2º MARAVILHA

II SIMPÓSIO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS DO MARANHÃO



Organizadores

Gisele Soares de Vasconcelos • Abimaelson Santos Pereira

EDUFMA

O CORPO POLÍTICO E SUAS INSURGÊNCIAS

Anais do
II Maravilha - Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão

O Corpo Político e suas insurgências

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Vice-Reitor Prof. Dr. Leonardo Silva Soares

SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

Diretor Prof. Dr. César Augusto Castro

EDITORA DA UFMA

Coordenadora Irenilma Cadête Lima
Conselho Editorial Profa. Dra. Andréa Katiane Ferreira Costa
Profa. Dra. Débora Batista Pinheiro Sousa
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. José Carlos Aragão Silva
Profa. Dra Jussara Danielle Martins Aires
Profa. Dra. Karina Almeida de Sousa
Prof. Dr. Luís Henrique Serra
Prof. Dr. Luiz Eduardo Neves dos Santos
Profa. Dra. Luma Castro de Souza
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Profa. Dra. Maria Áurea Lira Feitosa
Profa. Dra. Raimunda Ramos Marinho
Profa. Dra Rosângela Fernandes Lucena Batista
Bibliotecária Márcia Cristina da Cruz Pereira

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial-Compartilha Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Anais do
II Maravilha - Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão

O Corpo Político e suas insurgências

Organizadores

Gisele Soares de Vasconcelos
Abimaelson Santos Pereira

São Luís

EDUFMA

2026

© EDUFMA, 2026.

Projeto Gráfico, diagramação e capa — Heide Cabral, Sophia Lima, Marício Vasconcelos

Revisão — Joaquina Rosa Lisboa Cunha Ewerton

Imagem — Acervo Digital Heide Cabral

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Maravilha - Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão (2.: 2024: São Luís, MA).

Anais do II Maravilha - Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão: o corpo político e suas insurgências / Gisele Soares de Vasconcelos, Abimaelson Santos Pereira (org.). — São Luís: EDUFMA, 2026.
408 p. : il.

ISBN 978-65-5363-612-5

1. Arte Cênica. 2. Estratégia pedagógica. 3. Jogos Teatrais. I. Vasconcelos, Gisele Soares de. II. Título.

CDD 790
CDU 792.02

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária:
Maria das Graças Farias - CRB 13/647/2010

CRIADO NO BRASIL [2026]
Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

| EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil Telefone: (98) 3272-8157
www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br

IIº MARAVILHA – SIMPÓSIO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS

O Corpo Político e suas insurgências

06 a 11 de novembro de 2024

LOCAL DO SIMPÓSIO
Universidade Federal do Maranhão Cidade Universitária Dom Delgado Centro de Ciências Humanas
São Luís - MA, Brasil

REALIZAÇÃO
Universidade Federal do Maranhão
AGEUFMA • Agência de Inovação, Empreendedorismo, Pesquisa, Pós- Graduação e Internacionalização
Centro de Ciências Humanas
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

APOIO
FAPEMA - EVENTOS CIENTIFICOS-03478/23 CAPES – RECURSO PROAP 2024

COMISSÃO ORGANIZADORA

Coordenadora-geral: Gisele Soares de Vasconcelos – Universidade Federal do Maranhão

Coordenação de Programação: Carla Maria Ramos Amorim, Gilberto dos Santos Martins, Jefferson Gabriel Moreira da Silva

Coordenação de Logística: Abimaelson Santos Pereira, Carlos José Pinheiro Oliveira, Joas Serra Coelho, Luciano Ferrgar

Coordenação de Comunicação: Heide Cabral Rodrigues Braz, Aylan Carvalho De Souza, Rute De Jesus Ferreira Silva, Nathalia Mendes De Aguiar

Registro Fotográfico: Wilton Hudson Tavares Pinto, Lislane Feitosa Coelho, Wesley Jhone Alves Santos

Coordenação de Credenciamento: Eckxs Camões Cunha **Coordenação Técnica:**

Maria José Lisboa Silva e Eudejames Lopes **Coordenação de Monitoria**: Hugo

Leonardo Melo Penha

Monitores (as): Darlysson Felipe Chagas Costa, Kannanda Pereira Silva, Luciano Mendonca dos Santos, Luis Gustavo Silva, Jefferson Daniel Paixao Reis, Zabel Crystinna Moraes Silva, Marcio Cardoso Nunes, Thauane Barbosa Dutra do Nascimento, Rafael Melo Lobato, Antonio Marcos do Nascimento Araujo, Laila Maria do Nascimento Vonlind.

