninha e José Meninéa (Filhos do Sr. Baena e Sra. Meninéa e amigos de Sr. Penante), Sr. Baena e Sra. Meninéa (Donos do grupo "Sociedade Dramática Particular Philo-Thalia" e pais de Baeninha e José Meninéa). O prólogo-1840 retrata o momento em que a mãe de Sr. Penante o deixa na porta da casa da família Baena-Meninéa e logo após é capturada por forças militares durante o período da Cabanagem. Já o prólogo-1852 retrata o momento em que o Sr. Penante, de 12 anos, está ensaiando junto com seus amigos Baeninha e José Meninéa a peça "A conversão de Philemon e Ariano", de Antônio Baena (1850).

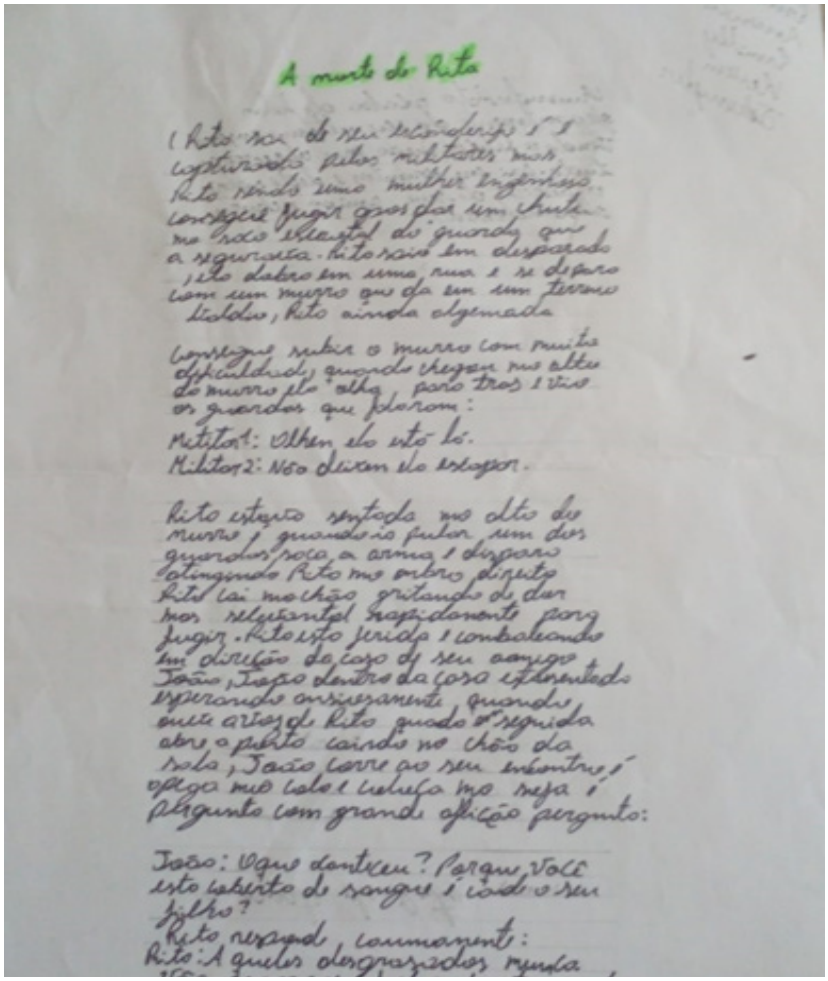
Com a leitura, que foi organizada em grupos, os estudantes puderam recordar o encontro anterior ao tratar da Revolução da Cabanagem (1835-1840) que marcou a história do povo paraense e tentar imaginar como foi viver naquele período. Além disso, conhecer a obra de Antônio Ladislau Monteiro Baena, dono do grupo de teatro infantil em que Penante frequentou e que foi ponto de cultura importante no centro de Belém após a Cabanagem. Após a leitura do prólogo, propomos que os alunos pudessem criar e escrever uma pequena narrativa, contendo diálogos entre personagens, sobre a infância do personagem Sr. Penante e entregassem na próxima oficina.

Quarta oficina: A Infância

Neste encontro, recebemos os textos criados por cada grupo. Porém, alguns desses textos estavam longe da proposta principal que objetivava criar uma história sobre a infância do Sr. Penante. Por outro lado, outros textos nos deram versões sobre a infância de Penante com Baeninha e José Meninéa, assim como detalhes sobre a morte de sua mãe (Figura 3). Realizamos um breve alongamento corporal com os alunos e, tendo como indutores o próprio texto do prólogo, começamos a atividade de cena. Cinco jovens foram chamados para realizar o exercício, que seria interpretar a cena da confusão entre Penante criança, Baeninha e José Meninéa presente no prólogo-1852 (Figura 4).

Inicialmente tímidos ao soltarem algum tipo de texto, os jovens precisavam de uma estratégia diferente do que simplesmente chegar na frente da turma e improvisar a cena. Propomos, então, realizar um jogo para melhorar a atividade teatral com os jovens. O jogo proposto foi o jogo da Dublagem, onde os jovens continuariam exercitando a cena na frente da turma, porém outros colegas, que estão como público da cena, ajudariam ao dublar os personagens. O exercício, para essa atividade, funcionou e os envolvidos no jogo conseguiram estar mais soltos em cena. Foi o primeiro exercício diretamente teatral, de interpretação de personagens, que os alunos participaram.

Figura 3 – *A morte de Rita*.



Texto criado por estudantes. Fonte: Acervo particular do autor, 2024.

#paratodomundover
Na imagem, temos uma folha de papel com uma história escrita à mão por um grupo de alunos. No início do texto encontra-se o título "A morte de Rita" e logo abaixo, entre parênteses, a rubrica indicando as ações da personagem Rita que, ao deixar a criança na porta da residência do Senhor Baena e Senhora Meninéa, foge dos militares. Abaixo da rubrica inicia um diálogo entre Rita, que foi atingida por um tiro, com seu amigo João, um personagem novo criado pelos estudantes.

Figura 4 – Momento da oficina.



Alunos em exercício de encenação. Fonte: Acervo particular do autor, 2024.

#paratodomundover
Na imagem, temos cinco estudantes uniformizados com a camisa da Escola Consuelo Coelho e Souza, de coloração azul e preta, e calça jeans. Três meninos encontram-se em frente ao quadro branco e de frente para a turma representando os personagens Penante, Baeninha e José Meninéa. Diante deles, um rapaz e uma moça, de costas para a turma e de frente para os três meninos, representavam o Senhor Baena e a Senhora Meninéa.

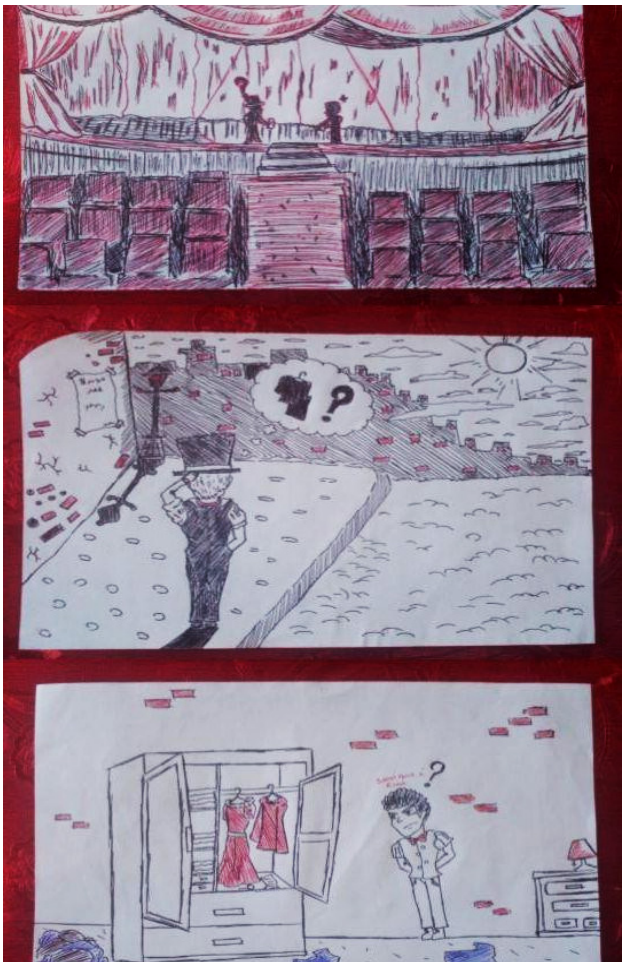
Exercícios como esse, são interessantes espaços de descoberta de habilidades artísticas, pois, segundo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) de Artes no Ensino Médio, "a Arte contribui para o desenvolvimento da autonomia criativa e expressiva dos estudantes, por meio da conexão entre racionalidade, sensibilidade, intuição e ludicidade" (Brasil, 2018, p. 474). Como tarefa para o próximo encontro, pedimos que os estudantes pudessem ler a primeira cena da peça que seria disponibilizada para cada um e pensassem sobre o significado do Círio de Nazaré em nossa região.

Quinta oficina: O Círio de Nazaré

Iniciamos conversando sobre o Círio de Nazaré porque, além de ser uma manifestação religiosa, é um dos maiores encontros culturais que movimenta a cidade de Belém todos os anos. Uma manifestação milenar que permite caracterizar o povo paraense no tempo e no espaço, juntamente com o turismo, a culinária e a arte. Uma das alunas levou um pequeno texto sobre como o Círio de Nazaré a representava através das cordas das estações, um dos símbolos da procissão.

Para esta oficina, realizamos uma atividade, conhecida como "Jogo da HQ", que consistia em dividir os alunos em grupo para realizar alguns desenhos sobre a primeira cena da peça "As memórias do Sr. Penante". Os desenhos foram divididos em três partes e em três pedaços de papel, como nas Histórias em Quadrinhos (Figura 5). Após as cenas serem desenhadas, os grupos realizaram a atividade da "Estátua" das cenas, onde os integrantes, com seus corpos, formaram uma imagem parada do que desenharam.

Figura 5 – Produções das oficinas.



Alguns dos desenhos criados no *Jogo da HQ*. Fonte: Acervo particular do autor, 2024.

#paratodomundover
Na imagem, temos três desenhos da primeira cena. A primeira folha de desenho representa o Sr. Penante e seu filho ensaiando em cima do palco de um teatro. Além do palco, pode-se observar cadeiras da plateia, cortinas e uma escada central para os atores. A segunda folha de desenho representa o Sr. Penante, de costas e olhando para o horizonte urbano da cidade, tentando lembrar sobre seu figurino. A terceira folha de desenho, Sr. Penante está frente a um guarda-roupa aberto observando os figurinos presentes nele.

A primeira cena mostra um salto no tempo com relação ao prólogo. Agora, o personagem Sr. Penante tem 51 anos e, junto com seu filho mais velho Aureliano, está ensaiando uma peça para apresentar no Theatro da Paz. A peça que estão ensaiando é da própria autoria de Penante e retrata as atividades conflitantes em torno do Círio de Nazaré, pois, "o personagem se vê diante de atividades profanas sendo mais valorizadas do que a religiosa durante o arraial da festa, o que foram muito comuns no Círio do século XIX (...)" (Reis; Bezerra, 2024). No entanto, nosso protagonista se vê diante de um impasse ao perceber que está esquecendo suas falas, deixas e marcações de espaço, além de não lembrar sobre o destino dos figurinos de seus personagens.

O jogo, segundo Spolin (2010), é uma atividade que oportuniza mostrar as diversas habilidades dos participantes e desenvolvê-las durante o próprio jogo. De maneira lúdica e divertida, os alunos acabam sendo estimulados a desenvolver suas aptidões e os professores começam a observar a qualidade imaginativa que podem oferecer. Dessas habilidades para o teatro, podemos citar a capacidade de criar histórias e escrevê-las, de construir materiais essenciais para a cena como figurinos, acessórios e cenários, de visualizar e ambientar a cena através de desenhos, música e dança, além de atuar no palco (Granero, 2018).

Sexta oficina: A *Belle Époque*

Em nossa última oficina, começamos a trabalhar com a segunda, a terceira e a quarta cenas da peça. Para isso, os estudantes tiveram que ler antecipadamente as cenas que foram disponibilizadas para os representantes de turma compartilharem com os colegas. Contextualizando, a segunda cena retrata um momento reflexivo do Sr. Penante sobre seus trabalhos durante sua vida. Tenta recordar suas primeiras viagens fora da Província à trabalho ao vasculhar seu guarda-roupa onde encontra o figurino do personagem Luís. Este personagem é um senhor de 50 anos, dono de uma fazenda no interior do Ceará, protagonista da peça "Quem com ferro fere, com ferro será ferido", do cearense Juvenal Galeno.

O protagonista Sr. Penante, ao encontrar o figurino do Luís, o experimenta e algumas personagens da peça de Galeno surgem como se fosse mágica iniciando, assim, a terceira cena. Durante a cena observamos o diálogo das personagens em torno do casamento, da corrupção, do poder e da vida simples.

Na quarta cena, Sr. Penante se desprende da história de Galeno para adentrar no universo paraense ao vestir o figurino do personagem Procópio, protagonista da peça "Adão e Eva no paraíso", do próprio Lima Penante. Esta peça retrata o período da *Belle Époque*, conhecido por trazer um novo momento para a história do Pará com suas riquezas advindas da economia da borracha. Belém, apesar de ter vivido o auge da modernidade no século XIX, foi berço da pobreza velada na história. Nesse contexto, o velho Procópio tem um imenso desejo que sua filha Florentina se case com seu amigo Guedes, que é um velho rico, para que tenha um futuro longe da precariedade social, no entanto, Florentina ama o seu primo Ernesto, que é apenas estudante.

Para realizarmos a atividade seguinte, de representação das cenas, propomos uma dinâmica que consistiu em observar algumas figuras de lugares que tinham ligação com

as cenas. As imagens estavam contidas dentro de uma caixa de papelão, revertido com E.V.A., com uma abertura em sua parte superior por onde os alunos podiam pôr a mão. Os alunos, divididos em grupos, retiravam as imagens (uma roça, um bosque ou um retrato de família do campo) e iniciavam um exercício de criação de cena baseada nas figuras que cada grupo retirava da caixa. Aqui, podemos observar outro fator de indução criativa importante, o espaço. O espaço físico, real ou fictício, estimula a pensar o lugar da cena em que os eventos da história acontecem, delimitando e objetivando a história em um ponto de segurança da cena.

Nem todas as turmas realizaram esta atividade e, mesmo os que tiveram a oficina não conseguiram mostrar as cenas na sala por questão de tempo. As aulas ocorriam durante o horário da disciplina de Arte, ou seja, havia apenas 50 minutos para realizar a atividade, e muita das vezes, "perdia-se" tempo tentando organizar a sala e acomodar os alunos em seus lugares.

Considerações finais

Reflexões acerca do processo de ensino, desenvolvido sob a temática da memória e da história do teatro paraense oitocentista, demonstrou um potente campo de investigação. As oficinas teatrais foram espaço de construção coletiva e, por meio delas, o desenvolvimento das habilidades e aptidões para o trabalho artístico dos alunos poderia ser explorado.

A experiência pedagógica envolvendo memória e seus desdobramentos coletivos com teatro tornou-se essencial para descobrir ferramentas indutoras de criação cênica. Dentre essas ferramentas, destacamos a memória da infância, a memória baseada em eventos marcados pela história, a memória do espaço, a memória da escrita etc.

Olga Reverbel (2009) vai nos dizer que o produto de um trabalho artístico é menos importante que o seu processo de desenvolvimento. Na realidade, tanto o processo, quanto o produto são tão importantes quanto, embora se deva pensar que o peso avaliativo desse trabalho artístico está no processo e não no produto. O produto é consequência de um processo de desenvolvimento das capacidades de expressão artísticas e criativas boas ou ruins.

O processo educacional, realizado em sala de aula e baseado na obra *As memórias do Sr. Penante*, possibilitou compartilhar a história do teatro paraense por meio de oficinas teatrais. Os fatos e períodos da história do teatro, assim como da encenação e da dramaturgia, são fontes de estudo do teatro para serem realizadas e pesquisadas em sala de aula (Brasil, 1998) e, ao tratar o ensino da memória e da história desta arte milenar no território paraense, podemos analisar e refletir sobre suas práticas artísticas e torná-las vivas em nosso meio.

A peça em questão é uma ferramenta que pode auxiliar debates, provocar a reflexão e alimentar com conhecimento cultural, o espaço escolar. Além de que, é uma estratégia essencial para lutar contra a invisibilidade de nossa história teatral brasileira.

Referências

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>. Acesso em: 27 abr. 2021.

ÁVILA, Thais Vasconcelos Franco de Sá. **José de Lima Penante e a dramaturgia teatral no Amazonas na segunda metade do século XIX**. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes), Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, 2019. Disponível em: <https://pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/40-14.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2020.

AYLLON YARES, Gladys. **La pedagogía memoria como elemento fundamental para la formación en Derechos Humanos**. Tesis (Maestría en Derechos Humanos), Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica Del Perú, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/4572>. Acesso em: 14 set. 2024

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **A conversão de Philemon e Ariano**: oratório em 3 actos, 1850.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. A escrita histórica do teatro: reflexões sobre o fazer historiográfico. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 378-388, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573103332018378>. Acesso em: 5 mar. 2021.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias cênicas**: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990). Belém: IAP, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T.A QUEIROZ EDITOR, 1979.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**: Ensino Médio. Brasília, 2018. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/docman/abril-2018-pdf/85121-bncc-ensino-medio/file>. Acesso em: 10 jul. 2024.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: Arte. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2024.

CANDA, Cilene Nascimento. **Ensino de Teatro**: fundamentos e didática. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. ed.2. Lisboa: Difel, 2002.

DOMINGUEZ, José Antonio. **Teatro e educação**: uma pesquisa. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1978.

FERREIRA, Ronyere. Diversões Populares e Controle Cultural em Teresina: Segunda Metade do Século XIX. **Contraponto**, Teresina, v.6, n.1, p.123-144, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/13973/8427>. Acesso em: 7 jun. 2022.

GRANERO, Vic Vieira. **Como usar o teatro na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Encenação Tabajara (1975-2000)**: memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande/PB, 2016. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2692>. Acesso em: 26 jan. 2021.

MELO, Ângela Maria de Carvalho. **Um século de contribuições para a história do teatro na cidade do Natal**: 1840-1940. Monografia (disciplina Pesquisa História II do Curso de História, Universidade Federal do Grande Norte), Natal, 1999. Disponível em: <http://hdl.handle.net/123456789/289>. Acesso em: 13 mar. 2021.

MENDES, Jacqueline Silva. **Crônica do Teatro Ludovicense em meados do século XIX (1852-1867)**: arte, negócio e entretenimento. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2014.tde-20012015-115430>. Acesso em: 20 jan. 2021.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**. São Paulo, (10), dez 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REIS, Rafael Bruno Rodrigues dos; BEZERRA, José Denis de Oliveira. José de Lima Penante na história teatral do século XIX: análise de dramaturgias penanteanas. In: VIEIRA, Alba Pedreira; COLLAÇO, Vera (org.) **Artes cênicas na Amazônia**: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos: Anais do XII Congresso da ABRACE. Viçosa, MG: Editora Asa Pequena, 2024. 217-226p. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/wp-content/uploads/2024/12/Abrace-20241221.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2024.

REVERBEL, Olga Garcia. **Jogos teatrais na escola**: atividades globais de expressão. São Paulo: Editora Scipione, 2009.

SALLES, Vicente. **O teatro na vida de José de Lima Penante**: um ator do século XIX. Brasília: MicroEdição do autor, 2000.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época** – Tomo I, Belém, UFPA, 1994.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VILLA-NOVA, Simone. **Sociabilidade e cultura**: a história dos "pequenos teatros" na cidade de Manaus (1859-1900). Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Amazonas, 2008. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/3747>. Acesso em: 13 mar. 2021.

A FORMAÇÃO TÉCNICA DE ARTISTAS CÊNICOS NUM TERRITÓRIO ANAZÔNICO[1]

Roseane Sousa Oliveira (PPGARTES-UFPA)[2]

RESUMO

A ideia de escrever sobre a formação técnica de artistas cênicos num território amazônico é enfatizar os procedimentos metodológicos que valorizam um ensino com significado territorial daqueles que estudam nos cursos técnicos das artes cênicas ofertados pela Universidade Federal do Pará. Como parte da pesquisa em conclusão, analisar o processo educacional amazônico é dialogar com a proposta de ensino indicada nos projetos pedagógicos dos cursos técnicos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, que indicam uma formação perene e a valorização regional do movimento artístico e social do aluno com o objetivo de garantir o direito ao permanente desenvolvimento da vida artística e social, enquanto educação técnica profissional integrada às diferentes formas de educação, do trabalho, à ciência, à tecnologia e à cultura. Com base nessa indicação, na escuta dos coordenadores gerais dos cursos técnicos, nas produções artísticas, nas práticas pedagógicas realizadas na ETDUFPA e nos estudos que realizamos durante o doutorado é que escrevemos sobre a política de formação no ensino de artes cênicas na Educação Profissional técnica de nível médio num território amazônico.

Palavras-chave: Ensino técnico; artes cênicas; educação profissional; território amazônico.

ABSTRACT

The idea of writing about the technical training of performing artists in an Amazonian territory is to emphasize the methodological procedures that value a territorially meaningful education for those studying in the technical performing arts courses offered by the Federal University of Pará. As part of the concluding research, analyzing the Amazonian educational process involves engaging with the teaching proposals indicated in the pedagogical projects of the technical courses at the School of Theatre and Dance of the Federal University of Pará. These proposals suggest a lifelong education and the regional valorization of the student's artistic and social movement, aiming to guarantee the right to the permanent development of artistic and social life, as integrated technical and professional education connected to different forms of education, work, science, technology, and culture. Based on this indication, listening to the general coordinators of the technical courses, artistic productions, pedagogical practices carried out at ETDUFPA, and the studies we conducted during our doctoral research, we write about the training policy in performing arts education in technical professional education at the secondary level in an Amazonian territory.

Keywords: Technical education; performing arts; vocational education; amazonian territory.

[1] O texto integra a pesquisa em andamento no Curso de Doutorado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

[2] Discente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

Introdução

A ideia do presente texto é apontar os pressupostos metodológicos e percursos formativos do ensino das artes cênicas na Educação profissional técnica de nível médio e a proposta pedagógica do projeto de ensino integrado para dialogar com a possibilidade da integração ser uma metodologia de ensino de Artes Cênicas na educação profissional técnica de nível médio.

Desta forma, compreendemos que o ensino da Arte na educação profissional é um espaço de formação científica, social e política, pois pode proporcionar ao educando uma formação para a construção de um olhar crítico. O ensino da Arte na educação profissional de nível técnico pode conduzir uma construção de conhecimento de reflexão sobre meio social do aluno, da escola para o mundo, numa relação dialética com a prática que a ação formativa do ensino da Arte na Educação Profissional Tecnológica desenvolver-se-á.

O processo histórico do desenvolvimento de ensino de arte na educação profissional técnica de nível médio é resistência. Ao ressignificar a formação técnica, com poder de síntese, análise crítica e do saber técnico, poderá formar sujeito crítico social através da formação profissional em Artes. Os estudos realizados no decorrer do doutoramento, em processo, demonstraram que a Arte e a oferta da Educação Profissional se encontram rumo à emancipação dos envolvidos nesta aprendizagem, inspirados pela prática pedagógica do ensino integrado.

O projeto de ensino integrado não significa um ensino realizado em tempo integral, esse tempo favorece o projeto, mas não o reduz a isso. Contudo, há pedagogias que falam de formação integral, tendo o sujeito ativo no seu processo de formação. Mas, para o ensino integrado não basta que o sujeito seja ativo, ele precisa ser ativo e ter, como finalidade, uma transformação da sociedade. Para tanto, requer um estudo pedagógico e social aprofundado e perene, sendo, portanto, um envolvimento desafiador, pois uma prática pedagógica integrada é algo que vai além do pedagógico, mas que carece do envolvimento político, ético e econômico de todos os responsáveis pela educação como os governantes, gestores educacionais, professores, alunos e seus familiares. O texto a seguir explicará o processo histórico da oferta do ensino técnico em Artes, o (des)encontro da Arte e a Educação profissional e a formação técnica de nível médio dos artistas amazônicos em seu próprio território.

Os processos históricos de oferta da Arte na educação profissional técnica de nível

O encontro da Arte com a Educação Profissional é um tema que elaboramos para refletir sobre o lugar de resistência que estas áreas do conhecimento foram postas no âmbito Educacional. Indicamos resistência por compreender que a Arte, enquanto obrigatoriedade no ensino, foi legislada para alcançar a formação dos artesãos que teriam como objeto de estudos a criação e produção que o mercado mercantilista do período demandava.

Desta forma nasce a ideia de oferta da educação profissional técnica de nível médio que atualmente é denominado como modalidade ensino. Modalidade com a perspectiva de dar oportunidade de estudos para aqueles que "não conseguiram" frequentar e concluir

os estudos na idade certa, por isso a modalidade estará sempre atrelada a uma etapa da educação básica e superior na organização da educação brasileira.

Os interesses do Estado, desde os primórdios, seria a construção da ordem social maculada pelos "desvalidos da sorte", como denominavam as pessoas que viviam à margem da sociedade econômica abastada da época. A ordem social seria alcançada a partir do ensino nas escolas de artesão para estas pessoas para construir e vender produtos criados pelos artesãos nas escolas de ofícios (Oliveira, 2019). Eis o primeiro encontro da Arte com a Educação Profissional, ainda não definido como tal.

É curioso dizer que a Arte encontra com a Educação desde a primeira LDB, porém a Arte era "no sentido lato: meio de fazer, meio de produzir" (Nunes, 2016, p. 21), nos estaleiros militares do período imperial. A forma como o ensino das Artes na Educação profissional técnica de nível foi sendo organizada nos dá a impressão de que era um lugar de poucos investimentos econômicos e acadêmicos, fortemente característico na oferta dos cursos para uma classe de alunos trabalhadores e seus dependentes, um propósito de produção, preparação de mão de obra para o mercado de trabalho.

A obrigatoriedade no currículo do ensino secundário, como chamado naquele momento, seria para que a formação técnica pudesse atender uma finalidade moral e socioeconômica com a concepção de que ser artista é aquele que produz algum objeto ou concepção que seja útil para o mercado. O papel da Arte era produção, fabricação e criação para atender e suprir a demanda socioeconômica, em que pese no período da revolução industrial, o cenário do encontro nada romântico.

Nos estudos sobre a filosofia da Arte, Nunes (2016) escreve que Sócrates, um filósofo meio pedagogo, foi um dos primeiros a questionar a finalidade da Arte, visto que a redução no produto, oriundo de técnica, foi direcionado para defini-la. Problematizou que é o pensamento racional que interpela seu lugar na existência humana, por isso não cabe, somente, a arte ser reduzida aplicações de técnicas que derivar-se-á produtos, valor este agregado também a Educação profissionalizante.[3]

Essa forma de limitar a arte em produção aproxima-se da classificação questionada sobre o tema das artes menores e artes maiores, o critério de classificação é sobre o tipo de "trabalho, criação, que se exercita sobre ela" (Suassuna, 1996, p. 265). A execução de técnicas e meios para produzi-la parece não ter criação e sim repetições, mas como limitar a criação se a subjetividade é a referência no artista, seja ele qual for.

A história do ensino de Arte, técnica de produzir algo, revela que ele também poderá ser um elemento articulador para a alienação social. Em 1971, a obrigatoriedade do ensino de arte é legislada sob a influência do Tecnicismo[4] e faz jus ao seu princípio. Nesse período, a Arte é reduzida ao desenho, cuja finalidade era adaptar a cópia dos produtos necessários para o mercado. O ensino já ocorria nas escolas profissionalizantes, com fim nesta etapa, limitando prosseguimento de estudos, segundo a LDB vigente naquele ano.

A reflexão crítica de Barbosa (2018) revela que a manipulação do ensino da Arte aconteceu desde a câmara dos deputados, quando Rui Barbosa resolve apresentar o

[3] O termo rofissionalizante será utilizado para demarcar o sentido de educação comprometida com o mercado de trabalho, ou seja, formação para mão de obra barata, produto, força de trabalho...

[4] Tecnicismo - é uma tendência tradicional pedagógica muito utilizada para formar para o mercado de trabalho, corrente educacional cuja formação se dá a partir da técnica pela técnica para a produção em larga escala. Ver Frigotto (1983).

projeto pessoal de lei para a criação da primeira LDB no Brasil, deixando de fora a Arte, que só é inserida depois com força mercadológica que o Tecnicismo lhe impôs. Parece mais um cenário desfavorável para que a Educação pudesse acontecer com a Arte, de forma integrada ao meio social conflitante daquele momento, restou para a expressão artística o entretenimento, lazer e "criação" de produtos.

A redução das artes em procedimentos mecânicos foi a base para a criação da dualidade no processo histórico de oferta da educação profissional. Os alunos que concluíam o ensino técnico eram limitados a qualquer possibilidade de candidatar-se a prosseguir os estudos, em 1971, não poderiam galgar o ensino Superior, tatuou na Educação Profissional Tecnológica, como indicada na LDB atual, as características de ensino que o tecnicismo propunha. Dar-se-ia o encontro à margem da arte com a educação profissional, demonstrando as controvérsias sociais neste encontro, visto que a imensidão formativa que a arte pode provocar no processo de desenvolvimento do ser humano por meio da Educação profissional técnica de nível médio está para além de manusear técnicas de produção.

Compreendemos que a manipulação social que norteia o capitalismo que rege nosso País, tende a reduzir a Arte e a EPT a um mero reprodutor desse sistema. Contudo a potência de criação que o processo artístico possui e a formação integrada que a educação profissional pode proporcionar são pontes para o reverso dessa manipulação social. Esse movimento com possibilidades de emancipação nos indica que há encontros de empoderamento e resistência entre a Arte e a Educação profissional técnica de nível médio do Brasil.

O ensino integrado e a oferta da educação profissional técnica em Artes: desafios de resistências

A resistência por um lugar de qualidade social para a Arte e Educação profissional é também oriunda desde os primórdios. Resistir à superficialidade e fazer dela o espaço de construção de conhecimento emancipatório é a ideia que permeia as análises da pesquisa em conclusão, em diálogo com proposta pedagógica do ensino integrado.

O projeto de ensino integrado é uma possibilidade de formação humana no ensino das artes na educação profissional técnica de nível médio e tem como finalidade a formação integral do ser humano autônomo perante a sociedade em que vive, num caminho de significados e valorização dos educandos através da prática pedagógica que deverá proporcionar o desenvolvimento da autonomia no ensino que tem como essência a "valorização do trabalho real do aluno, valorizando sua auto-organização e requerendo uma atitude social humana transformadora..." (Araújo, 2014, p. 61).

Compreende-se que ensino integrado aponta práticas pedagógicas que valorizam o saber social do aluno, o trabalho coletivo e o trabalho como princípio educativo, de forma a conduzi-lo para aprofundamentos de estudos. O ensino integrado não é somente uma forma de ofertar a Educação profissional técnica de nível médio e sim um projeto que visa à formação integral do aluno em sua totalidade social.[5]

[5] Totalidade Social – Na sua individualidade singular, o ser social constitui uma totalidade na qual estão presentes as dimensões da subjetividade e da objetividade, demaneira indissolúvel e em relação inequívoca com outras totalidades. Ao mesmo tempo em que é um ser singular, é um ser de relações em processo de desenvolvi mento (Marx, 1993, p. 33).

A educação que visa à totalidade social tem como finalidade proporcionar uma formação que dê condições ao educando de entender a sociedade em que vive através da parte pela parte e da parte com o todo, como, por exemplo, entender a cultura, a política, a arte, os problemas econômicos e sociais, através de estudos e análises interligados com os conhecimentos científicos historicamente constituídos, a fim de proporcionar a autonomia social.

O projeto pedagógico de ensino integrado "é um grande desafio a ser construído processualmente pelos sistemas e instituições de ensino [...] que levem à formação plena do educando e possibilitem construções intelectuais elevadas" (Ramos, 2008, p. 10). Esse desafio levanta um questionamento crucial: como desenvolver tal projeto pedagógico, cujo fundamento social requer uma sociedade socialista? "[...] como avançar na construção teórico-prática dessa perspectiva formativa [...] a partir das disputas em meio às contradições do sistema capital?" (Moura, 2014, p. 718).

Entendemos que a formação humana integral e de qualidade social exige escolas técnicas que cuidem da formação teórica e prática, num caminho de travessia, com investimento público de forma laica, politécnica, unitária e gratuita. Envolver-se com esse projeto de ensino requer atitude de luta por ser "[...] possível, e necessário, plantar e cuidar para que cresçam sementes da formação humana integral, aproveitando-se das contradições do sistema capital" (Moura, 2014, p. 713).

Dessa forma, sentido de formação integrada ou ensino médio integrado à educação profissional, sob uma base unitária, "é uma condição necessária para se fazer a travessia para a educação politécnica e omnilateral realizada pela escola unitária defendida por Gramsci" (Ciavatta, 2014, p. 198). As possibilidades de ações educacionais integradas poderão proporcionar uma formação que tenha a emancipação social como finalidade de ensino.

O ensino da Arte na educação profissional é problematizado, nesta pesquisa, numa relação dialógica com a concepção do projeto de ensino integrado que "promove o encontro sistemático entre cultura e trabalho, fornecendo aos alunos uma educação integrada capaz de propiciar-lhes a compreensão da vida social" (Araújo, 2014, p. 24), enquanto fim para a formação profissional, na tentativa de dirimir a "[...] negação da cidadania efetiva à grande maioria dos jovens brasileiros" (Frigotto *et al.*, 2005, p. 7).

Desenvolver a construção do conhecimento técnico é, também, formar os alunos de forma integral. O conhecimento técnico é um saber que exige um tratamento específico para ser consolidado, e que demanda análise profunda para ser construído, negando a superficialidade e a marginalidade da formação profissional que se atribui a ele, pois "quando você aprende um processo técnico, durante aprendizagem você desenvolve muita análise, um caminho longo de muitas explicações e essas explicações têm um caráter analítico para chegar à síntese do saber técnico" (Barato, 2016, p. 13).

O processo formativo nesta concepção de análise de construção do saber técnico aproxima-se da proposta pedagógica do ensino integrado, cuja finalidade é proporcionar a expansão e aprofundamento do olhar dos alunos sobre a sociedade em que estão inseridos, para que nela possam intervir a partir de sua concepção social construída, ao longo da vida, em paralelo com a educação formal nas escolas técnicas, em especial as

que ofertam curso técnico em Arte. É nesta perspectiva de formação que identificamos o encontro da Arte e educação profissional como resistência.

Resistência porque a formação da educação profissional em artes no geral requer um ensino que provoque autoconhecimento e descoberta de si e do mundo social e o projeto de ensino integrado aproxima-se de pedagogias cujos princípios fundamentam-se numa perspectiva progressistas e libertária que proporcionem a autonomia dos sujeitos de aprendizagem como explica o professor (Lima, 2021, p. 18) "a atuação profissional no campo artístico também irá requerer das e dos aprendizes a construção de uma identidade poética que se vincula diretamente a um processo de autodescoberta pessoal e intransferível".

A oferta do ensino técnico das artes cênicas num território amazônico

A Universidade Federal do Pará (UFPA) é uma Instituição Pública Federal de Educação Superior, que abre várias possibilidades de avanços científicos e acadêmicos, através da oferta de Ensino desde a educação básica até o nível Superior e suas modalidades de ensino, aspectos estes, que contribuíram para constituir-se como uma das maiores Instituições de ensino público da Amazônia. O território amazônico é parte constituinte desta Universidade que possui duas Escolas Técnicas que ofertam curso de Artes.

A missão institucional da UFPA é "produzir, socializar e transformar o conhecimento na Amazônia para a formação de cidadãos capazes de promover a construção de uma sociedade sustentável" (UFPA, 2006). A proposição formativa da Universidade – ensino, pesquisa e extensão – agrega valores essenciais para uma formação integral no ensino de Artes na educação profissional de ensino médio.

As Escolas de Música da UFPA (EMUFPA) e de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), naquele período, subunidades Acadêmicas do Instituto de Ciências da Arte (ICA).[6] São Escolas que oferecem especificamente cursos da educação profissional tecnológica em artes e por isso demandam atenção específica no interior de uma Universidade para proporcionar aos alunos dos cursos técnicos a proposição do tripé formativo (ensino, pesquisa e extensão).

Destaca-se no âmbito da UFPA, espaço de ensino amazônico, que as Escolas de Música e Escola de Teatro e Dança, a partir da Lei nº 12.677, de 2012, passam a compor a rede Federal profissional tecnológica que contém vinte e quatro Escolas Técnicas Vinculadas - ETV às Universidades no Brasil, dentre elas, cinco ETVs ofertam cursos de Artes e duas estão na Universidade Federal do Pará. Além da inserção na rede ganham assento no Conselho Nacional das Escolas Técnicas vinculadas às Universidades Federais – CONDETUF.

Um espaço de disputa no qual o ensino das artes cênicas na Educação Profissional técnica de nível médio travou e que se firmou a partir de articulações fundamentadas em análises críticas dos educadores das Escolas Técnicas de Arte vinculadas às Universidades, visto que a atuação profissional no campo artístico também irá requerer das e dos aprendizes a construção de uma identidade poética que se vincula diretamente a um processo de autodescoberta pessoal e intransferível.

[6] O Instituto de Ciências das Artes (ICA), criado em 2006, concentrou todas as atividades de artes ofertadas desde 1964. Em 2019 a EMUFPA passou a ser unidade acadêmica especial da UFPA.

As conquistas de encontros resistentes da Arte na Educação profissional, perpassam desde o âmbito nacional provocados pela formação realizada no cotidiano formativo das Escolas de Artes do norte, território Amazônico. É nesse espaço de conquista que a ETDUFPA[7] ganha forças para reivindicar contra as políticas que não colaboram com a formação humana cuja finalidade é a emancipação social, mesmo que numa modalidade de ensino que forma para o trabalho enquanto ocupação profissional.

A ETDUFPA é uma escola fundamental para a expansão do ensino em artes cênicas no Norte do Brasil e na Amazônia, espaço formativo de muitas manifestações artísticas com características relevantes para o ensino das Artes no Brasil. Muitos artistas, foram formados por esta Escola que atualmente oferta os cursos de Dança (Intérprete Criador e Dança Clássica), Cenografia, Figurino Cênico, Teatro, especialização técnica de nível médio em Dramaturgia Teatral e o curso tecnológico de ensino Superior Produção Cênica. É curioso salientar que muitos professores da Escola foram alunos dos cursos ofertados desde 1960 e que na atualidade quase todos são doutores, realizadores de pesquisas que respaldam as ementas dos projetos pedagógicos dos cursos.

Os projetos pedagógicos dos cursos ofertados pela Escola de Teatro e Dança valorizam o fazer artístico construído e produzido pelos amazônidas, corroborando com as concepções decoloniais o ensino, a pesquisa e a extensão anunciam como concepção de olhar crítico sobre as manifestações artísticas. Sabemos que um projeto pedagógico é político por indicar a intencionalidade de formação que Instituições pretendem desenvolver, alinhada a suas concepções metodológicas de ensino, por isso "a escola é concebida como espaço social marcado pela manifestação de práticas contraditórias, que apontam para a luta e/ou acomodação de todos os envolvidos na organização do trabalho pedagógico" (Passos, 2014, p. 10).

Todos os cursos técnicos ofertados pela ETDUFPA possuem projetos pedagógicos e nos ementários e referências bibliográficas há resultados de estudos de pesquisa de seus professores, fruto de suas teses, dissertações e projetos desenvolvimentos e em desenvolvimento, com participação dos alunos de cursos técnicos, na Universidade, cujo princípio de ensino, pesquisa e extensão também é aplicado na formação técnica de nível médio dos artistas.

A extensão e pesquisa são atividades que compõem o processo formativo que a Escola oferece através de seus professores que são da carreira de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico- EBTT, sem qualquer restrição para desenvolver tais atividades além do ensino que vai desde a educação básica até a graduação em seus mais altos níveis.

Atenta-se para os projetos de pesquisa que os alunos de cursos técnicos realizam na área das artes ciências com direito a bolsa de iniciação científica vinculadas aos respectivos professores orientadores. Parece que a excelência impera neste espaço amazônico de ensino, porém ainda há muitas conquistas a serem alcançadas para que a formação do artista de nível médio amazônico alcance sua excelência.

O ensino das Artes cênicas da ETDUFPA está pautado na formação perene do aluno, na valorização regional do movimento artístico e social do aluno com o objetivo de "garantir o direito ao permanente desenvolvimento de aptidões para a vida produtiva e social, enquanto educação profissional integrada às diferentes formas de educação, ao

[7] A Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA, hoje definida desta forma, foi criada em 1962 devido ao empenho do grupo Norte Teatro Escola, coordenado pela Prof.ª Maria Sylvia Nunes e pelo Prof. Benedito Nunes, após vários movimentos das ações artísticas, pois "era necessário a criação de um espaço teatral na cidade de Belém os jovens estudantes da cidade produziam os trabalhos teatrais, mas não possuíam uma formação formal, técnica, como já ocorria em outras cidades" (Bezerra, 2016, p. 398).

trabalho, à ciência, à tecnologia e à cultura" (Brasil/UFPA 2020).

A Escola tem como objetivo "a formação de profissionais qualificados deve prevalecer uma educação assinalada pelo humanismo que assegure a pluralidade de ideias e o respeito aos valores da convivência ética marcada pela liberdade, solidariedade e justiça" (UFPA, 2019).

O desenho curricular e as ementas propostas nos respectivos projetos pedagógicos dos cursos técnicos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará estão embriagados pelos conhecimentos artísticos construídos a partir dos estudos e pesquisas sobre a arte que a Amazônia possui que revelam sua educação e cultura numa proposição de significados próprios, contundentes e reveladores de saberes que só encontramos, neste território, por isso consideramos que o ensino das artes cênicas na Amazônia paraense deve ser referência para o mundo, pois a valorização dessa manifestação artística precisa ser alcançada por ser de fundamental importância para o desenvolvimento cultural do Brasil.

O Encontro das Artes cênicas e a Educação profissional técnica de nível médio em clima de integração

O território amazônico que abriga esta Escola é cheio de muitas riquezas e na mesma proporção de muitas pobrezas, pujante a artes cênicas tão rica a desembocar na formação técnica ofertada pela ETDUFPA. A contradição é irradiada para além do espaço social amazônico, pois é neste e para este território que a arte cênica ganha forças e é revelada a partir das criações que compõem o processo formativo da ETDUFPA.

É neste espaço de formação este delimitado para os mais pobres economicamente, que a revelação artística acontece e nasce a demanda dos alunos das Escolas públicas e com desafios tamanhos a arte oferecida tem se modificado, saindo das técnicas tradicionais a construir uma formação mais próxima e contundente com os amazônicos que por aqui estão assentados (residentes/resistentes).

A concepção de valorização do espaço amazônico e periférico que a ETDUFPA indica em sua política institucional de ensino a prática pedagógica interdisciplinar através de um dos componentes curriculares Criação de Espetáculo I e II que resultam na mostra cênica, cujos temas e dramaturgia são construídos por alunos e professores dos cursos que criam, produzem, analisam e recriam, caso necessário, as práticas de montagem de cada espetáculo de forma integradora com todos os cursos técnicos e tecnológicos em Artes ofertados na Escola. "É um processo de ensino significativo para os alunos que desenvolvem atividades por vários meses a culminar em espetáculos" (Andrade, 2023).

Os objetivos de ensino estão articulados a serem alcançados por cada turma em seus respectivos anos. O objetivo para os alunos do primeiro ano é "o processo de construção e montagem do espetáculo e dos diversos elementos que compõem a linguagem da encenação, notadamente a sua interpretação" (UFPA/Brasil, 2020, p. 56) e para os alunos do segundo é o "aprofundamento do trabalho do atuante, no processo de criação do espetáculo, de forma colaborativa e ética considerando-se as multiplicidades poéticas possíveis da criação cênica" (UFPA/Brasil, 2020, p. 63).

Para exemplificar este processo formativo, abordaremos o processo formativo realizado em uma das mostras cênicas do ano de 2023 que revela com muita propriedade o ensino das Artes num território amazônico: *Nas mãos do Santo Preto*. A mostra cênica traz como tema central a figura de São Benedito, apresentando a dança clássica como uma forma de expressão. É resultado do debate científico entre antropologia da religião e dança/educação. O espetáculo aborda a exclusão social, o racismo e o corpo do diferente no ballet clássico e utiliza o conhecimento artístico-científico para trazer à tona discussões sobre exclusão social, racismo e a importância da cultura popular.

> O espetáculo Nas mãos do Santo Preto, compreendemos que esta temática assume relevância pedagógica quando se propõe trazer à baila do conhecimento artístico-científico questões sociais, políticas e econômicas as quais estão imbricadas ao fenômeno São Benedito (Albuquerque; Dergan, 2023).

A dimensão que o espetáculo abarca se traduz no reconhecimento da cultura popular enquanto grau de importância para as produções da Universidade, compreendendo a riqueza das tessituras conceituais dialogadas com a construção saberes e significados, que nascem dos povos e são suas identidades amazônicas:

> partimos da poética da fé de uma menina preta que se pega em uma promessa para passar no curso de Dança, e a partir dela descortinamos o sagrado, o profano, o histórico e o mistério, mergulhando nas raízes da tradição e alçando voos conceituais (Albuquerque; Dergan, 2023).

O espetáculo nas mãos do Santo Preto realizado pelos alunos do curso de Dança, Cenografia e Figurino Cênico sob a orientação dos professores Carlos Dergan e Gaby Albuquerque. Desenvolveram a criação do espetáculo a partir do contexto sócio histórico e cultural que São Benedito traz para nossa realidade, indicado como o santo dos marginalizados e dos oprimidos.

A Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, localizada no território amazônico, há mais de 60 anos, forma atores, atrizes, bailarinos, intérpretes criadores da dança, cenógrafos e figurinistas cênico (os dois últimos a partir de 2015) de forma técnica de nível médio com possibilidades e provocações de aprofundamentos de estudos destes discentes. Esse espaço formativo amazônico nasce, em movimentos de um movimento políticos de artistas auto denominados de "amadores" para desobrigar-se de quaisquer moldes artísticos culturais que a sociedade do momento pudesse impor, pois percebiam que suas atividades eram de lutas por ter como finalidade "a busca pelas transformações das artes teatrais..." (Bezerra, 2016, p. 211).