Secretário: Ronny Roberth - Universidade Federal do Maranhão

COMISSÃO CIENTÍFICA

Dra. Gisele Soares de Vasconcelos	Universidade Federal do Maranhão
Dra. Tania Cristina Costa Ribeiro	Universidade Federal do Maranhão
Dra. Regiane Aparecida Caire da Silva	Universidade Federal do Maranhão
Dr. Ricieiri Carlini Zorzal	Universidade Federal do Maranhão
Dra. Larissa Leda Fonseca Rocha	Universidade Federal do Maranhão
Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca	Universidade Federal do Maranhão
Dr. Jurandir Eduardo Pereira Junior	Universidade Federal do Maranhão
Dra. Maria Jose Lisboa Silva	Universidade Federal do Maranhão
Dra. Tharyn Stazak de Freitas	Universidade Federal do Ceará
Dr. José Flávio Gonçalves da Fonseca	Universidade Federal do Amapá
Dra. Marineide Câmara Silva	Universidade Federal do Maranhão
Dra. Ana Socorro Ramos Braga	Universidade Federal do Maranhão
Dra. Luciana Silva Aguiar Mendes Barros	Instituto Federal do Maranhão
Dr. Gilberto dos Santos Martins	Instituto Federal do Maranhão

SUMÁRIO

Apresentação 10

O Protagonismo Juvenil com Teatro Jornal Na Escola. (Helane Carvalho Garcez/Gilberto dos Santos Martins) 16

Encenando Futuros: Teatro Fórum e Reflexões Sobre o Projeto de Vida (Darcilene Rocha Costa/Ana Socorro Ramos Braga) 25

Teatro Negro Performativo das Corpas: Trajetórias de mulheres negras ativistas, coletivos e aquilombamento na cena. (Carla Maria Ramos Amorim/Luciana Barros)..... 35

Representações De Emancipação Feminina Análise das Narrativas Sobre Mulher e Trabalho Através de Posters de Propagandas Soviéticas (Camilla Ferreira Passos Silva/ Palmira Bahia Heine)..... 52

Corporeidades no ensino de arte: insurgências na educação profissional de São Luís. (Fernanda Lucia Gadelha Silva/Tânia Cristina Costa Ribeiro) 67

Redescobrindo as mulheres na História da Arte. (Linda Evelyn Sousa Nascimento / Brenda Caroline Sousa Nascimento)..... 79

Mães do Quilombo Urbano Liberdade. (Lislane Feitosa/Gisele Soares Vasconcelos)..... 90

Criar para si uma pele de guerra: *Experiência de corpos políticos em ação das águas*. (Marina Freire Brandt) 111

Iluminatriz: *Construindo novos apontamentos para uma estética da luz*. (Nathalia Mendes de Aguiar / José Flávio Gonçalves da Fonseca)..... 122

Por uma arte transteatral: *análise dos processos criativos e dramatúrgicos protagonizados por pessoas trans e travestis*. (Lindleyrlan Ramos Silva) 137

EU OLHO, TU OLHAS, ELE OLHA: *Seu corpo, meu corpo, minhas memórias!* (Carlos José Pinheiro Oliveira/Maria José Lisboa Silva) 146

MEMÓRIA OU ESQUECIMENTO: *Uma Experiência teatral na Associação de Proteção e Assistência aos Condenados de Itapecuru-Mirim (APAC-MA)*. (Carlos José Pinheiro Oliveira / Jurandir Eduardo Pereira Júnior)..... 161

Eu sou CRIA: Cultura, Identidade e Resistência através das práticas teatrais dos Grupos GRITA e ARTEATRO nos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho. (Joas Serra Coelho / Maria José Lisboa Silva)..... 174