É neste lugar de formação, o antigo Teatro Experimental do Pará – TEP inspira a criação dos "novos" que desemboca no futuro Norte Teatro Escola do Pará cuja a "a intensa relação entre o fazer poético e as questões socioculturais, em especial o teatro, dialogou com as realidades econômicas e políticas, no estado do Pará..." (Bezerra, 2016, p. 212), que a tese sobre a política institucional de ensino de artes cênicas na Educação Profissional técnica de nível médio põe-se a indagar como é desenvolvido na atual Escola de Teatro e Dança da UFPA? Qual a relação com a política de formação

que o Brasil aponta para os cursos técnicos em Artes Cênicas? E se há aproximações formativas com os princípios pedagógicos do ensino integrado?

Para alcançar tais indagações dialogamos com os dados coletados, a partir de uma entrevista com os coordenadores gerais de Ensino da Escola, 2012 em diante, os estudos bibliográficos e as vivências nos grupos de pesquisa sobre artes cênicas além dos conceitos construídos nas aulas durante o curso de doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes - PPGARTES da UFPA. Uma incipiente análise, ousamos apontar que há indício de uma formação integrada com práticas pedagógicas interdisciplinar e interligadas através da expertise artística de cada formação cênica, fruto de pesquisas dos docentes desta casa e vivência em projetos de extensão e pesquisa dos alunos dos cursos técnicos da Escola técnica de teatro e dança vinculada a maior Universidade pública da Amazônia brasileira.

Compreendemos que a ETDUFPA vem contribuindo com a sociedade no cumprimento de seu papel formativo na abrangência artística, atendendo não só à demanda do mundo do trabalho, mas oportunizando o acesso a uma educação nas linguagens artísticas da cena, não só na Educação Profissional técnica de nível médio, mas também em outros níveis de ensino.

Referências

ARAUJO, Ronaldo Marcos de Lima. Práticas pedagógicas e ensino integrado. **Revista Educação em Questão**, Natal, v.52, n.38, p. 61-80, 2014. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/7956>. Acesso em: 24 abr. 2025.

BARATO, Jarbas Novelino. **Fazer bem feito**: valores em educação profissional e tecnológica. Brasília: UNESCO, 2015.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Ensino da arte no Brasil**: aspectos históricos e metodológicos. São Paulo: Unesp, 2011.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e modernidades**: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/server/api/core/bitstreams/6a9ec298-2e8c-4cee-a270-e0c439a127f2/content>. Acesso em: 15 fev. 2025.

CIAVATTA, Maria. O Ensino Integrado, a Politecnia e a Educação Omnilateral. Porque lutamos? **Trabalho e Educação**, Belo Horizonte, v.23, p. 187-205, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/trabedu/article/view/9303>. Acesso: 12 jun. 2025.

FRIGOTTO, Gaudêncio; CIAVATTA, Maria; RAMOS, Marise. **Ensino Médio Integrado**: concepções e contradições. São Paulo: Cortez, 2005.

LIMA, Francisco André Sousa. Breve panorama da organização da aprendizagem na educação profissional em Teatro brasileira. **Anais** da XI Reunião Científica da ABRACE: Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos, 2021. Disponível em: <https://ojs.portalabrace.org/ojs/abrace/article/view/5039.html>. Acesso em: 14 fev. 2025.

MOURA, Henrique Moura. Ensino Médio Integrado: subsunção aos interesses do capital ou travessia para a formação humana integral? **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.39, n.3, p. 705-720, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/c5JHHJqdxyTnwWvnGfdkztG/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Mostra Cênica ETDUFPA 2023. ESPETÁCULO NAS MÃOS DO SANTO PRETO. Disponível em: <https://www.ica.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias/1396-mostra-cenica-etdufpa-2023-espetaculo-nas-maos-do-santo-preto>. Acesso em: 5 dez. 2023.

NUNES, Benedito. Professor da Universidade Federal do Pará. **Introdução a Filosofia da Arte.** 4ª edição. 1999.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

RAMOS, Marise Nogueira. **História e política da educação profissional**. Curitiba, PR: Instituto Federal do Paraná, 2014. Disponível em: <http://curitiba.ifpr.edu.br/wp-content/uploads/2016/05/Hist%C3%B3ria-e-pol%C3%ADtica-da-educa%C3%A7%C3%A3o-profissional.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - UFPA. **Regimento Geral da UFPA**. Belém: UFPA, 2006. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/images/docs/>. Acesso em: 5 dez. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - UFPA. **Projeto Pedagógico do Curso Técnico em Teatro**. Belém: UFPA, 2020.

VEIGA, Ilma Passos Alencastro. **Projeto político-pedagógico da Escola**: uma construção coletiva. Site Sindicato dos Professores do Distrito Federal – SINPRODF. Disponível em: <https://www.sinprodf.org.br/wp-content/uploads/2014/01/PPP-segundo-Ilma-Passos.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2022.

PALCO DA CONSCIÊNCIA:

o ensino do Teatro para reflexão e discussão sobre violência de gênero em busca de uma educação feminista

Jindiane Silva de Oliveira (UFBA)[1]

Luiz Cláudio Cajaiba Soares (UFBA)[2]

RESUMO

Este trabalho investiga a interseção entre o ensino do teatro, a problematização da violência de gênero e a educação feminista, focando sua aplicação em salas de aula para crianças, adolescentes e jovens. A pesquisa explora as potencialidades do Teatro do Oprimido, Teatro das Oprimidas como ferramentas para abordar tais questões. Busca-se conectar teoria e prática no ensino teatral, analisando como a violência de gênero impacta na construção sócio afetiva dos participantes e aos impactos pedagógicos que essas experiências podem gerar. A metodologia adotada é qualitativa, exploratória e descritiva, utilizando pesquisa bibliográfica, documental, pesquisa-ação e análise das experiências pedagógicas vivenciadas em estágios supervisionados. Os dados foram coletados em rodas de conversa, diários de bordo e relatórios. Os resultados evidenciam o potencial educador e politizador do teatro para tratar temas sensíveis, destacando seu papel na conscientização sobre a violência de gênero e na construção de uma educação feminista.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; Teatro das Oprimidas; educação feminista.

ABSTRACT

This work investigates the intersection between theater teaching, the problematization of gender violence and feminist education, focusing on its application in classrooms for children, adolescents and young people. The research explores the potential of Theater of the Oppressed, Theater of the Oppressed as tools to address such issues. The aim is to connect theory and practice in theater teaching, analyzing how gender violence impacts the socio-affective construction of participants and the pedagogical impacts that these experiences can generate. The methodology adopted is qualitative, exploratory and descriptive, using bibliographical and documentary research, action research and analysis of pedagogical experiences in supervised internships. Data was collected in conversation circles, logbooks and reports. The results highlight the educational and politicizing potential of theater to address sensitive topics, highlighting its role in raising awareness about gender violence and in the construction of feminist education.

Keywords: Theater of the Oppressed; Theater of the Oppressed; feminist education.

[1] Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Egressa da Especialização em Estudos em Teatro do Oprimido: Práticas Político-Pedagógicas Teatro do Oprimido (UFBA). Licenciada em Teatro também pela UFBA. Bacharela em Relações Públicas pela UNIFACS (Universidade Salvador). Trabalho de conclusão de curso, orientado pelo Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaiba Soares em 2023. É Produtora Cultural, Atriz, Arte educadora, artivista e Comunicóloga. E-mail: jindianeoliveira@gmail.com

[2] Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), diretor e professor titular da Escola de Teatro da UFBA. Coordenador Pedagógico do Curso Licenciatura em Teatro EAD. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC – UFBA e professor do Mestrado Profissional em Artes - PROFARTES, no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC-UFBA). E-mail: cajaiba@ufba.br.

Introdução

Este artigo apresenta minha trajetória no processo formativo como licenciada em teatro, destacando como minhas experiências em oficinas e estudos na área consolidaram meu compromisso com a arte como ferramenta de intervenção social. Cresci em Araci, uma cidade baiana marcada por desafios sociais e uma estrutura classista, racista e patriarcal latente, contexto que influenciou minha percepção sobre as desigualdades.

Por essas questões, minha trajetória artística e educacional sempre esteve profundamente ligada à busca por transformações sociais e à utilização da arte como meio de questionamento, reflexão crítica e chamado à ação. A partir dessas vivências, passei a utilizar o teatro para abordar questões fundamentais, refletindo sobre seu potencial político, pedagógico e transformador.

Contudo, as questões de gênero só se tornaram mais latentes em 2017, quando fui convidada a participar como produtora executiva da performance *Feminicídio do Luto à Luta*[3] dirigida pela diretora Juliana Roiz.[4] Todo o processo me atravessou de maneira muito singular, por ser sobrevivente de uma tentativa de feminicídio ocorrida em 2013. Após participar do projeto, resolvi me debruçar sobre a temática de gênero, sobretudo a violência de gênero e suas nuances.

Assim, durante o restante da graduação no curso de Licenciatura em Teatro, comecei a aplicar metodologias como o Teatro do Oprimido (TO) e o Teatro das Oprimidas (TdO) para abordar questões de violência de gênero, buscando promover uma educação feminista. Essas experiências se concretizaram principalmente nos estágios realizados em escolas públicas, onde utilizei essas técnicas com crianças, adolescentes e jovens, estimulando reflexões sobre as desigualdades sociais, sobretudo as de gênero.

Alinhando minhas vivências anteriores com o TO às práticas desenvolvidas durante os estágios, surgiu a questão norteadora desta pesquisa: como trabalhar temas relacionados às violências de gênero, envolvendo meninas e meninos, e promover uma educação feminista por meio do Teatro do Oprimido e do Teatro das Oprimidas?

Boal (2013), defendia a ideia de que todo teatro é político, uma vez que todas as atividades humanas são política, assim, creio nesse viés político da arte teatral, uma "arma" – como afirma o próprio Boal – capaz de contribuir firmemente na transformação e evolução social dos sujeitos sociais.

Freire (2016) define a conscientização como um processo no qual o indivíduo não apenas confirma sua realidade, mas também a analisa criticamente e se engaja em sua transformação. Destarte, refletir sobre essa formação é também pensar nessa construção de um sujeito social consciente, é indagar ainda: com que tipo de pessoa desejo conviver?; com que tipo de pessoa gostaria de me relacionar?; que tipo de estudantes desejo formar enquanto (arte) educadora?; que tipo de pessoa espero encontrar na estrada vida? O trabalho se baseia em três pilares principais: o ensino do Teatro, a problematização da violência de gênero, e a educação feminista, aplicados em diferentes estágios e contextos educacionais, destaca-se ainda, a importância da arte como meio de reflexão, conscientização e transformação social, especialmente no contexto da violência de gênero.

[3] Performance realizada na UFBA em 2018, sobre mulheres vítimas de feminicídio e sobreviventes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oOPs1AxW0pQ>. Acesso em: 5 set. 2025.

[4] Diretora teatral graduada pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Mestranda do PPGAC/UFBA. Atualmente, tem dedicado sua pesquisa a temas relacionados com violência de gênero e suas interseccionalidades.

O objetivo geral foi investigar as potencialidades do Teatro do Oprimido e do Teatro das Oprimidas para abordar os temas relacionados a violência de gênero com crianças, adolescentes e jovens em busca de uma educação feminista. Tendo como objetivos específicos: relacionar a teoria e a prática do ensino em Teatro com a formação cidadã de crianças, adolescentes e jovens; discutir a questão da violência de gênero no âmbito social e como isso afeta a construção e formação socioafetiva das pessoas; verificar se houve impactos e/ou transformações na maneira de pensar e agir dos envolvidos nas experiências pedagógicas durante o processo de participação nos encontros e como isto pode contribuir para uma educação feminista. Portanto, este trabalho visou não apenas debater questões de gênero, mas também refletir sobre a importância da arte na construção de uma sociedade mais justa, igualitária e consciente.

Metodologia

O processo metodológico baseou-se na sistematização das experiências pedagógicas desenvolvidas em três estágios distintos: Estágio Supervisionado II, na Escola Estadual Tereza Conceição, a Residência Pedagógica na Escola Estadual Euricles de Matos, e o Estágio Supervisionado III, na Escola Estadual Manoel Devoto, todas em Salvador.

A fundamentação teórica baseou-se em pesquisa bibliográfica, abrangendo títulos de livros e artigos sobre metodologias de ensino teatral, incluindo referências como Teatro do Oprimido (Augusto Boal, 2008; 2009; 2013), Teatro das Oprimidas (Bárbara Santos, 2019), Jogos e Improvisação (Viola Spolin, 2001; 2006), Metodologia do Drama (Beatriz Cabral – 2006). Na área da Educação e Feminismo: Paulo Freire (2018), bell hooks (2013), Simone Beauvoir (2008) e Chimamanda Adichie (2014; 2017).

A pesquisa documental incluiu a análise das leis referentes ao ensino de artes no contexto educacional formal, com destaque para a BNCC e os PCN's. Também foram utilizadas fontes documentais como registros fotográficos, notícias de sites e jornais, diários de bordo dos alunos e professora, além de dados oficiais sobre o mapa da violência contra a mulher no Brasil e na Bahia. Além disso, foi aplicada a metodologia de Pesquisa Ação, visando à transformação dos sujeitos por meio de ações desenvolvidas, como forma de intervenção sociopolítica.

A pesquisa adotou abordagem qualitativa e utilizou ferramentas como entrevistas, observação participante e diário de bordo para coletar dados. As próprias oficinas teatrais foram elementos cruciais de observação, considerando o potencial pedagógico do teatro como ferramenta educacional intencional, principalmente no contexto do Teatro do Oprimido.

O ensino do teatro para discussão e reflexão sobre violência gênero

Tanto o professor facilitador, em Freire, quanto o ator coringa, em Boal, têm como objetivo substituir a visão ingênua da realidade por uma perspectiva crítica e auto reflexiva. Esse processo busca conscientizar sobre as condições sociais, políticas e econômicas que impactam a vida cotidiana, incentivando a construção de soluções para superar desafios e promover a liberação da opressão.

Como salienta hooks (2017), a educação deve ser uma prática de liberdade, tornando-se uma ferramenta de emancipação, enfatizando que a educação crítica e inclusiva pode munir pessoas para desafiarem as estruturas opressoras nas quais estão inseridas. Nesse contexto, a escola desempenha um papel crucial na formação de valores, atitudes e comportamentos, sendo fundamental na prevenção e no combate à violência de gênero, ao proporcionar espaços de diálogo e reflexão crítica sobre as desigualdades e opressões presentes.

Ao possibilitar que os alunos interpretem e expressem suas emoções e ideias de forma criativa, o teatro alinhado às práticas educativas, promove a conscientização e permite que os estudantes reflitam sobre situações com as quais podem se identificar, seja em suas famílias ou comunidades. Dessa forma, o fazer teatral não apenas sensibiliza, mas também potencializa a transformação social.

Diante desse potencial transformador do teatro na educação, é essencial considerar metodologias que ampliem a participação ativa dos estudantes, incentivando não apenas a reflexão, mas também a ação. Dessa maneira, as técnicas teatrais, como o TO e o TdO, possibilitam exposições abertas após as atividades, permitindo que os participantes compartilhem suas reações, sentimentos e opiniões.

O TO, método criado por Augusto Boal (1931-2009), busca romper com a passividade do teatro tradicional e empoderar pessoas que sofrem opressões, entendidas como obstáculos à liberdade, à democracia e à plenitude humana. No TO, o drama se constrói a partir da realidade dos participantes, que deixam de ser meros espectadores para se tornarem "espect-atores",[5] atuando ativamente na busca por soluções para as situações de opressão encenadas.

Santos (2019), ao citar Mariana Villani, diz que "O Teatro das Oprimidas é a revolução dentro da Revolução" (p. 21). Assim, o TdO visa de certa forma a ampliação, o aprofundamento e o questionamento de uma metodologia já bastante difundida como no caso do TO. Santos (2019) pondera ainda que:

> No Teatro das Oprimidas não se questiona apenas a singularidade e a masculinidade "do Oprimido", buscamos superar o individualismo da abordagem cênica, evitar a responsabilização da protagonista pelas opressões que enfrenta e problematizar a estrutura social que limita (e muitas vezes impede) escolhas pessoais (Santos, 2019, p. 21).

O TdO torna-se, portanto, um instrumento para explorar e retratar estereótipos e situações de opressão de gênero, essa abordagem permite desafiar e reconstruir narrativas, visando não apenas à conscientização, mas também à ação transformadora. Ao falar sobre feminismo, Santos (2019) pondera que "descobrir-se feminista é um processo árduo, lento que precisa de espaço e tempo", e que "O TdO nasce de um feminismo intuitivo genérico e sem suporte técnico evidente. Foi sendo construído por meio da própria construção de uma perspectiva feminista na vida das pessoas que o constituía como alternativa concreta" (Santos, 2019, p. 20).

Uma maneira de revermos sobre o feminismo é justamente pautarmos uma educação com víeis feminista, para Adichie (2014), uma educação feminista deve capacitar

[5] A transformação da/do espectador/a – ser passivo, recipiente, depositário – no que Boal denominou de "espect-ator" – protagonista da ação dramática, sujeito, criador, transformador, afinal, "todo mundo pode fazer teatro – até mesmo os atores! O teatro pode ser feito em todos os lugares – até mesmo dentro dos teatros!" (Boal, 1979, p. 19).

mulheres e meninas a expressarem seus objetivos, promovendo autoestima, confiança e independência, e já no seu livro *Para Educar Crianças Feministas*, Adichie (2017) pondera que é preciso formarmos meninas e meninos sob um viés de uma educação feminista, uma educação libertadora, conscientes e transgressores, como ponderou hooks (2017).

Corroborando a visão das autoras, tanto Freire quanto Boal enfatizam que o centro da ação educativa está na conscientização através do método de problematização, em um processo dialógico, através de temas estimulantes, levando os participantes a construir seu próprio conhecimento, estimulando a emancipação, liberdade e autonomia.

No contexto educacional, o teatro cria um espaço seguro para discussão, permitindo que os alunos desenvolvam empatia, respeito e senso crítico. Além disso, ao questionar normas sociais enraizadas e desafiar estruturas opressivas, o teatro capacita os estudantes a promover relações mais igualitárias. O teatro, portanto, não apenas promove a conscientização sobre a violência de gênero, mas também permite aos estudantes desafiar normas tradicionais, desconstruindo estereótipos e ampliando suas possibilidades de expressão.

Teatro do (as) Oprimido (as) na construção de uma práxis pedagógica

Boal (2013) argumenta que a sociedade é complexa e os indivíduos não se encaixam em categorias fixas de oprimidos e opressores. Em sua experiência com o TO, Boal observou a coexistência de opressão e resistência nos mesmos indivíduos e grupos. Para ele, a neutralidade é impossível diante da realidade social, sendo necessário tomar partido e se aliar aos oprimidos em busca da transformação social.

De acordo com Boal (2002, p. 28), o "sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais", proposto pelo TO, visa resgatar, desenvolver e dar um novo significado à capacidade humana de ação. O objetivo é utilizar o teatro como uma ferramenta poderosa para entender e buscar soluções para problemas sociais e interpessoais. O TO, com suas diversas técnicas teatrais, emerge da ética, política, história, filosofia, economia e solidariedade, buscando na solidariedade entre semelhantes um elemento basilar. Fundamentado nos elementos primários da palavra, som e imagem, o TO estimula a sinestesia artística para o autoconhecimento.

No tronco da árvore metodológica, encontram-se os jogos, que equilibram regras e liberdade criativa, pois, segundo Boal (2013, p. 16), "sem regras não há jogo, sem liberdade não há vida". As ramificações dessa árvore representam as técnicas teatrais específicas, como o teatro-fórum, teatro imagem, teatro invisível, teatro jornal, arco-íris do desejo, teatro legislativo e ações diretas (Boal, 2009; 2013), cada uma com suas características e aplicações. Assim, para o trabalho com as turmas foram elencadas para além dos jogos e improvisações, duas dessas técnicas: o Teatro Imagem e o Teatro Fórum.

O Teatro-Imagem do arsenal do TO é uma técnica que envolve o uso de corpos e movimentos para criar uma narrativa visual que explore problemas sociais e políticos de uma maneira acessível e envolvente. Os participantes são incentivados a experimentar

diferentes perspectivas e soluções, promovendo o diálogo e a reflexão crítica. Segundo Boal, o Teatro-Imagem "é uma ferramenta essencial para envolver o espectador, estimulando sua criatividade" (Boal, 2013, p. 27).

Bezerra (2022) expõe que o Teatro-Imagem, nasce enquanto técnica em 1973, quando Boal se viu diante de uma barreira linguística, onde os participantes do Projeto de Alfabetização de Adultos no Peru (ALFIN) se recusavam a conversar com ele utilizando a língua espanhola – Língua dos seus colonizadores –, e por também desconhecer o dialeto daquele grupo, Boal, propõe então a utilização do corpo para se comunicarem. A escolha pelo Teatro-Imagem nas aulas deu-se ainda por compreensão do quão difícil pode ser expressar sentimentos e situações sobre violências, deixar o corpo falar sobre o que nos atravessa e nos oprime, poderia deixar as/os participantes, mas dispostos a expressarem aquilo que vivenciaram ou presenciaram.

O Teatro Fórum, que também integra o arsenal do TO e consiste numa técnica interativa que visa promover a discussão e a reflexão sobre questões sociais e políticas. Envolve a apresentação de uma cena teatral que representa uma situação de conflito, opressão ou desigualdade. Ainda de acordo com Bezerra (2022), o Teatro-Fórum difundiu-se globalmente através do *Centre du théâtre de l'Opprimé* (CTO). Antes das peças, o Curinga explica a Poética do Oprimido e realiza exercícios para condicionar a plateia. Durante a representação, um drama sobre opressão é encenado, mostrando a vitória dos opressores mesmo quando os oprimidos também agem como opressores em alguns momentos. Ao final, curinga e atores discordam do drama e incentivam os espectadores a propor soluções alternativas para combater a opressão.

Tanto o Teatro Imagem, quanto o Teatro Fórum, são ferramentas poderosas para promover a conscientização, o diálogo e a ação social, ambas as técnicas têm sido amplamente utilizadas em todo o mundo em contextos educacionais, comunitários e de ativismo, elas capacitam as pessoas a se tornarem agentes de mudança em suas comunidades, contribuindo para uma sociedade mais justa e igualitária.Ambas as abordagens reconhecem o poder do teatro como uma ferramenta educacional e de transformação social, permitindo que os participantes explorem questões sociais, desenvolvam empatia e expressem suas opiniões e emoções.

AS EXPERIÊNCIAS

Estágio Supervisonado II

O Estágio II foi realizado na Escola Tereza Conceição, em Salvador, com a turma do 7º ano A do Ensino Fundamental II, com aproximadamente sete encontros de 50 minutos ao longo de três meses. Nas três aulas de diagnóstico, os alunos apresentaram improvisações baseadas na obra *A Megera Domada* de William Shakespeare, os esquetes apresentados geralmente resultavam em desfechos violentos, especialmente contra personagens femininas. Assim, para estimular a escrita dramatúrgica, foi proposta uma atividade em que os alunos criaram cenas dialogadas entre Catarina, Petrúquio e Bianca, iniciando com a frase: "Catarina recebe uma carta".

A partir desse exercício, iniciou-se as discussões sobre relações de gênero, machismo e violência. Utilizando o Teatro-Imagem, os alunos montaram sequências de cenas a partir de uma imagem inicial: "Petrúquio tenta tirar a carta de Catarina". O método "e daí?" foi aplicado para expandir as cenas, inicialmente reproduzindo violência. Em seguida, foi desafiado um desenvolvimento sem agressões, o que levou à reflexão sobre alternativas narrativas. Na cena onde havia a rivalidade entre as personagens Catarina e Bianca, os alunos não conseguiram elaborar cenas sem contextos violentos de rivalidade entre as mulheres. Para a psicóloga Priscila Sanches, com formação em Saúde Mental, Gênero e Sexualidade:

> [...] a competição entre as mulheres beneficia o patriarcado, um sistema sociopolítico em que os homens estão em situação de poder. "O grande cerne da questão é manter o poder no domínio masculino, porque se as mulheres não perceberem o poder que existe na própria união, elas nunca vão se acolher. Então, a rivalidade feminina é muito conveniente para esse sistema que a gente vive (Souza, 2023).

Ao refletir sobre a construção social da rivalidade feminina, os estudantes começaram a perceber como essa dinâmica está diretamente ligada às desigualdades de gênero e à perpetuação da violência. A discussão possibilitou uma análise mais ampla sobre os impactos dessas disputas na vida cotidiana, incentivando um olhar crítico sobre padrões impostos desde a infância. Esse processo de conscientização abriu espaço para relatos pessoais, nos quais os alunos compartilharam experiências sobre a violência de gênero, seja como testemunhas ou vítimas, demonstrando uma compreensão mais profunda das estruturas que sustentam essas opressões.

Como resultado do processo, os estudantes relataram maior conscientização sobre violência de gênero e machismo estrutural. Alguns mencionaram reconhecer padrões machistas em suas próprias famílias e questionaram estereótipos de masculinidade. Um aluno levantou a questão: "Dá para ser homem sem ser macho?", gerando um debate profundo que permaneceu na reflexão da turma.

Esse percurso evidenciou o potencial do ensino do teatro como ferramenta pedagógica para a desconstrução de estereótipos e a promoção da conscientização crítica. Ao vivenciarem cenas, discutirem narrativas e expressarem suas percepções por meio da arte, os estudantes não apenas compreenderam melhor as dinâmicas da violência de gênero, mas também passaram a questionar a aplicação dos papéis que lhes foram atribuídos socialmente.

Residência Pedagógica: Projeto Mulheres Além das Flores

A Residência Pedagógica (RP) foi realizada na Escola Euricles de Matos, no Rio Vermelho, com a turma do 9º ano C do Ensino Fundamental II. Durante as reuniões de planejamento, decidiu-se integrar o projeto *Mulher Além das Flores*, trabalhando questões relacionadas ao universo feminino nos meses de fevereiro, março e abril. Essa abordagem permitiu dar continuidade à pesquisa iniciada no semestre anterior com alunos do Tereza Conceição.

O subprojeto *Mulheres de Mim* incentivou os alunos a refletirem sobre mulheres que os inspiravam, fossem familiares, artistas ou cientistas. Na primeira aula, cada aluno mencionou o nome de uma mulher admirada e justificou sua escolha. No início das discussões, observou-se que os estudantes associavam o universo feminino à indústria da beleza e ao cuidado doméstico, o que levou à ampliação do debate com a introdução de novos conceitos.

As atividades incluíram o uso de objetos afetivos que simbolizavam mulheres importantes para os alunos. Ao fim de cada aula, solicitava-se um registro escrito das impressões e aprendizados, mas a adesão foi limitada, assim optei por realizar rodas de conversas ao final de cada aula para captar as percepções dos estudantes. Durante uma aula sobre escrita criativa, os alunos elaboraram cartas, poesias e acrósticos com palavras-chave como Sororidade, Empoderamento, Dororidade e Feminismo, essas mesmas palavras foram exploradas na discussão sobre sonoridade e ritmo a partir do jogo Badu do acervo do Teatro das Oprimidas. A culminância do projeto ocorreu em 13 de abril, com a exposição das produções dos alunos.

No mês de maio, por motivos diversos precisei deixar a Escola Euricles, lembro, porém, que na penúltima aula que ministrei nesta turma, uma semana depois da culminância do projeto, um aluno chegou até mim e disse que precisava conversar, após a aula o chamei e ele fez o seguinte questionamento: "*Pró, o que eu faço para não ser machista? Eu tenho comportamentos machistas, mas não quero mais ter*".Confesso ter sido pega de surpresa e agora como falar para ele como não ser machista? Como dá uma resposta correta aquela pergunta, afinal há uma só resposta? A orientação dada a ele foi começar mudando pequenas atitudes, como dividir as tarefas domésticas e falar de forma mais respeitosa com as mulheres de sua convivência.

Na última aula, ele compartilhou que havia iniciado mudanças em casa e, ao sentir vontade de reagir agressivamente em uma discussão com a irmã, pensou: *"eu não sou machista, não se bate em mulher".* Em setembro, ao reencontrá-lo, ele mencionou que continuava refletindo sobre suas ações e discutia a desconstrução da masculinidade tóxica com amigos. Sim, parece utópico imaginar que uma experiência mínima transforme de fato um sujeito, mas para mim, neste contexto, só por essa atitude de buscar a mudança realizado por este aluno já valeu a pena desenvolver tais ações, o que me leva a imaginar como será se de fato nas nossas aulas, pudéssemos transformar pequenas mentes em mentes não machistas, como isso impactaria significativamente a nossa construção social.

Estágio Supervisionado III e a Mostra - Cena "180"

A oficina teve 23 inscritos, embora esse número tenha diminuído ao longo dos encontros, conforme esperado. O primeiro encontro ocorreu em 08 de maio de 2023, com uma acolhida por meio da dinâmica da teia do conhecimento. Cada participante dizia seu nome e mencionava uma mulher que admirava, seja um familiar ou celebridade. Ao final, foi explicado o motivo da dinâmica e a proposta da oficina e da mostra.

No primeiro exercício de Teatro-Imagem, os participantes representaram suas percepções sobre o universo feminino, resultando em imagens associadas à indústria

da beleza. A seguir, discutiu-se a influência da construção social na ideia da mulher consumista, com uma breve pesquisa sobre os lucros da indústria da beleza. Ao refazerem as imagens, os grupos apresentaram temas de violência contra a mulher, o que levou a novos debates e compartilhamento de experiências sobre violência doméstica.

Nesse contexto, misturou-se Teatro-Imagem com Teatro-Fórum. A proposta era modificar as imagens de violência para soluções não violentas, o que gerou maior interação e discussão. Os participantes foram orientados a ouvir as músicas *Maria da Vila Matilde (180)*, de Elza Soares, *Triste, Louca ou Má, de Francisco El Hombre* e *Não Precisa Ser Amélia*, de Bia Ferreira, além de buscar relatos de violência doméstica em sites e jornais. O grupo, já acostumado com o tema, criou esquetes baseadas em notícias e música, refletindo sobre diferentes experiências, incluindo violência policial contra mulheres e agressões testemunhadas em comunidades. Discutiu-se também sobre a importância do disque-denúncia e do papel da sociedade na prevenção da violência.

Segundo Amaral *et al*. (2001, 39), "dado o caráter de epidemia da violência, com uma forte tendência de seu crescimento e descontrole, podemos afirmar que a violência psicológica e/ou simbólica se apresenta na ante-sala da violência". Uma das cenas montadas ilustrou esse processo: enquanto a personagem Mulher fazia seu relato na delegacia, os demais participantes formavam imagens da progressão da violência, do apontar de dedo e agressão verbal até a violência física extrema e a ameaça de morte.

A Mostra ocorreu no dia 03 de junho, dos 15 alunos participantes da Oficina apenas 11 se apresentaram, desta forma, para conseguirmos realizar a mostra, eu e o outro professor entramos em cena. O professor assumiu o lugar da aluna que fazia a escrivã na cena e assumiu uma das falas dos meninos, e eu assumi uma das falas das meninas e a sua posição na cena 01 e 03, mantendo a voz off da cena 02.

As personagens retratadas na cena: A Mulher, O Agressor, O Delegado, O Escrivão e Os (as) amigos (as); foram pensados como personas, ou tipos, assim cada um ali representava a sociedade como todo, as mulheres ou vítimas se identificavam com aquela personagem, era fácil reconhecer as outras figuras dentro da nossa estrutura social.

Ao escrever o texto, busquei trazer algumas frases ditas pelos participantes de como eles viam essa construção da violência contra a mulher, nas atitudes e falas presentes no nosso cotidiano desde um: "mulher minha não estuda e nem trabalha", a um "eu nunca quis machucá-la", bem como as frases que muitas vezes as mulheres utilizam para "relativizar a conduta do seu agressor". Como salienta Amaral *et al*. (2001):

> Uma teoria desenvolvida pela psiquiatra americana Lenore Walker, que estuda a cumplicidade da mulher espancada com seu agressor, a violência doméstica segue três ciclos distintos: primeiramente a escalada da tensão, uma tensão insuportável que costuma destruir a autoestima da mulher. Nesse momento ela se anulará para tentar acalmar o parceiro. Em seguida, a brutalidade anunciada que dura em média de duas a vinte e quatro horas. E finalmente a tranquilidade doentia, em que a vitimização da mulher se completa e o parceiro faz juras e promessas (Amaral *et al.*, 2001, p. 36).

O texto também expõe outra realidade enfrentada por mulheres que denunciam seus agressores: o descrédito das instituições de proteção, como as Delegacias da Mulher. Como uma vítima de tentativa de feminicídio, sofrida em 2013, o descrédito ocorreu comigo ao denunciar o meu agressor, mesmo que tenha sido em uma delegacia comum. À medida que pesquisava sobre o tema, constatei que muitas vítimas enfrentam, assim como eu, essa outra forma de violência institucional, mesmo em um ambiente que deveria, em princípio, ser um local de acolhimento.

No livro Dores Visíveis, de Amaral *et al*. (2001) é realizado um estudo sobre as delegacias especializadas da mulher nos estados nordestinos da Bahia, Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte, com um recorte de dez anos, abrangendo o período de 1987 a 1997. Apesar de parecer um estudo defasado, não houve muitos avanços desde então. As delegacias ainda enfrentam problemas, como um corpo policial muitas vezes despreparado para acolher essas vítimas, muitas mulheres ainda relatam maus-tratos, falta de privacidade e ausência de acompanhamento efetivo do caso. Os avanços nesse sentido estão acontecendo de maneira extremamente lenta.

Na construção da cena teatral, duas músicas foram usadas para evocar a quebra de padrões femininos. A primeira, *Maria da Vila Matilde* de Elza Soares, da qual foi extraída às frases *Um, Oito, Zero* (número de disque denúncia) que deu nome a cena, e *Cê vai se arrepender de levantar a mão para mim* usados como grito de guerra em uma cena de combate. A segunda música, *Triste, Louca ou Má* de *Francisco el hombre*, acompanhou o grito de liberdade da vítima, com a segunda estrofe e refrão simbolizando o empoderamento feminino e o fim do ciclo de violência.

A encenação teatral abordou a violência de gênero de forma impactante, provocando reações fortes no público, como atonicidade, reconhecimento e lembranças. O tema, por sua vez, despertou incômodo em alguns participantes por acessar memórias pessoais e familiares. No entanto, com o avançar dos ensaios, o grupo se mostrou mais à vontade para compartilhar suas experiências e conflitos, compreendendo a importância de discutir a problemática.

Nos relatos finais, os alunos expressaram o impacto emocional do processo e a necessidade de falar sobre a violência contra a mulher. Uma frase marcante resume o aprendizado: "Embora seja um tema pesado, que mexe muito com a gente. Achei interessante trabalhar sobre isso porque bom que a gente aprende o que é a violência, e quais são os tipos e como podemos combater". As discussões após os ensaios trouxeram relatos como o de uma aluna que viu na peça um reflexo da realidade: "Minha prima ouviu isso quando denunciou o ex dela que a espancava", quando falávamos sobre o descrédito das vítimas ao denunciarem seus agressores. Além das violências explícitas, os alunos também identificaram opressões sutis do dia a dia, como restrições à liberdade das mulheres em suas famílias.

Considerações finais

Quando optei por trabalhar com crianças, adolescentes e jovens o intuito foi justamente convidá-los a observar com mais sensibilidade para como se estabelece a relação do machismo na nossa sociedade, em um determinado momento da oficina, me vi tendo mais alunos homens que mulheres na sala e pensava comigo "estou fazendo uma oficina de teatro sobre feminismo e a maioria dos alunos são homens, isso não vai dar certo", porém me surpreendi positivamente, pois durante as rodas de conversas ao final de cada ensaio era muito gratificante ver os meninos nos processos de reconhecimento de suas atitudes machistas ou não e de como se posicionavam em relação a isso.

Ao compartilhar com a turma a história da minha sobrevivência a uma tentativa de feminicídio e a resistência de um casamento por conta de um noivo controlador, recebi acolhimento e interesse dos alunos, que fizeram perguntas e demonstraram empatia. Esse espaço de troca se tornou um processo de cura e fortalecimento, permitindo que essa história fosse contada de um lugar de liberdade e protagonismo.

Nas trocas com as turmas, tornou-se evidente a urgência de debater temas sociais que permeiam nosso ser social como indivíduos de um coletivo. O que determina nosso comportamento social? Como nos reconhecemos e reconhecemos os outros? Ao perceber a inquietação natural desse público, especialmente na fase de descobertas dos adolescentes, surge a necessidade do contato com práticas e conteúdos voltados para uma formação cidadã plena e emancipatória.

A educação só pode ser libertadora e autônoma quando fornece aos sujeitos os meios para acessar a amplitude das subjetividades individuais e coletivas, contribuindo para a construção de uma sociedade que almeja a igualdade entre os pares e os não pares. Reconhecer e respeitar as diferenças do outro é fundamental, assim como conviver em pé de igualdade com aqueles que se apresentam como opostos: macho x fêmea, branco x preto, rico x pobre, entre outros.

As reflexões deste trabalho indicam a minha necessidade de aprofundar a pesquisa e, ao mesmo tempo, revelam minhas expectativas em relação a ela e a mim mesma como mulher, artista, ativista e educadora. Este estudo é um convite à reflexão sobre como a arte, o teatro e a educação podem ser poderosos na transformação social.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todas Feministas**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2014. 77 p.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi.**Para educar Crianças Feministas**: um manifesto. SãoPaulo: Companhiadas Letras, 2017. 37 p.

AMARAL, Célia Chaves Gurgel do. LATELIER, Celinha Lilian. GÓIS Ivoneide Lima, AQUINO, Silvia de. **Dores visíveis**: violência em delegacias da mulher no Nordeste. Fortaleza: REDOR/NEGIF, 2001.

BEAUVOIR, Simone de**. O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEZERRA, Antonia Pereira. **O teatro do oprimido ontem, hoje e sempre** / Antonia Pereira Bezerra, César Augusto Paro, Michelle Cristine Assis Couto, Simone Requião. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

BOAL, Augusto. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

FREIRE, Paulo. **Conscientização**. Tradução de Tiago José Risi Leme. São Paulo: Cortez Editora, 2016.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

SANTOS, Bárbara. **Teatro das Oprimidas**: estéticas feministas para poéticas políticas. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

SOUZA, Camila. **Rivalidade feminina:** entenda o que está por trás da competição entre mulheres. 2023. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/bellamais/rivalidade feminina-entenda-o-que-est%C3%A1-por-tr%C3%A1s-da-competi%C3%A7%C3%A3o entre-mulheres-1.1051213>. Acesso em: 11 dez. 2023.

HIP-HOP NA AMAZÔNIA:

memórias e histórias de uma construção cultural de resistência

Gesiel Ribeiro de Leão (PPGARTES-UFPA)[1]

Márcia Mariana Bittencourt Brito (UFPA)[2]

RESUMO

O Hip-Hop na Amazônia emerge como uma expressão cultural de resistência e identidade em meio aos desafios sociais, econômicos e ambientais da região. Originado nas periferias urbanas das grandes metrópoles globais, o movimento chegou à Amazônia nos anos 1980, sendo apropriado e ressignificado por jovens que enfrentam a desigualdade social, o racismo e a exclusão. Cidades como Belém no Pará tornaram-se polos de efervescência dessa cultura, onde elementos como o Rap, o Graffiti, o DJ e a Dança Breaking dialogam com as realidades locais, integrando a riqueza da cultura amazônica. Espaços públicos, como praças e antigos cinemas, se transformaram em palcos de encontros e resistência cultural, fortalecendo laços comunitários e o pertencimento. Essa pesquisa investiga as memórias e histórias do Hip-Hop na região, destacando sua importância como ferramenta de transformação social, preservação de identidades e denúncia das opressões históricas que marcam a Amazônia.

Palavras-chave: Hip-Hop; Amazônia; resistência cultural; identidade; transformação social.

ABSTRACT

Hip-Hop in the Amazon is emerging as a cultural expression of resistance and identity in the midst of the region's social, economic and environmental challenges. Originating in the urban peripheries of large global metropolises, the movement arrived in the Amazon in the 1980s, being appropriated and re-signified by young people facing social inequality, racism and exclusion. Cities like Belém and Pará have become hubs for this culture, where elements such as Rap, Graffiti, DJing and Breaking Dance dialogue with local realities, integrating the richness of Amazonian culture. Public spaces, such as squares and old cinemas, have become stages for meetings and cultural resistance, strengthening community ties and belonging. This research investigates the memories and histories of Hip-Hop in the region, highlighting its importance as a tool for social transformation, preserving identities and denouncing the historical oppressions that mark the Amazon.

Keywords: Hip-Hop; Amazonia; cultural resistance, identily; social transformation.

[1] Discente Mestrando no Programa de Pós-Graduação em artes da (UFPA) sobre a orientação da Professora Doutora Márcia Mariana Bittencourt Brito (UFPA), Dançarino na Cia de Dança Waldete Brito, Bolsista Capes (PPGARTES), Escritor e Produtor Cultural. E-mail: xifuribeiro@gmail.com

[2] Docente efetiva da Universidade Federal do Pará, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes, e no curso de Licenciatura em Artes Visuais, (FAV, ICA, PPGARTES, UFPA), coordena o grupo de pesquisa em Arte, Educação, Cultura e Interdisciplinaridades na Amazônia (CABANA-UFPA), E-mail: marciabit@ufpa.br.

Introdução

O Hip-Hop em Belém-PA é mais do que um gênero musical, ou um movimento de dança, é uma poderosa expressão cultural que, desde o seu surgimento, desempenhou um papel crucial na construção da identidade e resistência dos jovens da região, as memórias e histórias associadas a esse movimento refletem a luta e a resiliência de uma comunidade que busca voz e visibilidade em um contexto muitas vezes marginalizado. No decorrer desta pesquisa, o objetivo geral é entender como se deu a construção do Hip-Hop em Belém-PA, explorando suas raízes e evolução ao longo do tempo.

A importância das memórias coletivas para a formação cultural é abordada por Eric Hobsbawm, que em *A invenção da tradição* discute como as tradições são frequentemente construídas e reconfiguradas para atender às necessidades dos grupos sociais (Hobsbawn, 1997, p. 1), enfatiza que a memória coletiva não é apenas um repositório de fatos, mas um elemento ativo que molda a identidade cultural de um povo. Portanto, a Cultura Hip-Hop se apresenta como um espaço onde memórias foram e continuam a ser construídas, ajudando a articular as experiências vividas dos jovens de Belém.

Ao abordar o Hip-Hop como uma forma de resistência, faz-se necessário considerar a metodologia da pesquisa-ação proposta por Michel Thiollent, que defende a participação ativa dos sujeitos na pesquisa, promovendo uma troca dinâmica entre pesquisa e prática (Thiollent, 2011, p. 45). Essa abordagem torna-se essencial para investigar o fenômeno do Hip-Hop na cidade, permitindo que os próprios artistas e a comunidade se tornem coautores da narrativa, trazendo suas vivências e perspectivas para a construção do estudo.

Outra dimensão crucial da pesquisa se relaciona à metodologia da memória coletiva, uma abordagem que permite a recuperação e a valorização das narrativas de grupos marginalizados. (Hobsbawm, 1997, p. 9) argumenta que: "a memória coletiva é um instrumento fundamental na luta por reconhecimento e direitos, ajudando comunidades a reafirmar sua identidade". No contexto do Hip-Hop em Belém, essa metodologia serve para resgatar histórias de resistência e luta, mostrando como esses relatos se entrelaçam com a vivência dos artistas e da comunidade local.

Os objetivos específicos deste estudo são múltiplos, primeiramente, busca-se entender como a construção dessa história contribui para a resistência da Cultura Hip-Hop no Pará. Para além disso, um segundo é investigar de que maneira as letras das músicas e as performances dos artistas refletem as questões sociais e políticas enfrentadas pela juventude da Amazônia. Finalmente, em terceiro é analisar como as interações entre artistas de diferentes estilos e vertentes na cena do Hip-Hop em Belém influenciam o fortalecimento da cultura local.

O Hip-Hop na Amazônia emerge como uma resposta criativa às realidades sociais, políticas e econômicas da região, muito fruto das interações entre as tradições culturais locais e as influências globais, o Hip-Hop utiliza a música, a dança e as artes visuais como formas de comunicação e protesto, divididas em quatro elementos que são: DJ, MC, GRAFFITI e BREAKING. As batalhas de rap, por exemplo, servem não apenas como competições, mas como plataformas para discutir temas como desigualdade, racismo e preservação cultural, promovendo uma consciência crítica entre os jovens.

Os coletivos e movimentos do Hip-Hop em Belém também têm um papel importante na construção de redes de apoio e solidariedade, a colaboração entre artistas permite uma troca rica de experiências, fortalecendo a resistência cultural. Essa dinâmica comunitária reflete a proposta de Hobsbawm (1997) sobre a memória coletiva, onde as histórias partilhadas convertem-se em um patrimônio que ajuda a afirmar a identidade de um grupo. Deste modo, o Hip-Hop transforma-se em um atalho para reivindicar visibilidade e direitos.

Em Belém, o Hip-Hop também adapta seus meios de divulgação às novas tecnologias, gerando apropriações significativas e inovadoras da Cultura regional local. As redes sociais, por exemplo, têm sido fundamentais para a disseminação da cultura hip-hop, permitindo que artistas locais alcancem audiências muito além da Amazônia. Esse fenômeno não apenas amplia o alcance das suas mensagens, mas cria novas oportunidades de visibilidade e reconhecimento para os jovens que compõem essa cena cultural.

Além disso, é possível observar as relações entre o Hip-Hop e as culturas indígenas e ribeirinhas da Amazônia que são um campo fértil para exploração. Ao incorporar elementos dessas culturas em suas letras e performances, os artistas contribuem para uma discussão mais ampla sobre a diversidade cultural brasileira e a necessidade de validação das vozes indígenas e locais. Essa sinergia fortalece a resistência cultural e reafirma a importância do Hip-Hop como uma plataforma inclusiva.

Assim, os estudos sobre o Hip-Hop na Amazônia não apenas celebram uma forma de expressão cultural, mas também abrem espaço para uma reflexão mais ampla sobre a identidade e a resistência das comunidades marginalizadas. As histórias e memórias que emergem dessa pesquisa não só ajudam a compreender o Hip-Hop em Belém, mas também contribuem para a construção de um patrimônio cultural rico e diverso, que reafirma a luta pela visibilidade e reconhecimento no cenário nacional e internacional.

Hip-Hop na Amazônia

O Hip-Hop na Amazônia, especialmente em Belém-PA, é uma rica expressão cultural que entrelaça arte, política e identidade, a trajetória desse movimento cultural se estende desde a década de 1980, quando suas raízes começaram a se aprofundar na região. Segundo (Leão, 2023, p. 12), "o Hip-Hop serviu como um meio para jovens da Amazônia expressarem suas vivências e lutarem contra as desigualdades sociais, refletindo uma resistência cultural que é especialmente relevante em contextos marginalizados".

Se compararmos o Hip-Hop da Amazônia ao que é produzido no Sul e Sudeste do Brasil, notamos diferenças marcantes. Leão (2023, p. 45) destaca que enquanto o Hip-Hop das grandes metrópoles brasileiras frequentemente aborda questões urbanas, como violência e tráfico, o Hip-Hop amazônico incorpora temas ligados à identidade indígena, à preservação ambiental e às especificidades da vida ribeirinha. Essa diversidade de abordagens culturais reforça a riqueza do Hip-Hop como uma forma de resistência social.

As expressões visuais do Hip-Hop na Amazônia, como os graffitis, tornam-se um dos principais veículos dessa resistência, um exemplo notável são os graffitis realizados em casas de ribeirinhos na Ilha do Combú, em Belém. Essas obras não apenas embelezam o espaço da ilha, mas também contêm mensagens de místicas ribeirinhas, identidade e memórias dos moradores que ali residem, ressignificando o espaço das comunidades de uma forma única. Isso dialoga com a ideia de (Hobsbawn, 1994, p. 9), sobre a memória coletiva, onde a arte se torna uma forma de recontar histórias e experiências vividas.

Figura 1 – Graffiti Ilha do Combu.



Fonte: www.flicker.com (2016).

#paratodomundover
Casa de ribeirinho na ilha do combu em Belém-PA no centro da imagem, com graffiteiro pintando as paredes apenas de short azul de costas, casa de madeira, cercada de árvores como açaizeiros, coqueiros e pupunheiras, mato de vegetação de mangue na parte inferior da imagem, desenhos regionais de cores vibrantes como se tivesse desenhando várias peneiras que se interligam entre si, coloridas.

Desde 1983, o Hip-Hop no Brasil vem passando por uma evolução significativa, nesse período, a cidade de Belém começou a cultivar sua própria cena Hip-Hop, com influências do Rap e do Breaking que chegavam de fora, mas, que rapidamente foram adaptadas ao contexto local. Ao longo dos anos, grupos e artistas independentes começaram a tomar as ruas, levando suas mensagens de resistência e identidade cultural às comunidades. Essa evolução mostra como o Hip-Hop se enraizou em solo amazônico, criando um espaço de expressão autêntico.

Um ponto crucial na evolução do Hip-Hop na Amazônia é a emergência de coletivos que promovem a troca de experiências e o fortalecimento comunitário. Esses coletivos, como o "Hip-Hop Pai D´égua", representam um espaço onde artistas locais podem compartilhar suas histórias e construir um repertório comum. A prática colaborativa não só promove a inclusão, mas também permite que múltiplas vozes sejam ouvidas, enriquecendo a cena cultural e solidificando a resistência artística.

A influência das dificuldades sociais, como a desigualdade e a marginalização, também é uma constante no Hip-Hop amazônico. No contexto da pandemia de COVID-19, por exemplo, os artistas se viram desafiados a se adaptar para manter suas vozes ativas, utilizando plataformas digitais e redes sociais como novas arenas de expressão. Esse movimento criativo de adaptação não apenas preservou a cultura, mas também revelou a resiliência dos artistas que, como Hobsbawn (1994, p. 45) argumenta, "são portadores de uma memória cultural ativa, refletindo e respondendo aos desafios de seu tempo".

A produção musical do Hip-Hop em Belém também se destaca por seus ritmos e sonoridades específicas, que incorporam elementos da música popular paraense, do carimbó e até mesmo da música indígena. Isso resulta em uma sonoridade singular que fortalece a identidade amazônica, diferentemente do rap paulista ou carioca, que podem ter um estilo mais agressivo e voltado para o urbano. Essa fusão cultural torna o Hip-Hop amazônico uma manifestação rica e diversificada que fala diretamente com a vida e as vivências locais, como mostra a letra da música de Pelé do Manifesto (2017), *Rima com Farinha*:

> Então bota um tambor no rap que eu vou sem dó
> Alquimista da quebrada no beat de carimbó. Então chama Verequete, Pinduca e Laurentino Música é coração eu ensino pra esses menino
> Sou cabano moderno, poeta e freestaleiro Mistura de Malcom X com Antônio conselheiro.

Ademais, a resistência cultural se manifesta nos temas abordados nas letras das músicas, que frequentemente tratam das questões ambientais, direitos sociais e políticas indigenistas. Os artistas se tornam agentes de mudança, mobilizando suas comunidades para lutar por seus direitos e por um futuro mais sustentável. Nesse contexto, o Hip-Hop não é apenas uma forma de entretenimento, mas uma poderosa ferramenta de conscientização e mobilização social.

A construção do Hip-hop na Amazônia é um retrato da luta por dignidade e reconhecimento dos jovens dessa região. À medida que olhamos para o futuro, a expectativa é de que esse movimento continue a crescer, honrando suas raízes e ampliando suas vozes. Neste sentido, a trajetória do Hip-hop na Amazônia revela um potencial transformador, reafirmando a cultura local como um patrimônio vivo e dinâmico que resiste e prospera diante das adversidades. O Hip-Hop paraense, portanto, tornasse uma Cultura regionalizada, com suas próprias potencialidades e suas subjetividades ao adentrar na Amazônia, sendo visto por muitos como um Hip-Hop único; é uma potente forma de resistência e afirmação identitária que ecoa nas vozes dos jovens amazônidas.

Construção Cultural

O Hip-hop em Belém-PA é um processo dinâmico que reflete tanto a resistência social quanto a riqueza da diversidade amazônica. Desde a década de 1980, o Hip-Hop se solidificou como uma forma de expressão que encapsula as vivências, desafios e aspirações dos jovens na região. Como podemos ver anteriormente o autor Hobsbawm

(1997, p. 9), diz que: "as tradições culturais são frequentemente moldadas em resposta a contextos históricos específicos", e o Hip-Hop na Amazônia se construiu como uma resposta social, econômica e cultural em Belém.

Um marco importante na construção da Cultura Hip-Hop em Belém foi o Cine Olímpia, que se tornou um núcleo de difusão da cultura urbana. Filmes como *Beat Street* e *Breakin' 1 e 2* atuaram como verdadeiros dicionários para os jovens paraenses, introduzindo elementos do Breaking, rimas e graffiti, e ajudando a moldar a identidade Hip-Hop da cidade, Hobsbawn (1994, p. 22) destaca que: "a memória coletiva é fundamental para a formação das tradições", e estas produções cinematográficas ajudaram a construir uma memória compartilhada sobre o Hip-Hop do Pará.

As praças públicas de Belém, como a Praça da República e a Praça Floriano Peixoto em São Brás, também desempenharam um papel crucial na construção da Cultura Hip-Hop. Esses espaços se tornaram pontos de encontro para a prática e a celebração dessa Cultura, permitindo que diversos coletivos de artistas se reunissem para realizar eventos e batalhas de Breaking e MC´s.

Entretanto, a história do Hip-Hop em Belém não se desenvolve sem desafios. A *Lei da Vagabundagem*, que esteve em vigor até a década de 1990, fez com que muitos artistas enfrentassem repressões constantes. Essa legislação buscava controlar a vida cultural nas ruas, especialmente de artistas independentes e jovens marginalizados, mostrando como a cultura pode ser alvo de opressão institucional. Hobsbawm (1997, p. 67) discute como as lutas culturais muitas vezes se entrelaçam com as políticas de controle social.

As questões raciais também são fundamentais na narrativa do Hip-Hop em Belém. Com raízes profundas na cultura afro-brasileira, o Hip-Hop serve como um veículo para discutir e confrontar o racismo estrutural presente na sociedade. Hobsbawm (1997, p. 39), enfatiza a importância das questões raciais na formação das identidades culturais e como elas moldam a resistência.

Além disso, a produção musical que se constrói em Belém reflete um diálogo entre a cultura local e as influências externas como visto anteriormente, Hobsbawm (1997, p. 55) define como "a invenção de tradições", onde novas formas culturais emergem a partir da reunião de várias influências. O impacto do Hip-Hop na sociedade paraense é palpável. Os eventos e batalhas realizadas nas praças, alguns deles organizados em resposta a questões sociais e políticas, atuam como plataformas para a conscientização.

À medida que o Hip-Hop continua a se construir em Belém, ele permanece ancorado nas tradições e na memória coletiva dos seus praticantes. A construção cultural que emergiu desde os anos 80 é um testemunho do poder da arte como forma de resistência. O Hip-Hop em Belém exemplifica como a cultura é um fenômeno vivo, em constante evolução. Ele reflete as complexidades de seus praticantes, abordando desafios e celebrando a diversidade. A história do Hip-Hop na cidade é uma narrativa de resistência, mostrada nas ruas, nas praças e nas memórias compartilhadas, um verdadeiro patrimônio cultural que continua a se fortalecer ao longo do tempo.

Resistência

A resistência social é uma manifestação intrínseca à luta por dignidade e direitos em contextos de opressão. Eric Hobsbawm, em sua obra (1994, p. 9), argumenta que: "a resistência é uma resposta natural a situações de injustiça e desigualdade". Essa resistência muitas vezes se traduz em movimentos sociais que buscam reivindicar direitos, expressar identidades e lutar contra sistemas de dominação assim como o Hip-Hop o faz.

Movimentos sociais ou culturais como o Hip-Hop, surgem como plataformas essenciais para a articulação de dissentimento e mobilização. Hobsbawm (1994, p. 22), destaca que "esses movimentos não são apenas reações a eventos adversos". No Brasil, por exemplo, movimentos como os dos trabalhadores rurais sem-terra e as lutas por direitos indígenas são exemplos claros de como as comunidades se organizam para resistir e reivindicar suas terras e recursos.

A resistência social também encontra eco em manifestações artísticas e culturais. O Hip-Hop, por exemplo, emerge não apenas como uma forma de arte, mas como um meio de ativismo e luta pela visibilidade e reconhecimento de vozes marginalizadas. Hobsbawm (1994, p. 34) enfatiza que "a cultura popular é frequentemente um veículo de resistência profunda, permitindo que as narrativas de grupos oprimidos ganhem visibilidade". Assim, a Cultura e a Arte se tornam ferramentas fundamentais para desmantelar narrativas históricas de exclusão.

Outro aspecto fundamental da resistência social é seu caráter coletivo. Os movimentos sociais muitas vezes se baseiam na solidariedade, unindo pessoas em torno de um objetivo comum, no caso do estudo em questão, a Cultura Hip-Hop. Hobsbawm(1994, p. 47) observa que "a construção de redes sociais é essencial para a efetividade da resistência", pois fortalece os laços de camaradagem e apoio mútuo entre os participantes. Essa coesão social, alimentada por experiências compartilhadas, fortalece a luta e potencializa as vozes que clamam por mudança.

A relação entre resistência e espaços públicos também é significativa. Praças, ruas e outros locais de encontro têm sido historicamente utilizados como palcos para protestos e expressões culturais. Hobsbawm (1994, p. 59) argumenta que "esses espaços são fundamentais para a resistência", pois proporcionam uma visibilidade que muitas vezes falta em esferas institucionais, esses locais se tornam símbolos da luta e da afirmação de direitos, reforçando a ideia de que a resistência é, em última análise, um ato de reivindicação de espaço.

Além disso, a resistência da Cultura Hip-Hop não é um fenômeno isolado; ela se conecta a uma história mais ampla de luta e conflitos. Hobsbawm (1994, p. 73) destaca que "os movimentos de resistência são frequentemente construídos sobre legados de injustiça e opressão". Essa herança histórica molda as estratégias de luta, trazendo à tona memórias de resistência que inspiram novas gerações a continuarem a batalha por justiça.

As novas tecnologias e a comunicação digital têm transformado o cenário da resistência social contemporânea da Cultura Hip-Hop. Plataformas digitais permitem a mobilização rápida e a criação de laços entre grupos que, de outra forma, poderiam permanecer

isolados. Hobsbawm (1994, p. 91) sugere que "a modernidade trouxe novos desafios, mas também novas oportunidades para a resistência, potencializando a difusão de ideais e a formação de alianças".

Por fim, a resistência social da Cultura Hip-Hop é um componente vital da luta por um futuro mais justo e igualitário. Compreender a resistência como uma prática cultural e histórica, como Hobsbawm propõe, é essencial para reconhecer seu papel na construção de uma sociedade mais inclusiva. À medida que continuamos a enfrentar desafios globais, a resistência permanece como uma força essencial que molda não apenas o presente, mas também o futuro das lutas sociais.

Conclusão

A pesquisa sobre o Hip-Hop na Amazônia revela a resiliência e a criatividade de comunidades que utilizam essa forma de expressão artística como um meio de resistência cultural e social. Ao longo das décadas, se estabeleceu como um espaço vital para que vozes marginalizadas possam se manifestar, refletindo, ao mesmo tempo, as especificidades da cultura amazônica e as lutas históricas de seus integrantes. Essa construção cultural não apenas enriquece a cena Hip-Hop da região, mas também repagina narrativas frequentemente silenciadas pelos discursos dominantes.

Além disso, a pesquisa evidencia a importância de espaços públicos, como praças para a preservação da memória, onde os artistas se reúnem para compartilhar suas histórias e promover eventos. Esses locais tornam-se verdadeiros bastidores da cultura Hip-Hop, proporcionando um contexto onde a resistência social pode se materializar de forma coletiva. A interação entre arte, cultura e política nesses ambientes enriquece a experiência cultural e amplia o alcance da mensagem que os artistas desejam transmitir.

Em síntese, o Hip-Hop na Amazônia representa uma construção cultural rica, repleta de memórias e histórias que resistem ao tempo e às adversidades. Ao articular vivências e reivindicações sociais, essa manifestação artística se torna uma poderosa ferramenta de transformação, promovendo a valorização da cultura local e a luta por direitos. Assim, o Hip-Hop não é apenas uma forma de entretenimento; ele emerge como um legado cultural fundamental, que continua a moldar a identidade e o futuro das comunidades amazônicas.

Referências

LEÃO, Gesiel. **Corpo Hip-Hop**: expressão artística, social, educacional e esportiva. Monografia (Graduação em Área), Instituto de Ciências da Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023.

HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção da Tradição**. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1997.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Extremos**: O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

THIOLLENT, Paulo. **Metodologia da pesquisa ação**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MEMÓRIA PERFORMÁTICA:

corpo marginalizado e Fissura artística nos territórios sacros

Raphael Andrade Rocha (PPGArtes- UFPA)[1]

Ivone Maria Xavier de Amorim (PPGArtes-UFPA)[2]

RESUMO

O presente artigo trata da performance *Flores para Pietá*, do artista paraense Raphael Andrade, realizada em diferentes territórios sacros católicos europeus e brasileiros, a saber: Cova da Iria (Fátima-Portugal), Cidade do Vaticano (Vaticano), Roma (Itália), Catedral da Sé (São Paulo), a ação intenta demonstrar os efeitos dissidentes do corpo homossexual ao performar Pietá em espaços públicos dentro desses territórios. Mediante análise descritiva, buscamos destacar como a ação performática foi retratada no fluxo urbano desses territórios, recorrendo ao estudo epistemológico sobre as relações de poder e memória que os territórios sacros detêm. Para isso, lançamos mãos dos seguintes autores Foucault (1983; 2013; 2018), Flávio (2013), Raffestin (2009), com o intuito de provocar reflexões a partir da execução da performance, no sentido de desestabilizar as relações de poder vigentes nos territórios sacros e de como é possível criar memórias performáticas por meio do corpo.

Palavras-chave: Memória; performance; território; sagrado.

ABSTRACT

This article deals with the performance "Flores para Pietá" (Flowers for Pietá), by the artist Raphael Andrade, from Pará, which took place in different European and Brazilian Catholic sacred territories: Cova da Iria (Fatima-Portugal), Vatican City (Vatican), Rome (Italy), Sé Cathedral (São Paulo), the action aims to demonstrate the dissident effects of the homosexual body when performing Pietá in public spaces within these territories. Through descriptive analysis, we sought to highlight how the performative action was portrayed in the urban flow of these territories and, for this, we resorted to the epistemological study on the relations of power and memory that sacred territories hold and, for this, we made use of the following authors Foucault (1983, 2013, 2018), Flávio (2013), Raffestin (2009), with the aim of provoking reflections based on the execution of the performance in order to destabilize the power relations in force in the sacred territories and how it is possible to create performative memories through the body.

Keywords: Memory; performance; territory; sacred.

[1] Doutorando e mestre em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará- UFPA. Integrante do Grupo de Pesquisa ARTE, FESTAS, CORPO E PERFORMANCE - CNPq. E-mail: 7.andrade@gmail.com.

[2] Docente efetiva da Universidade Federal do Pará, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes e nos cursos de graduação em Licenciatura do Teatro e Produção Cênica da Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da UFPA. É Líder do Grupo de Pesquisa ARTE, FESTAS, CORPO E PERFORMANCE - CNPq. E-mail: ivmaxavier@gmail.com

Espaço, memória, poder e dissidência

O território urbano (des)organizado tem como uma das suas funções a atuação de "imagens de memórias coletivas", onde as ruas, vilelas, prédios e igrejas relembram, legitimam visualmente e simbolicamente, os nomes, símbolos e doutrinas de representações dominantes da história. Ao voltarmos o nosso olhar para o território da Igreja Católica Apostólica Romana, que ambientamos o presente trabalho, ele estabelece relações comportamentais e agenciamentos acionadores da territorialidade normativa e, concomitantemente, excludente. Desde o primeiro ato performático executado em 2016, denominado *Flores para Pietá*, o artista Raphael Andrade busca refletir sobre a imagem do corpo dissonante e transgressor de um homem ornado com as vestes de Nossa Senhora das Dores, também denominada de Pietá, em frente a igrejas, para que a memória desses lugares seja fissurada com a sua figura dissidente presente na performance. Como refere Hegel, as pessoas se identificam como um ser que tem sede de assimilar a historicidade, de se reconciliar com a realidade de que faz parte e isso significa desvendar o que está dissimulado (Arendt, 1997).

Na tentativa de desvendar essas mazelas hodiernamente, havia a necessidade de explorar, na práxis, a relação transgressora entre sexualidade e espaço sagrado católico. O artista busca problematizar os discursos advindos da visão religiosa católica-cristã que ainda sustenta dogmas opressores e retrógrados sobre a homossexualidade. Nesse aspecto, o corpo subversivo, vestido com as insígnias católicas, presente no ato performático denominado *Flores para Pietá*, torna-se um "corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico" (Foucault, 2013, p. 10), cuja atuação permanece em constante negociação, quando é possível, com os espaços sociais padronizados, espaços de memória, espaços de poder, ou seja, o corpo desenvolve artifícios em frente aos espaços geográficos que contribuem para o processo de legitimação, reprodução e dominação estratégica de disciplinamento.

Durante o processo de criação da performance *Flores para Pietá*, houve a necessidade de o artista Raphael Andrade rememorar, rastrear e averiguar o mal que a religião Católica Apostólica Romana fez à sua subjetividade, com o propósito de entender o processo das pressões sociais que afligiram seu corpo, marginalizado socialmente. Estes mecanismos de (re)lembrar se constituíram em potência criativa do ato performático, na busca por assegurar a arte como ação política, acionando o direito de seu corpo ser respeitado em qualquer lugar, sobretudo no ambiente católico que privilegia a heterocisnormatividade. Neste sentido, o corpo homossexual, ao acionar o ato performático como ação política, provoca a desestabilização de saberes hierarquizados sobre gênero, sexualidade e relações de poder, ao mesmo tempo em que suscita fissuras nas narrativas normativas de quem presencia a obra. Indo ao encontro do que pensa Pollak (1989), as classes dominantes tentam impor suas visões a segmentos sociais, elas até conseguem alcançar seu fito em profusos momentos, contudo, não conseguem incessantemente e muito menos de modo integral. E, nesse prisma, a arte dissidente é uma das ações necessárias para fissurar essa imposição.

Refletir sobre essa problemática, que afeta diretamente corpos homossexuais, foi fundamental para a construção da ação performática, ao mesmo tempo em que provoca no *performer* o desejo de falar, agir, de tentar fazer com que, ao menos, os transeuntes visualizassem e refletissem sobre o que estava sendo exposto. Provavelmente, esta é

a potência maior que a arte performática,[3] de maneira geral, é capaz de proporcionar.

A autora Judith Butler (2019), em seu livro denominado *corpos que importam*, parte da ideia de que os termos que nos permitem reconhecimento, enquanto seres humanos, foram/são construídos, discutidos, propagados socialmente e os corpos que não se encaixam dentro desses termos não podem receber a condição de humanos, isto posto, são "corpos que não importam", na medida em que as relações hegemônicas de poder não os reconhecem como pessoas, legitimando múltiplas faces de violências e punições direcionadas a esses grupos.

Ao voltarmos nosso olhar para os territórios sagrados, como possível resposta a problematização dos corpos que (não) importam, inquire-se que os territórios sacros, a partir da estratégia cristã de salvação-santificação, são mantidos pautados em uma relação de dominância e todo corpo precisa ser regrado e engendrado sob a égide dos ideais religiosos cristãos. Porém, o maior desafio da instituição religiosa é lidar o corpo transgressor, viado, transformista,[4] pecaminoso ao adentrar os espaços sacros, imputa aos mesmos uma tensão, visto que esses corpos causam frestas na lógica da prática hetero dominante.

Urbe – Arena sacra em disputa

O território sacro também é uma arena de disputas de poder, pois ele é imbuído de relações de dominação e rebeldia, disciplinarização e atitudes de contrapoderes, por esse motivo, como bem nos diz Tuan (1978), o poder é um atributo do sagrado e, no discurso religioso, significa força compulsiva e imprevisível. Pensando sobre o lugar como disputa, a performance *Flores para Pietá* foi retratada no fluxo normativo de territórios denominados sagrados para uma tradição religiosa específica, no caso o Catolicismo Apostólico Romano, tais como a Cova da Iria, na cidade de Fátima (Portugal), a Via dela Conciliazione, em Roma, a Piazza San Pietro, no Vaticano (Itália) e na Catedral da Sé (São Paulo), tais locais têm a sacralidade como plano de fundo, situados do ponto de vista sociológico, em contextos do espaço social urbano.

Em se tratando de códigos no campo da religiosidade, o espaço territorial se constitui como uma "poderosa estratégia geográfica de controle de pessoas e coisas onde a religião se estrutura enquanto instituição, criando territórios" (Rosendahl, 1996, p. 56). Assim como, é importante a presença dissidente nesses espaços, pois como observa Luiz Flávio (2013) esses "territórios de memória" partem de uma "reconstrução histórica que oculta relações de poder partícipes dos esquemas de apropriação do espaço geográfico" (Flávio, 2013, p. 5). Todavia, é pertinente considerar que a efemeridade do tempo acionado na execução do ato performático, embora não permita "territorializar" o espaço sacro, opera na dimensão da fricção de campos subjetivos – do performer e do espectador – à medida em que sua estética cênica provoca rupturas com o pensamento religioso hegemônico.

Para melhor entendermos a proposição da performance *Flores para Pietá*, inquire-se: mas, afinal, o que seriam espaços sagrados? Territórios sacros partem da estrutura normativa de um espaço regrado, de memória que deve ser entendida como fruto

[3] Performance é aqui entendida como quando o artista apresenta uma cena em que normalmente utiliza seu corpo como suporte enquanto os espectadores observam. Neste artigo, aciona-se a compreensão de RoseLee Goldberg (2006) quando pensa a arte da performance como "meio de expressão escolhido para a articulação da 'diferença' nos discursos sobre multiculturalismo e a globalização" (Goldberg, 2006, p. 22), contribuindo para a reflexão sobre o corpo e a identidade e entrando muitas vezes em sintonia com a academia, aproximando-se de áreas como a filosofia, a antropologia e os estudos culturais.

[4] As (os) transformistas promovem intervenções no corpo masculino que podem ser rapidamente suprimidas, assumindo as vestes e a identidade feminina em ocasiões específicas.

de realizações relacionais e que contém hierofania[5] isto é, local que difere dos demais espaços urbanos, por apresentar uma ontologia diferenciada do espaço desorganizado e amorfo da cidade, nessa perspectiva, a produção do território sacro é tanto uma ação material quanto imaterial, logo, matéria, a ideia e a memória se tornam alianças inextricável no processo histórico. Essa diferenciação se manifesta na experiência subjetiva, a priori, de uma determinada comunidade religiosa que participa desses espaços e faz com que o território religioso transcenda o espaço profano.

Contudo, estes significados socioespaciais entram em colapso e podem dar vazão e colocar em xeque a presença do elemento sagrado, quando alguém altera a sua paisagem e, concomitantemente, as experiências tidas como axiomáticas. Nesse prisma, a apresentação de *Flores para Pietá* visou questionar esse fato, sobretudo ao apresentar um corpo masculino com vestes femininas representando uma santa na urbe, em frente às igrejas em que opera, para os fiéis, o sagrado, além do fato do figurino, maquiagem e demais adereços serem denominados teoricamente como "femininos", na grande maioria das culturas modernas.

A divisão engessada de gênero - masculino e feminino carrega embate e negociação de espaços como os movimentos LGBTQIAP+,[6] que vão à luta para ter os direitos resguardados. Porém, as pessoas com visões retrógradas e ditas cristãs, dedicam-se em colocar tais sujeitos em caixas normativas e dominá-los. Logo, a pessoa e a sua individualidade, sua consciência e seu comportamento, pouco importa, "é o efeito-objeto desse investimento analítico, dessa dominação/observação" (Foucault, 2008, p. 331). Além da questão do transformismo, ao dividir os corpos como feminino e masculino a igreja e grande parcela da sociedade, imprimem uma conotação sexual ao diferenciar os sexos opostos, mesmo que:

> A religião se oponha ao desejo sexual, quando há a diferenciação no vestuário masculino e feminino, a humanidade fica mais sexualizada através dos códigos que valorizam os sexos opostos. É uma contradição, mas a Igreja eleva o prazer carnal quando reprime os corpos a usarem padrões correspondentes aos seus sexos. O ser humano é impuro para a Igreja e deve evitar cair em tentação mediante às exigências comportamentais impostas por um cruel ditador, a quem dá-se o nome de Deus (Frey, 2013).

Desta feita, *Flores para Pietá*, ao trazer para a ação performática o corpo montado, análogo ao corpo transexual, traz à tona a sexualidade; desestabiliza as supostas "verdades absolutas" que deslegitimam determinados modos de existência, impedindo, inclusive, a existência de determinados corpos, classificados como desimportantes, por estarem fora do padrão hegemônico estabelecido socialmente. Além disso, é importante ressaltar que tanto na construção e criação do ato performativo, quanto na recepção deste, acionamos a carga cultural com a qual fomos treinados para lidar, ou seja, o comportamento que parece quase um reflexo, consciente, foi treinado por códigos morais, éticos, estéticos e no contato com a performance, vêm como um reflexo instantâneo.

O corpo subversivo, ao se colocar em territórios sagrados, chama atenção dos transeuntes que atravessam a rua para verificar o que seria aquele acontecimento e contemplam a imagem do performista e os significados ali refletidos. Alguns evitam se

[5] A performance *Flores para Pietá* também foi apresentada em espaços não urbanos, como na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), em Belém, PA, e na Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, em Saint-Denis, na França, contudo, o presente artigo volta-se para as intervenções urbanas em territórios sagrados católicos.

[6] A sigla representa as variações de sexualidade e gênero, quais sejam: lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais e outros. Importante frisar que, a referida sigla existe, para que esses corpos marginalizados socialmente tenham acesso a políticas públicas.

aproximar da ação performática; outros proferem insultos, gracejos, registram no celular a ação, tudo de acordo com a carga cultural, ética e estética a que estão inseridos. Tudo aflora frente à performance simbólica da virgem piedosa, sobretudo, por estar alinhada a corpos que são historicamente marginalizados e ao estarem "associados a espaços particulares, enquanto outros são considerados normais e muitas vezes colocando-se como neutros no discurso dominante [...] Logo, o corpo tem se colocado como um espaço social e político, indo além de um espaço biológico" (Ornat, 2008, p. 318-319). Nesse sentido, a Performance Arte em questão, ao desestabilizar o território sacro, intenta provocar fissuras na identidade heterocisnormativa religiosa, sobretudo ao deixar marcas simbólicas no espaço-tempo do território sacro e nos espectadores que veem a ação.

À medida em que *Flores para Pietá* era performada em vários territórios sagrados da Igreja Católica, os quais analisaremos a seguir, questionamentos emergiam e se constituíam em campo reflexivo para a pesquisa *in process*, tais como: mas até que ponto os cristãos consentem a representação da sacralidade em corpos não normativos? O que pode o corpo? Essas reações são honestas no sentido de que refletem os valores dessa sociedade extremamente homofóbica e sexista. O que dizer da reação da Instituição religiosa católica diante da performance? As reações que serão explicitadas, a seguir, mostrarão o que acontece com um corpo dissonante em plena contemporaneidade, que intenta provocar a reconfiguração momentânea, tanto no espaço sagrado católico, quanto no modo cotidiano de se estabelecer relações com os fiéis-transeuntes.

Fissura no lócus sacro

Uma das vantagens que os *performers* têm ao fazerem a intervenção urbana, está no interesse de perceber a potência do fazer artístico junto aos espaços não formais de arte e, ir ao encontro das pessoas, já é um "meio ideal para transmitir a miríade de ideias" (Goldberg, 2006, p. 288), que emanam desses locais. Dessa feita, o performista ganha interesse pela ação urbana em territórios sacros, pois procura despertar consciências sobre o corpo homossexual historicamente marginalizado.

O ato performático *Flores para Pietá* se entusiasma pela transformação social, pela busca de uma legítima transposição metafórica. Ainda que por um instante, o propósito é prender a atenção do espectador para a apresentação em tela. O cerne crucial do trabalho da performance está justamente no emudecimento do artista, pois o corpo fala por si, a performance denuncia a realidade de ser homoafetivo[7] no mundo e ser coagido por ser quem é. Nesse prisma, é preciso confrontar o local onde habitam possíveis perpetradores de preconceitos, por meio da ação performática no cerne dos territórios sagrados.

É importante refletir que tais territórios em que a performance foi apresentada, são erguidos por um passado hegemônico e normativo que, de alguma forma, dão consistência à instituição das reproduções feitas pensadas no presente e no futuro. Como bem assevera Raffestin (2009) ao referir que:

[7] Faz-se importante elucidar que, apesar do performista não ser travesti, ou mulher trans, os transeuntes que o veem não sabem sobre a identidade de gênero e, ao vê-lo, também podem se questionar sobre seu gênero, para além da sexualidade.

> Na produção territorial sempre tem um ponto de partida que nunca é ileso das ações do passado. O processo territorial desenvolve-se no tempo, partindo sempre de uma forma precedente, de outro estado de natureza ou de outro tipo de território. Deus partiu do Caos, isso não pode acontecer com os homens, mesmo se tivessem a sensação que os seus predecessores fossem 'caóticos' (Raffestin, 2009, p. 31).

Faz-se importante mencionar que as disputas que ocorrem nos territórios, inclusive os dos lugares sacros para os cristãos, são produzidos e interpretados por linguagens simbólicas que atuam nos lugares de pertença em curso no presente. Para entendermos melhor essa questão, Tomemos como ponto de partida a performance realizada na Cova da Iria em 2018, em Fátima, Portugal, centro de devoção mariana, o qual recebe peregrinos do mundo inteiro que pedem bênçãos e agradecem graças alcançadas ou, simplesmente, turistas que desbravam um local conhecido mundialmente. Via-se, ao redor da grande praça que circunda o santuário, os fiéis fazendo o percurso de joelhos, acendendo velas, segurando terços ou chorando, emocionados por estarem ali. Afinal, para muitos devotos, o espaço é sagrado, por conta disso, subjetivamente, o sujeito é levado a experenciar a convicção enraizada no sentimento constituído de uma identidade religiosa.

Os espectadores que assistiam à exibição do trabalho experenciaram reações bem adversas, como o silêncio e a surpresa/curiosidade. Tais reações talvez tenham vindo à baila em função da simbologia que conduz a performance, em que é perceptível a palidez imagética, ao estar como a santa transpassada pelo sagrado coração, simbolizando uma mãe a segurar o corpo dissecado e ensanguentado de seu filho. Uma santa estática que busca o não dito. A cena também pode estabelecer semelhanças com práticas rituais religiosos de caráter estático, marcado pela contemplação de imagens sacras em territórios considerados sagrados. Neste sentido, na contramão do fluxo, existe uma "santa" dissonante no meio do caminho, cuja simples presença já provoca uma dissonância no território, ou seja, um desafio ao *status quo*.

Na grande praça que circunda o santuário de Fátima, erguida por conta da memória dos eventos de aparição de Nossa Senhora (ocorrido em 1917), alguns atravessamentos perante a performance foram quase passivos, mas não nulos, porque o silêncio também é uma forma valorativa de expressão e as reações adversas causadas pelo ato performático foram legítimas, inclusive as desfavoráveis. Por exemplo, um casal quis tirar foto da performance e, à medida que se aproximavam, desistiram, provavelmente, por perceberem que se tratava de um homem. Alguns transeuntes riam da visualidade, outros franziam a testa, outros tinham muita raiva, repulsa, balançavam a cabeça, sinalizando reprovação.

O mais curioso foi a doação de alguns euros por quatro pessoas, deixando a quantia em cima da veste que simbolizava o Cristo morto. Doações para artistas são culturalmente comuns nas ruas da Europa Ocidental, principalmente por ser um ambiente frequentado por muitos turistas. E a performance que não detinha a intenção de angariar dinheiro foi vista, por alguns transeuntes, como estátua humana, também chamadas de estátuas vivas. Esse episódio encontra amparo na fala de Richard Schechner (1985), ao explicar que: "a partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas

performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura de período histórico para período histórico (Schechner, 1985, p. 12).

Nesse caso, tanto *Flores para Pietá*, quanto a arte de estátuas humanas, podem ser vistas como performance. Contudo, com teores dicotômicos, pois a primeira busca, muitas vezes, apenas o capital, já a segunda, a transgressão e a desestabilização do sistema. Ainda assim, ambas podem ser vistas com o mesmo intuito, dependendo do contexto social em que estão inseridas, como o caso relatado acima, na cidade portuguesa de Fátima. É importante destacarmos que não havia, próximo à ação performática, nenhum carro de polícia ou vigias. À vista disso, cremos que seja por esse motivo a não ocorrência de nenhum tipo de repressão, no sentido de impedir o acontecimento do ato performático, apesar da desobediência que a própria *Flores para Pietá* transpassa e tenta ressignificar aos transeuntes.

O mais poético e intrigante de tudo isso é saber que o performer jamais acreditou que seria capaz de permanecer como virgem dolorosa em locais sagrados. Deduziu que seria preso, expulso ou fisicamente agredido durante o ato performático. Porém, quem ousaria jogar uma pedra na personificação de Pietá? Todavia, houve divergências nos demais países em que a performance ocorreu. Como, por exemplo, na intervenção realizada no território que consiste de um enclave murado dentro da cidade de Roma (2018), capital da Itália – o Vaticano – sede da Igreja Católica, de onde é comandada a religião de mais de 1,5 bilhão de católicos apostólicos romanos. Nessa ótica, destacamos que a relação entre performance e espaço pode variar, dependendo das pessoas presentes e/ou do lugar onde a performance é apresentada.

De antemão, o performista imaginava que não seria fácil intervir no Vaticano, haja vista que é um lugar que reverbera e concretiza a memória viva da doutrina católica, memória milenar do poder papal, o cerne do poder católico no mundo. Contudo, mesmo sabendo dos riscos que isso poderia ocasionar, o artista vestiu-se de Pietá e utilizou um casaco sobretudo até o local em que iria performar – a Praça de São Pedro – envolta da colunata centenária de um dos maiores artistas do barroco italiano, Gian Lorenzo Bernini. Ao tirar o casaco e estar travestido da santa piedosa, a reação imediata dos transeuntes foi de se afastar, isolando a performance. Este fato revela que as performances que aderem aos espaços públicos são passíveis de imprevisíveis ações repressoras.

Dessa vez, Pietá causava choque, transgressão, distinção, pois não pertencia ao local sagrado. Imediatamente, três carros de polícia se aproximaram e Raphael/Pietá,[8] em resposta, entoa o canto lírico "Kyrie, eleison" (Senhor, piedade). O artista passa a caminhar para fora dos domínios do Vaticano e os carros escoltam a virgem piedosa, como uma procissão solene, silenciosa e vigilante até a saída da praça de São Pedro, dirigindo-se para fora do domínio da Cúria Romana, no país de fronteira, isto é, Roma.

Nesse enredo, potencializou-se a questão: a que local pertencem, afinal, nossos corpos marginalizados socialmente? Bem sabemos que os nossos corpos não têm liberdade, assim como a liberdade artística é um ultraje inconcebível para o sistema que exerce controle e vigilância sobre os mesmos em uma dimensão diversa. Nesse enfoque, a coerção marcada pela presença das viaturas de polícia para que a performance não continuasse, mesmo que de forma silenciosa, legitimou a condenação sumárias dos corpos dissidentes e suas idiossincrasias, para o limbo das invisibilidades. Esse ocorrido

[8] Distinguimos que metaforicamente é o próprio Raphael que está representando Pietá com suas ações e não um personagem, contudo, quem está agindo não é o Raphael do dia a dia, mas o performer.

causou ao performer vulnerabilidade, alteridade, ficou abalado psicologicamente, temeu ser deportado, agredido, muito embora a performance não possuísse em sua composição dramatúrgica espaços para a ironia, zombaria ou objetos agressivos. Ao contrário, *Flores para Pietá* concentra o gestual, o olhar no estado da delicadeza, de uma atmosfera intimista, do não dito, semelhante às práticas de contemplação dos rituais religiosos de veneração a imagens.

A performance *Flores para Pietá* potencializa a ideia de quão o corpo é uma arma política e, neste caso, arte ativista,[9] pois, na ação cênica, o corpo transformista não carregava consigo nenhuma ameaça terrorista, mas sua potência performática foi capaz de infringir as regras da normatividade cristã, além de criar problematizações na estética deste corpo que é visto, historicamente, como profano, subversivo para propor uma dramaturgia sacra e - por estar em um local sagrado - fere a moralidade doutrinal católica, ao encarnar a transgressão. Logo, o medo que a vigilância implanta é útil para o funcionamento do dispositivo da sexualidade regrada.

Para Castro (2013, p. 193), o corpo do artista/performer é "um campo de interferências, ou melhor, um veículo passível de causar interferências [...] uma vez que este corpo e a sua 'organicidade' são susceptíveis de constituírem significação". Ou como sugere a performer e artista plástica francesa Orlan (1998, p. 95), "o corpo da performer torna-se local de encarnação das ideias e um lugar de debate público".

O termo: "lugar de debate público", referido pela autora, nos interessa, pois, a partir do corpo transgressor inserido na performance, aguça a imaginação dos transeuntes, fomenta a reflexão e exercita diferentes formas de percepção acerca do tema provocador que a performance intenta expor. Todavia, é oportuno considerar que embora no processo de criação do ato performático haja o intento de se alcançar objetivos, o mesmo não é regra nem tão pouco garantia. Os imponderáveis da vida real, somados aos campos subjetivos dos espectadores podem conduzi-los a experiências bem díspares. Apesar disso, este campo heterogêneo de ideias, sentimentos e sensações disparados pela performance se constituem em campo fértil para atualizar e ressignificar seus atos poéticos/processos criativos.

No ano de 2020, *"Flores para Pietá"* voltou a ser performada, desta vez, no Brasil, em frente à igreja da Sé, em São Paulo, uma das mais importantes catedrais da maior megalópole brasileira. Nessa perspectiva, fazia-se necessário invadir esse espaço, desorientá-lo, compor em frente aos seus estuques divinos a imagem do corpo-sagrado-viado-dissidente, em confronto com a máquina hegemônica opressora, por meio de um corpo-significação, ao deslegitimar e desestabilizar um hábito naturalizado em nossa sociedade; a homofobia, cujo tema emudece a igreja e, neste ato de silenciamento, acaba por amplificar o espaço de violência.

Retornando ao ato performático, o artista caminhou da Praça da Sé até a porta lateral da Catedral e, ao adentrar ao recinto sagrado da Catedral, os fiéis presentes começaram a provocar burburinhos e a observar a ação performática com olhos de desaprovação, mesmo o performer permanecendo inerte, tal qual as demais imagens presentes no templo. A máquina de vigilância - como um olho de Deus que tudo vê - espreita o público por câmeras ou por homens fardados sob a face de presumida inocência, tal qual os olhares das esculturas sacras que emergem do altar.

[9] Arte ativista, engajada ou intervencionista é muito mais do que um gênero que carrega exemplos de "anomalias curiosas", úteis somente para enriquecer o velho cânone da história da arte. Arte ativista, passada de coletivo para coletivo, de movimento para movimento, propõe a escrita de uma "contra-história" para uma cultura de oposição. Os campos da arte e do ativismo produzem experiências distintas, finalidades e processos que são particulares em seus meios de atuação. Mas, ao se aproximarem, ao lançarem estratégias de ação que buscam enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades – as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se, criando experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência (Mesquita, 2011, p. 42).

Sem demora, ouve-se um som do rádio comunicador *walk tok* e não tardou para que o segurança fosse ao encontro do performer, para solicitar que saísse da Catedral. O performista, tentando um diálogo, pergunta sobre qual o motivo da expulsão, haja vista que não estava gerando nenhum escarcéu. E o segurança, sem utilizar um tom eufemístico para disfarçar a coerção, diz: "Você não pode estar assim neste lugar". Esse episódio mostra que "[...] a política – e o poder – funcionam em parte por meio da regulação daquilo que pode aparecer, daquilo que pode ser ouvido" (Butler, 2011, p. 29). Mesmo com o silenciamento sofrido pela fala do guarda e, concomitantemente, a expulsão do interior da catedral, foi o "não poder estar assim", que a performance delatou as impossibilidades de ser, de pedir respeito e de como vivenciar o mundo sem normas excludentes e de caráter impositivos.

A coerção do segurança da Catedral da Sé faz parte de aparelhos disciplinatórios que utilizam o adestramento como princípio de seu próprio funcionamento e a "disciplina traz consigo uma maneira específica de punir, que é apenas um modelo reduzido do tribunal" (Foucault, 2008, p. 149). Tal poder disciplinar, através do uso de tecnologias assegura a elaboração de discursos para tratar dos ditos "anormais" (Foucault, 2013). Na esteira do pensamento epistemológico de Foucault, Butler trabalha o conceito "corpos que importam" (2019). Na esfera da normatividade, da docilidade disciplinar, muitas pessoas ficam de fora destes enquadramentos. Neste sentido, àqueles que não reconhecidos nestes termos sequer recebem o status de ser humano, se constituindo em "corpos que não importam", estando sujeitos a toda violência, punições e poder controlador/disciplinar imputados aos seus corpos.

Ainda de acordo com Butler, o tempo todo somos construídos e reconstruídos em consonância com as normas que são impostas socialmente. Neste sentido, a própria definição de "humano" depende da capacidade dos corpos se adaptarem e reproduzirem as normas sociais. No momento em que isto não ocorre, esse corpo desviante terá a morte como o ato disciplinador mais violento e opressor, posto que, ao exterminar o anormal, o desviante imputará a todos os corpos insurgentes, o medo e o silenciamento.

Portanto, há necessidade do controle rigoroso dos indivíduos e dos seus corpos. Por isso, quem desvirtua a lógica/doutrina cristã é passível de sujeição, pois o raciocínio do poder opressor parte em incrustar a docilidade política do ser humano. À vista disso, a intervenção urbana *Flores para Pietá* demonstra, na práxis, o que acontece quando um corpo que não tem legitimidade de representar o sagrado utiliza da insurgência subvertedora e coloca em risco o fluxo da supremacia das instâncias de poder, especialmente, ao estar em territórios onde a Igreja monopoliza a moral, a existência homogênea de corpos e as convenções sociais, espirituais e sexuais. Dessa forma, é perceptível que a performance arte engendra modos de existência, além de configurar escolhas possíveis para fluir a existência como ação política.

Considerações em percurso

Vimos que a performance *Flores para Pietá* intenta criar nesses territórios de memórias e de poder uma fissura dissidente em busca de liberdade, sobretudo, por acreditar que a *psique* social nunca é inteiramente domável; a sociedade nunca é inteiramente

heterônima, assegurado pela visão de Castoriadis (1987) ao relatar que as coletividades e os indivíduos detêm a capacidade de fazer emergir, a qualquer hora, "o imaginário radical instituinte" o qual se incube pela busca incansável da autonomia. Sem demora, o fazer artístico performático subverte o sistema, gera um debate sobre as questões aqui trabalhadas sobre religiosidade e homossexualidade e reelabora, nos territórios de poder, novos e potentes imaginários. E esse fato, independente de outros, já é importante para criar fissuras e resistência em tais pensamentos retrógrados, como diria Foucault (1985, p. 91), posto que "onde há poder, há resistência".

Dessa feita, reforçamos o fato de que a resistência em colocar o corpo gay dissidente nesses lugares de memórias hegemônicas, no cerne do lugar sagrado cristão, já é uma relação de poder e de reivindicação, pois o corpo, mesmo com as opressões sofridas pelo aparelho vigilante da igreja Católica Apostólica Romana, cria outras formas de produzir a sua própria narrativa e, com isso, suspende o adestramento, mesmo que efemeramente, que lhe foi imposto. Portanto, ao se apresentar em territórios sagrados, a performance *Flores para Pietá* potencializa o alargamento de percepções e flexibilizações das subjetividades para quem presencia a sua ação disruptiva, com o intuito de ao restaurar/ressignificar a própria história dos corpos marginalizados gays, possa existir uma ressignificação dissidente que teça profícua abordagem dos nós que retroalimentam relações de poderes, os quais constituem as tramas territoriais e suas memórias.

Referências

ARENDT, Hanna. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". N-1: São Paulo, 2019.

BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea** – **Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v.1, n. 1, p. 13-33, 2011. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>. Acesso em: 5 fev. 2025.

CASTORIADIS, Cornelius. Poder, política, autonomia. In: **O mundo fragmentado**. As encruzilhadas do labirinto. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CASTRO, Tomás. **Um corpo em presença**: uma aproximação a Marina Abramović. Philosophica, 42, Lisboa, p.189-198, 2013.

FLÁVIO, Luiz Carlos. A Geografia e os 'territórios de memória' (as representações de memória do território). **Faz Ciência**, Francisco Beltrão, v.15, p. 123-142, 2013. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/fazciencia/article/view/8731>. Acesso em: 5 fev. 2025.

FOUCAULT, Michael. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Edição 1. São Paulo: editora Nouvelles Lignes, 2013.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade** - O uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 35ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**. Do Futurismo ao Presente. Tradução Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas:** Arte Ativista e Ação Coletiva. São Paulo: nnablume; Fapesp, 2011.

ORLAN. **Surtout pas sage comme une image...** Quasimodo – Art à contre-corps. Montpellier, n. 5, printemps, 1998.

ORNAT, Marcio Jose. Sobre espaço e gênero, sexualidade e geografia feminista. **Terr@ Plural**, v.2, n.2, p. 309-322, 2008. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tp/article/view/1182>. Acesso em: 5 fev. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. 5 fev. 2025.

RAFFESTIN, Claude. A produção das estruturas territoriais e sua representação. In: SAQUET, Marcos Aurélio, SPOSITO, Eliseu Savério (org.). **Territórios e territorialidades**: teorias, processos e conflitos, São Paulo: Expressão Popular, Unesp, 2009.

FREY, Tales. Diretrizes Profanas nos Trajes e Acessórios de Flávio de Carvalho e de Márcia X. **eRevista Performatus**, Inhumas, v.1, n.4, 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/flavio-de-carvalho-marcia-x/>. Acesso em: 5 fev. 2025.

ROSENDAHL, Zeny. **Espaço e Religião**: uma abordagem geográfica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985. Trad. Nossa.

TUAN, Yi-Fu. Sacred space. Exploration of na idea. In: BUTZER, K. (org.). **Dimension of human geography**. Chicago: The University of Chicago/Departamento of Geography, 1978.

PRÁTICAS SOMÁTICAS E MEMÓRIAS DE CUIDADO NO KARIRI CEARENSE

Nayara Lima Longo (URCA/UFBA)[1]

Vitória Conceição Correia Pinheiro (URCA) [2]

RESUMO

Esta pesquisa em andamento, vincula-se em seu início ao departamento de teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). Pretende-se aqui, dar passagem a algumas experiências somáticas, de modo a conectá-las com práticas e memórias de cuidado ligadas às ancestralidades no território do Kariri cearense. Busca-se, assim, contribuir na desconstrução de dadas lógicas ocidentais hegemônicas que separam corpo/mente; humano/natureza, de modo aliar-se com outras práticas e referências na construção de si e mundos possíveis. Objetiva-se aproximar as noções de somática, memória e ancestralidades, estreitando suas convergências e ressonâncias, bem como ampliando escopos de referência no agenciamento de outros modos de produzir cuidado em arte.

Palavras- chave: Somáticas; memória; ancestralidade; Kariri; práticas de cuidado.

ABSTRACT

This ongoing research is linked to the Theater Department of the Universidade Regional do Cariri (URCA). The goal here is to explore some somatic experiences and connect them with care practices and memories linked to ancestralities in the Kariri Ceará territory. This research seeks to contribute to the deconstruction of dominant Western logics that separate body/mind and human/nature, aiming to ally with other practices and references in the construction of self and possible worlds. The objective is to bring together notions of somatics, memory, and ancestralities, narrowing their convergences and resonances, as well as expanding scopes of reference in the agency of other modes of producing care in art.

Keywords: Somatics; memory; ancestrality; Kariri care practices.

[1] Docente Temporária Universidade Regional do Cariri no departamento de Teatro, Coordenadora do projeto de pesquisa Modos de Cuidado em Arte: Práticas Somáticas e Territórios Sensíveis (URCA). Coordenadora do projeto de extensão: Escutar Marés: Minoridades em Artes e Educação (URCA). Doutoranda em Difusão do Conhecimento (UFBA). Professora e Pesquisadora Transdisciplinar. E- mail: nayaralongo@yahoo.com.br

[2] Discente do curso de Licenciatura em Teatro, na Universidade Regional do Cariri (URCA). Artista/Professora/Pesquisadora, e-mail: vitoria.correia@urca.br

Caminhos e encruzilhadas

Produzido entre centelhas de encontros, este texto compõe-se de fragmentos de pesquisa em andamento, realizada junto ao departamento de teatro da Universidade Regional do Cariri. Esboçado a quatro mãos, procura imiscuir-se em paisagens, memórias, modos de fazer e cuidar, que compõem tracejados de vidas e territórios. Mãos que, em suas singularidades, ultrapassam perspectivas funcionais e produtivas, mesclando-se na invenção de modos de existir e cuidar.

Mãos Ny

Minha chegada no Kariri, deu-se há cerca de um ano e meio atrás, para trabalhar como professora temporária junto à esta mesma Universidade. Neste percurso, iniciei um projeto de pesquisa em somática para investigar/compartilhar coletivamente algumas abordagens que constituíam minha formação até o momento: a Conscientização pelo Movimento e Jogos Corporais- Metodologia Angel Vianna e a Educação do Movimento Somático pelo Body Mind Movement. Partindo de certa crítica às condições contemporâneas de existência, especialmente no que se refere a certos modos normativos de construção das corporeidades, o interesse da pesquisa era inicialmente agenciar modalidades de cuidado em arte que permitissem a abertura de territórios sensíveis, éticos e políticos, procurando com isto dar passagem a outros mundos possíveis. Entretanto, ao longo das experimentações realizadas, a partir de memórias e repertórios trazidas pelas participantes, o projeto passa também a ganhar outras dimensões e camadas. Acompanhemos.

Mãos Vi

Filha de mãe pernambucana e pai cearense, encontro que fala muito sobre minha trajetória. Nasci em Crato-Ceará, onde passei alguns anos da minha infância, em uma pequena vila chamada Malhada. Aos sete anos de idade, fui morar também na zona rural, no Sítio Sangradouro, em Exu-Pernambuco, onde me criei e fiquei até retornar para o Crato, para cursar Teatro. Meus pais são agricultores, assim como meus avós, bisavós, tataravós. Venho de uma família de mulheres rezadeiras e raizeiras, de vaqueiros, de sanfoneiros e de grandes contadoras de histórias. Ainda sobre o encontro Ceará - Pernambuco, destaco, Chapada - Caatinga. Nasci desse encontro, de duas grandes ancestrais, que me criaram, me deram de comer e beber, me curaram da doença da carne e do espírito. Desde de criança, ouço que é na mata que está nossa cura. Hoje estou morando novamente a alguns anos no Kariri, cursando Licenciatura em Teatro na URCA. E foi aí que conheci a pesquisa, ouvi a palavra somática, o que me interessou de imediato, nem imaginaria como seria lindo o nosso encontro. Fui bolsista durante um ano do projeto. Hoje continuamos nossa história, que espero e sei que será longa.

Mãos que se tocam

Inscrita em um programa de bolsas de iniciação científica na Universidade Regional

do Cariri, esta pesquisa contou ao longo de dez meses com duas bolsas de pesquisa direcionadas às estudantes participantes. Como mencionado, a chegada destas no projeto acabou por provocar novos contornos e deslocamentos ao trabalho. Mãos que se tocam, abraçam, inventando juntas novos caminhos. Acontecimento, interrupção e desterritorialização geradora de fricções, vertigens e desassossegos ao campo da somática.

Apostar no Cuidado

A modernidade ocidental caracteriza-se fundamentalmente pela eleição da superioridade da razão em detrimento do corpo, tomado como mero aparato mecanicista. Com o que se pode chamar de momento cartesiano, consolida-se a hegemonia de modos de produção de existências marcados por uma profunda cisão entre corpo e pensamento. Assim que a noção de cuidado, trazida como um dos eixos articuladores da pesquisa que estamos desenvolvendo, procura dar margem a condução de experimentações que permitam o agenciamento de contrapontos e dissidências problematizadoras a estas práticas modernas de produção de modos de existência. Justamente, a noção de cuidado de si, coloca-se como modo de dar passagem a toda uma dimensão existencial do conhecer, articulando e tornando indissociáveis conhecimento, modos de vida e exercícios práticos (Foucault, 2006).

Inspirando-nos em chamados artaudianos (Quilici, 2004), a busca passa por estreitar a relação entre arte e vida, cavando modos de refazimento de si e de mundos, em uma crítica política e sensível ao corpo automatizado cotidiano. Baseadas em em uma concepção transdisciplinar de intervenção, buscamos afirmar práticas que tomem os corpos como território de invenção de modos mais potentes e sensíveis de existir e habitar o mundo.

Práticas Somáticas- breve introdução

Pode-se localizar, desde meados do século XIX, a emergência de uma série de discursos e práticas que procuravam criar perspectivas outras no que tange a relação entre corpo/pensamento na experiência ocidental moderna. O termo *somática*, cunhado pelo professor e filósofo Thomas Hanna na década de 1970, procura reunir sob uma mesma constelação um conjunto de práticas e princípios já existentes, mas que ainda não haviam assim se denominado e que estariam ligadas a específicos modos de se relacionar com a experiência corporal. Conectada em sua emergência, com certos aspectos da dança moderna e com algumas práticas orientais e filosóficas, a somática constitui-se em uma multiplicidade de influências e interferências em atualização constante. Tomada como vasto repertório de conhecimentos em constante transformação, tal campo constitui-se entre muitos outros saberes, também com práticas e modos de vida de povos originários de diversas regiões do mundo (Pizarro, 2021).

Desviando-se da noção de corpo como algo exclusivamente objetivável, quantificável, mensurável ou passível de controle, situa-se as práticas somáticas, ainda que em sua heterogeneidade e pluralidade constitutiva, como espaço de abertura de experiências

de relação para consigo e com o mundo, atravessadas por devires, singularidades e impessoalidades. Entende-se estas práticas como agenciadoras de experimentações que permitem o alargamento das medidas que definem corpos, em conexão com planos invisíveis e sensíveis, plano de intensidades e de abertura às pequenas percepções (Resende; Caetano; Torralba, 2018). De modo que, na medida em que procuram estabelecer vias de conexão entre corpo e pensamento, entende-se que possam atuar na interrupção de modos hegemônicos de construção das corporeidades, ativando campos de cuidado e partilha, em que os corpos experienciem atravessamentos que digam de sua dimensão coletiva, afectiva, política e conectiva, na criação de territórios sensíveis que afirmem mundos outros.

A Metodologia Angel Vianna, abordagem somática pioneira emergente no Brasil, busca trabalhar na investigação sensível de elementos da anatomia corporal, enfatizando em seu trabalho a pesquisa da ossatura corporal, de vetores, alinhamentos ósseos, articulações e pele, bem a pesquisa do espaço e de objetos, em seus aspectos lúdicos, criativos e sensíveis, sempre operacionalizados pela noção de Consciência pelo Movimento. Quanto ao *Body Mind Movement,* esta técnica de Educação do Movimento Somático é elaborada pelo bailarino estadunidense Mark Taylor, que estudou por muito tempo com Bonnie Cohen, criadora do Body Mind Center. Esta abordagem, pautada na anatomia experiencial, no toque e movimento, foca em seus estudos tanto em estruturas anatômicas (sistema esquelético, sistema nervoso, sistema endócrino, sistema de órgãos, sistema muscular, fluidos e voz, sentidos e percepção, tecido conjuntivo e fáscia) como no estudo do desenvolvimento motor (desenvolvimento da motricidade humana I, II, III), na busca pelo refinamento de processos de percepção, bem como na constituição de modos de transformação de si e mundos.

Consciência do Corpo

Um dos conceitos fundamentais que atravessam as proposições, que vêm sendo vivenciadas ao longo da pesquisa, é a noção de consciência do corpo, considerada como o avesso de certa intencionalidade tradicionalmente associada à noção de consciência (Gil, 2005). Consciência que caminha pelo interior do corpo, construindo neste movimento um mapa deste espaço interno, como que em uma espécie de topografia de trajetos e lugares de energia (Gil, 2005, p.100). Experiência dançarina, estado em que sente a energia fluindo através dos membros e os movimentos da consciência acompanhando-os:

> A consciência pode viajar no interior do corpo. É um fato análogo ao de dirigir o olhar, no mundo exterior. Há também uma consciência análoga à visão periférica, que é a consciência de corpo inteiro, mantendo-se de olhos abertos (Steve Paxon apud Gil, 2005, p. 99).

Fazer passar a consciência do corpo para o primeiro plano da consciência refere-se, pois, a uma mudança de escala, em que se dá pregnância ao que constitui uma espécie de regime subjacente a todo estado de consciência (Gil, 2004). Os movimentos corporais estariam sempre presentes, mesmo na consciência intencional ou habitual, ainda que

obscurecidos pela predominância de certa reflexionalidade e intencionalidade (Gil, 2005). Assim que "não há consciência sem que os movimentos corporais intervenham nos movimentos da consciência"; não há consciência sem consciência do corpo (Gil, 2004, p.13). Deduz-se daí a importância de trabalhos que considerem estas dimensões da experiência de si, incorporando modos de acesso e expressão dessas fagulhas corporais.

Assim, viemos buscando compor trabalhos de atenção, escuta e pesquisa de ossos, articulações, pele e órgãos do corpo, fundamentadas na procura da produção de certa consciência do corpo que possa escapar do controle de certa consciência vígil cotidiana. Práticas em Consciência pelo Movimento, que buscam enfocar vias de corporalização sensíveis, éticas e criadoras.

A pesquisa parte então da busca pela criação de dispositivos que permitam dar espaço, passagem e expressão às pequenas percepções, entendendo neste movimento a consciência do corpo como instância de devir de intensidades, formas e sentidos do mundo (Gil, 2004). Longe de um ensimesmamento, portanto, a questão passa, pela produção de expressividades, que não se configuram como desvelamento de uma essência escondida de um sujeito fechado em si que emergiria através de movimentos, mas sim, justamente, de corpos em abertura sensorial, perceptiva e cinética no encontro com forças de mundos (Ribeiro, 2015).

Derivas e devires em somática

Importante destacar o trabalho de Carneiro e Andrade (2024), que afirmam a importância do fortalecimento de outros caminhos para o estudo das somáticas no Brasil, de modo a considerar a conexão com os saberes dos povos originários, especialmente, no que se refere a indissociabilidade de suas práticas e modos de vida com a 'natureza'. O autor e a autora sugerem a importância de considerar outras vias de desenvolvimento das práticas somáticas, para além e aquém dos olhares desenvolvidos em grandes centros, de maneira a dar importância a fazeres enraizados nas práticas de povos originários (Carneiro; Andrade, 2024). Para eles, a somática pode ser lida como palavra-chave que oferece a possibilidade de tradução de conhecimentos humanos que se expressam de modos distintos em diferentes culturas e que consideram o corpo como intrinsecamente ligado ao que a cultura ocidental hegemônica convencionou a chamar como como natureza.

> Isso que chamam de natureza deveria ser a interação do nosso corpo com o entorno, em que a gente soubesse de onde vem o que comemos, para onde vai o ar que expiramos. Para além da ideia de 'eu sou a natureza', a consciência de estar vivo deveria nos atravessar de modo que fôssemos capazes de sentir que o rio, a floresta, o vento, as nuvens são nosso espelho na vida. [...] Alguns povos têm um entendimento de que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos. Observamos a terra, o céu e sentimos que não estamos dissociados dos outros seres (Krenak, 2020, p. 21).

O convite é, portanto, para que, a partir de uma visão expandida, se possa forjar a produção de epistemologias outras para o campo das práticas somáticas, considerando

justamente a interlocução entre saberes aprendidos em percursos formativos tradicionais (geralmente centrados no Sudeste e/ou fora do país), e os saberes de povos da floresta, da caatinga, das chapadas, matas e águas.

Assim, confluindo com estes chamados, é que apresentamos adiante pequenos fragmentos de anotações realizadas por uma das participantes da pesquisa a partir de vivências de propostas somáticas no Kariri cearense, em experiências que se constituem na experimentação de ser e estar neste território. O trabalho se deu a partir do desenvolvimento de oficinas semanais com média de três horas de duração, tanto em espaços da Universidade Regional do Cariri, quanto em espaços naturais da Chapada do Araripe. Aspiramos novas maneiras de sentir, de nos sentir, de conexão entre corpo e mente, humano e natureza, rompendo com essas cisões ocidentais hegemônicas; discutindo e vivendo em nossos corpos outros modos de fazer somática neste território.

Figura 1 – Territórios e corporeidades.



Imagem com desenhos-sensação desenvolvidos durante prática somática. Fonte: Acervo da pesquisa Somáticas y Territórios - 05/12/2024.

#paratodomundover
Na imagem retangular, três diferentes desenhos ao centro, que retratam de modo sensível ossos e articulações. Com cores fortes em tons de azul, verde, laranja e vermelho. Entre os mesmos estão dispostos giz de cera, em várias cores. Ao lado de cada desenho, formando um triângulo, estão três mãos abertas e com a palma para cima.

Memórias Kariri

Kariri, território de tantas encantarias, tradições e saberes, sabenças de um povo da terra e da mata, território de tantas histórias. Kariri, que aqui escrevemos com "K", pois, assim se escreve o nome do povo dessa terra mãe. Localizado no Sul do Ceará, e

atravessado pela Chapada do Araripe, configura-se como grande manancial de águas doces. Território, que de acordo com indícios fósseis, já foi mar há mais de 100 milhões de anos atrás.

Entendendo, com Leda Maria Martins (2021), ancestralidade como princípio/canal por onde espiralam energias vitais que interligam tudo que no cosmos existe, tem nos interessado, entre outros aspectos, gestos, sonoridades, saberes, sabores, memórias, cosmovisões e corporeidades que desdobram-se na experiência deste território. Tocadas pela intimidade com ancestralidades intra e interespecíficas, apostamos na abertura de campos de afectação que permitam atravessamentos, coexistências e temporalidades múltiplas neste território imantado por saberes e práticas ancestrais.

A história da Pedra da Batateira

As histórias fazem parte da cultura e do imaginário de muitos territórios, e, para nós, é também uma forma de documentação de saberes, passados de geração para geração. Contamos aquilo que vivemos, que ouvimos ou o que inventamos. E, assim, partilhamos culturas e sabenças, que a História com o "H" maiúsculo por muitas vezes inferiorizou e apagou. Os mais velhos contam, entre suas muitas histórias, sobre *A Pedra da Batateira*. Relatam que na época da colonização o povo Kariri foi retirado do território que hoje corresponde ao centro de Crato-Ceará, tendo ido habitar as bordas da cidade. Conta-se que os indígenas então subiram até a Chapada do Araripe e taparam nascentes e olhos d'água com a grande pedra da batateira, que abriga no subterrâneo um grande mar. Dizem que, quando a pedra rolar da chapada, o Kariri voltará a ser mar, e os povos originários voltarão a ter sua terra e poderão viver em paz e segurança, não possuindo a terra, mas sim, sendo a terra.

Algumas narrativas ainda afirmam que o mar subterrâneo abriga uma gigante baleia, versão contada e relacionada à igreja católica. Outras colocam, que no subterrâneo, no grande mar, nada uma cobra gigante, e sagrada. Quando a pedra rolar, a serpente irá morar no centro da cidade, onde hoje está localizada a Igreja Matriz, que antes da invasão, era uma oca central de uma aldeia do povo Kariri. Histórias que se reinventam, são modificadas e muitas vezes encobertas por verdades únicas, mas que dizem, afinal, do registro de memórias de um território.

KaririMAR

Em uma de nossas investigações, no Parque Estadual Sítio Fundão, no Rio Batateiras, fomos provocadas por Ny, a chegar no espaço e a ouvir água. Mas eu não conseguia, a rotina apressada e ansiosa, ecoava na minha cabeça. Entrei na água, primeiro pés, joelhos, braços, até mergulhar. Curiosamente, mesmo mergulhando, não a sentia. Foi então que permiti que meu corpo me levasse até essa escuta. Deitei sobre uma pedra, com a barriga pra cima, minha coluna, grande cobra nos conectava. Ao fechar os olhos finalmente ouvi a água. Ouvi a água através dela, da pedra, ouvi e pude sentir até sua temperatura. Sentia a água quando batia na pedra, desviava, passava por baixo, levava um pouco de terra, molhava e tornava sua base mais fria, já a parte de cima, encontrada

com minha coluna, era mais quente, porque era mais próxima do sol. A vida estava na pedra, ela sentia, não só eu, na minha ignorância humana. Mergulhei novamente na água, mas agora, sensível ao espaço e com o registro coluna (cobra) + pedra (ser viva) = eu presente, presença, senti a água, em seu encontro com a pedra.

O coração contador

Quando criança, sentávamos ao redor da fogueira, grande mestra encantada, que com o fogo protegia e com a fumaça nos lembrava das nossas andanças passadas. Alí, todas contavam histórias, suas e de tantas outras. A memória era acessada através da fumaça que conectava o nosso e os tantos outros mundos; a fogueira cantava, lembro de sempre ouvi-la com muita atenção. Na roda surgiam as mais diversas histórias, contavam a vida, as lembranças dos ancestrais, os causos de trancoso, os mal assombros, bolas de fogo vistas do céu, ou, sobre os encantados que viviam nas matas e protegiam o que alí era e vivia. Deitava no colo da minha mãe, colocava a cabeça no seu peito, e procurava por alguns segundos a exata e melhor posição, até encontrar o seu coração. Sempre pulsava muito forte, com um ritmo que marcava a história contada, que para mim, saia do seu coração, era a voz dele, era ele que me contava as histórias. O coração contador. Quando ouvi pela primeira vez sobre os conceitos e o que seria Somática, acreditei que estaria de frente com algo muito novo e distante.

Na primeira prática, na primeira experimentação e partilha, entendi que era exatamente o contrário. Eu a conhecia, senti e lembrei do coração contador, através do meu. Talvez isso tenha acontecido porque eu aprendi tudo o que sei assim, fazendo. Minha Bisavó Noemia, minha avó Mana e minha mãe Eliana, rezadeiras, me ensinaram fazendo. Lembro de observar com curiosidade quando elas rezavam em alguém que estava com peito aberto, ou em uma linguagem talvez mais compreensiva, um desalinhamento do chacra do coração. Existem muitas formas de rezar, com folhas, água, fogo, fumaça, fitas coloridas, tesoura, chave, faca... Mas essa em específico, se usa apenas as mãos. Em pé, se reza para curar as dores e o cansaço causados pelo peito aberto, o que acontece geralmente, quando pegamos muito peso, pelo trabalho excessivo, ou devido ao acúmulo de emoções relacionados a esse órgão.

O que era emocional, se tornava físico, afinal não são coisas separadas, pelo contrário, são um único corpo. Também era necessário para que a cura acontecesse, o descanso e o preceito, principalmente aquele que chamamos de boca, onde não se come doces, tapiocas e carne vermelha por três dias, assim como também não passar embaixo de cercas de arames. Fui entendendo, portanto, que existia muito de Somática no que eu fazia, no que havia aprendido, e o coração tinha sido um grande conector, que me ligava a somática. Ainda falando sobre conectores, percebi que outras coisas me conectavam às práticas somáticas, especialmente quando começamos a estudar o sistema de órgãos. Como o coração contador, os intestinos também contavam.

Assim como ouvir o coração, eu amava ouvir os intestinos. Cantadores, carregam muitas memórias, de muitas gerações, em constante movimento. Eles cantavam uma canção que muitas vezes me causava estranhamento, e me remetia a água, mas que muito me interessava. Ao ouvi-los sempre surgiam risos contagiantes na minha face.

Algo que recordei, enquanto fazíamos práticas relacionadas aos intestinos ou à água, era que quando criança eu e minha mãe lavávamos vísceras de animais, geralmente de bodes ou de vacas, para o alimento. Era algo que fazia parte da nossa cultura, mas em mim chegava de uma forma diferente. Me estranhava lembrar que eu também tinha órgãos como os daquele bicho, o cheiro forte que impregna nas mãos e que só sai com café e limão, os sons enquanto minhas pequenas mãos rompiam as finas peles que ligavam os intestinos, metros e metros, e era preciso lavar e avessar para se certificar de que não restaria nenhum vestígio do que os órgãos carregavam enquanto tinham vida, fezes, e também memórias. Das vísceras dos bichos às nossas, não havia muitas distâncias.

Hoje, quando investigo no corpo práticas relacionadas a esses órgãos, se faz comum a presença de um enjoo, de uma vertigem. Que talvez me conecte às memórias curiosas como as de quando "ouço a barriga de alguém", ou intrigantes, de quando lavava as vísceras. E aí percebi que ali Somáticas e Ancestralidades dividiam os espaços, existia muita somática na ancestralidade e muita ancestralidade na somática. E isso me conectava a essa pesquisa, a criar e a experimentar no corpo. Pensar os nossos órgãos para além de um viés funcional, entendendo essas práticas somáticas como caminhos para uma existência mais sensível e honesta, bem como um meio de criação e aspiração artística, uma maneira afetiva de criação de territórios sensíveis, tanto na arte, quanto na nossa existência. Experimentando um corpo-sem-órgãos, assim como propõe Artaud (apud Deleuze e Guattari, 1996), desconfigurando organismos, desmontando formas e funcionalidades, em encruzilhadas afetivas para a criação de si e mundos.

As Vianas

Enquanto facilitava um dos nossos encontros, Ny falou sobre os Vianna (Angel e Klauss), e aquilo me lembrava algo. Ela nos conta que a Somática é gigante, mas que umas das abordagens que investigamos, tinha sido pesquisada por eles. Lembrei que na Caatinga existe um pássaro que se chama Viana, que canta lindamente, principalmente de manhã ou ao final da tarde, ou talvez esses fossem os horários que eu parava para ouvi-los. Faziam ninhos nas bananeiras do terreiro da cozinha (monturo) da minha avó, quando um filhote caia e não era possível devolvê-lo de forma alguma ao ninho, cuidávamos para que crescesse e pudesse voar. Lembrei! Eles comiam uma papinha de farinha de mandioca e água ou leite, que era cozida, esfriada, e colocada bem aos poucos em seu pequeno bico. Dos Viana, passarinhos, eles sim eu sabia! Nesse dia, paramos para escutar os muitos cantos e passarinhos que ouvia e conhecia, já que criada no sítio, sendo presenteada por eles desde sempre. Sensorialidades que dizem da possibilidade de ser afetada, efetuada, movida por delicados sons mundanos. Viannas e Vianas encontrando-se em uma experiência de percepção das sutilezas do mundo, experimentadas em corporeidades porosas, atentas e sensíveis.

Inconclusões

Como bem destacou-se no decorrer do texto, a emergência de memórias ligadas ao território Kariri tem se mostrado bastante presente nos encontros que realizamos em nossa pesquisa, em curiosas conexões que entrelaçam e friccionam práticas somáticas e memórias ancestrais. Memória entendida aqui não como lugar de depósito ou acúmulo de informações, mas sim como potência que diz de tempos espiralares, não comensurados e não partidos pelo modelo ocidental de evolução linear e progressiva (Martins, 2021). Como lembra o Mestre de Cultura Popular e Guardião de Sementes Crioulas do Kariri, Manoel Leandro, andar para trás, é tão importante quanto andar para frente.

Entende-se, deste modo, que o entrelaçamento entre campos da somática e determinadas práticas ligadas às ancestralidades, em suas conjunções e disjunções intensivas, possam situar-se como dispositivo de cuidado em artes. Ancestralidades e Somáticas convergem como ética, estética e política na relação de tudo que é vivo, a saber do vivo. Saber celular, inteligência não cognitiva, não racionalizada, não dissociada do corpo. Com isso, esboça-se a possibilidade de fomentar a construção de práticas somáticas em conexão com memórias ancestrais, em devires e derivas experimentais, éticas, estéticas, políticas e críticas, buscando a transmutação de modos de sentir e perceber o mundo.

Seguimos!

Referências

CARNEIRO, Leonel M.; ANDRADE, Tânia V. de. Por uma somática amazônica: diálogos entre os saberes da floresta e as práticas somáticas. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v.5, n.2, p. 225-257, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/56117/42013>. Acesso em: 6 dez. 2024.

DELEUZE Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

GIL, José. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tânia; ENGELMAN, Selda (org). **Corpo, arte e clínica**, Porto Alegre, UFRGS Editora, 2004.

GIL, José. **Movimento total**: O corpo e a dança. São Paulo, Iluminuras, 2005.

KRENAK, Ailton **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud - Teatro e ritual**. São Paulo, Ed. Annablume: Fapesp, 2004.

PIZARRO, Diego. **Anatomia Corpoética em (de)composições**: três corpus de práxis somática em dança. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32962>. Acesso em: 29 dez. 2021.

RESENDE, Catarina Mendes; CAETANO, Patrícia de Lima; RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. Política do Sensível: práticas somáticas e corpo-campo-coletivo. **Vazantes – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, Fortaleza, v.2, n.2, p. 114-128, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52195/1/2018_art_cresendeplcaetano.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2018.

RIBEIRO, Ruth S. T. **Core-grafias intensivas de uma corporeidade em movimento**. Tese Doutorado em Psicologia - Universidade Federal Fluminense, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/39741/2015_t_Ruth_Torralba.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 dez. 2015.

ATIVAÇÕES E INTERAÇÕES DA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA[1]

Maria Christina Monteiro Barbosa (UFPA)[2]

RESUMO

Este artigo tem por objetivo demonstrar algumas das ativações da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, acervo que se origina das pesquisas acadêmicas sobre arte contemporânea paraense, e amazônica, feitas pelo artista, professor e pesquisador Orlando Maneschy, que a partir dos anos 1990 se debruça sobre essa produção e, desde então, vem participando de eventos os mais diversos, escrevendo artigos e trabalhando em curadorias, individuais e coletivas, de maneira a fazer cumprir um dos objetivos principais da Coleção, que é visibilizar a arte produzida na Amazônia, e dar voz à região por meio dos artistas e obras do acervo da Amazoniana, criando e provocando diálogos e reflexões sobre o viver neste lugar. Neste contexto, apresentamos as ações da Coleção, dentro e fora da academia, fundamentais para o crescimento e adensamento do conceito sob o qual ela foi gerada.

Palavras-chave: Coleção Amazoniana; arte; Amazônia; cultura material.

ABSTRACT

This article aims to demonstrate some of the activations of the UFPA Amazoniana Art Collection, a collection that originates from academic research on contemporary art from Pará and the Amazonia, carried out by the artist, professor and researcher Orlando Maneschy, who has been focusing on this production since the 1990s and has since participated in a wide range of events, writing articles and working on individual and collective curatorships, in order to fulfill one of the main objectives of the Collection, which is to make visible the art produced in the Amazonia and give a voice to the region through the artists and works of the Amazoniana collection, creating and provoking dialogues and reflections on living in this place. The Collection's actions, both inside and outside academia, are fundamental to the growth and consolidation of the concept under which it was created.

Keywords: Amazoniana Collection; art; Amazonia; material culture.

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Artista visual e fotógrafa, produtora e jornalista cultural. E-mail: machristina.imprensa@gmail.com

A Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, nascida das pesquisas acadêmicas sobre arte paraense contemporânea, realizadas pelo professor e pesquisador Orlando Maneschy, ele também um artista contemporâneo, se origina do projeto de pesquisa *Percursos da Imagem na Arte Contemporânea e seus Desdobramentos*, de 2010, que originou, por sua vez, um outro projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, embrião daquela Coleção, que, mais que um conjunto de obras expressivas de artes visuais, sinalizam posicionamento político de artistas, cujos processos criativos atravessam a região ou são atravessados pela sua carga histórica, social e econômica, aquilo que a faz o que é, e a coloca no centro das discussões mundiais atuais.

O acervo da Coleção é composto pelas seções Artes Visuais e Moda, e as ativações desse acervo surgem conforme o manuseio e objetivos de cada um, dentro das especificidades e trabalhos gerados a partir do recebimento e catalogação de peças, assim como a dinâmica pensada pela curadoria, por demandas variadas, como veremos no decorrer deste trabalho.

Ao ser selecionado com o projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, no Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, da Fundação Nacional de Arte (Funarte/Ministério da Cultura), que tinha por objetivo a valorização e reconhecimento às artes visuais por meio de pesquisas, produção e circulação, surgiu a possibilidade da realização de mostras a partir de curadorias específicas, impressão e lançamento de livro homônimo em meio a eventos que demonstraram a potência das vozes dos artistas participantes. A aprovação no edital Prêmio Bolsa de Criação - Divulgação/Mediação do extinto Instituto de Artes do Pará com o projeto *Amazônias*, em 2012, permitiu um alargamento das ações do projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, configurando-se em cenas iniciais da constituição da Amazoniana.

No texto *Códigos do Imaginário* daquele livro, o poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro traça definições sobre o ver e o olhar, e diz que sem que nos desprendamos do mundo físico não se poderá entender a Amazônia, as lendas, os mitos, ou mergulhar nas brumas da magia que nascem aqui. Falar da Amazônia é transitar pelo imaginário, e para entender em profundidade os mistérios que rondam este lugar reportamo-nos ao que o professor nos diz:

> Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob as estimulações de um imaginário impregnado da viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética entendida como percepção produto de uma relação contemplativa que vê na aparência um momento essencial da essência de se entregar ao prazer cotidiano dessa contemplação (Loureiro, 2013, p. 139-140).

Ele diz, ainda, sobre a cultura amazônica:

> é uma produção humana que vem incorporando na sua subjetividade, no inconsciente coletivo e dentro das peculiaridades próprias da região, motivações simbólicas que resultam em criações que estreitam, humanizam ou dilaceram as relações dos homens entre si e com a natureza (Loureiro, 1995, p. 70).

Esta região, a mesma que guarda segredos e vida, vem sendo ameaçada pelo avanço do capital que a vê como um celeiro de commodities, invisibiliza pessoas que ocupam e cuidam da terra, e da natureza em geral, e a arte não pode ignorar a história do lugar onde ela atua.

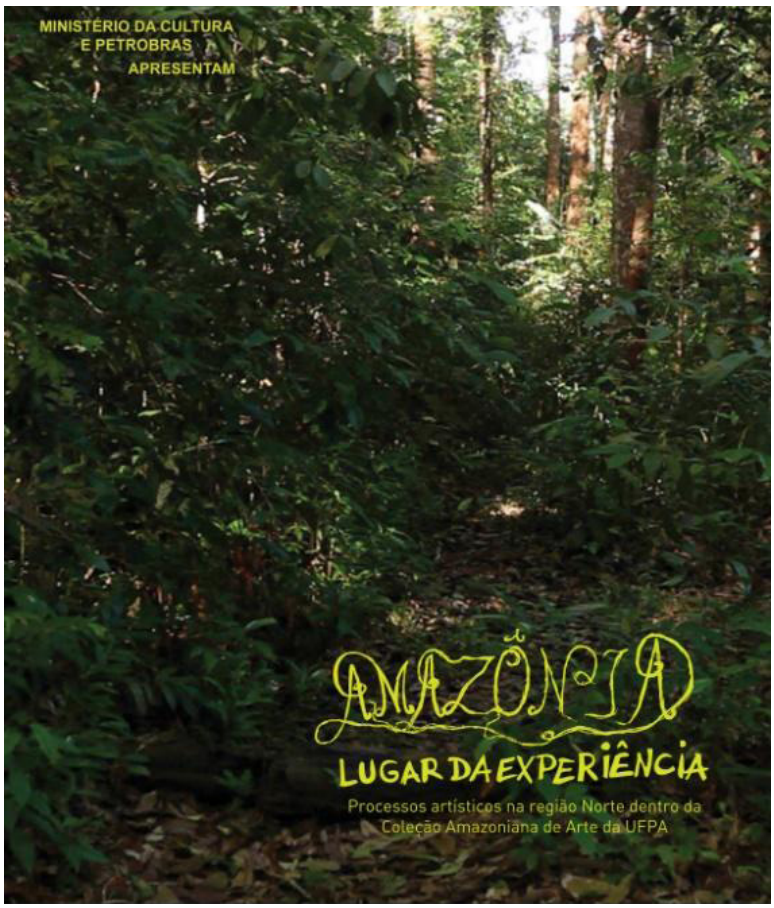
Os artistas participantes da Amazoniana têm em comum um compromisso com o território, e suas atuações artísticas, assim como seus posicionamentos políticos e olhares críticos sobre o mundo e a dinâmica atual, são forjados sobre uma coerência política de compromisso e troca.

O Museu da UFPA (MUFPA) tem sido um dos palcos principais para dar a conhecer a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, seja por disponibilizar seus espaços expositivos para algumas importantes mostras do acervo daquela coleção, seja por acolher parte das obras em sua reserva técnica, mantendo aquele material em situação apropriada de armazenamento.

O lançamento do livro *Amazônia, lugar da experiência: processos artísticos na Região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* (Figura 1) já carrega, por si só, o conceito de ativação desta coleção. Lançado em 2013 no Museu da UFPA, em meio aos seminários *Olhares sobre a Amazônia* 1 e 2, com vasta programação espalhada pela cidade de Belém, com transmissão online, performances e mostras audiovisuais, foi antecedido pela mostra Entre Lugares, no Museu Casa das Onze Janelas, no ano anterior, com obras destes 31 artistas que deram origem efetivamente à Amazoniana: Acácio Sobral, Alberto Bitar, Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Claudia Leão, Danielle Fonseca, Dirceu Maués, Éder Oliveira, Elza Lima, Grupo Urucum, Jorane Castro, Keyla Sobral, Lucas Gouvêa, Lúcia Gomes, Luciana Magno, Luiz Braga, Maria Christina, Melissa Barbery, Miguel Chikaoka, Octavio Cardoso, Oriana Duarte, Patrick Pardini, Paula Sampaio, Raquel Stolf, Roberta Carvalho, Roberto Evangelista, Rubens Mano, Sinval Garcia, Thiago Martins de Melo, Val Sampaio e Victor de La Rocque.

Registradas no livro estão as palavras da arquiteta Jussara Derenji, diretora do MUFPA, cujo olhar profético antecipou muitos dos passos da Amazoniana: "a Coleção é um vértice para o qual convergem novas proposições, múltiplos acessos e desdobramentos dos quais se esperam os mais inesperados e surpreendentes resultados" (Derenji, 2013, p.16), acompanhadas pelo manifesto do artista acreano Roberto Evangelista (1946-2019), que em carta à curadoria da Amazoniana afirma que: "a arte produzida aqui deverá ser sempre uma arte de resistência" (Evangelista, 2013, p. 150)

Figura 1 – Capa do livro "Amazônia Lugar da Experiência" (2013).



Fonte: Site Experiência Amazônia.

#paratodomundover
Capa do livro Amazônia Lugar da Experiência, em formato vertical, na qual se pode ver um caminho atravessando a floresta, e título e subtítulo escritos em fontes cursivas localizados na parte inferior direita da imagem.

O MUFPA foi palco da mostra seguinte da Coleção. Em 2019 a exposição *Experiência Vertigem – Novas Aquisições da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* reuniu obras adquiridas desde 2014, com um forte viés político e identitário, e se abriu novamente à comunidade, entre público em geral e academia, para discutir processos de criação artística na região, em rodas de conversa com a presença de artistas participantes da exposição, como Jair Júnior, Paulo Meira, Nina Matos, Marise Maués, Rafa Matheus Moreira, Nayara Jinknss, Patrick Pardini, Eder Oliveira e Cristina Viviani.

Em 2021 foi desenvolvido o projeto *Vozes Amazonianas – Diversidade, Memória e Visibilidade no Território da Arte*, com recursos da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, criada para fazer frente às dificuldades de trabalho, também na área cultural, durante a pandemia da Covid19, que obrigou milhões de pessoas a ficarem em casa a fim de evitar contágios, o que ocasionou diminuição drástica na renda de muitos trabalhadores.

Artistas, pesquisadores e curadores protagonizaram seminários online sobre produção e criação cultural, trabalhar e/ou viver nesta região em *Travessias Amazônicas*, seguido

por *Corpus e Memórias*, no qual se falou sobre identidade, memória e pertencimento, criando entre os participantes e o público online, diálogos de arte e experiências, contribuindo para uma troca profícua e potente. Um terceiro encontro, *Percursos*, também online, versou sobre museologia, apresentou e lançou um e-book homônimo, com trabalhos dos colaboradores do projeto, além de textos de críticos e museólogos convidados.

O 31º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (Anpap) ocorreu também no mundo virtual, e o trabalho *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA: do ruído à batida, as vozes a ecoar na Amazônia*, artigo presente nos anais do evento, foi apresentado pelo artista e pesquisador Orlando Maneschy, curador da Amazoniana, dentro do Comitê de História, Teoria e Crítica da Arte, no qual ele resume as estratégias de sobrevivência em um território onde persiste a violência e o desmando: "Descer, ir ao fundo, resistir e persistir" (Maneschy, 2022, p. 2), conduzindo sua narrativa sobre a constituição daquele acervo a partir das obras dos artistas participantes. Sobre Hagakure, obra síntese de Miguel Chikaoka, Maneschy celebra e mergulha no centro do conceito de criação da Coleção:

> Com delicadeza Chikaoka alerta para a necessidade de nos colocarmos continuamente em uma posição crítica de olhar mais adiante e de transpassar nossas perspectivas. Hagakure nos desperta a ampliar os sentidos, e emblemática, romper os limites que nos impede de avançar. O chamado presente no trabalho serve de modus para a própria coleção, que concentrou sua atenção para experiências densas vivenciadas por pessoas oriundas da região ou viajantes que se permitiram ser afetados pelas vivências aqui realizadas (Maneschy, 2022, p. 7).

Ele expõe a diversidade de obras e linguagens, como aspectos primordiais para se conhecer a região que as atravessam, como fator basilar a sedimentar a criação daquele acervo. Seguindo as orientações da Organização Mundial da Saúde (OMS) para a manutenção do distanciamento social em locais públicos ou privados, com o objetivo de se obter uma diminuição dos casos de Covid19, o IBRAM realizou em 2020 a 15ª Semana Nacional da Primavera de Museus, que incluiu na programação a exposição online *Caminhos Amazônicos: Espaços, Flores e Artefatos*, em formato de Museu virtual, em parceria com o Ecomuseu da Amazônia, o Ponto de Memória da Terra Firme (Belém, Pará), o Grupo de Pesquisa em Educação e Ambiente da Universidade do Estado do Pará (UEPA), o Museu Paraense Emílio Goeldi, o Museu do Marajó Padre Giovanni Gallo, o Museu Municipal Aracy Paraguassu de Itaituba (PA), a Rede de Educadores de Museus do Pará, a Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, estudantes do Projeto Jovens Protagonistas de Curuçá (PA) e a Casa de Cultura Taparajó Tapera de Aveiro (PA).

A Coleção esteve presente com o trabalho *Jurema*, de Luciana Magno, obra emblemática da artista, que propõe uma bandeira do Brasil, composta por uma fotografia, uma imagem aérea, captada sobre o Pará, sem formas geométricas ou palavras de ordem, mas em um formato orgânico, como orgânica é a floresta vista de cima. A obra foi criada em contraponto à utilização do símbolo máximo nacional nas manifestações políticas da ala direita radical, como manipulação dos sentimentos patrióticos do povo. *Jurema* resgata as emoções de pertencimento a um lugar plural e diverso.

O arrefecimento da pandemia permitiu a retomada de eventos presenciais, e os artistas Allyster Fagundes, Danilo Baraúna, Rafael Matheus Moreira, e os curadores Keyla Sobral e Orlando Maneschy, todos da Amazoniana, participaram, em 2023, da 17ª Primavera dos Museus, evento promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e Ministério da Cultura/Governo Federal (MinC) com a mesa *Memórias LGBTQIAPN+ na Amazoniana UFPA*, dialogando com o tema geral do encontro: "Memórias e democracia: pessoas LGBT+, indígenas e quilombolas", ocorrido na Faculdade de Artes Visuais, no campus Guamá, da UFPA. Artistas LGBTQIAPN+ relataram seus percursos destacando a visibilidade que suas obras têm na Coleção.

Nesse mesmo ano foi proposto e selecionado pelo edital público estadual Prêmio Mergulho, da Fundação Cultural do Pará (FCP), o projeto *Debaixo d'água flutuamos entre musgos – mostra de audiovisual experimental no Pará*, no qual, e durante três sessões distintas, foram projetadas, no mês de outubro daquele ano, obras convidadas e parte do acervo da Amazoniana de vídeo, fruto de pesquisa dos curadores da mostra, Danilo Baraúna e Orlando Maneschy, que compuseram ciclos temáticos, acompanhados de relato de experiência de um artista participante, a cada dia.

Em parceria com a Secretaria de Estado de Cultura, as sessões foram realizadas na Sala Eneida de Moraes, do Palacete Faciola, onde está localizado o Museu da Imagem e do Som (MIS-PA). O programa *Fluxo* abriu o ciclo, tratando a relação entre corpo e mundo, utilizando metáforas e denunciando arbitrariedades, provocando o espectador. Na sequência "Afeto" dialoga com o amor na sua forma plena e sem limites. "Memória" foi o tema do último programa, atravessando o tempo, pertencimento e pessoas, submergindo nas lembranças. O texto de abertura do e-book gerado com o programa da mostra, e assinado pela curadoria, nos conduz através de vivências e experiências na região. Eles falam que:

> Este projeto compreende sobrevivências, vivências e resistências. Desdobra-se no estar na Amazônia como força pulsante de afetos e criação de comunidades afetivas. Sobreviver, aqui longe de ser uma romantização de estados de precariedade, é resultado de ser afetado por algo e afetar uma existência que reside ao meu lado. É ato de resistência aos traumas e tumultos que compõem o estar nesse território de imensidão biodiversa que devora a experiência humana, mas vê-se ameaçado por parte desta presença (Baraúna; Maneschy, 2023, p. 7).

Esse texto espelha toda a intenção curatorial, que foi oferecer ensaios temáticos expressivos, do audiovisual experimental paraense, dando uma visão histórica, inclusive, visto que o recorte da mostra remonta a mais de 40 produções, e algumas realizadas ainda na década de 1970, até os 2020, sinalizando e afirmando, mais uma vez, que a arte transgride situações impostas por arbitrariedades, como vivenciamos nos 21 anos em que a ditadura militar tentou calar as vozes que denunciavam os desmandos, mas não o fez de todo.