Por uma estética da ancestralidade: *ética, corporeidade e axé na dança afro maranhense.* (Gael Moreira) 181

Raízes: A Corporeidade Negra em Cena Através do Tambor de Crioula. (Daniara Bezerra Boaes/Gisele Soares de Vasconcelos) 191

"Trazendo Luz às Sombras": Teatro De Sombras Como Ferramenta Educativa Na Escola. (Genicleia Vitório Silva Gonçalves /Raimundo Nonato Assunção Viana)..... 207

Eu vejo: Afrografias na pesquisa - criação no espetáculo Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo.(Ana Júlia Martins Ferreira/Gisele Soares de Vasconcelos 216

Corpo Grotesco no Bumba-meu-boi: Uma análise estética do Cazumba (Brenda Caroline Sousa Nascimento / Larissa Leda Fonseca Rocha) 238

MEMÓRIAS EM AÇÃO: os sagrados banhos e rezas de minha avó Joaninha. (Aline Andessa Moreira Brito / Ana Socorro Ramos Braga) 249

Aprendizagem e criação em Arte na escola Antônio Vieira, Jogos Teatrais: *"Tarde cultural - relatos de uma experiência"* (Maria de Lourdes Andrade Pereira) 263

Interações entre arte e comunidade do Bairro Sá Viana. (Adson Flávio Vieira Rodrigues / Joas Serra Coelho 279

A relação de mãe e filha entre Zoé e Vanessa na telenovela Todas as flores (2022): *um estudo sobre a representação desse laço familiar e a vilania*. (Cezar Augusto Veras de Araujo Junior/Larissa Leda F. Rocha/Jhonnatan Oliveira 287

Um ensaio sobre a memória do projeto "Um olhar sensível para percepção do mundo" do Programa Residência Pedagógica em Teatro. (Adailton Silva Sousa / Denilson Rodrigues/ Ana Socorro Ramos Braga) 297

Corpo e performance nas ruas de Feira de Santana: *Uma análise dos vídeos publicados no YouTube de Vam Ceguinho da Bacia* (Eckxs Camões Cunha / Luis Vitor Castro Junior) 309

Eu sou CRIA: atravessamentos periféricos na cena contemporânea. (Joas Serra Coelho / Maria José Liboa Silva) 326

Prof-artes - Investigação do estado da arte: análises e relatos de publicações de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). (Maria de Lourdes Andrade Pereira/Darcilene Rocha Costa/Larissa Pereira/Geniclea Vitório/Keilianne Falcão Rachid 342

Recordatório teatral em fluxo: *Arquivo digital do grupo CARICARETA.* (Paulo Gustavo Mendes Serejo / Marineide Câmara Silva) 357

A fantástica vida sexual da mulher solteira:*Tateando processos*. (Renata Figueiredo / Igor Nascimento) 367

O Teatro Marí(n)timo: *Invenção e reinvenção de si na escrita autoficcional* . (Ronaldy Matheus Ramos da Silva / Michelle Nascimento Cabral Fonseca) 376

As mulheres de Remedios Varo na construção da dramaturgia de Cavalo do Cão. *Um experimento de criação em escrita teatral a partir da pintura* (Rute de Jesus Ferreira Silva) 391

Dança Circular: Uma possibilidade de releitura corporal do cacuriá através das mandalas visuais dos azulejos do Centro Histórico de São Luís-MA (Aylan Carvalho de Souza/Gisele Vasconcelos) 401

Lista completa de comunicações orais e pôsteres 415

APRESENTAÇÃO

É com satisfação que apresento os anais do **II Maravilha - Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão: O Corpo Político e suas insurgências**, organizado pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA).

Realizado entre os dias 6 e 8 de novembro de 2024, no Centro de Ciências Humanas da UFMA, o evento reuniu pessoas interessadas na partilha e difusão de saberes acerca de práticas investigativas, pedagógicas e criativas desenvolvidas no campo das Artes Cênicas.

Propondo a ampliação do debate sobre este campo como espaço de questionamentos e de resistência, a temática da edição: "O Corpo Político e suas Insurgências", partiu do princípio que pensar no corpo político é levantar questões que causam incômodos no sistema, instigando problematizações que provocam rupturas e que nos obrigam a refletir sobre nossas próprias práticas como pessoas que se ocupam da arte.

As práticas se relacionam à experiência dos corpos em seus contextos específicos. Corpos que, ao mesmo tempo em que produzem seus contextos, são produzidos por eles. Foucault inaugura a ideia de que tais corpos, antes mesmo de começar a produzir-se, já se encontram mergulhados em um campo político: sendo inexoravelmente alcançados pelas relações de poder mesmo que adversamente afetados por estas relações a partir de suas complexas singularidades. As relações de poder se referem e se remetem ao corpo. Como território onde os discursos produzidos se materializam, o corpo - ou os corpos - em seus contornos políticos e sociais, estão em disputa.

É na medida em que os corpos se tornam conscientes de suas trajetórias, de que são constituídos ao constituírem suas territorialidades únicas, que emergem corpos falantes, visíveis e potentes. Corpos que, antes de pretenderem se alternar em posições, questionam a legitimidade das configurações normalizantes dos sistemas sociais, levantando questões que abalam certezas e mobilizam discussões alternativas à ordem social vigente.

Organizada de modo a abarcar uma diversidade de perspectivas, a programação do evento promoveu palestras, mesas-redondas, comunicações orais, oficinas e apresentações artísticas.
A variedade de atividades, favoreceu a integração e o intercâmbio cultural entre instituições de várias regiões do Brasil. Estiveram presentes pessoas pesquisadoras da UFMA, IFMA, UFBA, UNIFAP, UFRN, UFC, UEM, USP, UNICAMP, UDESC, UFRJ, UEMA.

As **palestras** deram o tom para o simpósio: Lua Lamberti (UEM) abriu provocativamente os debates ao tratar das *Artes Transformistas: Metodologias, linguagens e ficções grotescas*

em bases pedagógicas transepistemológicas, enquanto Flávio Gonçalves (UNIFAP) convocou os participantes a ampliar olhares trazendo reflexões sobre *Tecnologias insurgentes para/com/por corpos insurgentes: a deficiência como materialidade cênica*. Salloma Salomão (USP) encantou com sua fala-performance intitulada *Mentes, corpos e signos negros nas artes da cena contemporânea* e eu, Tharyn Stazak (UFC), ao provocar um pensamento sobre *Modos de fazer e de viver: memórias e narrativas na pesquisa em artes cênicas*, pude abrir um espaço para a partilha de inquietações e de proposições acerca de uma epistemologia singularizada no campo das Artes.

As duas **mesas-redondas** também dimensionaram as discussões: *A pesquisa enquanto poética da existência: rotas sobre experiências, modos de escrita e sistematizações nas artes cênicas*, com Gisele Vasconcelos (UFMA), Gilberto Martins (IFMA) e Adriano Moraes (UFRN) e o *Riso e gozo no corpo político*, compartilhada entre Romana Melo (UFBA), Michele Cabral (UFMA), Jurandir Eduardo (UFMA) e José Carlos Lima Costa (UFMA) abriram ainda mais a percepção crítica das pessoas participantes do II Maravilha.

Fruto das partilhas que ampliaram debates e discussões acerca da temática proposta, esta publicação traz uma compilação de cerca de 80 trabalhos que foram submetidos e apresentados no evento a partir de uma distribuição em três eixos principais: **Corpo Político, Corpo e Ancestralidade e Memórias e Narrativas**.

Entre as **comunicações orais**, as propostas orientadas pelo eixo **Corpo político** convergem basicamente para 4 pontos centrais: Corpo como território de resistência e Identidade, Teatro e Pedagogia como ferramentas de transformação social, Memória e Narrativa como Atos Políticos e Estética e Linguagem Cênica como expressão política.

Boa parte dos trabalhos foca em corpos historicamente marginalizados. A ênfase está na utilização do corpo como ferramenta de resistência contra opressões sistêmicas, como racismo, machismo, transfobia e exclusão social. Exemplos são encontrados em "A produção poética das bixas pretas na cena contemporânea", "Teatro negro performativo das Corpas" e "Por uma arte transteatral". A conexão entre corpo, identidade e ancestralidade é explorada para fortalecer a memória e a cultura de grupos minoritários. "Eu sou CRIA: atravessamentos periféricos na cena contemporânea" e "Memória ou esquecimento" ilustram essa busca por resgatar narrativas e identidades silenciadas.