As obras *Uiaras defendendo o paraíso* (Figura 2), de 2019, de Rafael Matheus Moreira, e *Censura II*, da artista Rosângela Brito, de 1986, ambas do acervo da Amazoniana, emprestaram suas vozes para a exposição *Degenerado Tibira – o desbatismo* que reuniu na Galeria Graça Landeira, do Museu de Arte da Universidade da Amazônia (Unama),

um seleto grupo de artistas brasileiros das regiões Norte e Nordeste, e também de países da América Latina, para promoverem um desagravo artístico ao indígena Tibira, um Tupinambá do Maranhão, assassinado pela Igreja Católica por ser homossexual, tendo ainda sido batizado à força antes de ser morto com uma bala de canhão.

Figura 2 – Obra "Uiaras defendendo o paraíso" de Rafael Matheus Moreira (2019).



Óleo sobre tela. Dimensões:120 x 80 cm. Fonte: Portal Jambu.[3]

#paratodomundover
Díptico colorido com imagem representando uma floresta em chamas e personagens dispostos ao longo das obras olhando para o espectador.

A exposição propõe esse grito simbólico, em forma de *desbatismo*, insurgindo-se contra o silenciamento e a invisibilização de corpos LGBTQIAPN+, como bem diz a artista Rafael Matheus Moreira, em entrevista à equipe de comunicação daquele museu: "a proposta da mostra é romper a morte e o silenciamento impostos aos corpos LGBTQIA+ pelos dogmas conservadores, que afasta a salvação e também exclui e silencia esses corpos" (Moreira, 2024).Rodas de conversas com alguns dos artistas participantes foram realizadas durante o período da mostra, aprofundando o tema, discutindo o papel da arte no enfrentamento a preconceitos.

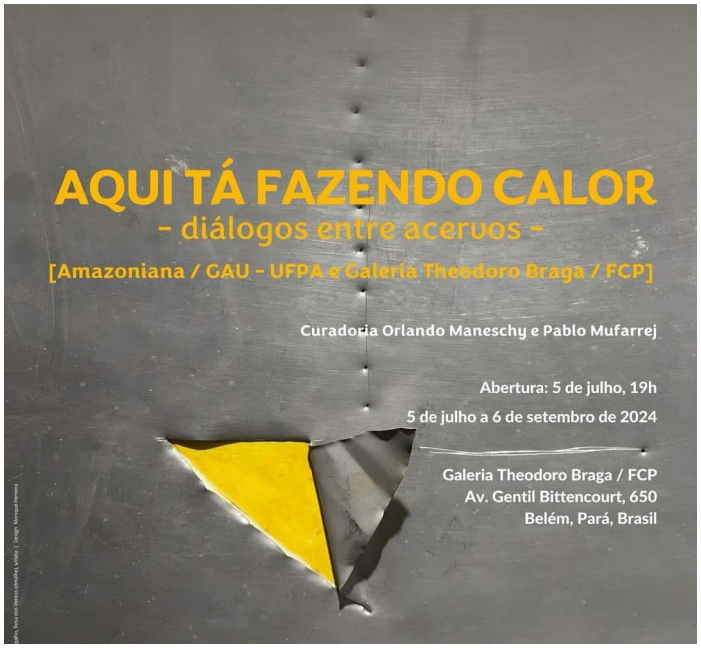
Vemos ainda alguns artistas alçando voos mais altos e levando a Amazônia, e sua história, e sua gente, a salões e mostras nacionais, alargando o escopo de suas criações, como o timboteuense Eder Oliveira, que teve algumas de suas obras selecionadas e expostas no Panorama da Arte Brasileira, durante a 37ª edição, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 23 de julho de 2022 a 15 de janeiro de 2023, com o título *Sob as cinzas, brasa*".

[3] Disponível em: <https://portaljambu.com/degenerado-tibira-o-desbatismo-exposicao-discute-a-violencia-e-opressao-impostas-ao-corpos-lgbtqiapn/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

A curadoria em questão é um convite a refletir sobre modelos cristalizados desde o período colonial brasileiro, e aponta para a variedade de pontos de vista e soluções encontradas pelos artistas diante dos desafios do mundo contemporâneo, que insiste em reproduzir fórmulas coloniais e defasadas. Eder mergulha na ancestralidade em *Estudo para retrato do cacique Guaimiaba Cabelo de Velha*, obra que faz parte do acervo da Amazoniana, resgatando personagens invisibilizados pela história oficial, e ainda demarcando seus próprios caminhos no processo criativo, se imprimindo, a si mesmo, em uma tela de grandes dimensões: 210 x 320 cm. Viver (n)a Amazônia já é uma estratégia, já é uma resposta.

Em julho de 2024 os artistas Alexandre Sequeira, Éder Oliveira, Elaine Arruda, Emmanuel Nassar, Guy Veloso, Keyla Sobral, Lúcia Gomes, Marise Maués, Mauro Joaquim, Maria José Batista, Margalho, Mestre Nato, Rafael Bqueer e Rafael Mateus Moreira foram protagonistas da mostra *Aqui Tá Fazendo Calor – diálogos entre acervos* (Figura 3), incluída na programação da 76ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), e em parceria com a Fundação Cultural do Pará. Alguns desses artistas e obras são do acervo da Amazoniana, e a escolha dos curadores Orlando Maneschy e Pablo Mufarrej recaiu sobre trabalhos que dialogavam com o tema central do encontro, qual seja, *Ciência para um futuro sustentável e inclusivo: por um novo contrato social com a natureza*, como uma forma de ativar acervos que são frutos de pesquisa.

Figura 3 - Card de divulgação.



Exposição *Aqui tá fazendo calor – diálogo entre acervos*. Fonte: Instagram da Galeria Theodoro Braga.[4]

#paratodomundover
Peça de divulgação quadrada, com fundo cinza, imitando lata, e um furo no meio, pelo qual se vê um segundo fundo amarelo. Escritos ao longo da peça informam os dados do evento.

[4] Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C8-EAiluvar/?img_index=1>. Acesso em: 15 fev. 2025.

A Coleção Amazoniana, como já foi mencionado, não possui apenas obras oriundas das artes visuais. Desde 2014 um recorte do acervo do estilista André Lima constitui a sessão moda da Coleção, e de lá para cá uma série de ações pontuais vêm sendo realizadas com fins de dar visibilidade a esse material, mas sobretudo para potencializar um acervo que nasce em uma instituição superior de ensino.

O projeto de extensão *Amazoniana Documenta* data de 2022 e celebra uma parceria fundamental com o curso de museologia da UFPA. Coordenado por Paola Maués, que atua na Galeria de Arte[5] (GAU-UFPA), é co-coordenado por Jéssica Tarine, professora e museóloga da instituição, tem como objeto a seção moda, e como objetivo principal realizar o processo de documentação e conservação preventiva de alguns materiais desse acervo específico, contando com bolsistas e voluntários de áreas afins, além de artes visuais, como design, restauro, moda, cenografia e figurino, transcendendo os muros da UFPA e abrindo vagas para outras instituições de ensino superior que têm interesse em ampliar conhecimentos e práticas sobre documentação museológica, acondicionamento, manuseio, exposição, monitoramento e produção de laudos de conservação para acervos de moda, propiciando outros diálogos e trocas.

Cursos e workshops (Figura 4) são oferecidos para a comunidade universitária, como um todo, utilizando meios internos e redes sociais da própria Coleção, para alcançar o maior público interessado possível.

Figura 4 – Card de divulgação.



Chamamento a Workshop do projeto de extensão Amazoniana Documenta Seção Moda. Fonte: Site Palco Belém.[6]

#paratodomundover
Peça de divulgação de evento, quadrada, fundo rosa claro e caracteres em tons de azul, com informações do workshop.

[5] A Galeria de Arte da UFPA, que receberá em sua reserva técnica, o acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, ainda está em vias de construção e se localizará no Complexo Mercedários, anexo da UFPA para a área do patrimônio.

[6] Disponível em: <https://palcobelem.com.br/evento/workshop-documenta%C3%A7%C3%A3o-museol%C3%B3gica-de-acervos-de-moda>. Acesso em: 15 fev. 2025.

Cabe sinalizar a catalogação de peças, de ambas as sessões, que vêm sendo feitas por meio da plataforma do Projeto Tainacan, um software livre para repositórios digitais, pelo qual se pretende disponibilizar os acervos da Coleção, que também é apresentada aos participantes daquelas ações, que recebem aulas teóricas e práticas, e também os recursos, por meio de bolsas, repassados a alunos de Iniciação Científica da UFPA, outra ação proposta pela Coleção, como apoio e incentivo para quem trabalha nessa classificação.

A comunidade acadêmica vem se debruçando e pesquisando essa prática, e alguns artigos já mencionam a Coleção (Tabela 1), e as duas sessões, que entendemos que se constituem em ações de divulgação das vozes dos artífices que a concebem.

Título	Autor (es)	Ano	Fonte
A Coleção Amazoniana de Arte da UFPA – Seção Arte Pelo Olhar da Museologia	João Victor Polaro Soares (UFPA); Orlando Franco Maneschy (UFPA)	2017	Sebramus III, UNB
A formação de um acervo de moda: a seção moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA	Sammya Daniele Paixão dos Santos	2019	Sebramus IV, UNB
A Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e as práticas museológicas	Paola Haber Maués, Joel Carlos Silva da Silva e Manuelly dos Santos Moraes	2022	Sebramus V, UFRGS
Coleção Amazoniana de Arte: O entrelace entre Arte, Moda e Museologia	Moema de Lima Correa (UFPA); Marcela Cabral (UFPA)	2017	Sebramus III, UNB
Documentação de coleções museológicas de vestuário: classificando uma roupa híbrida na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA	Susanne Pinheiro Dias e José Mariano Klautau de Araújo Filho	2019	Periódicos UDESC
Uma Coleção pelo Olhar da Museologia: a Importância Museologica da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA – Seção Arte	João Victor Polaro Soares, Orlando Franco Maneschy	2019	Sebramus, UNB
Uma experiência colaborativa na Amazônia dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA	Keyla Tikka Sobral	2018	Site Anpap

Tabela 1 – Trabalhos acadêmicos sobre a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

A experiência da sessão moda da Coleção foi tema do artigo *Documentação de coleções museológicas de vestuário: classificando uma roupa híbrida na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, da professora Mestra Susanne Pinheiro Dias e do professor Doutor José Mariano Klautau de Araújo Filho, publicado em 2019 na Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) no dossiê nº 5, *As fontes de pesquisa para a moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino*. O artigo é um recorte da dissertação *Documentação museológica de moda contemporânea: catalogação de roupas desobedientes de André Lima na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, de Susanne Dias, dividido em três partes, e visualiza a documentação museológica de coleções do vestuário, identifica a dinâmica de classificação da sessão moda da Amazoniana, e por fim, analisa determinada peça, propõe alternativas de classificação desse material específico, que contém características marcantes e, segundo os autores, sugere uma construção estética que desestabiliza o que seria uma lógica classificatória, e atravessando o processo inspirador do estilista André Lima em suas coleções e desfiles. A análise final do trabalho aponta detalhes sobre gestão de acervos de moda atuantes no país.

Há, portanto, um interesse crescente na investigação sobre as ações da Coleção, seja pelas características intrínsecas, de lugar e origem, visto que a Amazônia está na pauta do dia, o que, por si só, antecipa a importância do assunto, seja pelo conceito agregado e pelos artistas que dialogam com o mundo a partir de suas proposições artísticas, muitos deles com visibilidade nacional e internacional com passagem em importantes mostras e lugares, considerando ainda que grande parte das ações de ativação à Amazoniana, aqui expostas, mereceram espaço na mídia tradicional como também em sites e blogs, ampliando o conhecimento e o acesso ao acervo e aos demais desdobramentos.

Referências

AQUI TÁ FAZENDO CALOR**.** Instagram da Galeria Theodoro Braga. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C8-EAiluvar/?img_index=3>. Acesso em: 5 fev. 2025.

BARAÚNA, Danilo; MANESCHY, Orlando; BARBOSA, Maria Christina (org.). **Debaixo d'água flutuamos entre musgos**: mostra de audiovisual experimental no Pará. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2023.

CIÊNCIA PARA UM FUTURO SUSTENTÁVEL E INCLUSIVO: POR UM NOVO CONTRATO SOCIAL COM A NATUREZA. 76ª Reunião Anual da SBPC. Disponível em: **<**https://portal.sbpcnet.org.br/eventos/76a-reuniao-anual-da-sbpc/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

Coleção Amazoniana estará presente em exposição da 14ª Semana Nacional da Primavera de Museus com obra de Luciana Magno. **Portal da UFPA**, Belém, 24 de setembro de 2020. Disponível em: <https://ufpa.br/colecao-amazoniana-estara-presente-em-exposicao-da-14a-semana-nacional-da-primavera-de-museus-com-obra-de-luciana-magno/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

"DEGENERADO TIBIRA" É EXPOSTO EM GALERIA DA UNAMA. Disponível em: <https://www.unama.br/noticias/degenerado-tibira-e-exposto-em-galeria-da-unama>. Acesso em: 22 set. 2024.

DERENJI, Jussara. Dos gabinetes de curiosidades aos Museus Universitários. In: MANESCHY, Orlando (org.). **Amazônia lugar da experiência**. Belém: Ed. UFPA, 2013.

DOCUMENTAÇÃO DE COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS DE VESTUÁRIO: CLASSIFICANDO UMA ROUPA HÍBRIDA NA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**. Disponível em <https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/15906>. Acesso em: 2 fev. 2024.

EVANGELISTA, Roberto. Carta a Orlando. In: MANESCHY, Orlando (org.). **Amazônia lugar da experiência**. Belém: Ed. UFPA, 2013.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Códigos do Imaginário Amazônico. In: MANESCHY, Orlando (org.). **Amazônia lugar da experiência**. Belém: Ed. UFPA, 2013.

MANESCHY, Orlando. **Amazônia a arte**. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

MANESCHY, Orlando Franco. COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA: DO RUÍDO À BATIDA, AS VOZES A ECOAR NA AMAZÔNIA. **Existências: Anais do 31° Encontro Nacional da ANPAP**. Anais... Recife (PE) On-line, 2022. Disponível em: <https//www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/513538-COLECAO-AMAZONIANA-DE-ARTE-DA-UFPA--DO-RUIDO-A-BATIDA-AS-VOZES-A-ECOAR-NA-AMAZONIA>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Museu Virtual - Caminhos Amazônicos: espaços, flores e artefatos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xshQC2AeSRU>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/noticias-antigas/?p=29971>. Acesso em: 27 jan. 2024.

Promovendo diálogo entre acervos, Exposição "Aqui Tá Fazendo Calor" é aberta ao público. Disponível em: <https://ufpa.br/promovendo-dialogo-entre-acervos-exposicao-aqui-ta-fazendo-calor-e-aberta-ao-publico/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Sob as cinzas, brasa. 37° Panorama da arte brasileira. MAM, 2022-2023. São Paulo, SP. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/37o-panorama-da-arte-brasileira-sob-as-cinzas-brasa/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

SOBRAL, Keyla Tikka. Uma experiência colaborativa na Amazônia dentro da coleção amazoniana de arte da UFPA. **Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____SOBRAL_Keyla_Tikka.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.

ANTROPOLOGIA VISUAL, SEMIÓTICA E PRÁTICAS ARTÍSTICAS E MÍSTICAS NA AMAZÔNIA MARAJOARA:

o caso do filme *A Feiticeira*, de Dalcídio Jurandir

Francisco Weyl (PPGARTES-UFPA)[1]

RESUMO

Sob os paradigmas da Antropologia Visual e metodologias Semióticas, este estudo investiga a interseção entre Literatura, Teatro e Cinema na Ilha de Soure, cenário do filme *Quem cortou a língua de feiticeira que os donos do mundo temiam?*, realizado no Projeto Resistência Marajoara (Prêmio Funarte, 2009). Inspirado no Capítulo 34 do romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, exploramos práticas alternativas em comunidades periféricas da Amazônia paraense. Baseados na tríade *Estéticas de Guerrilhas, Poéticas da Gambiarra* e *Tecnologias do Possível*, analisamos a produção audiovisual como resistência cultural. O filme *A Feiticeira de Dalcídio* ressignifica símbolos míticos, religiosos e eróticos da cultura marajoara, emergindo como expressão singular da cinematografia amazônica. Resultado de oficinas colaborativas, onde jovens assumiram todas as etapas da criação, a obra reafirma a potência do cinema como ferramenta contra o apagamento dos saberes ribeirinhos, transpondo a literatura para o teatro e o audiovisual.

Palavras-chave: Estéticas de Guerrilhas; Poéticas da Gambiarra; Tecnologias do Possível; Dalcídio Jurandir, cultura marajoara.

ABSTRACT

Under the paradigms of Visual Anthropology and Semiotic methodologies, this study investigates the intersection between Literature, Theater and Cinema on the Island of Soure, the setting for the film Who cut the witch's tongue that the owners of the world feared?, made in the Marajoara Resistance Project (Prêmio Funarte, 2009). Inspired by Chapter 34 of the novel Marajó, by Dalcídio Jurandir, we explore alternative practices in peripheral communities in the Amazon of Pará. Based on the triad of Guerrilla Aesthetics, Poetics of Gambiarra and Technologies of the Possible, we analyze audiovisual production as cultural resistance. The film A Feiticeira de Dalcídio reframes mythical, religious and erotic symbols of Marajoara culture, emerging as a unique expression of Amazonian cinematography. The result of collaborative workshops, where young people took over all stages of creation, the work reaffirms the power of cinema as a tool against the erasure of riverside knowledge, transposing literature into theater and audiovisual.

Keywords: Guerrilla Aesthetics; Poetics of Gambiarra; Technologies of the Possible; Dalcídio Jurandir; marajoara culture.

[1] Doutorando em Artes (PPGARTES-UFPA), sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. Bolsista FAPESPA (Edital 006/2023 PROPESP-UFPA/FAPESPA). Foi Bolsista CAPES (Doutorado Sanduíche), através do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA e da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Professor de audiovisual no Brasil, Portugal e Cabo Verde. Poeta e documentarista, criador do Festival Internacional de Cinema do Caeté (FICCA). E-mail: carpinteirodepoesia@gmail.com

Introdução

A cidade de Soure, localizada no arquipélago do Marajó, no Pará, é um território de rica biodiversidade e profunda relevância cultural. Soure é conhecida por suas praias paradisíacas e paisagens exuberantes, mas sua importância transcende o aspecto natural. Espaço vivo de preservação e difusão cultural, onde arte, natureza e história se encontram em uma simbiose que enriquece a identidade cultural do Marajó e da Amazônia, a ilha carrega tradições que combinam influências indígenas, africanas e europeias, refletindo a diversidade que caracteriza a formação cultural da região amazônica.

A produção artística local está enraizada na relação entre o homem e a natureza. O artesanato marajoara, por exemplo, tem reconhecimento internacional, principalmente pela cerâmica, que é uma continuação das técnicas ancestrais dos povos indígenas da região. Esses objetos, marcados por traços geométricos e simbologia animal, são uma herança cultural que preserva a memória dos antigos habitantes da ilha. Além do artesanato, a ilha se destaca pela dança, música e gastronomia que reforçam sua identidade cultural única. O carimbó, dança tradicional amazônica, ressoa nas festas populares, enquanto pratos típicos, como o tacacá e a maniçoba, expressam a conexão entre a cultura local e a diversidade de sabores da região. Soure também serve como palco para festivais e manifestações artísticas que atraem visitantes e artistas, promovendo o intercâmbio cultural entre o local e o global. Entre estes projetos, destacamos o *Resistência Marajoara*, tema de nosso artigo.

Foi, portanto, neste território que se desenvolveram os fenômenos, cujos objetos são aqui analisados com o objetivo de pautar as epistemologias subjacentes às experiências alternativas de práticas audiovisuais na Amazônia paraense, que têm se destacado pela sua originalidade e pela capacidade de refletir as complexas realidades socioculturais locais. Este artigo utiliza paradigmas da Antropologia Visual e metodologias Semióticas para examinar como a obra dialoga com as linguagens da Literatura, do Teatro e do Cinema, ao mesmo tempo em que analisa as práxis artísticas que constituem o processo criador e de produção, através das oficinas que culminaram na realização de *Quem cortou a língua de feiticeira que os donos do mundo temiam?*.[2] Juntamente com o documentário *A festa da cobra*, realizado pelo mesmo coletivo através do projeto aqui abordado, a obra explora as potencialidades estéticas do cinema e serve como veículo de preservação e valorização das tradições culturais da Ilha de Soure, no arquipélago do Marajó. A unidade geográfica de Soure possui uma população estimada de 25.752 habitantes, com uma densidade demográfica de 9,01 habitantes por quilômetro quadrado. A estrutura etária da população é diversificada, com 24,81% dos habitantes na faixa etária de 0 a 14 anos, o que indica uma proporção significativa de crianças e adolescentes. A faixa etária de 15 a 29 anos compreende 26,55% da população, refletindo uma presença notável de jovens adultos. A maioria da população, com 41,48%, está na faixa etária de 30 a 64 anos, evidenciando um grupo considerável de adultos em idade produtiva. Finalmente, os indivíduos com 65 anos ou mais representam 7,15% da população, destacando a menor proporção de idosos na região (FAPESPA, 2024).[3]

[2] Este artigo explora as interseções entre Antropologia Visual e metodologias Semióticas na análise das práxis artísticas que empregam as linguagens da Literatura, Teatro e Cinema, situadas no contexto amazônico, especificamente na Ilha de Soure, cenário do filme "Quem cortou a língua de feiticeira que os donos do mundo temiam?". O estudo baseia-se na leitura do Capítulo 34 do livro "Marajó", de Dalcídio Jurandir, e nas práticas alternativas desenvolvidas no Projeto Resistência Marajoara - Prêmio Funarte (Residência Artística/Interações Estéticas-2009). A partir da tríade conceitual formada por "Estéticas de Guerrilhas", "Poéticas da Gambiarra" e "Tecnologias do Possível", o artigo realiza uma análise crítica das contribuições dessas práticas para a arte e cultura contemporânea amazônida, destacando como o filme "A Feiticeira de Dalcídio" representa um marco na cinematografia regional, forjado na interação entre práticas artísticas e o contexto cultural marajoara.

[3] Fonte: <https://seplad.pa.gov.br/wp-content/uploads/2023/03/Apresentacao-Fapespa-RI-Marajo.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2025.

A Feiticeira de Dalcídio

Inspirada e desenvolvida a partir da apresentação e leitura do Capítulo 34, do livro *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, este filme, enquanto resultado coletivo de um projeto cultural, pode ser analisado em relação às práticas alternativas desenvolvidas em comunidades periféricas, com o objetivo de ampliar a compreensão da produção audiovisual na Amazônia paraense. Nesse sentido, este estudo se fundamenta em uma tríade conceitual autoral que temos desenvolvido em nossas pesquisas, e que são as *Estéticas de Guerrilhas*, *Poéticas da Gambiarra* e *Tecnologias do Possível*. Tais conceitos-práxis serão explorados como formas de resistência artística e cultural.

O artigo busca, assim, evidenciar como essas práticas contribuem para uma estética diferenciada na cinematografia amazônida, promovendo uma abordagem dialógica, crítica e metafísica, que respeita e afirma os saberes ancestrais dos habitantes destas comunidades. Alguns conceitos e teorias que fundamentam a Antropologia Visual e a Semiótica, em contextos culturais específicos se tornam necessários como operadores de análise do histórico e do desenvolvimento da produção audiovisual na Amazônia, com foco em práticas alternativas e comunitárias, o que nos ajuda a detalhar a dialógica conceitual a partir das *Estéticas de Guerrilhas*, *Poéticas da Gambiarra* e *Tecnologias do Possível* e sua aplicação em contextos amazônicos.

Portanto, a Antropologia Visual é um campo interdisciplinar que combina métodos e teorias da Antropologia com o estudo das imagens e dos meios visuais. Segundo Grimshaw (2001), a Antropologia Visual oferece ferramentas valiosas para a análise das representações culturais, permitindo uma compreensão mais profunda das práticas sociais e dos significados culturais transmitidos através das imagens. Em paralelo, a Semiótica fornece uma estrutura teórica para a interpretação dos signos e símbolos presentes em produções audiovisuais, enfatizando a importância do contexto cultural na construção de significado (Barthes, 1977). No contexto amazônico, a aplicação dessas metodologias é particularmente relevante, dado que as produções audiovisuais frequentemente envolvem uma rica tapeçaria de símbolos culturais e referências mitológicas.

A obra de Dalcídio Jurandir é imbuída de significados que transcendem a narrativa textual, incorporando elementos da cultura marajoara que são essenciais para a compreensão plena de suas obras. Inspirado no Capítulo 34 da obra *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, este filme também é conhecido por *A Feiticeira* e/ou *A feiticeira de Dalcídio*. O filme *A Feiticeira de Dalcídio*, criado por jovens de Soure, insere-se em um contexto no qual a Antropologia Visual, a Semiótica e as práticas artísticas se entrelaçam para explorar e representar os saberes ancestrais marajoaras e amazônicos.

Este diálogo transdisciplinar revela tanto uma forma de resistência cultural, quanto a ressignificação do cinema enquanto ferramenta epistemológica e mágica, análoga à sabedoria e aos rituais locais. O Capítulo 34 oferece um retrato vívido da cultura e do ambiente da Ilha de Marajó, explorando temas de perda, memória e identidade através de personagens e cenários simbólicos. E o filme se utiliza da sutileza do imaginário marajoara *dalcidiano* como base para a construção de uma estética audiovisual, nascida através de vivências culturais com leituras e experimentações dramáticas do conteúdo do Capítulo especificado, promovendo uma leitura crítica e politizada da realidade

amazônida, portanto, construindo, uma proposta de resistência cinematográfica experimental paralela às narrativas hegemônicas.

O romance *Marajó* revela a complexidade e a beleza do território marajoara, capturando sua essência cultural e ambiental, sendo uma representação rica e detalhada da vida no Arquipélago do Marajó, oferecendo uma visão das relações entre os habitantes, a natureza e as estruturas sociais. A natureza exuberante das ilhas, vastas áreas de várzeas, campos alagados, densa vegetação e cursos d'água, descritos com precisão, refletem a importância do ambiente natural na vida dos personagens *dalcidianos*, para os quais a natureza, é elemento fundamental que lhes molda a vida e as próprias experiências existenciais.

Os ambientes naturais são quase personagens, desempenhando um papel crucial nas relações e eventos dos romances de Dalcídio, nos quais o ambiente rural das fazendas é detalhado, incluindo as construções simples, o trabalho agrícola e o cotidiano dos trabalhadores, em minuciosas descrições dos processos de cultivo e extração de produtos, como o açaí e a mandioca. As fazendas e as atividades agrícolas representam a subsistência e a conexão dos habitantes com a terra. A vida rural reflete a resistência e a adaptação dos moradores às condições naturais adversas. Homens e mulheres, seus personagens centrais estão entrelaçados em suas existências, ora simbolizando o Poder ou a luta e a resiliência do homem do campo e das comunidades urbanas e rurais.

A interação constante entre os habitantes e o ambiente natural do arquipélago, onde a natureza é um componente ativo da vida e da cultura e das atividades agrícolas nas fazendas, onde a dependência econômica marca o sistema de produção e a economia local, revelando as relações de poder entre os personagens. Essenciais para compreender as tensões e os desafios enfrentados pelos habitantes do Marajó, essas dinâmicas constituem desafios enfrentados pelos habitantes do arquipélago, na resiliente vivência de suas tradições, crenças e modos de vida, e na relação simbólica com o ambiente natural e as identidades culturais.

A Antropologia Visual, como campo que investiga a cultura a partir da imagem e da prática cinematográfica, torna-se essencial para compreender como os jovens de Soure, por meio de suas lentes, capturam os saberes e as práticas ancestrais que formam a base da identidade marajoara. O cinema de guerrilha, com sua estética crua e independente, faz com que o filme surja como um produto de autorrepresentação, onde as vivências locais não são apenas retratadas, mas experimentadas de maneira ativa e crítica.

Os jovens cineastas se tornam agentes de seu próprio legado, utilizando a câmera para reapropriar suas narrativas, muito além dos discursos colonizadores ou exotizantes que historicamente marcaram a Amazônia. Por outro lado, a Semiótica ajuda a decifrar os símbolos presentes no filme, tanto no nível visual quanto narrativo. As paisagens, os rituais e os elementos naturais retratados carregam significados profundos que se conectam diretamente com os saberes indígenas, africanos e caboclos que compõem a complexidade cultural da região. No filme, a feiticeira não é apenas uma personagem fictícia; ela é um arquétipo que conecta o místico e o real, representando os vínculos entre o humano e a natureza, e entre o visível e o invisível.

O uso de ervas e algas, por exemplo, tanto no filme quanto na vida marajoara, carrega uma simbologia que remete a ritos de cura, proteção e conexão com o cosmos. São signos naturais que representam a magia da vida, a vitalidade da floresta, ferramentas de mediação entre o sagrado e o cotidiano.

Místicas marajoaras

A magia do cinema e a magia das águas no contexto marajoara se interligam como expressões de poder, transformação e criação. O cinema, assim como a prática ancestral de manipular elementos da natureza, opera como um ritual de criação de realidade. A construção narrativa visual e sonora permite não apenas recriar suas realidades, mas também subvertê-las e enaltecer aspectos que transcendem o tangível. No caso marajoara e amazônico, a magia é uma prática viva, que envolve o uso da natureza, como as ervas, para curar, proteger e transformar. Do mesmo modo, o cinema de guerrilha emerge como uma prática mágica, que rompe com as regras convencionais da produção cinematográfica, explorando formas alternativas de criação e disseminação cultural.

No caso do Capítulo 34 de *Marajó* e do filme *A Feiticeira...*, há uma análise profunda da cultura e do ambiente da Ilha de Marajó através da representação de ambientes naturais, práticas culturais e relações entre personagens. O lago, a pajé Nhã Leonardina e Orminda são elementos simbólicos que ilustram a perda e a preservação da identidade cultural marajoara. A narrativa explora a tensão entre a tradição e a modernidade, entre o espiritual e o cotidiano, revelando as complexas dinâmicas que moldam a vida na ilha. O lago e o campo são descritos como cenários centrais do capítulo. O lago é um espaço de transição e mistério, onde as ações da pajé, Nhã Leonardina, se desenrolam. O ambiente é sombrio e enigmático, refletindo a luta interna da personagem e a perda de sua habilidade. Nhã Leonardina, uma pajé, é retratada em um estado de declínio e perda. Sua tentativa de invocar o caruana, uma entidade espiritual ou poder mágico, mostra a tensão entre a tradição e a realidade. Sua força espiritual e suas habilidades de encantamento estão desaparecendo, simbolizando a perda da conexão ancestral com o mundo espiritual.

Orminda aparece como uma figura de contraste em relação à Nhã Leonardina. Enquanto a pajé está associada ao passado e à sabedoria ancestral, Orminda é uma figura que busca resgatar o poder perdido da pajé. A cena em que Orminda tenta levantar Nhã Leonardina da terra destaca a diferença entre o vigor da juventude e o desgaste da velhice. Orminda é uma jovem que representa a continuidade da tradição, mas também a dificuldade em lidar com a perda de poderes espirituais. Sua presença enfatiza a transição entre a antiga e a nova geração. A descrição dos pescadores no lago e a atividade de lanceação são elementos que ligam a cultura local à prática cotidiana. O lago, que é um espaço vital para a subsistência dos habitantes, é apresentado como um cenário de abundância, mas também de perigo e desolação. Os pescadores, alheios ao sofrimento da pajé, representam a vida prática e a conexão com os recursos naturais. Eles contrastam com a figura de Nhã Leonardina, que está em uma crise espiritual enquanto eles estão imersos em sua rotina. E o filme *A Feiticeira de Dalcídio* reflete, então, a capacidade dos jovens de Soure de conjugar o passado ancestral com as

possibilidades do presente.

A partir de suas experiências alternativas com o cinema de guerrilha, eles elaboram uma linguagem própria, onde o *saber-fazer* do cinema se alinha ao *saber-viver* marajoara. Nesse processo, o filme estabelece uma ponte entre as epistemologias científicas – que buscam classificar e compreender o mundo – e os saberes ancestrais – que são vividos, sentidos e transmitidos através de gerações, de forma muitas vezes oral, ritualística e simbólica. E a prática artística aqui não é apenas estética, mas ontológica, resgatando modos de ser e viver que estão enraizados no território amazônico. Assim, *A Feiticeira de Dalcídio* não apenas documenta ou interpreta a cultura marajoara, mas a atualiza, permitindo que o cinema se transforme em um novo meio de perpetuar os saberes ancestrais e, simultaneamente, reivindicar novas formas de existência para as juventudes da Amazônia.

Estéticas de Guerrilhas, Poéticas da Gambiarra e Tecnologias do Possível

A produção audiovisual na Amazônia é marcada por práticas que frequentemente se afastam dos modelos convencionais de cinema, em parte devido às limitações materiais e à necessidade de adaptar-se a contextos locais específicos. As práticas audiovisuais na região são muitas vezes caracterizadas por uma abordagem colaborativa e comunitária, onde os próprios membros das comunidades se tornam agentes ativos na produção de conteúdo, refletindo suas experiências e perspectivas únicas. Nesse sentido, o Projeto Resistência Marajoara é um exemplo emblemático dessa abordagem.

Durante as oficinas realizadas na Ilha de Soure, os participantes, muitos dos quais nunca haviam manuseado uma câmera, foram incentivados a explorar suas próprias histórias e tradições culturais, resultando em uma produção que é tanto um exercício de preservação cultural quanto de resistência política. Essa prática se alinha com as *Estéticas de Guerrilhas*, um conceito que criamos e desenvolvemos para afirmar e valorizar a utilização criativa dos recursos disponíveis e a transformação das limitações em oportunidades estéticas e políticas.

A tríade conceitual que orienta este estudo - *Estéticas de Guerrilhas*, *Poéticas da Gambiarra* e *Tecnologias do Possível* - emerge como uma resposta às particularidades do contexto amazônico, onde a produção artística é frequentemente marcada pela escassez de recursos e pela necessidade de resiliência. Esta abordagem permite que os artistas criem obras que desafiam as narrativas dominantes, ao mesmo tempo em que refletem as realidades locais.

As *Estéticas de Guerrilhas* referem-se a uma prática de criação subversiva que se apropria das imperfeições e limitações materiais para gerar uma estética única, que é ao mesmo tempo artística e política. As *Poéticas da Gambiarra*, por outro lado, são caracterizadas pela improvisação e pela reutilização criativa de materiais disponíveis, muitas vezes precários, para a criação de obras audiovisuais. Essa prática subverte as limitações técnicas e ressignifica o conceito de valor na produção artística ao transformar o que seria considerado lixo ou material descartável em elementos essenciais da narrativa audiovisual (Weyl, 2020). Finalmente, as *Tecnologias do Possível* referem-se à busca por soluções inovadoras e criativas para superar desafios na produção

audiovisual, especialmente em contextos de restrição orçamentária e tecnológica. Essa abordagem incentiva a experimentação e a adaptabilidade, permitindo que os artistas amazônidas continuem produzindo conteúdo relevante e de qualidade, mesmo diante de adversidades.

Podemos afirmar que estes conceitos em construção se tornam simultaneamente em operadores metodológicos, consequentemente, em metodologias de análises a partir das quais são observados e analisados fenômenos e experiências artísticos sobre os quais nos debruçamos, assim como aqueles que nós próprios produzimos, na solidão de nossos ateliers, enquanto indivíduos, ou na pulsão das ruas, nos coletivos artísticos e culturais. É por esta razão que a metodologia deste estudo combina uma abordagem qualitativa com a análise crítica de práticas artísticas, utilizando tanto a Antropologia Visual quanto a Semiótica como ferramentas teóricas para explorar as interseções entre essas disciplinas e as práticas audiovisuais na Amazônia.

Mas essas observações estão mais próximas das metodologias do afeto e das relações interpessoais que se estabelecem a partir de observações participativas e relações dialógicas desenvolvidas durante o período de produção e realização das oficinas e das práticas artísticas desde a do Capítulo 34 do livro *Marajó*, de Dalcídio Jurandir até o filme *Quem cortou a língua de feiticeira que os donos do mundo temiam?*. A análise de conteúdo utilizada identifica e relaciona simbologias e míticas, como a dos Caruanas e da Cobra Grande, esta, também tema de documentário realizado no decorrer do mesmo projeto Resistência Marajoara, sendo tais experiências audiovisuais, relacionadas às três categorias conceituais apresentadas. A análise do filme *A Feiticeira...* revelou uma forte conexão entre as práticas artísticas desenvolvidas e os conceitos de resistência cultural e política.

Os participantes das oficinas que se tornaram realizadores no âmbito de uma experiência audiovisual coletiva relataram que o uso de recursos limitados e a improvisação criativa foram fundamentais para a realização do filme, destacando como as *Poéticas da Gambiarra* foram essenciais para superar as barreiras impostas pela falta de financiamento e de equipamentos técnicos. Os resultados também indicaram que as *Estéticas de Guerrilhas* foram incorporadas não apenas no processo de produção, mas também na própria narrativa do filme, que subverte as representações tradicionais da cultura marajoara e promove uma visão crítica das relações de poder na Amazônia.

Neste sentido, o filme serviu como um meio de expressar suas identidades culturais e de resistir às pressões externas que ameaçam a preservação dessas tradições. Além disso, o conceito de *Tecnologias do Possível* emergiu como uma abordagem central para a produção audiovisual na Amazônia, resultando num filme onde as tecnologias existentes podem até não atender às necessidades específicas, mas elas, na sua precariedade, e sem romantização, podem ser reutilizadas, enquanto ferramentas em favor da construção de uma consciência social participativa. Essa adaptabilidade e criatividade tecnológica permitiram a produção de um filme que, apesar das limitações materiais, conseguiu alcançar um alto nível de qualidade estética e narrativa.

Este estudo reforça a importância das práticas artísticas como formas de resistência cultural e política na Amazônia. A análise do filme *A Feiticeira de Dalcídio* demonstra como a Antropologia Visual e a Semiótica podem ser aplicadas para entender a

complexidade das representações culturais e as dinâmicas de poder presentes na produção audiovisual regional. As categorias conceituais apresentadas revelam-se ferramentas analíticas poderosas para entender a produção audiovisual em contextos periféricos, onde a escassez de recursos é superada pela criatividade e pela resistência cultural. Esta tríade que é uma práxis emerge como categorias conceituais valiosas para a análise crítica dessas práticas, oferecendo novas perspectivas sobre a produção artística em contextos de escassez de recursos técnicos e tecnológicos, mas não poéticos e estéticos.

Este debate destaca a relevância deste filme como um exemplo paradigmático de como a arte pode (se) servir como um meio de preservação cultural e de resistência política. Ao incorporar elementos da cultura marajoara e subverter as narrativas tradicionais, *Quem cortou a língua de feiticeira que os donos do mundo temiam?* não apenas preserva, mas também reinterpreta e revitaliza as tradições locais, oferecendo uma visão crítica da realidade amazônida e contribuindo para a preservação e valorização da cultura marajoara, consequentemente, gerando um impacto sociocultural e pedagógico entre as comunidades envolvidas.

Conclusão

A continuação dessa linha de pesquisa pode contribuir para uma compreensão mais ampla e profunda das práticas artísticas na Amazônia, bem como para a valorização das culturas locais em face das pressões globalizadoras. Estes conceitos e estas práticas artísticas desenvolvidas pelo projeto *Resistência Marajoara* dialogam com as tradições culturais locais amazônicas, do mesmo modo, a Antropologia Visual, contribui para os estudos de diferentes contextos culturais regionais, ainda que sejam limitados seus fundamentos teóricos, considerando que seus amálgamas são coloniais e é quase impossível estabelecer uma dialógica entre a racionalidade científica e a sabedoria ancestral. Entretanto, este debate pressupõe a oralidade e os conhecimentos que estão em estado de potência nas narrativas orais. E as implicações teóricas deste fenômeno refletem as interseções entre Antropologia Visual, Semiótica e práticas artísticas na Amazônia Paraense, constituindo-se num terreno fértil para a produção de obras audiovisuais que contestam as dinâmicas de poder e as representações culturais hegemônicas, com base em princípios e metafísicas poéticos como as estéticas de guerrilhas, de que é exemplo o filme *A Feiticeira de Dalcídio*, cuja estética cinematográfica é ao mesmo tempo local e universal, subversiva e preservadora.

O estudo das práticas audiovisuais desenvolvidas na Ilha de Soure, especialmente no projeto *Resistência Marajoara*, revela uma profunda interconexão entre cultura, natureza e história, destacando como o cinema de guerrilha pode ser uma ferramenta poderosa de resistência cultural e de valorização dos saberes ancestrais. O filme *A Feiticeira de Dalcídio*, fruto dessas práticas, não apenas expande as fronteiras da cinematografia amazônida, mas também reforça a importância da autorrepresentação e do protagonismo local. Através das lentes dos jovens cineastas, a cultura marajoara ganha uma nova camada de significado, resgatando e reinterpretando tradições e narrativas que moldam a identidade do arquipélago.

Ao utilizar conceitos como *Estéticas de Guerrilhas*, *Poéticas da Gambiarra* e *Tecnologias do Possível*, o artigo nos mostra que o audiovisual na Amazônia não se trata apenas de expressão artística, mas de um movimento que questiona e desafia narrativas hegemônicas. Ao explorar essas interseções, o filme e o projeto contribuem para a construção de um legado cultural que resiste ao apagamento e que continua a inspirar futuras gerações de artistas e pensadores amazônicos.

Referências

BARTHES, Roland. **Image, Music, Text**. London: Fontana Press, 1977.

JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. Belém: CEJUP, 1992.

Vários Autores - **RI MARAJÓ - Região de Integração do Marajó - Perfil Socioeconômico e Ambiental.** Fundação Amazônia de Amparo à Estudos e Pesquisas - FAPESPA, Governo do Pará, 2023. Acesso em: <https://seplad.pa.gov.br/wp-content/uploads/2023/03/Apresentacao-Fapespa-RI-Marajo.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2025.

WEYL, Francisco. A Arte de saudar Ogum. **Revista Sentidos da Cultura, Belém,** v.7, n.12, 2020, p. 58-79. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos/article/view/3452>. Acesso em: 15 mar. 2025.

CORPO (R)EXISTÊNCIA:

devir-mulher como potência no processo de criação em dança contemporânea

Leylla Raissa Sampaio Melo (PPGARTES-UFPA)[1]

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos (UFPA)[2]

RESUMO

Este artigo discorre sobre a criação em dança contemporânea, a partir da relação com o conceito de devir-mulher, de Deleuze e Guattari na obra Mil Platôs, em consonância às Teorias Feministas. Ao tomar como base o devir-mulher na historiografia, caminho que circunda este trabalho, destacaram-se premissas que levam a questionar o cenário instaurado hegemonicamente pela estrutura patriarcal, produzindo novas subjetividades aos corpos. Para isso, considerou que os movimentos do devir-mulher no corpo que dança produzem potências criadoras para aflorar "micro feminilidades" e reafirmar seu lugar social de corpo político. Nessa perspectiva, a compreensão do devir-mulher no corpo que dança teceu correlação entre seus sentidos e a arte do gesto, como forma de representação da resistência, subvertendo os discursos marcados pelo patriarcado. Por fim, foi proposto uma reflexão sobre o ser sujeito dentro do processo de criação em dança, transpondo e construindo linhas de fuga que não aprisionam corpos, pensamentos e sensibilidades.

Palavras-chave: Devir-mulher; história das mulheres; feminismo; processo de criação; dança contemporânea.

ABSTRACT

This article discusses the creation of contemporary dance, based on Deleuze and Guattari of becoming-woman in Mil Platôs, in line with feminist theories. By taking the becoming-woman in historiography as a basis, a path that surrounds this work, premises were highlighted that lead to questioning the scenario established hegemonically by the patriarchal structure, producing new subjectivities for bodies. It considered that the movements of the becoming-woman in the dancing body produce creative powers to bring out "micro femininities" and reaffirm their social place as a political body. From this perspective, the understanding of the becoming-woman in the dancing body weaved a correlation between its meanings and the art of gesture, as a form of representation of resistance, subverting discourses marked by patriarchy. Finally, a reflection was proposed on being a subject within the process of dance creation, transposing and constructing lines of escape that do not imprison bodies, thoughts and sensibilities.

Keywords: Becoming-woman; women's history; feminism; creative process; contemporary dance.

[1] Graduada em Licenciatura em Dança da UFPA; mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA (PPGARTES UFPA), sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Mayrla Andrade Ferreira dos Santos. Atuação artística: Artista, bailarina, pesquisadora e professora de Dança. E-mail: melo.leylla@gmail.com

[2] Docente efetivo na Universidade Federal do Pará, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes e nos cursos de técnicos de formação em Dança Intérprete-criador e na habilitação em Dança Clássica na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Coordenadora do projeto de pesquisa Habitante criador, projeto de extensão Microdanças da memória e projeto de extensão Vértice: Arte, Ensino e Sociedade da ETDUFPA. Artista-pesquisadora e professora de Dança. E-mail:mayrla@ufpa.br

Introdução

As questões sobre as mulheres na historiografia ainda ocupam um espaço de pouco reconhecimento e prestígio, bem como subordinado muitas vezes ao lugar de silenciamento. Este fato ocorre devido às relações de poder produzir desigualdades de gênero no ambiente social. No entanto, este cenário vem sendo conflitado nas últimas décadas, a partir dos estudos e movimentos sociais que questionam essas relações de poder hegemônicas a partir da compreensão dos papeis de gênero na sociedade e as formas de viabilizar a construção de uma história outra, em que as mulheres possam ter seu lugar de protagonismo. Para isso, é necessário a compreensão sobre o formato em que o sistema patriarcal se estrutura dentro das relações de gêneros e como marcam as desigualdades instauradas ao longo do processo social.

Na hierarquia das relações de gênero, homens (em especial, brancos, cisgênero e heterossexual) possuem uma posição privilegiada sobre as mulheres em espaços públicos e privados, no que diz respeito a carreira profissional, acadêmica, no alcance e na produção de conhecimento e afins, colocando à margem o lugar social da mulher. Apesar das transformações nas relações de gênero impulsionadas pelos movimentos feministas na sociedade, são nos espaços que se encontram à margem onde se criam possibilidades outras de romper com as estruturas impostas. Entre elas, a existência do devir-mulher, conceito elaborado por Deleuze e Guattari (2012), que representa uma ferramenta possível de desconstrução da narrativa hegemônica, dominante e patriarcal.

Para esses filósofos, o devir-mulher é considerado devir primeiro; devir minoritário – no sentido de resistência, subverter os discursos marcados pelo poder patriarcal, reivindica modos específicos de ser sujeito, transpõe, dribla, constrói linhas de fuga e convoca a criação de uma história outra (Deleuze; Guattari, 2012).

Desse modo, a noção de devir-mulher constitui um conceito fundamental para refletir sobre a questão das minorias, incluindo as mulheres, que aborda "uma problemática da multiplicidade e da pluralidade e não uma questão de identidade cultural, de retorno ao idêntico, de retorno ao arcaico" (Rolnik; Guattari, 2013, p. 86). Nessa perspectiva, ao trazer o devir-mulher para pensar a história, especialmente a história das mulheres, é produzido rupturas nas estratificações dominantes, à medida que possibilita movimentar e compreender a história sob uma outra ótica, capaz de considerar as singularidades, os silenciamentos e a invisibilidade dos corpos, subjetividades e existências das mulheres nos fazeres e representações sociais no decorrer da história. Por isso, estabelece relação direta com as teorias feministas desde os primeiros movimentos até a contemporaneidade, construindo possibilidades outras de romper com estruturas normativas e abrindo pontos de fuga para novas formas de existência. Entre elas, para o corpo que dança.

Nesse contexto, toma-se como base a dança contemporânea que corrobora com a ideia de subverter padrões e possibilitar experiências outras no processo de criação. Ao dialogar com o conceito de devir-mulher, possibilita a desconstrução das formas tradicionais de movimento, ampliando as possibilidades expressivas e narrativas do corpo, tornando-o lugar de resistência. Assim, o diálogo entre história das mulheres, o devir-mulher, o feminismo e a dança contemporânea não apenas ressignifica as narrativas sobre as mulheres, mas também abre caminho para a criação de um

conhecimento que se faz no corpo, na experiência e no atravessamento dessas camadas. Nessa perspectiva, a dança contemporânea se apresenta como um campo fértil para a construção de uma história outra, que não apenas reconhece as mulheres, mas que as coloca em movimento como agentes ativas de suas próprias existências.

O devir-mulher como potência na história

Raramente, as mulheres aparecem como sujeitos na historiografia. Suas ações foram sistematicamente invisibilizadas, restando espaços marginalizados e lacunas históricas, para escapar às categorizações identitárias tradicionais e aos modelos conceituais estruturados sob a lógica masculina. Através de práticas revolucionárias e movimentos de resistência, as mulheres, ao longo da história desafiam e desestabilizam as fronteiras impostas pelo patriarcado. O devir-mulher emerge como uma chave interpretativa fundamental para compreender a dinâmica das subjetividades ao longo da história e assumir o papel ativo no processo de desterritorialização que rompe com as formas hierárquicas do pensamento e as amarras do sistema patriarcal.

Distante de uma categoria fixa ou essencialista, o devir-mulher não se refere exclusivamente ao feminino biológico, mas a um processo que desafia as estruturas normativas e hegemônicas do pensamento ocidental. Nesse sentido, constitui uma potência para repensar as relações de poder, as formas de opressão e a própria construção das subjetividades.

Historicamente, as mulheres foram relegadas ao papel subalterno dentro das estruturas sociais patriarcais. Simone de Beauvoir (1967, p.9) destaca que "ninguém nasce mulher, torna-se mulher", uma afirmação que dialoga com a ideia de devir-mulher ao enfatizar a construção histórica e social do gênero. No entanto, o devir-mulher não se limita à reivindicação de direitos ou ao reconhecimento institucional da igualdade. Propõe uma transformação mais profunda, na qual se dissolvem fronteiras identitárias fixas e se abrem espaços para existências fluídas e insurgentes. Para Guattari (1992), o devir é um movimento perpétuo de fuga das segmentações do poder.

Ao considerar a trajetória das mulheres na história – uma história ainda dominada por perspectivas masculinas, como apontam Rolnik e Guattari (2013) – é possível perceber que suas existências, frequentemente marginalizadas e transgressoras, habitaram os interstícios do discurso oficial, por entre os espaços, estabelecendo pontos de fuga. Por meio dessas brechas, traçaram um devir-mulher como potência, subvertendo as estruturas que tentavam apagá-las. Mesmo diante da escassez de registros e da ausência de fontes tradicionais, resistiram e escreveram suas presenças na história. Condenadas ao não-lugar e ao anonimato, forjaram espaços de luta no corpo, na linguagem e na vida cotidiana.

Movendo-se nas margens, as mulheres desenvolveram um pensamento fronteiriço e práticas insurgentes contra uma historiografia patriarcal, que as relegou ao trabalho o doméstico, as miudezas do cotidiano à serviço do patriarcado e silenciamentos outros, negando-lhes o lugar de existência na história. Essas formas de resistência têm progressivamente desestabilizado os discursos hegemônicos, que por séculos silenciaram e invisibilizaram múltiplas subjetividades e experiências sociais das mulheres.

Dessa forma, o devir-mulher é marcado por uma natureza molecular e fluida (Deleuze; Guattari, 2012), que atravessa e desestabiliza as estruturas molares que sustentam a ordem hegemônica na história. Essas estruturas, enraizadas na hierarquização de gênero, na lógica binária e na segmentaridade rígida do masculino, buscam fixar identidades e delimitar fronteiras. No entanto, o devir-mulher opera como força de dissidência, desafiando os sistemas normativos e abrindo brechas para a emergência de novas formas de existência, que escapam às categorias estanques impostas pelo patriarcado.

> Ora, se todos os devires já são moleculares, inclusive o devir-mulher, é preciso dizer também que todos os devires começam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires. Que o homem de guerra se disfarce de mulher, que ele fuja disfarçado de donzela, que ele se esconda como donzela, não é um incidente provisório vergonhoso em sua carreira. Esconder-se, camuflar-se, é uma função guerreira; e a linha de fuga atrai o inimigo, atravessa algo e faz fugir o que a atravessa, é no infinito de uma linha de fuga que surge o guerreiro (Deleuze; Guattari, 2012, p. 74).

Nesse sentido, a história das mulheres se desenha em linhas de fuga, operando como força ativa de transformação, de modo que "a linha de fuga é uma desterritorialização. O Grande erro. O único erro seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém ao contrário, é produzir algo real, criar vida" (Deleuze; Parnet, 1998, p. 48). Então, essas linhas não significam uma simples retirada ou recuo, mas a produção de realidades outras, a criação de novas formas de existência que escapam às estruturas fixas e molares do Estado, da Igreja e das instituições patriarcais. Como afirmam Deleuze e Parnet (1998, p. 49), "fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano". Nesse contexto, a fuga não é passividade, mas resistência criadora, um movimento que fura sistemas, fazendo vazar suas certezas e abrindo fissuras onde antes só havia rigidez normativa.

Muitas mulheres, ao longo da história, operaram e operam essas fissuras, recusando-se a serem capturadas pelas engrenagens patriarcais que buscam homogeneizá-las e controlá-las. Nos desvios, nos espaços liminares e nas margens do discurso dominante, foram capazes de subverter os dispositivos de poder que as normalizam e coagem.

O devir-mulher, enquanto força desterritorializada, não se submete às formas cristalizadas da identidade fixa, mas se alastra como potência revolucionária. Através dele, novos valores, representações e formas de subjetivação emergem, instaurando modos de vida que desafiam os códigos hegemônicos. Assim, ao se confrontarem com o poder patriarcal, as mulheres não apenas resistiram, mas criaram possibilidades de existência, reafirmando que a história não é um domínio exclusivo da ordem patriarcal, mas um campo em constante disputa e transformação.

Nessa perspectiva, o devir-mulher se aproxima dos modos de vida minoritários, pois, conforme apontam Deleuze e Guattari (2012a), carrega uma potência que se manifesta nas margens, atravessando zonas de indiscernibilidade onde as identidades fixas se desestabilizam. Nessa dinâmica, os movimentos micropolíticos e as resistências se

multiplicam, dispersando-se em múltiplas direções e rompendo com as estruturas normativas.

O devir não se alinha ao hegemônico, mas opera como força insurgente, abrindo espaços para existências que escapam às segmentações rígidas do pensamento dominante. Assim, não apenas contesta a ordem estabelecida, mas também instaura novas formas de subjetivação e agenciamento, ampliando as possibilidades de transformação social. Nesse sentido, para esses filósofos, o que define uma minoria:

> [...] não é o número, são as relações interiores ao número. Uma minoria pode ser numerosa ou mesmo infinita; do mesmo modo uma maioria. O que as distingue é que a relação interior ao número constitui no caso de uma maioria um conjunto, finito ou infinito, mas sempre numerável, enquanto que a minoria se define como conjunto não numerável, qualquer que seja o número de seus elementos. O que caracteriza o inumerável não é nem o conjunto nem os elementos; é antes a conexão, o "e", que se produz entre os elementos, entre os conjuntos, e que não pertence a qualquer dos dois, que lhes escapa e constitui uma linha de fuga (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 186).

De acordo com o excerto, as minorias não se definem apenas pela quantidade numérica, mas pela posição estrutural que ocupam dentro das relações de poder. Muitas vezes, são elas que sustentam a própria lógica das maiorias, desafiando sua estabilidade e seu consenso político. As minorias, ao se organizarem como multidões insurgentes, possuem o potencial de desestabilizar as normas instituídas, colocando em xeque a ordem hegemônica.

Como manifestação de um devir-minoritário, o devir-mulher materializa a resistência e a experiência dos corpos femininos, possibilitando confrontar as formas institucionalizadas de saber e poder historicamente legitimadas pelo patriarcado. Por isso, não se insere na lógica da fixidez, mas na do deslocamento e da fuga, escapando das estruturas molares que buscam cristalizar identidades e comportamentos. O devir é sempre menor, fragmentário, em constante desvio, desafiando a normatividade e abrindo caminhos para novas formas de existência. Ao se afirmar na margem, o devir-mulher não busca integrar-se às estruturas dominantes, mas desmantelá-las, possibilitando a emergência de subjetividades que escapam às formas tradicionais de reconhecimento e controle.

A potência do devir-mulher reside, portanto, na sua capacidade de desestabilizar hierarquias e abrir espaço para novas formas de existência e relações sociais. Assim, compreender o devir-mulher na história é reconhecer o papel transformador da diferença entre gêneros e a importância de abrir caminhos para subjetividades plurais e libertárias.

O encontro das teorias feministas e as esferas conceituais do devir-mulher

Ao longo da história, diversas manifestações desse devir podem ser identificadas em movimentos feministas, artísticos e filosóficos. Desde as sufragistas do século XIX até as teóricas feministas contemporâneas, há um processo contínuo de questionamento das estruturas de dominação e de ampliação dos horizontes de subjetivação das mulheres.

A interseção entre as teorias feministas e o conceito deleuziano de devir-mulher representa um campo fértil para pensar as dinâmicas de resistência, subjetivação e transformação. Esses estudiosos introduzem o devir-mulher como um movimento de desterritorialização das identidades fixas, operando a partir das margens e das minorias.

Para além de uma identidade essencialista, o devir-mulher se coloca como um processo aberto e inacabado, rompendo com as estruturas molares e hierárquicas que sustentam a dominação patriarcal. Esse conceito, ao ser lido a partir das perspectivas feministas, possibilita um alargamento das discussões sobre gênero, subjetividade e resistência, reconfigurando os modos como o feminismo compreende a emancipação e a produção de novas formas de existência.

Conforme Deleuze e Guattari (2012), o devir-mulher não se refere a uma transição para um estado fixo de ser mulher, mas refere-se a um processo de transformação que escapa das codificações normativas da identidade. Esse movimento opera naquilo que os autores chamam de "linhas de fuga", espaços onde as estruturas hegemônicas perdem sua rigidez e emergem novas formas de subjetividade. Nesse sentido, aproxima-se das perspectivas feministas que questionam a essencialização das categorias de gênero, como Judith Butler (2018), que argumenta que o gênero é uma construção performativa e contingente. Assim, o devir-mulher não busca reafirmar a identidade feminina dentro da lógica binária, mas sim dissolver os limites que sustentam as dicotomias de gênero.

No contexto das teorias feministas contemporâneas, especialmente aquelas ligadas ao feminismo pós-estruturalista, encontram no conceito de devir-mulher um dispositivo crítico para desestabilizar as formas tradicionais de subjetivação. Rolnik e Guattari (2013) apontam que a história é dominada por uma narrativa masculina, que relega as mulheres à invisibilidade ou à posição de alteridade. Nesse sentido, o devir-mulher se alinha às propostas feministas que buscam tensionar a hegemonia do masculino universal, expondo as formas de exclusão e apagamento impostas pelo patriarcado. Então, pensar o devir-mulher implica deslocar as categorias rígidas do sujeito e reconhecer a multiplicidade de formas de existência que escapam à normatividade.

Nessa perspectiva, o devir-mulher se configura como um devir-minoritário, uma vez que as minorias não se definem pelo número, mas pela sua posição estrutural de resistência e desterritorialização, como apontado anteriormente. Ainda que determinadas subjetividades sejam atravessadas por condições estruturais que as predispõem a um devir-minoritário, tal processo não ocorre de maneira automatizada ou garantida. Os filósofos supracitados argumentam que ser minoria não equivale ser parte do devir-minoritário, mas implica em uma disposição ativa à transformação e à resistência às estruturas hegemônicas. Assim, mesmo que as mulheres sejam socialmente categorizadas como minoria em determinadas conjunturas históricas e políticas, é necessário que elas se engajem ativamente nesse devir, questionando e subvertendo as normas que sustentam o sistema patriarcal.

Essa distinção é fundamental para compreender as dinâmicas internas dos movimentos feministas e seus riscos de cristalização em novos padrões normativos, pois isso pode se manifestar quando uma minoria, ao invés de problematizar os modelos de poder dominantes, os reproduz sob novas formas. Um exemplo disso está nos discursos feministas que são apropriados para reforçar modelos neoliberais de sucesso individual,

promovendo uma figura da mulher "empoderada" que se adequa aos padrões de produtividade e competitividade do mercado, enquanto mantém intactas as hierarquias de classe e raça. Outro ponto a ser considerado é quando há divisão dentro do próprio movimento feminista, como por exemplo, no período das sufragistas que, apesar de defenderem os direitos civis e políticos das mulheres, resumiu-se a um movimento que não envolveu todas as mulheres de fato, privilegiando apenas as brancas e de classe média, excluindo mulheres negras e trabalhadoras desse processo. Segundo Angela Davis (2016, p. 146),

> 'Mulher' era o critério, mas nem toda mulher parecia estar qualificada. As mulheres negras, claro, eram praticamente invisíveis no interior da longa campanha pelo sufrágio feminino. Quanto às mulheres brancas da classe trabalhadora, as líderes sufragistas provavelmente ficaram impressionadas, no início, com seus esforços de organização e sua militância. Mas, como se viu depois, as próprias trabalhadoras não abraçaram a causa do sufrágio feminino com entusiasmo. Embora Susan B. Anthony e Elizabeth Cady Staton tenham persuadido diversas líderes operárias a protestar contra a não concessão do voto às mulheres, a massa das trabalhadoras estava muito mais preocupada com seus problemas imediatos – salários, jornadas, condições de trabalho – para lutar por uma causa que parecia imensamente abstrata.

Do mesmo modo, bell hooks (2019) defende que a Teoria Feminista deve envolver feminismos, no plural. Por isso, adota o conceito de feminismo interseccional, o qual considera raça, classe e gênero como elementos essenciais na construção das lutas contra as opressões vividas pelas mulheres. Dessa maneira, um feminismo que se limita à ascensão individual dentro das estruturas existentes ou desconsidera diferenças entre classe, raça e outras subjetividades entre mulheres não configura um devir-minoritário, mas a incorporação das mulheres a uma lógica de outro modelo de dominação.

Então, o devir-minoritário não se refere à simples reversão das posições de poder, tampouco à substituição de uma maioria por outra, mas à subversão contínua das estruturas que instituem hierarquias entre sujeitos. A maioria, nesse sentido, não é um número, mas uma posição de poder que organiza e normatiza a sociedade, definindo modelos de subjetivação e excluindo aquilo que escapa ao seu regime.

Por outro lado, qualquer sujeito pode se engajar em processos de devir-minoritário, questionando as formas de dominação que estruturam o mundo e abrindo espaço para novas possibilidades de existência. Nesse sentido, torna-se uma ferramenta conceitual potente para compreender as lutas feministas, que não apenas reivindicam direitos dentro da estrutura vigente, mas também propõem uma reconfiguração radical dos modos de vida e organização social. Preciado (2018) destaca que os feminismos contemporâneos não buscam simplesmente integrar as mulheres ao modelo hegemônico, mas romper as bases desse sistema, criando possibilidades outras de subjetivação e existência.

Desse modo, o devir-mulher, entendido como um devir-minoritário, rompe com a linearidade da história e questiona os sistemas molares que fundamentam as hierarquias de gênero, subvertendo as estruturas dominantes, sobretudo aquelas que consolidam o masculino padrão – branco, cisgênero e heterossexual – como a medida universal de

subjetividade. Assim, o devir-mulher se apresenta como uma crítica ao falogocentrismo, que historicamente posicionou o homem como sujeito de referência e a mulher como a alteridade. É por isso que não há um devir-homem: o homem, ao contrário da mulher, emerge de um lugar majoritário, associado à lei e ao logos, enquanto o devir-mulher carrega em si o germe de uma transformação estrutural. O devir-mulher, portanto, é a expressão da potência revolucionária presente no feminismo, que manifesta uma força transformadora.

O poder criativo do devir-mulher no corpo que dança

A relação entre o corpo dançante e o conceito de devir-mulher abre um campo de investigação que transita entre a filosofia, os estudos feministas e a arte. Como destacado, a ideia de devir-mulher não se refere a uma identidade fixa ou a um gênero essencializado, mas a um processo de desterritorialização dos padrões normativos instaurados pelo sistema patriarcal. Além disso, envolve processos inseridos na contemporaneidade.

Ao tomar o devir-mulher como potência para a criação em dança, insere-se a reflexão sobre a maneira que o movimento e a corporeidade podem operar como forças de desterritorialização das normatividades que estruturam o corpo. Na dança contemporânea, essa potência se manifesta na recusa a formas codificadas de movimento e na busca por novas possibilidades expressivas que desestabilizam as categorias fixas de gênero e identidade, pois "na dança contemporânea existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um" (Louppe, 2012, p. 52). Diferente das tradições clássicas ou modernas, onde o corpo frequentemente se submete a padrões rígidos de técnica e estilização, a dança contemporânea se orienta pelo fluxo, pela experimentação e multiplicidade de gestos, aproximando-se da lógica rizomática do devir.

A respeito dessa lógica na dança contemporânea é possível associar ao pensamento de Louppe (2012, p. 45) ao considerar que:

> [...] só existe uma dança contemporânea [...] eu reencontro talvez não os mesmos princípios estéticos [...] mas os mesmos valores. Esses valores (a que Françoise Dupuy chama "fundamentos da dança contemporânea") sofrem abordagens por vezes opostas, mas sempre reconhecíveis: a individualização de um corpo e de um gesto sem um modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, pela ação na alteridade), a não antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão, como em Bagouet ou Lucinda Childs) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela).

Além disso, ao considerar o devir-mulher como potência para a criação em dança, é possível compreender como a dança contemporânea se torna um espaço privilegiado para a existência de micro feminilidades.[3] Ao considerar as micro feminilidades como sutis deslocamentos da feminilidade hegemônica, manifestados em gestos, posturas e intensidades corporais que escapam da normatividade, a dança contemporânea se

[3] Entendida como expressões que surgem em contextos de resistência às normas de gênero estabelecidas. Essas manifestações são modos de subversão que não se restringem a grandes atos de transgressão, mas pequenas fissuras (por meio de gestos, práticas e até contradições no comportamento) que podem romper com as normas fixas e criar novas formas de subjetividade e possibilidades de resistência (Cabral; Costa, 2018).

apresenta como um campo fértil para a experimentação dessas pequenas fissuras.

Diferente de outros tipos de dança, que frequentemente reforçam representações fixas de gênero, a dança contemporânea se estrutura a partir da desconstrução e da imprevisibilidade do movimento, favorecendo a criação de novas sensibilidades e expressões corporais. A noção de micro feminilidades adquire relevância nesse contexto, pois evidencia que a feminilidade não é um bloco monolítico, mas uma multiplicidade de pequenas diferenças em movimento. Cada gesto, cada inflexão do corpo, cada variação de intensidade pode ser entendida como uma micro feminilidade que se desdobra na experiência dançante. Dessa forma, a dança contemporânea se torna um território no qual a feminilidade pode ser reinventada, não como um modelo fixo, mas como um processo de criação ininterrupto que permite a emergência de expressões corporais híbridas, transitórias e aberto a múltiplas reconfigurações.

Nesse sentido, a potência política do devir-mulher na dança contemporânea se dá na medida em que os corpos, ao se moverem, questionam os regimes normativos que os constituem. A desconstrução das hierarquias corporais impostas por padrões técnicos ou sociais permite que a dança não apenas represente, mas efetivamente materialize novas formas de subjetividade. Assim, mais do que um discurso, a dança contemporânea encarna um movimento de um corpo (r)existência, onde o mesmo se torna um campo de experimentação para outras maneiras de existir e se relacionar com o mundo. Nesse contexto, a relação entre dança contemporânea e o devir-mulher também pode ser compreendida a partir do pensamento de Rolnik (2018), que enfatiza a necessidade de resistência micropolítica como um movimento fundamental para a emancipação dos corpos e criação de outras formas de subjetivação.

O corpo que dança se torna, então, um campo de criação de novas sensibilidades e modos de existir, onde a normatividade dos gestos e expressões é rompida, desterritorializada. Essa perspectiva reforça o papel político da dança enquanto ferramenta de dissidência e auto expressão, permitindo que o corpo se torne um meio de subversão e reconstrução das subjetividades. Nesse sentido, o devir-mulher do corpo que dança se apresenta como uma força insurgente, que afeta e transforma tanto o sujeito quanto o próprio espaço social em que se insere.

Dessa maneira, o devir-mulher no corpo que dança representa uma via de fuga das formas sedimentadas em padrões e um campo fértil para a emergência de micro feminilidades que desafiam a normatividade de gênero. No caso da dança contemporânea passa a se configurar como um espaço de experimentação onde o corpo, em sua multiplicidade, se reinventa continuamente, tornando-se um vetor de resistência e criação. Em uma sociedade ainda marcada por estruturas rígidas de opressão, a potência do corpo que dança reside na possibilidade de abrir novos territórios para a existência e afirmar a pluralidade do feminino em suas múltiplas manifestações.

Portanto, a intersecção entre a dança contemporânea, o devir-mulher e o feminismo propicia um deslocamento das narrativas hegemônicas, abrindo espaço para novas formas de subjetividade e presença no mundo. Mais do que representar ou reafirmar identidades fixas, a dança possibilita a emergência de corporalidades que transgridem, desestabilizam e reinventam sentidos. Assim, torna-se um meio de ressignificação da história das mulheres, não como um resgate passivo, mas como um processo ativo

de transformação, no qual o corpo em movimento reconfigura sua própria existência e agencia realidades outras.

Considerações Finais

A partir da reflexão contextualizada sobre o conceito do devir-mulher na história e sua relação com as teorias feministas, foi possível estabelecer conexões para discorrer acerca do lugar social das mulheres na história e a construção de possibilidades para romper com paradigmas impostos pelo patriarcado, inclusive servindo de viés para o corpo que dança.

Como apresentado, o devir-mulher emerge, ao longo da história, como uma potência transformadora capaz de desestabilizar estruturas hegemônicas e abrir novas possibilidades de subjetivação. A invisibilização das mulheres na historiografia e a marginalização de suas experiências demonstram como os discursos dominantes foram construídos a partir de uma lógica patriarcal, que silenciou suas narrativas e restringiu suas ações a papeis sociais padronizados. No entanto, as mulheres, por meio de práticas insurgentes e resistências cotidianas, traçaram linhas de fuga que desafiaram essas normativas e produziram novas formas de existência.

Ao desenvolver o conceito de devir-mulher, Deleuze e Guattari (2012) apontam para um processo que ultrapassa a mera reivindicação identitária, situando-se na desterritorialização das subjetividades e na recusa às segmentações impostas pelas hierarquias de gênero. Esse movimento não se limita ao feminino biológico, mas opera na dissolução das categorias fixas e na abertura de espaços para existências plurais e fluidas. Dessa forma, o devir-mulher não representa um destino essencialista, mas uma força ativa que tensiona os dispositivos de poder e ressignifica o lugar das mulheres na história.

Ao longo do tempo, essa potência foi manifestada em diversas formas de luta e mobilização política, evidenciando que a resistência feminina não se restringe a um campo específico, mas permeia múltiplas esferas da vida social. A interseção entre as teorias feministas e o conceito de devir-mulher permite ampliar a compreensão sobre as dinâmicas de dominação e emancipação, destacando que a transformação não ocorre apenas no nível institucional, mas também no plano subjetivo e micropolítico. Feministas contemporâneas enfatizam que a crítica às normas de gênero deve estar acompanhada de uma problematização das estruturas de poder mais amplas, reconhecendo a intersecção entre raça, classe e gênero nas opressões vivenciadas pelas mulheres.

Além disso, ao articular a teoria deleuziana com as abordagens feministas contemporâneas relacionando a potência de criação em dança, foi possível perceber que essa arte se torna um meio de resistência e reinvenção, onde os corpos podem escapar das codificações impostas e criar novas formas de existência.

Nesse contexto, ao tomar como referência a dança contemporânea foi possível considerar que esta não apenas reflete o devir-mulher, mas também o materializa enquanto prática artística, estética e política. No caso das micro feminilidades, que emergem no corpo dançante, demonstram a transformação das normas de gênero,

as quais não ocorre apenas por meio de discursos teóricos ou grandes revoluções, mas também nos pequenos gestos cotidianos, nos desvios sutis e nos movimentos de fissuras que criam resistências e reconfiguram os modos de ser e habitar o mundo.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo II**: a experiência. 2ª ed. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e a Subversão da Identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABRAL, Carlos Alberto dos Santos; COSTA, Gilcilene Dias da. Devir-mulher do corpo que dança: potências do feminino na dança contemporânea. **Anais** XX Encontro Internacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre Mulher e Relações de Gênero (REDOR) 2018. Disponível em: <https://www.sinteseeventos.com/site/redor/G13/GT13-20-Carlos.pdf>. Acesso: 5 fev. 2025.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 4º vol. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 5º vol. São Paulo: Editora 34, 2012a.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

HOOKS, bell. **Teoria Feminista**. Tradução Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PRECIADO, Paul B. **Um Apartamento em Urano**: Crônicas da Travessia. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma Vida Não Cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2013.

DEVANEIOS CRIATIVOS DE UM HABITANTE-CRIADOR:

processo de criação do espetáculo Reminiscências

Allan Patrick Lima da Silva (PPGARTES-UFPA)[1]

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos (UFPA)[2]

RESUMO

Este artigo investiga o processo criativo por trás do espetáculo de dança contemporânea intitulado *Reminiscências*, elaborado pela Ribalta Companhia de Dança, que coloca em destaque as histórias de vida e memórias dos Habitantes-Criadores. A análise se concentra na colaboração entre os habitantes desse coletivo e o impacto da expressão de suas narrativas pessoais na criação do espetáculo. Além disso, explora o poder da dança contemporânea como meio de contar histórias e aprofundar a conexão entre os artistas e o público. Este artigo investigará o processo criativo por trás de *Reminiscências* e examinará o papel fundamental desempenhado pelos Habitantes-Criadores na criação deste espetáculo de dança contemporânea.

Palavras-chaves: Habitante-Criador; dança poética; histórias de vida.

ABSTRACT

This article investigates the creative process behind the contemporary dance show entitled Reminiscências, prepared by Ribalta Companhia de Dança, which highlights the life stories and memories of the Inhabitant-Creators. The analysis focuses on the collaboration between the inhabitants of this collective and the impact of the expression of their personal narratives in the creation of the show. Addiotionally, it explores the power of contemporary dance as a means of telling storis and deepening the connection between artists and audiences. This article will investigate the creative process behind Reminiscences and examine the pivotal role played by the Inhabitant-Creators in the creation of this contemporary dance spectacle.

Keywords: Inhabitant-Creators; poetic dance; life stories.

[1] Discente no curso de Mestrado Acadêmico em Artes no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). É graduado em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará - UFPA. Especialista em Gestão e Administração Escolar pela Faculdade Intercultural da Amazônia - FIAMA. Atuação artística: Habitante-Criador da Ribalta Companhia de Dança. E-mail: allanlliima13@gmail.com

[2] Docente efetiva na Universidade Federal do Pará atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes PPGARTES da UFPA, atuando na linha de Poéticas e Processos de Criação em Artes, e no curso Superior Tecnológico de Produção Cênica da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) e na Licenciatura em Dança. Atuação artística: Diretora artística da Ribalta Companhia de Dança. E-mail: mayrla@ufpa.brprojeto de extensão Microdanças da memória e projeto de extensão Vértice: Arte, Ensino e Sociedade da ETDUFPA. Artista-pesquisadora e professora de Dança. E-mail:mayrla@ufpa.br

O portal do conhecimento

A criação artística é frequentemente vista como um reflexo das experiências e histórias pessoais daqueles que a produzem. No caso do espetáculo de dança contemporânea *Reminiscências*, elaborado pela Ribalta Companhia de Dança, essa premissa se torna o núcleo central da obra. Este artigo tem como objetivo investigar o processo criativo por trás de *Reminiscências*, com um foco particular na colaboração intensa entre os Habitantes-Criadores – um grupo formado por artistas cujas histórias de vida e memórias pessoais foram fundamentais – para a construção do espetáculo. Este espetáculo destaca as histórias de vida e memórias dos Habitantes-Criadores, um grupo de artistas que colaboram intensamente na construção de suas performances. A análise se concentra na colaboração entre os membros desse coletivo e no impacto da expressão de suas narrativas pessoais na criação do espetáculo.

Ao longo da análise, examinaremos como a dança contemporânea se torna um meio poderoso para narrar histórias pessoais, explorando a forma como essas narrativas não apenas influenciam a criação artística, mas também aprofundam a conexão entre os artistas e o público. O espetáculo *Reminiscências* não apenas exemplifica a expressão de memórias individuais através da dança, mas também revela o impacto transformador dessa expressão na criação coletiva, onde cada movimento e gesto carrega o peso de uma vida vivida e de lembranças compartilhadas. Além disso, o artigo examina o papel fundamental desempenhado pelos Habitantes-Criadores na criação deste espetáculo, destacando como suas contribuições pessoais e artísticas moldam a narrativa e a estética da performance. Através de entrevistas, observações de ensaios e análises de apresentações, este estudo busca compreender a dinâmica colaborativa e o impacto emocional de *Reminiscências* tanto para os artistas, quanto para o público.

Segundo Ana Flávia Mendes (2010), na dança contemporânea, a pessoalidade do artista se manifesta como um reflexo dos princípios estéticos da pós-modernidade coreográfica. Nesse contexto, o criador não se apoia em fórmulas preestabelecidas, mas se orienta por uma pesquisa do movimento que valoriza a singularidade do processo. Essa abordagem leva a uma organização diferenciada da criação, na qual aspectos subjetivos ganham centralidade. Sem a necessidade de uma unicidade técnica ou estilística, o artista recorre a múltiplas formas de composição, aproximando-se de questões pessoais para construir sua poética.

> Na chamada dança contemporânea, pode-se dizer que o aspecto da pessoalidade do artista, evidenciado em muitas obras, é decorrente dos próprios preceitos estéticos inerentes à pós-modernidade coreográfica. O criador de dança adepto dos princípios da pós-modernidade, ao promover sua arte não por meio de uma formulação pré-fabricada, mas por uma via que prima por fazer diferença pela pesquisa do movimento, demanda uma outra organização do seu processo. Ela aproxima-se de questões pessoais e recorre a maneiras diversificadas de operar, as quais, por não possuírem unicidade técnica e estilística, fazem o artista lançar mão de recursos mais subjetivos na criação de sua poética (Mendes, 2010, p. 145).

Este estudo busca, portanto, iluminar o papel fundamental desempenhado pelos Habitantes-Criadores na criação da obra *Reminiscências*, e oferecer uma compreensão mais profunda de como suas contribuições pessoais e criativas moldam a experiência

"final" do público. Ao explorar o entrelaçamento entre vida, memória e arte, este artigo destaca a dança contemporânea como um veículo potente para a expressão e a comunicação de experiências humanas profundas e universais.

A dança é uma forma de expressão artística que transcende barreiras culturais e linguísticas. Ela permite que os artistas se comuniquem por meio do movimento do corpo, transmitindo emoções, histórias e conceitos de maneira única. No processo criativo em dança, diversas abordagens e técnicas podem ser utilizadas para desenvolver coreografias e performances que cativam o público. Um exemplo interessante nesse contexto é a dança-teatro, que combina elementos da dança e do teatro para criar narrativas ricas e envolventes. Neste texto, vamos explorar o trabalho da Ribalta Companhia de Dança, no processo criativo do espetáculo *Reminiscências*, que se destaca na cidade de Ananindeua, no Pará, através de sua abordagem inovadora com o conceito de "Habitante-Criador".

A Ribalta Companhia de Dança é uma companhia de dança localizada na cidade de Ananindeua, no estado do Pará, Brasil. A companhia é conhecida por seu compromisso com a inovação e a exploração de novas abordagens no mundo da dança. De forma independente, resiste no território ananindeuense a mais de 20 anos em cena, tendo como diretora artística a Profª. Drª. Mayrla Andrade Ferreira dos Santos, idealizadora e fomentadora dos estudos contemporâneos desse coletivo.

Esse coletivo se destaca por sua fusão de elementos contemporâneos e tradicionais, criando performances únicas e emocionantes. A companhia tem desempenhado um papel importante na promoção do conceito do Habitante-Criador, poética desenvolvida pela sua diretora artística, Mayrla Andrade Ferreira dos Santos. Habitante-Criador é a nomenclatura para intitular os intérpretes-criadores da Ribalta, é um conceito poético que enfatiza a ideia de que os próprios habitantes de um coletivo ou indivíduos podem se tornar os criadores de sua própria arte, expressando-se por meio do movimento e da criatividade. Isso pode ser especialmente relevante no contexto da dança contemporânea, que frequentemente explora novas formas de expressão e abordagens ao movimento. Os Habitantes-Criadores da Ribalta habitam com suas fontes de criação, pois as pesquisas e processos criativos de diferentes espetáculos transitam pela historicidade da cidade de Ananindeua, sendo assim, os Habitante-Criadores desse coletivo residem no próprio território ananindeuese.

> O habitante-criador parte de caminhos que fazem emergir um pensamento vivo do cotidiano pela memória e pelas narrativas vindas da cidade enquanto lugares de formação humana, de processos educativos e pedagógicos a partir da produção cotidiana desses saberes pela experiência. Caminhos são espaços em movimento e seus trajetos deixaram-se ver à medida que percebia, por seus próprios sujeitos, os saberes locais, seus territórios poéticos e as suas narrativas com seus modos de ser e estar no mundo (Ferreira, 2012, p. 24).

A ideia de habitar com a fonte de criação sugere uma conexão profunda com as fontes de inspiração e criatividade. Os artistas que adotam esse conceito buscam explorar não apenas os movimentos do corpo, mas também as raízes de sua expressão artística. Isso pode envolver uma compreensão mais profunda de suas próprias histórias, tradições culturais, experiências pessoais e conexões com a comunidade.

A ideia de ter um corpo habitante de seu local de criação e em suas narrativas dançantes, que conta suas histórias de vida, seja elas no passado, no presente ou em uma perspectiva para o futura, desvela uma prática similar como desenvolvida pela Graziela Rodrigues (2003), em seu método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), que corresponde a um inventário do corpo, o co-habitar e a estruturação da personagem.

> No processo do BPI objetiva-se realizar pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social... recuperando fragmentos, pedaços de histórias que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no 'miolo do corpo'. Busca-se no corpo inteiro as suas localidades e os seus fatos (não importa se são reais ou fictícios). Através do movimento, num tempo flexível, a proposta é que cada pessoa situe a sua realidade gestual, entre em contato profunda com as suas sensações corporais (Rodrigues, 2003, p. 80).

Rodrigues (2003) propõe uma abordagem sensível e investigativa do corpo como território de memórias e experiências, alinhando-se a perspectivas contemporâneas sobre a corporeidade na dança e nas artes do movimento. A metáfora das "pequenas escavações" sugere um processo arqueológico de autoconhecimento, no qual a fisicalidade do corpo é compreendida como um repositório de histórias pessoais, culturais e sociais, armazenadas não apenas na mente, mas também nos músculos, ossos e pele. Essa concepção dialoga com noções fenomenológicas do corpo vivido (Merleau-Ponty, 1999), ressaltando a inseparabilidade entre corpo e subjetividade.

Escavar as memórias e a constante busca pelo inatingível, se tornam realidades por meio do cardápio corporal que corresponde aos experimentos que o Habitante-Criador desenvolve em seus devaneios criativos, na procura de diferentes partituras coreográficas ainda não experienciadas, e após esses experimentos, fazer o registro por meio do inventário do corpo, na objetivação de estruturação de coreografia ou cena. Neste sentido, a criação na dança, em sua contemporaneidade, não se dá no vazio. Ela pulsa no corpo que carrega marcas, ecos e rastros de um tempo que não se perde, mas se refaz a cada movimento. Esse corpo é um palimpsesto vivo, onde camadas de memórias se sobrepõem, onde gestos de outrora reverberam no presente e projetam novas possibilidades de existência. O Habitante-Criador emerge desse solo fértil, um corpo-território em constante expansão, que se dilata para a criação por meio da **Memória**, das **Histórias de Vida** e da **Territorialidade**.

É nessa tríade que se traça o caminho poético da criação dentro da Ribalta Companhia de Dança, um percurso que não se fixa em uma linha contínua, mas se refaz em espirais, em desvios, em gestos que ressoam experiências vividas. O corpo se torna arquivo e paisagem, ao mesmo tempo raiz e vento, pertencente a um território que não é apenas geográfico, mas também sensível, afetivo e imaginado. A dança, nesse contexto, é um ato de reinscrição do sujeito no espaço, um movimento que transborda fronteiras e se reconstrói no entrelaçamento entre passado e presente.

A Memória, enquanto primeira instância desse percurso, não se apresenta como um arquivo estático, mas como um organismo vivo que pulsa junto ao corpo. A memória não se limita ao que pode ser lembrado racionalmente, ela se inscreve na carne, nos impulsos que antecedem o gesto consciente. O Habitante-Criador se movimenta nesse

campo de reminiscências, permitindo que o passado e o presente se entrelacem em sua dança. Segundo Aleida Assmann (2011), a memória não se extingue, mas persiste em fluxos descontínuos, revelando-se em fragmentos sensoriais e afetivos.

As Histórias de Vida dão continuidade a esse percurso, trazendo as narrativas individuais e coletivas como matéria-prima do processo criativo. Cada Habitante-Criador carrega sua trajetória como um arquivo sensível, onde estão inscritos encontros, pertencimentos e rupturas. Essas histórias não são lineares, mas tramadas por diferentes vozes e afetos. Walter Benjamin (2015) destaca a importância da narrativa como forma de transmissão da experiência, na qual o contador de histórias inscreve suas marcas no relato, tal como o oleiro imprime suas mãos no barro.

A Territorialidade, por fim, contribui nesse percurso como eixo estrutural da identidade do Habitante-Criador. Milton Santos (1996) define o lugar como espaço de tensões, onde a organização e a espontaneidade se confrontam, permitindo que a territorialização política e simbólica se estabeleça. O corpo, nesse contexto, é um mapa de pertencimentos e deslocamentos, carregando as marcas do espaço vivido. A Ribalta ressignifica essa territorialidade ao transformar experiências cotidianas em matéria cênica, dilatando a compreensão do espaço na dança.

Desse modo, Memória, Histórias de Vida e Territorialidade entrelaçam-se na construção de uma poética do movimento que transcende o visível. O Habitante-Criador se torna arquivo vivo de sua existência, dançando não apenas o que foi, mas o que ainda pulsa como possibilidade no espaço do devir.

Reminiscências: as memórias e lembranças da alma

O espetáculo *Reminiscências* surge dos devaneios da investigação da memória dos Habitantes-Criadores sobre signos afetivos de suas trajetórias de vida, os atravessamentos sentimentais que cada um carrega. Reminiscências é um termo que geralmente se refere a lembranças ou memórias do passado, que explora a evocação de memórias ou a representação de experiências passadas. Rememorar memórias é desvelar um teor altamente emotivo e envolvente, já que muitas pessoas têm memórias pessoais que podem se relacionar com o local de habitação e fazer criativo. Isso pode se referir a uma abordagem em que os Habitantes-Criadores usam suas próprias memórias, experiências pessoais ou eventos passados como fonte de inspiração para criar uma nova obra ou performance de dança. Isso pode envolver a exploração de emoções, narrativas pessoais ou sensações associadas a essas memórias.

A experimentação com movimento, música, espaço, figurinos e iluminação, e as reminiscências foram usadas como um ponto de partida para a criação do espetáculo. Os Habitantes-Criadores foram constantemente encorajados e desafiados a compartilhar suas próprias experiências e memórias como parte do processo de criação, o que resultou em uma performance autêntica e pessoal.

O processo de criação em dança, baseado nas histórias de vida dos Habitantes-Criadores e seus signos afetivos, é uma abordagem artística que se concentra na expressão pessoal e emocional por meio do movimento. Esse processo de criação

combina elementos de dança contemporânea e narrativa pessoal para criar uma experiência de dança única e profundamente significativa. Reunir histórias de vida dos Habitantes-Criadores da Ribalta Companhia de Dança foi primordial para ampliar os diálogos narrativos e lapidar qual signo seria desenvolvido no decorrer da pesquisa pessoal, para entendimento entre corpo/tempo/espaço na contemporaneidade do signo trabalhado, o que ele - signo - traz de cargas afetivas para cada Habitante Criador. Assim, explorar as memórias, experiências, emoções e eventos significativos na vida de cada participante levou o processo criativo a compreender as edificações pessoais em relação a construção dos seus personagens utilizando como referências os signos escolhidos por cada habitante da Ribalta. Isso ajudou a entender seus "signos afetivos" - os elementos emocionais que os definem.

À medida em que as coletas das histórias de vida foram se desenvolvendo, procurou-se temas e motivos comuns que surgiram entre as histórias de vida desses Habitantes-Criadores. Isso incluiu momentos de felicidade, desafios superados, relacionamentos importantes e outros aspectos emocionais. Elementos simbólicos ou metáforas foram incorporados na dança, como objetos, locais ou situações que tinham um significado especial na construção poética desse espetáculo, objetivando a cena dançante para um campo transitório ainda não explorado.

O processo criativo para o espetáculo *Reminiscências* nasce a partir do ano de 2020, logo que começou o afrouxamento do isolamento social devido à pandemia de COVID-19. Ainda sob as limitações da delicadeza do cenário pandêmico, o desejo pela criação dançante impulsionou os Habitantes-Criadores a movimentarem seus corpos em busca de novas formas de expressão. Este processo emergiu a partir de laboratórios imersivos que se debruçaram sobre a realidade vivida, em que a memória, as histórias de vida e a territorialidade se entrelaçavam como fios condutores da composição cênica.

Para dar corpo às inquietações do tempo, algumas perguntas disparadoras foram lançadas para aguçar as corporaturas dos Habitantes-Criadores: Qual teu signo afetivo? O que falta em sua essência? Quais lembranças advêm da ausência de um signo? Essas questões abriram espaço para o resgate de memórias individuais e coletivas, permitindo, aos gestos dançantes, reverberar as ausências e presenças que habitavam aqueles corpos. A partir desse mergulho investigativo, os artistas acessaram camadas profundas de suas identidades, criando um espaço de pertencimento que transcendia as limitações físicas e temporais. O psicólogo Bruno Emerich ressalta que a arte tem desempenhado um papel fundamental na conexão do indivíduo consigo mesmo e com o coletivo durante a pandemia. Segundo ele:

> Estamos vivendo um momento de incertezas e inseguranças, em que muitas pessoas estão entrando em contato com dimensões da sua própria vida, da sua história e do seu próprio sofrimento, sem necessariamente ainda ter construído estratégias para lidar com isso. É algo bastante complexo, tem diferentes perspectivas, mas, de certa forma, a cultura ou a conexão com algo artístico que faça sentido para a pessoa pode ajudar. [...] Podemos pensar na dimensão cultural como algo que aproxima, apesar da distância, e que conecta, apesar das diferenças. É uma forma de ampliar a compreensão e o sentimento desse momento para todo mundo (Emerich apud Maia; Revadam, 2020).

Nesse sentido, *Reminiscências* não apenas se configurou como um espetáculo de dança, mas como um território simbólico onde corpos se encontravam para elaborar suas experiências e construir narrativas compartilhadas. A criação se deu no limiar entre a vulnerabilidade e a potência, entre a fragilidade do momento vivido e a força da arte como meio de transmutação. Assim, o espetáculo se tornou um testemunho dançado de um tempo que nos atravessou, um espaço de escuta e expressão, onde cada gesto carregava a história de um corpo que, apesar de tudo, insistia em dançar.

Devaneios labanianos no espetáculo *Reminiscências*

A dança-teatro surge no início do século XX, na Alemanha, proveniente da investigação/estudo sobre o movimento protagonizado por Rudolf Von Laban. Laban defendeu a dança-teatro como uma nova forma de arte, na qual o movimento em si era o foco central. Ele acreditava que a dança poderia ser mais do que apenas uma série de movimentos estilizados; em vez disso, ele via a dança como uma linguagem autônoma e expressiva. Laban desenvolveu uma série de sistemas e teorias para analisar e descrever o movimento, e essas teorias influenciaram significativamente o desenvolvimento da dança moderna e contemporânea.

A ênfase de Laban no movimento como uma forma de arte por direito próprio foi uma mudança significativa no campo da dança, que antes estava muitas vezes ligada à narrativa, à música ou à ornamentação. Ele acreditava que o movimento corporal poderia transmitir emoções, ideias e significado de maneira direta e profunda, sem a necessidade de acompanhamento externo. Portanto, a dança-teatro, como promovida por Laban, enfatizava a expressão do movimento como uma linguagem artística única e poderosa. As contribuições de Rudolf Laban à dança e à teoria do movimento foram utilizadas na construção do espetáculo *Reminiscências,* pois levou cada Habitante Criador a dançar suas histórias de vida em relação aos seus signos com uma carga dramatúrgica potente.

De acordo com Ciane Fernandes (2002), a dança-teatro contemporânea alemã fragmenta a linguagem da dança e do teatro, incorporando diferentes formas de movimento, como funcional, técnico, cotidiano e teatral. Essa abordagem interage com outras expressões artísticas e, atualmente, é utilizada por coreógrafos de diversas partes do mundo para descrever performances que vão além das apresentações convencionais, rompendo com as expectativas do público e ampliando sua percepção ao utilizar mídias diferentes.

A interseção entre dança-teatro proporciona a esses corpos um lugar de pertencimento e invenção. Ao desafiar os limites tradicionais dessas linguagens artísticas, a dança-teatro constrói uma tessitura dramatúrgica que ultrapassa a fisicalidade dos movimentos e adentra o território da subjetividade. Cada gesto carrega consigo um universo de significações, em que as fronteiras entre o real e o imaginário se tornam maleáveis, permitindo uma experiência cênica que toca, provoca e ressignifica. Nesse sentido, os Habitantes-Criadores transitam por esse espaço com a intensidade de quem se reconhece em trânsito, moldando paisagens afetivas que se expandem entre o vivido e o reinventado. O ato de dançar, nesse contexto, é também um ato de contar histórias, de transformar o cotidiano em potência poética, de dar voz ao que muitas vezes se silencia.

A dança-teatro não se limita à representação. Ela se constrói na vivência, na escuta do corpo, na relação orgânica entre presença e ausência. O drama se insinua nos detalhes, nas pausas que carregam significados, nos deslocamentos que desvelam sentidos ocultos. Cada cena é um convite para que o espectador se deixe afetar, para que adentre esse espaço de comunhão estética e emocional.

No espetáculo *Reminiscências*, buscamos evocar esse elo por meio das oito ações básicas do movimento, propostas por Rudolf Laban, que compõem o alicerce do desenvolvimento coreográfico. Essas oito ações – Socar, Flutuar, Pontuar, Pressionar, Chicotear, Torcer, Sacudir e Deslizar – são mais do que apenas gestos indutores, elas são construções que dialogam com o espaço e com o tempo, permeando a dança de uma poética própria. Cada uma dessas ações carrega consigo uma multiplicidade de possibilidades expressivas, que são moldadas pelas qualidades de tempo, espaço e peso. Essas qualidades, interligadas, formam a base para a construção de um movimento que se revela não apenas na superfície do corpo, mas na profundidade da intenção do intérprete.

A correlação entre as ações básicas do movimento e os signos que representam cada Habitante-Criador se estabelece como uma rede de significados, uma trama onde o corpo, o espaço e o tempo se fundem em uma dança de sensações e emoções. Em cada experimentação, as partituras corporais ganham sentidos próprios, como se cada habitante fosse um tradutor dos seus signos que dialogam com movimento. Não há uma interpretação única para cada ação, ela se desdobra em diferentes camadas, revelando suas complexidades e nuances. O "Socar", por exemplo, pode ser um ato de resistência, mas também pode ser um gesto de libertação. O "Flutuar" pode evocar a leveza do ser, mas também pode representar uma tentativa de fuga ou transcendência. Cada ação é vivida de maneira singular e, assim, se torna um reflexo não só do movimento, mas da experiência e do contexto do Habitante-Criador.

O conceito de fatores expressivos do movimento, conforme teorizado por Laban, é essencial para compreender o dinamismo da dança. Não se trata apenas da execução mecânica, mas do jogo entre intenção e resultado. O movimento não é apenas um deslocamento de partes do corpo; ele é uma tradução das emoções e das vivências do ser, e é nessa tradução que reside o poder da dança como forma artística. Assim, ao incorporarmos essas ações no espetáculo *Reminiscências*, buscamos não apenas movimentar o corpo, mas transitar por diferentes estados de ser, onde cada gesto é uma representação da complexidade da existência humana.

Quando a Cena se Torna Nítida

Segundo Ferreira (2012), os afetos que surgem com o tempo de cada processo criativo que utiliza as histórias de vida como norte criador, torna-se fontes intermináveis de distintas possibilidades para a criação cênica, pois leva o ato criativo para um outro patamar de criação, o lugar de uma dança poética.

> A história pessoal é como uma fonte inesgotável de criação. É um presente que evidencia o momento como um grande encontro aos olhos em potencial diálogo com o mundo. Há uma teia de saberes que impregnaram

> de vida uma casa, os afetos tornavam-se um novo espaço, a chegada de criadores era fortemente marcada pela disposição de viver cena a cena no grande palco de uma sala de estar, as paredes sendo moldadas com barras e espelho ao som de muitas vozes (Ferreira, 2012, p. 48).

No contexto das experimentações corporais, as partituras ganham sentidos próprios. Não há gestos vazios, há signos que se manifestam na densa materialidade do corpo. O Habitante-Criador que tece estes escritos escolheu, como signo, os óculos. Os óculos, objeto de auxílio à visão, ultrapassa sua função pragmática e se torna um portal para enxergar não apenas o mundo, mas a si mesmo em cena. No processo criativo, ele não é apenas um acessório, é um marco, um rito de passagem, um ar de vitória. Pela primeira vez meu corpo poderia dançar sem renegar aquilo que já faz parte de sua existência. Os óculos não se disfarçam, não se ocultam. Ele se impõe como signo de identidade, de pertencimento, de presença total.

Se a dança é um jogo entre visível e invisível, entre revelação e mistério, os óculos se tornam o mediador desse percurso. Ele não apenas amplia a visão, mas também ressignifica a maneira como o corpo se percebe e é percebido. Aquele que habita o movimento agora enxerga com nitidez não apenas o espaço cênico, mas o próprio gesto, o próprio caminho. Nas partituras do Habitante-Criador, os óculos também têm peso, tempo e espaço. Seu peso é a consciência de sua presença, a força simbólica que ele carrega ao ser, ao mesmo tempo, um objeto de necessidade e um elemento de identidade. Seu tempo é o da afirmação, da aceitação, da chegada ao palco não como um corpo fragmentado, mas como um corpo inteiro. Seu espaço é o olhar que se expande, que alcança distâncias, que penetra a cena com uma nova nitidez.

Aos 10 anos de idade, fui diagnosticado com miopia e astigmatismo, inicialmente com grau 0,75. Hoje, em 2024, já passei por uma cirurgia redutiva e me encontro com grau 3,5 em cada olho. Os óculos se apresentaram em minha vida como uma necessidade, tornando-se uma extensão do meu corpo. Trazer esse signo para a poética do movimento foi a oportunidade de, enfim, enxergar os bailados dos meus companheiros em cena. Segundo Michel Foucault (1987), a disciplina atua na modelagem dos indivíduos por meio de mecanismos de controle que tornam os corpos submissos e treinados, configurando o que ele denomina "corpos dóceis". Esses corpos são moldados por normas e práticas institucionais que regulam gestos, posturas e modos de ser, estabelecendo uma lógica de docilidade e utilidade dentro de um sistema de poder.

> O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil é. Forma-se então, uma política de coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados "corpos dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças. Ela dissocia o poder do corpo e faz dele, por um lado, uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte, por outro lado, a energia, a potência que poderia resultar disso e faz dela uma relação de sujeição estrita (Foucault, 1987, p. 119).

A citação de Foucault (1987) evidencia como os mecanismos disciplinares moldam os corpos, transformando-os em objetos de controle, tanto produtivos quanto submetidos. O corpo, nesse contexto, é atravessado por normas que o disciplinam, tornando-o útil dentro de uma lógica de poder, mas também restringindo sua liberdade e espontaneidade.

Minha relação com o signo dos óculos pode ser lida sob essa ótica foucaultiana. Durante minha formação na dança, escutei inúmeras vezes que os óculos eram um elemento não estético para a cena, uma interferência que destoava do ideal disciplinado do corpo dançante. Essas falas, internalizadas ao longo dos anos, me levaram a adaptar meu corpo à lógica da visibilidade imposta, retirando esse signo da minha identidade cênica para atender a um padrão hegemônico da presença em cena. Assim, meu corpo foi inserido nessa maquinaria disciplinar que, ao mesmo tempo em que aprimorava minhas habilidades enquanto intérprete, restringia minha expressão ao ditar quais elementos poderiam ou não coexistir no palco.

Porém, quando trago os óculos para a poética do Habitante-Criador, há uma ruptura com essa lógica disciplinar. O que antes era visto como uma limitação se torna potência. Os óculos, agora incorporados à cena, se inscrevem como um gesto de resistência à normatividade do corpo dançante e se afirma como uma extensão da minha identidade. O que Foucault chama de "corpos dóceis" encontra aqui um ponto de inflexão: a docilidade se desfaz quando reivindico a minha própria forma de estar e enxergar no espaço cênico, transgredindo a disciplina imposta e ressignificando o movimento a partir do meu próprio olhar.

A intensidade das luzes do palco, muitas vezes, me guiava na espacialidade que eu mesmo criava em minha mente, atrelando lateralidades e diagonais a um ponto de referência (uma luz frontal ou um foco central), permitindo-me firmar no espaço. Mas a verdade é que, até então, nunca havia realmente visto meus companheiros dançarem junto comigo. O gesto, antes intuído, agora se revela com nitidez. A cena, antes uma paisagem difusa, se materializa como um tecido vivo onde cada corpo tem sua própria poesia.

Minha experiência com os óculos na dança me ensinou a importância de abraçar plenamente quem sou, sem comprometer minha autenticidade para atender às expectativas dos outros. É através dessa autenticidade que encontro verdadeira liberdade e expressão na arte da dança. Que meus óculos sejam mais do que apenas um acessório visual, mas sim um lembrete constante do poder da autoaceitação e da celebração da diversidade em todas as suas formas.

Na dança das lembranças, os óculos se tornam um elo entre o passado e o presente, um portal que permite ao espectador adentrar nos recantos mais íntimos da narrativa. Seus traços, suas cores, sua forma, tudo isso evoca uma multiplicidade de sensações e emoções, construindo um universo simbólico onde a realidade se entrelaça com a imaginação.

Figura 1 – Contato com o signo Óculos.



Apresentação do espetáculo Reminiscência na Casa Ribalta. Fotografia de Marcos Barbosa/2023. Fonte: Acervo do autor.

#paratodomundover
A imagem mostra uma performance artística realizada por Habitantes-Criadores, em um espaço fechado com paredes brancas e detalhes em ferro. No centro, um artista está deitado no chão, usando uma roupa em tons terrosos e adornos que cobrem parcialmente o rosto, cercados por cuias pretas ao chão. Ele segura um óculos delicado acima do corpo, enquanto outros performers, também vestidos com roupas em tons terrosos, observam ao fundo. O cenário inclui elementos decorativos como arcos de madeira e uma iluminação suave, que destaca a dramaticidade da cena.

Ao dançar com os óculos pela primeira vez, não apenas interpretei um papel, mas também me tornei um arquiteto de significados, moldando e transformando a matéria-prima das memórias em uma obra de arte viva e pulsante. Cada movimento, cada gesto, cada olhar através das lentes reflete uma parte da história que foi/é sendo contada, uma camada a mais no rico mosaico da existência humana.

Neste espaço, onde o movimento se transforma em poesia, a dança é uma celebração da vida, da resiliência humana e da capacidade de superar desafios. É uma expressão da beleza que reside nas histórias de vida e memórias de cada indivíduo, e uma homenagem à força de um coletivo dançante que se reúne para compartilhar essas histórias através do poder da dança poética.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas/SP: UNICAMP, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.

FERNANDES, Ciane. **Técnica e Tradição**: o Sistema Laban/Bartenieff no Aprendizado da Dança Clássica Indiana, Painel "Artes Cênicas", Palestra proferida no Encontro Laban, 2002. Inserir o link onde está a palestra.

FERREIRA, Mayrla Andrade. **Da casa de contato à dramaturgia do contato** Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/items/8defac3d-e4e8-4323-9602-0cc6c2af5dbc/full. Acesso em: 25 jan. 2025.

FOUCAULT, Michel. F86v. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

MAIA, Caroline Marques; REVADAM, Rafael. A arte pode melhorar estados emocionais em períodos de isolamento. **ComCiência** - Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, São Paulo, 13 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.comciencia.br/a-arte-melhora-estados-emocionais-durante-a-pandemia/>. Acesso em: 21 nov. 2024.

MENDES, Ana Flávia. **Dança Imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/289138>. Acesso em 25 jan. 2025.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. Hucitec, 1996.

O CÓDIGO CORPORAL:
diálogos de vozes silenciadas

Gabrielly Albuquerque Pereira Santa Brígida (PPGARTES-UFPA)[1]

RESUMO

A Volé Cia de Dança, companhia independente que trabalha desde 2015 sob a direção de Gaby Albuquerque, mergulhou no ano de 2023 em um processo de pesquisa acerca do silenciamento enquanto agente inibidor das individualidades. A partir do movimento de construção poética, a presente pesquisa iniciou com a indagação: é possível comunicar o silenciamento social através de um código de dança cênica? Pela metodologia de rodas de conversa, o coletivo relatou silenciamentos que percorriam seus subtextos corporais. A dança moderna americana foi o gênero de dança trabalhado no processo criativo do espetáculo, compreendendo a linguagem da dança enquanto agente de manifesto social, e levando os questionamentos da obra para a apreciação do público. A partir destas compreensões me deparo com uma epistemologia decolonial de uma dança disruptiva, que dá voz às histórias das margens, considerando outras histórias que escapam do eixo colonizatório, assim como seus pensadores.

Palavras-chave: Silenciamento; dança moderna; código de movimento; linguagem.

ABSTRACT

Volé Cia de Dança, an independent company that has been working since 2015 under the direction of Gaby Albuquerque, immersed itself in the year 2023 in a research process about silencing as an inhibiting agent of individualities. Based on the poetic construction of movement, this research began with the question: is it possible to communicate social silencing through a scenic dance code? Through the methodology of conversation circles, the collective reported silencing that permeated their bodily subtexts. American modern dance was the dance language that the company used in the creative process of the show, understanding the language of dance as an agent of social manifesto, bringing the work's questions to the public's appreciation. From these understandings I come across a decolonial epistemology of a disruptive dance, which gives voice to stories from the margins, considering other stories outside the colonization axis, as well as their thinkers.

Keywords: Silencing; modern dance; movement code; language.

[1] Docente Efetiva da Universidade Federal do Pará, atuando nos Cursos Técnicos da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Coordenadora dos grupos de pesquisa e extensão em dança moderna da UFPA. Discente do Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Ivone Xavier de Amorim Almeida. Atuação artística como diretora e coreógrafa da Volée Cia de Dança e coreógrafa de Comissão de frente no carnaval de Belém. Email:gabrielly@ufpa.br

A dança enquanto linguagem expressiva

A dança moderna americana é uma linguagem codificada de dança cênica ocidental que transforma o movimento humano em potente veículo expressivo, os precursores da dança moderna buscavam se desvencilhar da rigidez estrutural priorizada no *ballet*, que sobrepujava o conteúdo pela forma, chegando a um virtuosismo muitas vezes considerado artificial no apogeu de seu período clássico. King nos esclarece que "Enquanto a dança evoluía, a prática e o treino dos dançarinos para a performance se tornou uma norma, mudando assim o seu foco do interior para o exterior do dançarino" (2004, p. 153).

As portas de um modo diferente de dançar foram abertas por matriarcas, mulheres que desafiavam convenções de uma sociedade tradicionalista do final do século XIX, que encaravam seus corpos como templos dedicados a beleza, onde pesquisavam incessantemente formas de comunicar o modo que se relacionavam com o mundo, e com elas mesmas, compreendendo a arte de dançar como um ato sagrado de revelação, como nos aponta King (2004):

> É mais uma maravilha que Duncan, St. Dennis e Graham escolhessem criar coreografias sagradas no palco, não simplesmente como performances, mas como revelações sagradas para o público. Elas desafiaram tanto o público como os críticos a experimentar a dança como uma forma de arte sagrada. Esta era uma ideia ancestral, mas ainda revolucionária (p. 153).

Isadora Duncan, que ficou marcada na história como a mãe da dança moderna americana, abriu espaço para possibilidades diferentes de movimentos expressivos, através da busca da liberdade corporal, e da beleza da expressão sincera dos dramas humanos Ela utilizava o movimento dançado enquanto expressão genuína de sua essência, transformando cada gesto em uma mensagem que revela as paixões, e alegrias; mas também as dores e angústias dos intérpretes em uma cena expandida com a qual o público poderia se identificar, assim dizia:

> (Na minha dança) os artifícios da dança são deixados de lado, os grandes ritmos da vida conseguem aparecer através do instrumento físico, as profundezas da consciência recebem um canal para a luz do nosso dia. Essas profundezas da consciência estão em todos nós (Duncan, 1996, p. 49).

A Dança de Isadora escandaliza o conservadorismo da época, além de trazer à tona novas formas de compreender o belo, dançando de pés descalços, túnicas transparentes e cabelos soltos. O movimento das matriarcas modernas continuou a se ramificar com outras mulheres, como Loie Fuller,[2] Ruth Saint-Dennis,[3] Doris Humphrey[4] e Martha Graham,[5] gerando estilos únicos, construídos a partir do encontro individual de cada uma destas precursoras, com a pesquisa de movimentos que utilizaram para encontrar suas formas de expressar as dores do mundo, a partir do movimento dançado, como nos diz Graham em sua biografia 'Memórias do Sangue'.

> Não quero que os bailarinos da minha companhia sejam como eu. Naturalmente, quero que tenham estudado comigo. Quero que sejam eles mesmos e os encorajo a isso. Quero que aprendam a dança fisicamente, vigorosamente, e então coloquem nela sua intenção, se conseguirem ousar

[2] Atriz e dançarina norte-americana, pioneira das técnicas tanto da dança moderna quanto da iluminação teatral.

[3] Foi uma pioneira americana da dança moderna, introduzindo ideias orientais e construindo a escola Dennishawn que foi celeiro de muitos precursores modernos.

[4] Dançarina e coreógrafa americana do início do século XX, parte da segunda geração de precursoras modernas, construiu uma teoria sobre composição coreográfica.

[5] Martha Graham foi uma dançarina e coreógrafa estadunidense que revolucionou a história da dança moderna.

> fazer isso. Não acredito em ter 'eus' estereotipados correndo em volta. Que pensamento horrível! Eles devem apresentar as marcas do meu trabalho ao mesmo tempo em que se sentem livres para serem os indivíduos que são (Graham, 1993, p. 163).

As escolas de movimento deixadas por estas mulheres chegaram até nós através de um trabalho ininterrupto de seus pupilos, que transmitiram seus legados pelas gerações, dando continuidade a disseminação da dança moderna enquanto linguagem artística expressiva e potente.

A Volé Cia de Dança, cia independente que trabalha desde 2015 sob a direção de Gaby Albuquerque (pesquisadora), utiliza a linguagem da dança moderna americana como linha de pesquisa principal de seus processos criativos desde sua fundação. A poética da companhia é pautada na utilização dos códigos legados pelos precursores modernos de dança a partir de um pensamento contemporâneo, no que toca a pesquisa de movimento e a relação dos intérpretes com a busca de suas vozes individuais durante o processo de pesquisa coletivo.

Com o amadurecimento dos atos criativos da Volé, compreendi, como diretora da companhia, e posteriormente como pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, que a linha de trabalho para a construção dos resultados artísticos se delineou continuamente para a compreensão da utilização do código da dança moderna americana enquanto linguagem que dava voz às realidades vivenciadas por este coletivo, formado por artistas da Amazônia.

Esta abordagem para a utilização de uma dança construída em um centro de dominação cultural, política e econômica (Estados Unidos da América) como meio de empoderamento para artistas oriundos das margens, apresenta uma característica proeminentemente descolonial, compreendendo que "o pensamento descolonial é uma opção (descolonial) de coexistência (ética, política, epistêmica). Não de coexistência pacífica, mas de conflito que reclama o direito de re-existência em todas as ordens do pensar e do viver." (Mignolo, 2008, p. 241).

A partir desta poética, centrada na busca das vozes das margens, no ano de 2023 a Volé Cia de dança iniciou um processo de pesquisa acerca do silenciamento enquanto agente inibidor das individualidades, que massifica os cidadãos de modo a conferir dominação permanente frente ao imaginário social. Esta pesquisa culminou no espetáculo de dança "Silenciário". A presente pesquisa foi motivada pelo processo criativo em tela, trazendo a indagação: é possível comunicar o silenciamento social através de um código de dança cênica? Objetivando compreender se a manipulação de um código de movimentos extrangeiro e fruto de um centro de dominação colonizatória, seria capaz de ser meio para a comunicação das mensagens inerentes aos corpos deste coletivo formado por artistas amazônicos, às margens dos sistemas coloniais de poder.

Para esta investigação foi considerado pertinente a metodologia do estudo de caso, compreendendo, como Yin (2001, p. 32), que "o estudo de caso é uma investigação empírica de um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real, sendo que os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos". Por método de pesquisa, utilizei rodas de conversa entre o coletivo, registradas através de um diário de bordo durante o processo de roteirização, escolha musical e concepção

coreográfica, assim como as reverberações do público presente na estreia e na re-apresentação do espetáculo.

O Responsável pela Ordem e o Silêncio

Silenciário, segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa "que ou quem por regra observa o silêncio" (2009, p. 1742), no baixo império romano era aquele funcionário encarregado de manter a ordem e o silêncio. Vozes que calam e são caladas existem na história da humanidade desde suas origens, a liderança se exercia a priori pela força física, nas sociedades originárias onde a sobrevivência era a do mais apto, aquele que era capaz de oferecer proteção se destacava dos demais.

Com as organizações sociais, entretanto a humanidade foi deixando de depender da força física para se estabelecer em seu meio, a força intelectual começou a regular nosso modo de vida através de equipamentos que deixam nosso viver cada vez mais confortável, neste cenário aquele com maior poder argumentativo começou a se destacar.

A força política foi organizada e, a partir dela, novos silenciamentos foram gerados fomentados por aqueles que controlam as forças políticas e econômicas mundiais, citando Mignolo (2017, p. 19), "o terceiro mundo não foi inventado pelas pessoas que habitam o terceiro mundo, mas por homens, instituições, línguas e categorias de pensamento do Primeiro Mundo". Em uma sociedade que depende de engrenagens coletivas para manter o status quo, aquele considerado diferente, desviante, passou a ser marginalizado; a vontade instintiva de fazer parte de um grupo que nos confira proteção e segurança nos gera o ímpeto de calar aquilo que nos apartaria dos demais, ao mesmo tempo muito da nossa essência passa a ser silenciada por um sentido de comunidade que se confunde com uniformidade. Através de diálogos direcionados por mim, a volé Cia de Dança elaborou compreensões acerca do que significa ser silenciado, e sobre como cotidianamente todos passamos por situações nas quais sentimos nossas identidades minimizadas, o direito de ir e vir cerceado por impressões de não pertencimento, ou inadequações ao que é socialmente considerado como belo, correto ou de direito.

As rodas de conversa foram conduzidas de fevereiro a abril do ano de 2023, como forma de coleta de dados para o levantamento dos temas-chaves a serem trabalhados no espetáculo em desenvolvimento. As falas dos intérpretes, registradas em um diário de bordo, apresentavam desde pequenas situações diárias que revelavam opressões ocultas como: uma mulher que se sentiu coagida a não seguir pelo caminho mais rápido para chegar a seu destino por temer ser vítima de violência; um casal homoafetivo que evita exposições públicas de carinho receoso de represálias; a identidade nortista-amazônica do indivíduo sendo menosprezada e ridicularizada quando o sujeito se encontra em viagem para o eixo sul/sudeste do país; sensação de desconfiança em locais públicos pela cor de sua pele; entre outros.

No coletar destes relatos, pude observar a universalidade dos dramas humanos, que apesar de sentidos de forma única por cada pessoa, possuem um ponto de convergência em seu âmago, no século XIX a bailarina e coreógrafa moderna Martha

Graham já argumentava sobre este conceito com a coreografia *lamentation*, como podemos observar:

> Lamentation, minha dança de 1930, é um solo em que uso um longo tubo de tecido para indicar a tragédia que obceca o corpo, a capacidade de se esticar dentro da própria pele, de testemunhar e testar os perímetros e as fronteiras da dor, que é nobre e universal (Graham, 1993, p. 86).

Nesta obra, a coreógrafa americana mostrava que o sentimento da dor é universal, destacando a missão de sua arte quando diz "(...) na plateia sempre há uma pessoa com quem se pode falar. Uma. Tudo o que peço é que se esteja a favor ou contra" (Graham, 1993, p. 86). Nesta perspectiva, partimos dos temas universais das dores e silenciamentos humanos, coadunando com as inspirações dos pioneiros da dança moderna ao construírem seus legados técnicos, entendendo que "eles acreditavam que a dança expressava sentimentos universais e apelava diretamente para o que todas as pessoas conseguiam se identificar" (Sigel, 1988, p. 6). Com o desenrolar destas rodas de conversa com o elenco, dividimos as cenas pela observação dos temas mais recorrentes nos relatos dos intérpretes, com os quais grande parte deles conseguia se identificar, construindo assim os seguintes eixos argumentativos: 1) silenciamento de gênero; 2) silenciamento regional; 3) silenciamento sexual; 4) silenciamento étnico-racial.

Cada um destes recortes acerca dos silenciamento se transformaram em cenas do espetáculo, cada cena composta por um conjunto de composições coreográficas, que nesta oportunidade serão identificadas pelo nome da trilha musical que as compõem. As músicas foram selecionadas dentro do universo de artistas da música popular brasileira e música popular paraense, de modo a gerar um vínculo de identificação cultural que atravessava todo o espetáculo. As coreografias que fazem parte do espetáculo foram nomeadas então em referência às músicas selecionadas para compô-las.

A roteirização foi construída a partir das falas dos sujeitos, cenas em movimento, que na compreensão da potência do conjunto coreográfico é capaz de também revelar a individualidade, cada artista era estimulado a permitir que sua personalidade transparecesse através do movimento coletivo de dança, que com figurações e evoluções diversas traz a energia de uma dança sinfônica, conceito de Dóris Humphey, que "começou a descobrir como manipular um grupo de dançarinos em relação a uma estrutura musical (Sigel, 1988, p. 39).

Figura 1 – Espetáculo Silenciário.



Coreografia *a paz que eu não quero*. Fotografia de Fernando Sette (2022). Fonte: Acervo pessoal da autora.

#paratodomundover
Na imagem, no formato horizontal um grupo de dançarinos ocupa o centro do palco, uma ocupa o centro com as duas mão tampando os olhos, os demais estão ao seu redor divididos no meio se inclinando em direções opostas, se afastando da figura central. Vestem macacões vinho de manga ¾, uma saia envelope na mesma cor e um cinto branco. O cenário é preto cortado por fitas vermelhas e brancas no chão e no pano de fundo.

No decorrer do processo, o elenco se mostrou a cada momento mais imerso na compreensão da mensagem a ser transmitida em cada cena, crescendo a obra em técnica e significado, ganhando corpo e tocando pelas fibras musculares os acordes das falas subalternizadas. A simbologia das portas foi escolhida para ser utilizada como elemento cênico/cenário da obra, o símbolo foi levado aos palcos como caixilhos de ferro atravessados por elásticos vermelhos, uma trama de sangue que através do exercício da conversão semiótica se transformava em portas de passagem para novos horizontes, ou em grades que aprisionavam o verdadeiro eu do intérprete.

> O homem vive a remodelar de significações a vida, a fazer emergir sentidos no mundo em um processo de criação e reordenação continuada de símbolos intercorrente com a cultura. Vai redimensionando sua relação com a realidade num livre jogo com as situações e tensões culturais em que está situado. O homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência. A diversidade dinâmica real e simbólica de suas relações com a realidade exige uma compreensão também dinâmica e diversa dessas relações (Loureiro, 2007, p. 11).

Figura 2 – Espetáculo Silenciário.



Cena das Portas. Fotografia de Fernando Sette (2022). Fonte: Acervo pessoal da autora.

#paratodomundover
Na imagem, no formato horizontal, uma dançarina descalça, vestida em uma capa vermelha e de coque sai de um caixilho de metal que representa uma porta, nesta porta há uma trama de elásticos vermelhos atravessados. O chão e o cenário são escuros, parte do palco está banhado por uma luz azul.

Durante a elaboração das coreografias, a diretora roteirizou, a partir das falas dos sujeitos, cenas em movimento, que na compreensão da potência do conjunto coreográfico é capaz de também revelar a individualidade, cada artista era estimulado a permitir que sua personalidade transparecesse através do movimento coletivo de dança. A coreografia Belém, Pará, Brasil parte da cena de silenciamento regional, representa um exemplo significativo da imagética trabalhada no espetáculo, o elemento cênico se transfigurou aí em barreiras , as quais os bailarinos tentavam transpor no intento de levar a voz do povo nortista para um patamar de reconhecimento e respeito nacional. Nesta coreografia a corporeidade da dança cultural carimbó foi recodificada para dialogar com as técnicas do movimento moderno e compor um arcabouço gestual coerente a partir de elementos advindos de códigos diversos, estruturando uma mensagem artística de resistência, entendendo que:

> A arte é um instrumento imprescindível para a identificação cultural e o desenvolvimento criador individual. Através da arte, é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender o que acontece com o meio ambiente, aprimorar a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e incrementar a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada (Criatividade Coletiva, 2023, p. 117).

Figura 3 – Espetáculo Silenciário.



Coreografia Belém-Pará-Brasil. Fotografia de Fernando Sette (2022). Fonte: Acervo pessoal da autora.

#paratodomundover
Na imagem, no formato horizontal um grupo de dançarina descalças, vestidas de macacão de mangas ¾ na cor vinho, com saia vinho e cinto branco, de coque dançam carimbó com o público em volta de uma bailarina represada por quatro caixilhos de metal que representam barreiras, e que possuem uma trama de elásticos vermelhos atravessados. O chão e o cenário são escuros, parte do palco está banhado por uma luz azul.

A coreografia "Sorrir", obra de abertura do espetáculo, também utiliza os elementos cênicos na construção de um arcabouço significativo imagético em que os caixilhos se transfiguram em portas, atrás das quais os indivíduos seriam livres para expressar suas particularidades sem medo de julgamentos, ao atravessarem as portas, entretanto vestiam suas máscaras sociais para se sentirem aceitos e integrados.

Em outras coreografias os elementos cênicos se incorporavam ao cenário, que era caracterizado por um ambiente totalmente escuro, com o chão recoberto por linóleo na cor preta, e panadas laterais de fundo na cor cinza-chumbo, recortado por fitas vermelhas e brancas que causavam uma ilusão, borrando os limites entre o chão e as paredes, como se os intérpretes flutuassem em um local fora do tempo e do espaço.

Destaco aqui, do grupo de coreografias sem interação direta com os elementos cênicos, a coreografia "Cálice", que remete a opressão causada pela ditadura militar aos grupos de resistência ao governo opressor, e está na cena de silenciamento histórico. Nela, a técnica de Martha Graham é utilizada para através das contrações e torções os movimentos de luta interna para resistir às pressões externas pela imobilidade, o grupo de intérpretes utiliza gestualidades que remetem a movimentos sociais de resistência, aludindo continuamente a situações de luta pela libertação de aprisionamentos. Extrapolando os conceitos utilizados por Ferracini (2003) para compreender a expressividade do ator para argumentar sobre o intérprete da dança analisamos:

> Podemos dizer que a ação física é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho e, como já dito, é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e sua arte. Segundo Luis Otávio Burnier, a ação física é a poesia do ator (Ferracini, 2003, p. 100).

Figura 4 – Espetáculo Silenciário.



Coreografia Cálice. Fotografia de Fernando Sette (2022). Fonte: Acervo pessoal da autora.

#paratodomundover
Na imagem, no formato horizontal, um grupo de dançarinas descalças, vestidas de macacão de mangas ¾ na cor vinho, de coque e com um lenço branco amarrado no pescoço se movimentam em atitudes corporais diversas de grito, proteção, e opressão. O chão e o cenário são escuros, parte do palco está banhado por uma luz azul.

Através destes exemplos coreográficos, apresenta-se a observação de como a visualidade e expressividade a partir do código da dança moderna americana foi trabalhada dentro do espetáculo *Silenciario*, estreado dia quatro de novembro de 2023 no teatro experimental Waldemar Henriques, e reapresentado dia três de março de 2024 no Teatro Margarida Schiwazzappa; trouxe para a cena a carga dramática dos silenciamentos individuais dos artistas da Vole Cia de Dança, dirigidos pela pesquisadora.

Nas entrelinhas das escritas corporais

Caracterizo o espetáculo Silenciário como um espetáculo de dança moderna construído a partir de um pensamento contemporâneo em dança, uma obra de narrativa abstrata conduzida pelas letras da trilha sonora escolhida a partir de um repertório nacional e regional, utilizando também o Poema em Linha Reta, de Fernando Pessoa, como forma de demarcar a transição entre as cenas estabelecidas durante a roteirização. Como

uma obra de narrativa abstrata não falada, que se utiliza da expressividade corporal aliada a cena expandida pelo cenário, iluminação, figurino e elementos cênicos para transmitir as mensagens construídas na tessitura corporal e expressiva dos intérpretes, foi no contato com o público que o espetáculo se imbuiu de seu significado, a partir das impressões que cada mensagem carregada pelos movimentos dançados deixava em cada espectador, dialogando com Ostrower (2013) compreendemos que:

> Nas obras de arte, os conteúdos expressivos resultam de constantes inter-relações entre partes e totalidade. Cada componente, ao participar de uma composição, dela receberá determinado significado. Tal significado não existia independentemente, como um dado fixo ou preestabelecido, anterior à composição – assim como não existia a composição sem os componentes. Tudo surge e se define em interações recíprocas (Ostrower, 2013, p. 69).

Considero que o processo de roteirização e elaboração cênica teve sucesso em construir um espetáculo que foi capaz de emitir em seus subtextos diversas mensagens sobre individualidade e coletividade dentro do escopo dos silenciamentos que permearam a pesquisa, alcançando uma tessitura de significados apreciados pelo público e sentido pelos artistas da cena.

No decorrer de todo o espetáculo houveram muitos momentos de transformações dos códigos e símbolos em representações dos questionamentos, angústias e dores apresentadas pelo elenco no processo de levantamento temático. As rodas de conversa, que culminaram na avaliação final do processo após a reapresentação, revelaram uma imersão cada vez maior dos intérpretes na compreensão de suas próprias dores, que foram externalizadas por suas interpretações da cena, gerando uma maior compreensão de si mesmo, que reverberou no modo de encarar os silenciamentos cotidianos sofridos, que são muitas vezes normalizados socialmente.

As impressões colhidas do público também provocaram reflexões acerca dos temas expostos na obra, revelando identificações com as situações expostas e a sensibilização a incômodos sentidos por eles que passam despercebidos no cotidiano, causando impactos transformadores na cosmovisão do público, e na forma de compreender a relação consigo mesmo. Reforço assim a compreensão da linguagem da dança enquanto agente de manifesto social, levando os questionamentos levantados pela obra para a apreciação do público. Conversando ainda com Ostrower (2013, p. 219), "todo o ato de criação é um ato de compreensão que redimensiona o universo humano".

Considero ainda a dança enquanto linguagem composta de um código simbólico construído por movimentos corporais expressivos, como uma via privilegiada de comunicação das emoções e sentimentos humanos, assim como de suas histórias de vida. No caso específico do espetáculo em análise, com a busca do que há de universal nas dores individuais, a dança se apresenta como verdadeiro manifesto social, que se consolida quando consegue realizar a conexão com o público, atuando como agente transformador dos modos de ver o *status quo*.

A partir destas compreensões me deparo com uma epistemologia decolonial de uma dança disruptiva, que dá voz às histórias das margens, considerando outras histórias fora do eixo colonizatório, assim como seus pensadores. Validando suas questões e

levando-as para o campo reflexivo do público em geral. E compreendendo, a partir desta análise ser possível a construção de uma obra artística que confronte o público com questionamentos sobre o silenciamento social através de um código de dança cênica; considerando ainda possível a construção de um novo olhar epistemológico de criação em dança, que revele a realidade do artista das margens das matrizes coloniais de poder através do código da dança moderna, criado imerso em um contexto dominatório.

Referências

DUNCAN, Isadora. **Fragmentos Autobiográficos**. Tradução Lya Luft- Porto Alegre: L&PM, 1996.

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

GRAHAM, Martha. **Memórias de Sangue**. Tradução Cláudia Martinelli Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua Portuguesa.** 1 edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica**: na arte e na cultura. Belém: Edufpa, 2007.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais de hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu/PR, v.1, n.1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>. Acesso em: 5 out. 2025.

MIGNOLO, Walter. Novas Reflexões sobre a "ideia da América Latina": A direita, a esqueda e a opção descolonial. **Caderno CRH**, Salvador, v.21, n.3, p. 239-252, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/18970>. Acesso em: 5 out. 2025.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 1ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

ROSEMAN, Janet LVNN. **Dance was her religion:** The Sacred Coreography of Isadora Duncan, Ruth St. Dennis and Matha Graham. 1.ed. Arizona, Hohm Press, 2004.

SIGEL, Marcia B., **Days on Earth**: The Dance of Doris Humphrey. USA, Yale Press: 1988.

YIN, Robert. K. **Estudo de caso**: Planejamento e métodos. 2 edição, Porto Alegre: Bookman, 2001.

DANÇANDO NOS ANOS DE CHUMBO:

memórias da dança brasileira (1964-1985)

Arianne Camile Silva Saraiva (PPGARTES-UFPA)[1]

RESUMO

A arte da dança na ditadura militar brasileira é o foco deste estudo, com o objetivo de analisar as expressões mascaradas de como a dança reagiu e se fez presente neste período, mesmo com a censura decretada. Foi realizado um estudo bibliográfico documental, qualitativo; através das bases de dados Portal de Periódicos e Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, além da Biblioteca Nacional Digital da Fundação e Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Os documentos utilizados para a análise e escrita da pesquisa, tem como base o Ballet Stagium e/ou o Grupo Experimental de Dança. A relevância deste estudo fica evidente quando se descobre a inteligência que foi dançar críticas, ser diretor ativo politicamente e realizar espetáculos tão informativos. Portanto, a dança é uma arte que leva informação através do corpo, e pode ser oferecida a qualquer pessoa, logo, é democrática.

Palavras-chave: Ditadura militar; dança; censura; crítica.

ABSTRACT

The art of dance during the Brazilian military dictatorship is the focus of this study, with the aim of analyzing the masked expressions of how dance reacted and was present during this period, even with censorship enacted. A qualitative, documentary, bibliographic study was carried out; through the CAPES Portal of Periodicals and Catalog of Theses and Dissertations databases, Brazilian Digital Library of Theses and Dissertations, in addition to the Foundation's National Digital Library and the National Archives Information System. The documents used for the analysis and writing of the research are based on the Ballet Stagium and/or the Experimental Dance Group. The relevance of this study becomes evident when one discovers the intelligence that went into criticizing, being a politically active director and putting on such informative shows. Therefore, dance is an art that carries information through the body, and can be offered to anyone, therefore, it is democratic.

Keywords: Military dictatorship; dance; censorship; criticism.

[1] Graduada em Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (UEPA); mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA) sob orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. Bolsista CAPES. Dançarina com formação em técnico em dança clássica pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. E-mail: ariannecamile8@gmail.com

Introdução

O presente texto apresenta, a partir das linhas da dança contemporânea e moderna, uma introdução ao estudo que vem sendo realizado no mestrado em Artes (PPGARTES-UFPA) sobre vivências e obras no contexto da ditadura militar brasileira (1964-1985).

O regime político estabelecido no período de 1964-1985 no Estado do Pará é um momento de muita delicadeza em termos de pesquisa. As memórias existentes entre aqueles que estiveram presentes na época se fazem necessárias de ser preservadas e documentadas, por isso, este texto traz como foco uma abordagem de caráter nacional, pontuando vez ou outra, questões regionais.

Partindo de uma inquietação da própria autora, sobre o quão este assunto é pouco abordado no âmbito da dança, pois em termos do tema da censura, o foco dos estudos mais tradicionais da história/memória das artes, no período da ditadura militar brasileira, se volta para a música e o teatro. Porém, enfatiza-se que a dança também foi impactada e se posicionou sobre o momento, sendo este o ponto de início para busca e discussão.

Uma história é sempre contada por dois lados, e em geral, no nosso país, as versões contadas são as dos vencedores, aqueles que detiveram a hegemonia do poder, e assim não foi diferente na ditadura, momento no qual os militares dominaram o Brasil e impuseram suas vontades sob o povo brasileiro. Ao denominar essas memórias, aqueles que foram marginalizados, ditos como minoria, de acordo com Polak (1989) são os que possuem a memória subterrânea, enquanto os dominantes possuem a memória oficial, ou também, neste caso a memória nacional.

Segundo Santos (2019), os 21 anos de ditadura militar impactaram diretamente na história, na sociedade, na arte e, ainda, sobre a atualidade do Brasil. Dessa forma, marcou gerações de brasileiros/as, abriu feridas, fez vítimas, desapareceu com pessoas contrárias ao regime e, acima de tudo, ensinou sobre resistência, luta, trocas e militância.

Devido ao ambiente de violência e repressão que estava instaurado no Brasil, o governo ditatorial insistia em fazer esquecer todas as críticas internas, transformando o país em uma atmosfera de prosperidade, paz e desenvolvimento aos olhos externos. Logo, como mágica, as questões e conflitos políticos foram asfixiados, desde a instauração da censura à imprensa, a perseguição política e o exílio dos que se colocaram contrários à ditadura militar brasileira de 1964-1985 (Ghiraldelli Júnior, 1998).

Durante o governo ditatorial, principalmente a partir dos Atos Institucionais e, especialmente, do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968 (Brasil, 1968), houve censura nos mais diversos âmbitos sociais e artísticos. A dança, ainda que não fosse vista como alvo direto da censura, criou estratégias para se proteger e permaneceu em atividade procurando espaços alternativos para ensaios e modos diferenciados de criação (Santos, 2019).

Santos (2019) coloca que a arte e a política fazem parte da história da humanidade, estiveram presentes nos mais variados contextos, perpassando as mais variadas situações, entretanto, em determinado momento elas se encontraram e começaram a criar um movimento de resistência diante de contextos históricos em forma de lutas e reivindicações.

Em Belém do Pará, a ditadura chega de forma firme, evidenciando a marca de perseguições e lutas da época, porém os registros acerca da classe artística da dança são escassos, e por isso demandam um debruçar maior por parte da autora, que em seu processo de construção de minha dissertação de mestrado (em desenvolvimento) segue em busca de mais e mais informações e relatos de uma época, que foi muito vivida e pouco falada. Ao redor do Brasil, algumas companhias de dança atuaram com intervenções críticas a respeito do regime militar, e esses grupos se configuram como objeto de estudo desta pesquisa, são elas: Ballet Stagium (São Paulo) e Grupo Experimental de Dança (Bahia) que enfrentaram e se mascararam em meio a censura do período.

Neste sentido, com o intuito de mergulhar no passado, ampliar a compreensão do cenário da dança diante de um movimento perturbador e do drible artístico mediante os militares, assim como possibilitar a sistematização do conjunto de experiências desse período, a pesquisa parte da seguinte pergunta: de que modo os artistas da dança com caráter crítico ao regime militar brasileiro de 1964-1985 atuaram em meio à censura?

O abrir das cortinas

O objeto da pesquisa de mestrado em andamento gira em torno do cenário da dança na época da ditadura militar. Neste artigo, à nível nacional, traz como exemplo duas companhias de dança, Ballet Stagium (São Paulo) e Grupo Experimental de Dança da Bahia (Bahia). Ao iniciar o processo de pesquisa neste âmbito, é visível a escassez de material bibliográfico e documentos que falam sobre o período de 1964-1985, logo este estudo será uma contribuição científica que potencializará possíveis projetos de pesquisas no ramo.

O caráter político que passa a estar presente na linguagem da dança é fomentado, justamente, pelo momento e época que se vive. Ainda que a dança não tenha sido tão perseguida e sim experimentada (Araújo, 2008), ela se aproveitou deste fato para levar ao público o que o mundo precisava ver. "O corpo do/a bailarino/a serviu de instrumento, as notícias viraram coreografia, as críticas eram realizadas por meio da linguagem corporal e, dessa forma, a dança sobreviveu ao período violento e repressor instalado a partir do golpe de 1964" (Saraiva e Monte, 2024, p. 710).

A ditadura militar no Brasil foi firmada pelas forças militares, que estabeleceram um regime de violência, sendo este um fato que aconteceu de várias formas e ao redor do país. Entretanto, é curioso o fato de que, em Belém do Pará, como se a memória regional tivesse sido apagada, pois até mesmo em aulas de história no ensino médio, não é comentado o que houve de repressão política-civil, o que deixa a entender que não houve um cenário violento no Pará, sendo isto um erro.

No Pará, o silêncio teve um sotaque amazônico, marcado pela distância geográfica, pela desigualdade social e pela invisibilidade cultural que historicamente acompanham o Norte do Brasil. No entanto, foi nesse mesmo território que emergiram vozes, gestos e corpos que se recusaram a se calar – artistas que encontraram na arte, e especialmente na dança, o espaço da resistência e da lembrança.

Por isso, são necessários estudos e contribuições científicas acerca deste assunto, para que ele não seja esquecido, uma memória importante e válida, no âmbito artístico é preciso relembrar aqueles grupos e pessoas que ousaram na época, que estavam dispostos a usar seu corpo como instrumento político, mesmo que disfarçadamente, a arte se faz presente.

Esta investigação se insere no nível descritivo, uma vez que o objeto de pesquisa foca em determinado período histórico, entendendo como funcionava o Brasil e o cenário nacional artístico naquela época, para poder responder questões como "o que aconteceu?", ligando esses conhecimentos a dados previamente coletados. Além disso, insere-se na abordagem qualitativa, já que trabalha com termos e vivências sociais, avaliando os comportamentos da arte da dança no período do regime militar. Ou seja, descrevendo os fatos de acordo com um roteiro que será estabelecido durante a pesquisa.

O caminho da coreografia

A presente investigação se insere no método histórico, em nível de pesquisa bibliográfica, a mesma é uma "[...] a revisão de literatura sobre as principais teorias que norteiam o trabalho científico" e o processo de busca e levantamento bibliográfico é encontrado "[...] em livros, periódicos, artigo de jornais, sites da Internet entre outras fontes" (Pizzani *et al*., 2012, p. 54).

O objeto da pesquisa aborda o período histórico da ditadura militar, buscando entender como funcionava o Brasil e o mundo artístico naquele momento. Além disso, insere-se na abordagem qualitativa, que de acordo com Vieira e Zouain (2005), sendo uma pesquisa que evidencia a descrição detalhada dos fatos e elementos que envolvem o objeto de estudo.

O estudo segue os princípios de Silva e Menezes (2005), no que concerne a organização metodológica, iniciando com a fase decisória com a escolha do tema, partindo para a fase construtiva, onde ocorre o planejamento da pesquisa e sua execução, e por último a fase redacional, que consiste na sistematização das ideias para a elaboração do produto final.

Para efetivar os objetivos desta investigação, a pesquisa enveredou por um estudo bibliográfico, a partir da produção científica difundida pelos principais bancos de dados nacionais relacionadas à produção qualificada por meio de revistas científicas, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Dessa forma, a pesquisa bibliográfica está inserida, principalmente, no meio acadêmico e tem a finalidade de aprimoramento e atualização do conhecimento, a partir de uma investigação científica de obras já publicadas (Sousa; Oliveira; Alves, 2021, p. 65).

Da mesma forma, também se trata de uma investigação no campo de documentos históricos, a partir de fragmentos presentes em jornais e revistas do período do Regime Militar, assim como de documentos oficiais dos órgãos de repressão do estado. Além disso, lança mão, quando possível, de registros documentais presentes na produção audiovisual.

No âmbito das técnicas de coleta de dados utilizadas na pesquisa bibliográfica, a busca desenvolvida se configura no nível temático, com foco para as companhias e personalidades da dança definidas a partir da delimitação do objeto de pesquisa. Nessa direção, a pesquisa iniciou com um apanhado de buscas acerca de companhias e personalidades da dança que vigoraram durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985).

A busca pela produção científica dos grupos, a fim de realizar a devida delimitação do objeto de pesquisa, se enveredou para os grandes bancos de dados nacionais, quais sejam: 1. Portal de Periódicos da CAPES; 2. Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações; 3. Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES. E, de modo complementar, utilizou-se durante o processo o Sistema de Bibliotecas da Universidade do Estado do Pará e da Universidade Federal do Pará, por considerar a viabilidade local para aquisição do acervo.

Partindo do viés histórico, a partir da investigação da produção teórica, a coleta de documentos ocorreu em dois bancos de dados nacionais: 1. Biblioteca Nacional Digital da Fundação Biblioteca Nacional (jornais e revistas); e 2. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (documentos do regime militar).

O Golpe

Falar de ditadura militar requer perceber uma linha temporal que vem antes do golpe de 1964, desde o governo de ouro de Juscelino Kubitschek (JK), o governo movimentado e repentino de Jânio Quadros, o período parlamentarista até que vingasse o futuro presidente, sendo ele João Goulart, o qual foi tempestuoso e, por fim, resultou no Golpe Militar de 1964 (Chagas, 2014).

Na tarde de 31 de março de 1964, de acordo com Chagas (2014), inicia-se o golpe militar no Brasil, ainda que com resistência e previsões de conflitos sangrentos e demorados, contudo, ao final do dia 1º de abril de 1964, o General Castello Branco que estava à frente do Estado-Maior do Exército, reconhece a queda do governo de João Goulart e se reúne com os chefes das outras forças armadas para o que ele designou do que seria o início de uma missão.

A ditadura, que iniciou com um golpe civil e militar para retirar João Goulart do governo, se diferenciou daquela que seguiu até 1985. Muitas pessoas que eram a favor do golpe não faziam a mais vaga ideia que os militares se fixariam no poder e trariam para o Brasil um cenário caótico de violência, tortura e sangue (Ferreira; Gomes, 2014). Em 1968, com a publicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), ficou instituída a seletividade dos dispositivos constitucionais, a suspensão dos direitos políticos, a suspensão da democracia, a perseguição, além de poder suspender a liberdade de reunião e de associação e a censura explícita de correspondência, da imprensa, das telecomunicações e diversões públicas. Portanto, somente o governo poderia autorizar o que seria publicado, escrito, falado, dançado, etc. Logo, este ato foi um marco na história da ditadura, e rendeu uma série de prisões, torturas, exílios e desaparecimentos, como demonstram Ferreira e Gomes (2014, p. 275):

> Sem os mecanismos de controle do poder das autoridades públicas, próprios aos regimes democráticos, sem as garantias constitucionais que sustentam os direitos civis, a repressão e a impunidade garantiram a violência, praticamente desde o momento em que o golpe se proclamou uma revolução vitoriosa.

Araújo (2008) afirma que, durante a ditadura militar, a sociedade passa a ser regida pelos poderes políticos, o que põe em questão até que ponto a liberdade de escolha e de expressão estariam presentes no indivíduo, a partir do momento em que esta foi negada com o AI-5. O Ato Institucional nº 5 afirmava que o governo iria "[...] suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências" (Brasil, 1968).

Durante o período da ditadura militar, com a repressão aumentando cada vez mais, a classe artística passa a frequentar diversos espaços, como o cinema, o teatro, a música e a dança. Na produção dessas obras que emergem nessa conjuntura, em virtude da censura, há um disfarce quando da realização de críticas ao governo, justamente para fugir dos censores, que visitavam as casas de espetáculos para poder liberar ou não a arte envolvida, assim como realizam o controle sobre toda a produção artístico-cultural (Araújo, 2008).

A arte, em especial a dança, não era apenas um espetáculo a ser assistido, mas um movimento para ser entendido. Araújo (2008) destaca que as manifestações ideológicas, as opressões vividas, o cenário político do país, tudo isso era demonstrado através de danças com características de um movimento de resistência. A estratégia de união entre imprensa e governo não durou muito, assim como a alienação da sociedade, pois com o aumento da censura, a repressão aumentou também. Araújo (2008) ainda coloca que, com isso, a classe artística começou a ser perseguida, presa, torturada e exilada.

Muitas foram as manifestações de dança contra o regime militar, mas, duas companhias entram em foco, são elas: Ballet Stagium, na cidade de São Paulo (SP), regida por Décio Otero e Marika Gidali; Grupo Experimental de Dança, na cidade de Salvador (BA), sob a direção de Lia Robatto. Ambas as companhias têm uma história marcada por serem claramente opostas ao governo, sendo seus diretores ameaçados e vítimas de censores, assim como seus espetáculos carregam a marca da censura.

A dança

Durante o período do regime militar, alguns grupos de dança se sobressaem ao se expressarem politicamente por meio de sua arte, e o elemento de expressão política principal passa a ser as composições coreográficas, que se revestem do caráter de denúncia (Veloso Júnior, 2020). Segundo Garcia (2008), a arte, especificamente a dança, só poderia seguir dois caminhos: aceitar as regras impostas pela censura; ou fazer parte da luta artística na busca de melhorias da situação em que o país se inseriu, principalmente, a partir do momento em que o regime militar assume a sua forma final.

De acordo com Veloso Júnior (2020), em meados da década de 1970, os artistas estavam experimentando novas possibilidades de diálogos com corpo, trazendo questões atuais para serem mostradas no palco, quebrando, assim, um padrão de

dança que estava estabelecido há décadas, expressa no Balé Clássico. Marika Gidali e Décio Otero, diretores do Ballet Stagium, uma companhia de dança da cidade de São Paulo e, ambos, com formação no âmbito do Balé Clássico, relataram que no início do projeto da companhia, em 1971, eles viajaram pelo país conhecendo várias culturas e realidades, e foi a partir disto que os diretores tiveram uma mudança de pensamento acerca do Brasil (Veloso Júnior, 2020).

Para criar uma nova linguagem de dança "os diretores comentaram que o objetivo passou a ser potencializar a crítica social nos espetáculos" (Veloso Júnior, 2020, p. 28). Nessa esteira, em meio a uma atmosfera caótica dos anos de chumbo de 1964-1985, Araújo (2008) ressalta que, no âmbito da dança, houve um amadurecimento, uma inquietação, e estas mudanças definiram o futuro das novas gerações artísticas.

A respeito dos espetáculos do Ballet Stagium, três obras são consideradas de valor crítico, são elas: *Diadorim* (1972), uma adaptação da obra Grande Sertão de Veredas, de Guimarães Rosa, com temática em alusão à situação dos empregos no Brasil, rodeado de músicas nacionais; *Quebradas do Mundaréu* (1975), uma adaptação da obra teatral de Plínio Marcos, Navalha na Carne, transformada para dança com um cunho politizado e crítico, assim como no teatro, ressaltando que o nome de Plínio Marcos não podia ser mencionado no âmbito artístico, pois era alvo direto da censura; e *Kuarup ou Questão de Índio* (1977), que dança a crítica ao cenário da dizimação dos povos indígenas e sobre as classes menos favorecidas, como os trabalhadores de fábricas, sendo este espetáculo um dos focos deste estudo.

O espetáculo *Kuarup*, criado em 1977 pela Companhia de Dança do Ballet Stagium, é considerado um marco na história da dança brasileira, pois ele foi estreado no auge da censura regida pelo AI-5, e a sua temática central, como afirma Passos (2018, p. 59), "estava voltada para a denúncia do genocídio na modernidade, tanto contra a vida dos/as trabalhadores/as das fábricas em São Paulo, quanto contra a vida dos ameríndios no Xingu".

Kuarup não foi censurado, nem sequer advertido, pois a dança em sua forma de expressão corporal dá a liberdade crítica subliminar, ou seja, os censores não compreendiam o tema, simplesmente por não ser uma arte direta, e sim subjetiva, com isso, a coragem e a ousadia de Marika e Decio não tinham limites.

Em Salvador, o ambiente soteropolitano vivia uma onda de experimentações e investigações acerca da expressão corporal, para que então a dança fosse consolidada em uma nova forma que não fosse a estética clássica, encontrando, dessa forma, uma nova linguagem de dança, assim como ocorreu com o Ballet Stagium, em São Paulo. O corpo em contato com o solo, a subjetividade de cada indivíduo em busca do seu cunho crítico e social, tirando sentimentos internos e os expressando externamente, dançando a realidade, não a paulista ou a baiana, mas sim a brasileira em meio a uma ditadura militar, essa era a busca pela dança de manifestação.

O Grupo Experimental de Dança surge em 1965 na Bahia, sob a direção de Lia Robatto, bailarina que se tornou professora de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), além de muitos outros cargos ao longo de sua carreira. Robatto, hoje longe dos palcos, sempre defendeu a dança com todas as forças e estratégias, valorizando que a

inteligência do artista é a sua maior aliada. De acordo com Araújo (2008), Lia Robatto é uma artista que questionava o que ela devia ao seu país, qual a sua obrigação para com ele e, como coreógrafa, ela tinha necessidade de resposta, precisava estar atuando, do mesmo jeito que se precisa beber e comer, era vital.

Araújo (2008) conta que, em 1978, Lia criou o espetáculo *Mobilização*, com uma atmosfera que ia de encontro ao sistema político vigente, por meio das artes plásticas, imagens, cenário e tudo que envolvia a montagem, incluindo as próprias coreografias. A imagem criada para a ambientação do espetáculo era para representar a censura: "'Um pássaro na mão, um ovo preso.' Essa ideia foi materializada pela instalação de um ovo preso numa gaiola. 'Ou seja, as ideias são mortas e presas antes de nascer', explica Robatto" (Araújo, 2008, p. 162).

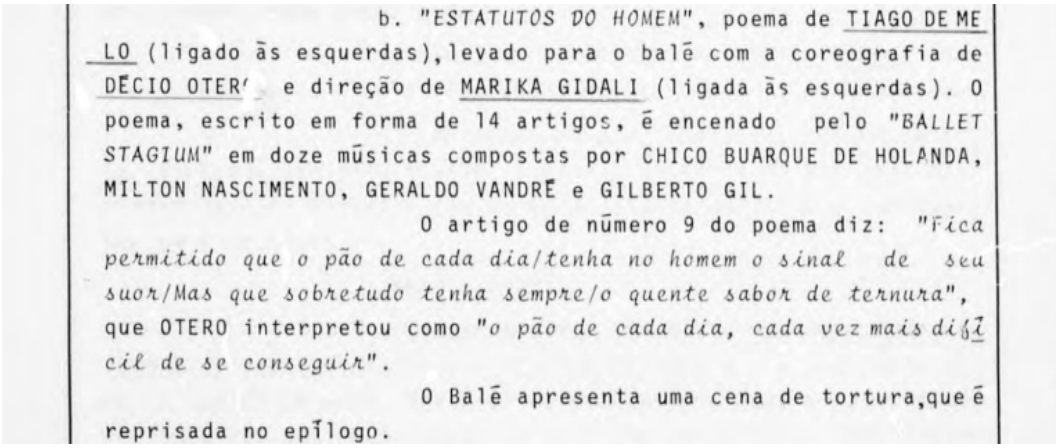
Ainda assim, com todas as cenas e ambientações gritando uma crítica à ditadura militar, os censores deixaram passar o espetáculo, o que reforça a ideia de Robatto, de que os censores são pessoas leigas, e se o coreógrafo/artista souber usar a inteligência, você pode levantar a bandeira para lutar, só não pode deixar que cortem.

A censura

De acordo com Guarato (2022), até meados dos anos 1990, o Stagium não aparecia nos livros de dança por ter sido uma companhia com caráter de forte oposição à ideologia do estado civil-militar. Contudo, nos últimos anos a companhia passou a ser objeto de estudo, justamente por ter este cunho crítico político, "[...] num país silenciado pela censura e pelo medo, o Stagium se apresentou, nos anos 70-80, como um porta-voz da lucidez. Fez da dança um espaço para a consciência que resistia" (Katz, 1994, p. 19).

A Figura 1 demonstra como Marika Gidali e Decio Otero eram vigiados sob os olhares dos censores pelo fato de estarem ligados aos ideais de matriz revolucionária e, por esse motivo, o governo procurou manter ambos em suas vistas, como mostra na foto abaixo.

Figura 1 – Marika e Décio sendo vigiados pelo governo.



b. "ESTATUTOS DO HOMEM", poema de TIAGO DE MELO (ligado às esquerdas), levado para o balé com a coreografia de DÉCIO OTERO e direção de MARIKA GIDALI (ligada às esquerdas). O poema, escrito em forma de 14 artigos, é encenado pelo "BALLET STAGIUM" em doze músicas compostas por CHICO BUARQUE DE HOLANDA, MILTON NASCIMENTO, GERALDO VANDRÉ e GILBERTO GIL.

O artigo de número 9 do poema diz: "Fica permitido que o pão de cada dia/tenha no homem o sinal de seu suor/Mas que sobretudo tenha sempre/o quente sabor de ternura", que OTERO interpretou como "o pão de cada dia, cada vez mais difícil de se conseguir".

O Balé apresenta uma cena de tortura, que é reprisada no epílogo.

Documento produzido pela Censura. Fonte: Serviço Nacional de Informações (1984, p. 9).

#paratodomundover
Documento branco com letras pretas em formatos de datilografia com quatro linhas destacando partes importantes do texto.

Como afirmam Saraiva e Monte (2024), no âmbito de gestos corporais da dança de *Kuarup*, as escolhas feitas foram, preferencialmente, pela retirada do balé, desviando, assim, o caminho para as técnicas contemporâneas, entre elas a Dança Moderna. Esta escolha parte do princípio de popularização da dança, uma vez que o balé está associado à elite, o Stagium opta por mudar esta situação, buscando uma representação de liberdade (Guarato, 2022). Kuarup é um ato político desde sua concepção:

> para além de nos fornecer insights sobre a política de representação e sobre a relação da dança com o poder político governamental, elas também nos informam sobre a dança e suas políticas de decisão em relação à própria dança, tanto em seus aspectos formais como socioeconômicos (Guarato, 2022, p. 25).

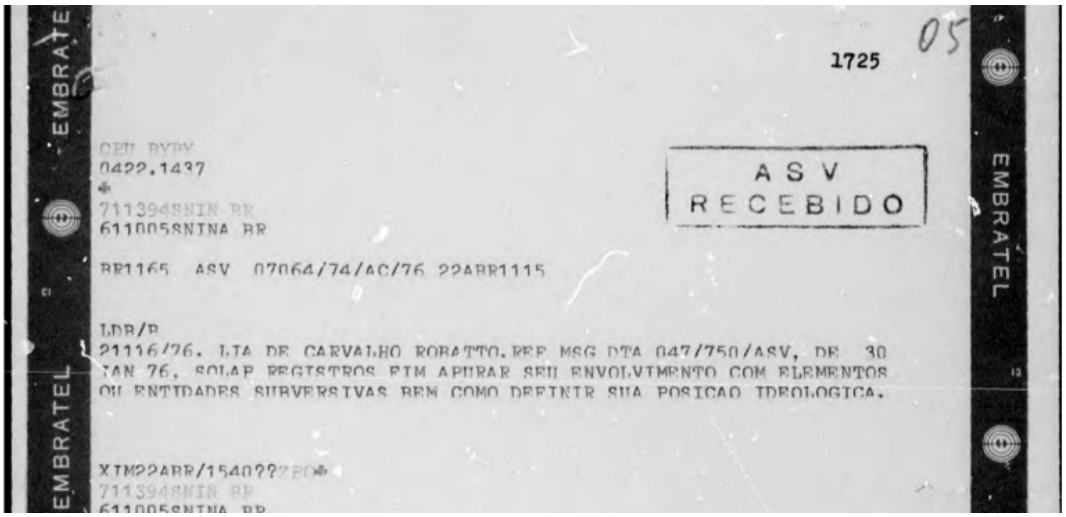
Portanto, fica a compreensão de que Marika e Decio escolheram o espetáculo *Kuarup* como uma de suas fontes de resistência em meio a ditadura militar, através de representações de dizimação de povos, realizando alusão ao que acontecia na mesma época, em meio a um mundo de torturas, mortes, exílios e censuras, o Stagium optou por ser político.

Seguindo a linha de articulações encontradas para escapar da censura, encontra-se o cenário de Salvador com o Grupo Experimental de Dança, o qual, de acordo com Araújo (2010), recebeu subsídios do governo para seus espetáculos, devido ao fato de terem se transformado em uma companhia de referência onde se encontrava uma grande gama artística.

Araújo (2008) coloca que dentre as montagens que receberam apoio do governo, fica evidenciado aqui nesta pesquisa, o Espetáculo *Mobilização*, criado para a reinauguração do Teatro Castro Alves. Ele contou com performances artísticas que expressavam a opressão, com cenas emblemáticas como a de todos os bailarinos vestidos de branco, amordaçados com tecidos brancos e segurando cartazes em branco.

Lia Robatto, diretora do Grupo Experimental de Dança, conseguiu ao longo dos anos mascarar suas críticas ao governo vigente em cada uma de suas danças, ainda que os órgãos governamentais estivessem de olho nela, como demonstra a Figura 2, que diz: "Lia de Carvalho Robatto [...] registros fim de apurar seu envolvimento com elementos ou entidades subversivas bem como definir sua posição ideológica".

Figura 2 – Lia Robatto sendo vigiada pelo governo.



Documento produzido pela Censura. Fonte:Serviço Nacional de Informações (1976, p. 5).

#paratodomundover
Documento branco com letras pretas em formatos de datilografia, as laterais possuem uma tarja preta, e no canto superior direito há um carimbo em formato retangular.

A ditadura militar no Brasil foi um período em que a arte da dança usou e abusou do jogo de metáforas nas montagens dos espetáculos, fazendo com que os censores tivessem dificuldades para perceber conteúdos de natureza contestatória ao regime militar, pelo próprio caráter subjetivo da arte, fez com que a dança e a política caminhassem sem muitas desavenças (Araújo, 2008).

Considerações finais

A presente pesquisa perpassou por âmbitos da história do Brasil ligados à arte da dança, iniciando o estudo com as articulações e realizações que culminaram na ditadura militar no Brasil de 1964-1985, em paralelo com a dança presente naquele momento. Partindo para um apanhado das companhias que transformaram seus movimentos corporais em frases subjetivas de críticas ao governo instaurado, entre essas, fizeram-se presentes e como alvo da pesquisa: Ballet Stagium, da cidade de São Paulo com os diretores Marika Gidali e Decio Otero; e o Grupo Experimental de Dança da Bahia, da cidade de Salvador com a diretora Lia Robatto.

Ao apresentar os dois espetáculos (*Kuarup* e *Mobilização*), que marcaram a visão crítico-política desde a sua estreia até os dias de hoje, ressaltando que ambos não foram censurados, porque utilizaram de expressões mascaradas e metáforas para fazerem seus movimentos contra o governo vigente, ainda com foco de mostrar ao maior público possível o que estava acontecendo, ou seja, com um caráter informativo.

Seguindo a história do "Golpe de 64", em que os militares tomaram o poder governamental do Brasil, e instalaram diversos atos (in) constitucionais que feriam os direitos dos cidadãos, entre eles o mais discutido aqui nesta pesquisa, a liberdade, que

se atrela à censura instaurada no país nessa época turbulenta. Dessa forma, resgata-se a questão posta nesta pesquisa, em que se objetivou analisar as figuras de linguagem e expressões mascaradas de como a dança reagiu e se fez presente no período do regime militar no Brasil, mesmo com a censura decretada, atingindo, assim, a conclusão após o movimento analítico dos materiais utilizados no processo investigativo, de que a resposta poderia ser resumida em uma palavra – metáfora.

É válido ressaltar que as companhias que atuaram pontualmente e ativamente a respeito das críticas políticas à ditadura, foram poucas, com isso, o Ballet Stagium e o GED ganham um lugar especial na pesquisa, pois souberam driblar os censores na época, e seus diretores afirmam que as propostas artísticas eram para fazer com que o público "acordasse" daquela realidade. Essas companhias não foram censuradas, mas seus diretores eram alvos de vigilância, onde suas visões ideológicas eram constantemente questionadas, o que afetou positivamente, uma vez que seus instintos artísticos se aguçaram de tal forma a se tornarem grandiosos em suas obras.

A ditadura militar tirou a liberdade de expressão na maior parte dos âmbitos da arte, como nas músicas, novelas, rádios, literatura, porém, a dança soube sobreviver a isso, nos dias de hoje, não são muitas as obras que discorrem sobre a dança e a ditadura, justamente por não estar no patamar alto da censura, mas, ainda assim, foi vivida, e tem provas e relatos sobre essa realidade, revirados e lembrados, assim como a genialidade de quem criou obras que gritavam "liberdade" na cara do governo e, ainda assim, eram aplaudidas de pé em teatros nas capitais, como Marika, Decio e Lia.

Por fim, é correto afirmar que a dança sobreviveu a ditadura sendo inteligente, usando a subjetividade como a sua melhor amiga, usufruindo deste campo para lembrar a população o que estava acontecendo no país, porque a dança une, leva conforto ao caos, ela é democrática e tem o seu viés revolucionário.

Referências

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **Estratégias poéticas em tempos de Ditadura**: a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador-BA. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Teatro / Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9545/1/LauanaSegPt1.pdf>. Acesso em: 5 de ago. 2022.

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. O Grupo Experimental de Dança e a ditadura militar em Salvador. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRACE, 2010. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Lauana%20Vilaronga%20Cunha%20de%20Araujo%20-%20O%20Grupo%20Experimental%20de%20Danca%20e%20a%20ditadura%20militar%20em%20Salvador.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2022.

BRASIL. Ato Institucional no 5, de 13 de dezembro de 1968. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>. Acesso em: 20 jul. 2022.

CHAGAS, Carlos. **A ditadura militar e os golpes dentro do golpe**: 1964-1969: A história contada por jornais e jornalistas. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FERREIRA, Jorge Luiz; GOMES, Angela Maria de Castro. **1964**: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GARCIA, Milandre. **"Ou vocês mudam ou acabam"**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História), Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/MiliandreGarcia.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2023.

GHIRALDELLI JÚNIOR, Paulo. **Educação Física Progressista**: a Pedagogia Crítico-Social dos Conteúdos e a Educação Física Brasileira. 9. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

GUARATO, Rafael. Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras 'Quebradas do Mundaréu'e 'Kuarup...' do Ballet Stagium. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.12, n.1, p. 1-36, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237 2660113466>. Acesso em: 20 jul. 2022.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

PASSOS, Yara dos Santos Costa. **Corpos da Floresta**: experiências para resistir. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21932>. Acesso em: 16 set. 2022.

PIZZANI, Luciana; SILVA Rosemary Cristina da; BELLO, Suzelei Faria Bello; HAYASHI, Maria Cristina Piumbato Innocentini. A arte da pesquisa bibliográfica na busca do conhecimento. **RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, SP, v.10, n.2, p. 53–66, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/1896/pdf_28>. Acesso em: 8 fev. 2023.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos históricos**, v.2, n.3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 29 nov. 2024.

SANTOS, Shaiane Beatriz dos. **Dança na Ditadura Militar:** reflexões a partir da trajetória de Eva Schul. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2020/03/Dan%C3%A7a-na-Ditadura-Militar reflex%C3%B5es-a-partir-da-trajet%C3%B3ria-de-Eva-Schul.pdf>. Acesso em: 7 out. 2022.

SARAIVA, Arianne; MONTE, Emerson. BALLET STAGIUM: Quando a dança suplanta a censura. In: Congresso Norte Brasileiro de Ciências do Esporte, 9., 2024, **Anais**

Eletrônicos. Belém: CONBRACE, 2024. p. 709-716. Disponível em: <https://public.cbce.org.br/uploads/683f769f9036bANAIS_CONCENO_2024.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2025.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. Gabinete do Ministro. **Memorando n. 93**, de 16 de janeiro de 1984. PROPAGANDA ADVERSA TEATRO. São Paulo: AC/SNI, 1984. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/iii/84006256/b r_dfanbsb_v8_mic_gnc_iii_84006256_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2022.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. Tala Branca. **Protocolo n. 369**, de 27 de janeiro de 1976. ASSUNTO LIA DE CARVALHO ROBATTO. Bahia: ASV/SNI, 1976. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/ppp/82004087 /br_dfanbsb_v8_mic_gnc_ppp_82004087_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2022.

SILVA, Edna Lucia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4. ed. rev. atual. Florianópolis: UFSC, 2005.

SOUZA, Angélica Silva de; OLIVEIRA, Guilherme Saramago de; ALVES, Laís Hilário. A Pesquisa Bibliográfica: Princípios e Fundamentos. **Cadernos da FUCAMP**, v.20, n.43, p. 64-83, 2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2336>. Acesso em: 21 mai. 2021.

VELOSO JÚNIOR, Carlos De Moura. **A dança contemporânea do Ballet Stagium e do Teatro de São Paulo**: experiências artístico-políticas no Brasil (1971-1978). Dissertação (Mestrado em História), Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal De São Paulo, Guarulhos, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/server/api/core/bitstreams/c9a7ee7e-2140-44e4-9400-9ba61cb89c8d/content>. Acesso em: 24 out. 2022.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão e ZOUAIN, Deborah Moraes. **Pesquisa qualitativa em administração**: teoria e prática. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

APÊNDICE

INFORMAÇÕES GERAIS DO EVENTO

III SEMINÁRIO NACIONAL DE MEMÓRIAS CÊNICAS NA AMAZÔNIA

Arte & Cultura: do esquecimento ao direito à memória

REGISTRO FOTOGRÁFICO E AUDIOVISUAL DAS ATIVIDADES

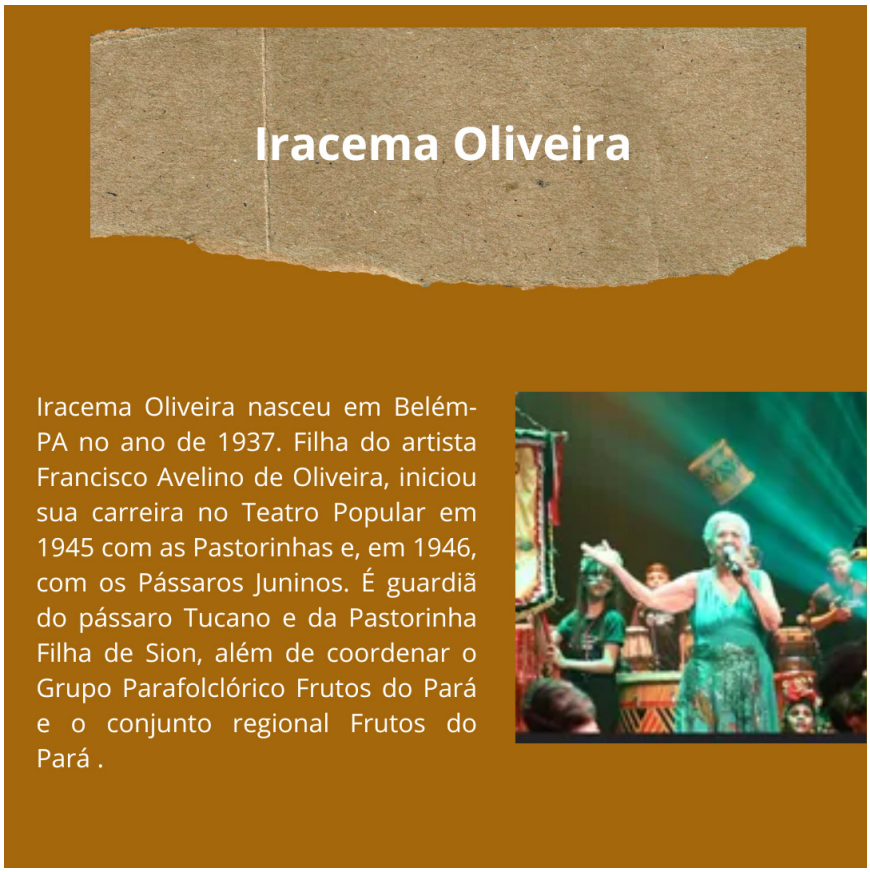
Canal do YouTube Perau Pesquisa (@peraupesquisa1367)
Link de acesso ao canal: https://www.youtube.com/@peraupesquisa1367

Playlist das Atividades Transmitidas
Link de acesso: https://www.youtube.com/playlist?list=PLux-iXULg9VZ6iPBjzn-1nUVtL-pYhrZk

Programação Acadêmica

4 de dezembro de 2024

Conferência de Abertura -Mestra Iracema Oliveira



Link para assistir: https://www.youtube.com/watch?v=_c1YZPnmNdM&list=PLux-iXULg9VZ6iPBjzn-1nUVtL-pYhrZk&index=7

5 de dezembro de 2024

Mesa Convidada – *Pesquisa em Artes, Memória e Acervos*



A mesa traz pesquisadores(as) para debater, a partir de suas experiências de pesquisas, sobre a relação com acervos materiais da cultura, das artes. Contou com os seguintes participantes:

Diógenes André Vieira Maciel – Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
Elizângela Carrijo – Universidade de Brasília (UNB)
José Guilherme dos Santos Fernandes – Universidade Federal do Pará (UFPA)
Mediação – José Denis de Oliveira Bezerra – Universidade Federal do Pará (UFPA)

Local: Teatro Universitário Cláudio Barradas

Link para assistir: https://www.youtube.com/watch?v=D1zgIX01hz8&list=PLux-iXULg9VZ6iPBjzn-1nUVtL-pYhrZk&index=6

Palestra – *Memória e Políticas Culturais*



Proferida por Lia Calabre, professora e pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa/ Minc, a palestra abordou como questão central a reflexão sobre os lugares de memória como elementos estratégicos nos processos de transformação social.

Link para assistir: https://www.youtube.com/watch?v=Ziq34kcUGKE&list=PLux-iXULg9VZ6iPBjzn-1nUVtL-pYhrZk&index=3

6 de dezembro de 2024

Mesa Convidada – *Audiovisual/cinema e Memória cultural*











A mesa traz pesquisadores(as) para debater, a partir de suas experiências de pesquisas, sobre a relação da produção audiovisual e a memória. Contou com os seguintes participantes:

Ana Cláudia Melo – Universidade Federal do Pará (UFPA)
Rosilene Cordeiro – Perau/PPGArtes (UFPA)
Francisco Weyl – Perau/PPGArtes (UFPA)
Bianca Costa (Afro Cabeleira) – Parque Cine Quebrada
Mediação: Maria Christina – Perau/PPGArtes (UFPA)

Local: Teatro Universitário Cláudio Barradas

Link para assistir: https://www.youtube.com/watch?v=xkqSoPs3SoE&list=PLux-iXULg9VZ6iPBjzn-1nUVtL-pYhrZk&index=5

Mesa Convidada – *Arte, Memória e Performatividades culturais*













A mesa contou com mestras de cultura, artistas e pesquisadoras para debater, a partir de suas experiências, sobre a relação entre memórias, cultura e arte. Contou com as seguintes participantes:
Ana Cláudia do Amaral Leão – Sala Tata Kinamboji / LABamp (UFPA)
Elizabeth Pantoja (Mm'etu Muagilè) – Instituto IBAMCA
Mayrla Andrade Ferreira dos Santos – ETDUFPA/PPGArtes/Ribalta
Maria Terezinha Resende Martins – Eco Museu da Amazônia/ABREMC
Mestra Maria do Socorro Pinto – Festa do Menino Deus e Santos Reis de Icoaraci/Belém/PA
Mediação – Rosilene Cordeiro – Perau/PPGArtes (UFPA)

Local: Teatro Universitário Cláudio Barradas

Link para assistir: https://www.youtube.com/watch?v=_THZA0HsxlU&list=PLux-iXULg9VZ6iPBjzn-1nUVtL-pYhrZk&index=4

7 de dezembro de 2024

Imersão cultural – Distrito de Outeiro – Belém/PA

Mesa Convidada – *Saberes da Ilha de Caratateua: entre Pontos de Memória e Pontos Cultura*









Mestre Apolo de Caratateua – Espaço Cultural Biblioteca Tralhoto
Laurene Ataíde – Associação Folclórica e Cultural Colibri de Outeiro
Iara Coutinho – Ponto de Cultura e Memória Pipira da Água Boa
Sandra Coutinho – Ponto de Memória Casa de Mariana
Celia Cristina Pereira – Ecomuseu de Belém

Local: Espaço Cultural Biblioteca Tralhoto (Itaiteua-Outeiro/Belém-PA)

Ações no Espaço da Associação Folclórica e Cultural Colibri de Outeiro

Apresentação do espaço pela Mestra Laurene Ataíde.

Link para assistir: https://www.instagram.com/p/DDSZa_ISEck/

Pastorinha Filhas de Sion



Final da apresentação da Pastorinha *Filhas de Sion*, 4/12/2024, Teatro Universitário Cláudio Barradas. Fotografia de Denis Bezerra.

Com direção da Mestra Iracema Oliveira, a apresentação no evento marcou a abertura da quadra natalina de 2024 do grupo *Pastorinha Filhas de Sion*.

Local: Teatro Universitário Cláudio Barradas
Link para assistir: https://www.instagram.com/p/DDLOlpvusLe/

Sobre a Pastorinha

Liderado pela Mestra Iracema Oliveira, o grupo envolve se encontra no Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico, com sede na Rua Curuçá, 1109, Bairro do Telégrafo em Belém do Pará. A mestra ensaia no segundo semestre de cada ano com crianças, jovens e adultos da comunidade do bairro e convidados de outras localidades da capital paraense, e se apresenta no mês de dezembro em diversos espaços de cultura, fechando com a apresentação no Ponto de Cultura no dia 6 de janeiro, com a tradicional queima das palinhas. No ano de 2024, a abertura da quadra natalina se deu no III Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia, no Teatro Universitário Cláudio Barradas.

Mapa Cultural: https://mapacultural.pa.gov.br/agente/25801/#info

Apresentação do Cordão de Pássaro Colibri de Outeiro



Apresentação do *Pássaro Colibri do Outeiro*, 7/12/2025. Fotografia de Denis Bezerra.

Link para assistir: https://www.instagram.com/p/DDSg6BTyp3m/

Sobre o grupo

"O Cordão de Pássaro Colibri de Outeiro (antigo Beija-Flor de Icoaraci) foi fundado em 18/05/1971, na Rua 2 de Dezembro, na Vila de Icoaraci, pela Sr.ª Teonila da Costa Ataíde (em memória) com o objetivo de preservar e manter a cultura paraense dos cordões de pássaros. Após o falecimento de sua fundadora em 1998, seus filhos Laurene da Costa Ataide e Lourival da Costa Ataíde assumiram o cordão" (Mapa Cultural do Pará). Mais informações:

Mapa Cultural: https://mapacultural.pa.gov.br/agente/15447/#info

Instagram: https://www.instagram.com/cordao_colibri/

Espetáculo de Dança *20 indícios sobre o corpo*



Sinopse: Memórias, histórias de vida, metáforas e desdobramentos corpo a corpo, lado a lado, face a face. Uma dança do infinito, onde as faces são simultaneamente internas e externas. Uma investigação das extremidades invertidas do corpo. Nos deslocamentos, o corpo carrega seu *ethos*, desliza entre dimensões, move-se da periferia ao centro, traçando sua própria corporatura. Sons, ruídos e vozes ecoam, revelando cohabitações e potências das relações que sustentam o movimento.

20 INDÍCIOS SOBRE O CORPO celebra os 20 anos da Ribalta Companhia de Dança. Uma obra que floresce a partir de rastros deixados por criações passadas – Florescer, Reminiscências, Retratações, Religare, Horto – e que se materializa na frase: "Sou Habitante... mais um". No coletivo, pulsa a circulação de modos práticos, saberes e fazeres do corpo habitante-criador.

Ficha Técnica

Realização: Ribalta Companhia de dança
Direção geral: Marlene Ferreira
Direção artística: Mayrla Andrade e Lindeza Monteiro
Direção musical: Jonatas Pereira
Percussionista: João Mateus
Direção teatral: Leonardo Bahia
Habitantes-criadores: Allan Lima, Cayla Campos, Everson Eli, Higor Oliveira, Júlia Amburgues, Leonardo Bahia, Mayrla Andrade, Vanessa Bastos.
Apoio: Projeto de extensão Microdanças da memória e Grupo de Pesquisa Habitante-criador: núcleo de estudo e pesquisa artística na Amazônia.
Link para assistir: https://www.instagram.com/p/DDQbqziOXa7/

Exibição Cineclubista

Curadoria de Francisco Weyl

A exibição cineclubista desta edição do Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia reuniu filmes que atravessam as fronteiras entre memória, resistência e criação artística, compondo um mosaico que reflete a riqueza e a complexidade do território amazônico. Os filmes selecionados para esta curadoria dialogam diretamente com o objetivo do evento: explorar o papel da arte na preservação e celebração dos direitos à memória individual e coletiva a partir de vivências culturais e artísticas do nosso território. E para além de dialogarem com o tema central do seminário – a interface entre arte, memória e direitos coletivos – estes filmes desafiam os espectadores a repensarem os sentidos de pertencimento, resistência e preservação no contexto amazônico. É a potência da narrativa audiovisual como meio de registro e transformação, transportando-nos para universos onde passado e presente coexistem em constante diálogo. Que essas exibições inspirem trocas, debates e o fortalecimento das políticas da memória que garantem o direito à história e à criação artística para os povos da Amazônia e além.

Link de acesso à mostra: https://www.youtube.com/watch?v=byzjTtH5ous&list=PLux-iXULg9VZ6iPBjzn-1nUVtL-pYhrZk&index=2

Do Lugar Onde Se Vê (Denis Bezerra)



Este documentário emerge como uma ode ao teatro paraense por meio da figura icônica de Cláudio Barradas, um mestre cuja obra pulsa com a memória viva das artes cênicas na Amazônia. A partir de uma pesquisa de uma década de Denis Bezerra, o filme reconstrói fragmentos da história do teatro local, entrelaçando livros, fotografias e documentos em uma narrativa poética. Com movimentos de câmera que ressoam os fluxos de memória, o filme nos convida a um mergulho íntimo no baú das lembranças e vivências artísticas de Barradas [TEMPO 7 MINUOS].

#Feitiço (Rosilene Cordeiro)



#Feitiço é um grito de resistência e afirmação poética. Realizado com recursos da Lei Aldir Blanc, o filme reflete o olhar de uma mulher negra, periférica e independente sobre as dinâmicas sociais e culturais que atravessam as margens do audiovisual na Amazônia. Sob a direção de Rosilene Cordeiro, a obra mistura narrativas performáticas e cinema experimental, tensionando fronteiras entre o real e o simbólico, a partir dos trajetos artísticos e dos territórios em trânsito dos seus personagens. Em sua essência, "Feitiço" evoca as potências invisíveis que habitam corpos, territórios e memórias, afirmando o espírito e a energia da ancestralidade como força propulsora criativa. [TEMPO 20 MINUOS].

#ForaCargill (Francisco Weyl)



Neste documentário contundente, o cinema torna-se instrumento de denúncia e memória coletiva. Filmado nas ilhas de Abaetetuba, o filme narra os conflitos entre as comunidades tradicionais do Programa de Assentamento Agro-Extrativista Santo Afonso e a implantação do Terminal de Uso Privado da multinacional Cargill. Entre paisagens ameaçadas e depoimentos urgentes, *#ForaCargill* contrapõe a lógica privatista à ancestralidade coletiva que sustenta modos de vida enraizados em saberes e resistências. É através das vozes das lideranças locais e das famílias ameaçadas que o filme dá corpo às lutas por permanência, acesso à terra e preservação da vida na Amazônia Paraense. [TEMPO 34 MINUOS].

Arara encantadeira, parteira encantada, Mariana das Feiras (Rosilene Cordeiro)



A Cabocla Dona Mariana é bastante falada na oralidade como turca de origem, viajante, pertencente a uma família nobre, mas que cabe, viçosamente, na figura de uma mulher tipicamente brasileira, dada à harmoniosa inserção cultural que fez no país, representada pela alegria e empatia que esbanja onde quer que esteja, como luz que se acende no corpo de 'quem baixa' e no sorriso e na atenção que desperta em quem tem o prazer de cruzar-lhe o caminho [TEMPO 34 MINUOS].

Link para assistir: https://www.youtube.com/watch?v=byzjTtH5ous&list=PLux-iXULg9VZ6iPBjzn-1nUVtL-pYhrZk&index=2

Espetáculo de Teatro *O baú de Memórias do Sr. Penante*



A apresentação marcou a criação do Grupo de Teatro *Nova Era*, composto por alunos da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Consuelo Coelho e Souza, do bairro 40 horas, Ananindeua/PA. O Espetáculo *O baú de Memórias do Sr. Penante*, baseado na peça *As Memórias do Sr. Penante* de Rapha Rodrigues. A obra é resultado do Plano de Trabalho de Iniciação Científica (PIBIC-UFPA) "As dramaturgias de Lima Penante na cena teatral paraense", do Grupo de Pesquisa Perau/UFPA/CNPq, vencedor do Prêmio Horário Schneider (UFPA-2024).

José de Lima Penante foi ator e dramaturgo paraense do século XIX, muito importante para o cenário artístico de nossa região, mas pouco conhecido. *O baú de Memórias do Sr. Penante* é uma adaptação da obra onde é possível observar Sr. Penante e suas memórias sendo contadas no palco.

Ficha Técnica

Direção geral/Dramaturgia: Rapha Rodrigues
Concepção de figurino: Sidiane Nunes
Cenografia/visualidade: Elian Castor
Elenco: Carla Rodrigues, Jhaynes Cai, Anny Nascimento, Pedro Oliveira, Pedro Silva, RT, Jota Santos, Kayque Mercês, Lowxcowld, Rapha Rodrigues, Sarah Tâmires, Mateus Amintas, Allana Gemaque, Allec de Paula.

Link para assistir: https://www.instagram.com/p/DDPiZGYOVtQ/

COMENDAS

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir a

Apolo Monteiro Barros

a comenda **Peraus da Memória** por seu trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, e ainda pela liderança da cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir à

Associação Carnavalesca e Cultural “O SINDICATO” - ACCS

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à memória, produção e difusão da cultura das artes, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir à

Associação Folclórica e Cultural Colibri de Outeiro

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à memória, produção e difusão da cultura das artes, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir ao grupo

Cordão de Pássaro Colibri de Outeiro

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, em especial o gênero Pássaro Juninho, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir à

Elizabeth Pantoja

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à memória, produção e difusão da cultura afro-brasileira, em especial as de matrizes afro-amazônicas.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir ao

Espaço Cultural Biblioteca Tralhoto

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes, da leitura e literatura amazônicas, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir à

Festa do Menino Deus e Santos Reis de Icoaraci/Belém/PA

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir ao

Grupo Parafolclórico Frutos do Pará

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à memória, produção e difusão da cultura das artes, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir a

Iara Coutinho

a comenda **Peraus da Memória** por seu trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, e ainda pela liderança da cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir a

Iracema Jesus de Oliveira

a comenda **Peraus da Memória** por seu trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, e ainda pela liderança da cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir a

Laurene da Costa Ataíde

a comenda **Peraus da Memória** por seu trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, e ainda pela liderança da cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir a

Maria do Socorro Pinto

a comenda **Peraus da Memória** por seu trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, e ainda pela liderança da cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir ao grupo

Pastorinhas Filhas de Sion

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, em especial o gênero Pastorinha, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir ao grupo

Pássaro Tucano

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, em especial o gênero Pássaro Juninho, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir ao grupo

Pipira da Água Boa

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à produção e difusão da cultura das artes amazônicas, em especial o gênero Pássaro Juninho, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir ao

Ponto de Cultura e Memória Pipira da Água Boa

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à memória, produção e difusão da cultura das artes, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir ao

Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à memória, produção e difusão da cultura das artes, e pela contribuição à cultura popular paraense.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir ao

Ponto de Memória Casa de Mariana

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à memória, produção e difusão da cultura afro-brasileira, em especial as de matrizes afro-amazônicas.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia

O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, neste ato representado por seu Líder, José Denis de Oliveira Bezerra, tem a honra de conferir à

Sandra Coutinho

a comenda **Peraus da Memória** pelo trabalho dedicado à memória, produção e difusão da cultura afro-brasileira, em especial as de matrizes afro-amazônicas.

Belém, Pará, 04 de dezembro de 2024.

Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes
Diretora Geral Instituto de Ciências da Arte

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Líder Grupo de Pesquisa Perau

O evento foi contemplado pelo P*rêmio ETDUFPA de Ensino, Pesquisa e Extensão* de 2024.