Alguns trabalhos destacam o uso do teatro como ferramenta pedagógica para promover a conscientização crítica e a transformação social. Em "Teatro do Oprimido e Projeto de Vida" e "Teatro Jornal e espect/alunos(as)", o Teatro do Oprimido e o Teatro Jornal são utilizados para estimular a participação ativa do público e a reflexão sobre questões sociais e políticas. "Pedagogias do Teatro e Mediações Teatrais" e "RASABOXES" exploram diferentes metodologias para o ensino do teatro e sua aplicação em contextos sociais diversos. "Presença pela urgência: Reflexões sobre as práticas de preparo atoral para a cena de cunho político-identitário" e "Corporeidades no ensino de arte: insurgências na educação

profissional de São Luís" problematizam a preparação de atores para cenas que abordem assuntos políticos, e como o corpo pode ser usado para isso. Estes trabalhos apontam como a investigação sobre pedagogias teatrais e mediações busca criar espaços de diálogo e reflexão sobre temas relevantes para a sociedade.

A memória e a narrativa são utilizadas como ferramentas para resgatar histórias e experiências que foram apagadas ou silenciadas pela história oficial. "Eu olho, tu olhas, ele olha - Seu corpo, meu corpo, minha memória" e "Memória ou esquecimento" demonstram o poder da memória como forma de resistência e construção de identidade. "Representações De Emancipação Feminina Análise das Narrativas Sobre Mulher e Trabalho Através de Posters de Propagandas Soviéticas" e "A fantástica vida sexual da mulher solteira: tateando processos" mostram a busca por narrativas que desafiem os estereótipos de gênero e promovam a emancipação feminina.

Estética e linguagem são abordadas em "Culturas e estéticas do urbano: a sala de aula enquanto cidade" e "Eu sou CRIA" , que exploram as estéticas urbanas e periféricas como formas de expressão política e cultural. "Iluminatriz: Construindo novos apontamentos para uma estética da luz" que propõe como a linguagem cênica, incluindo a iluminação, pode ser utilizada para criar atmosferas e significados políticos. Já o trabalho "As Identidades Teatrais do Maranhão dos anos 2010 a 2024" busca mapear e analisar as diferentes identidades teatrais presentes no Maranhão, revelando a diversidade e a riqueza da produção cênica local.

No eixo **Corpo e Ancestralidade,** os trabalhos podem ser agrupados a partir de 3 aspectos: A ancestralidade como base para a reinvenção do corpo, como ferramenta de resistência e como base para a criação artística.

Em "Corpo grotesco no Bumba-meu-olhar", "Musicalidade e Corporeidade no Tambor de Crioula de Mestre Leonardo" e "Dança Circular: Uma possibilidade de releitura corporal do cacuriá" exemplificam essa abordagem, a ancestralidade é vista como um repositório de saberes e práticas corporais que podem ser resgatados e reinterpretados no presente. Tradições como o Bumba-meu-boi, o Tambor de Crioula e o Cacuriá são exploradas como fontes de inspiração para a criação de novas corporeidades e estéticas. Em "RAÍZES: A Corporeidade Negra em cena Através do Tambor de Crioula" e "Por debaixo da careta de Cazumba: Processos Criativos e Memórias Culturais no Bumba-Meu-Boi", o corpo é entendido como um arquivo vivo de memórias ancestrais, transmitidas através de gestos, ritmos e movimentos. A dança e a performance são utilizadas como ferramentas para acessar e expressar essas memórias, conectando o presente com o passado. "O Rebolado das Mulheres na Dança do Cacuriá: proposições de um feminismo insubmisso decolonial" e "Por uma estética da ancestralidade ética, corporeidade e axé na dança afro maranhense" revelam a preocupação em descolonizar o corpo e a cultura. A ancestralidade é utilizada como uma forma de resistência contra a opressão colonial, buscando resgatar e valorizar as culturas e os saberes tradicionais.

Os trabalhos "Cicatrizes Invisíveis: A Representação da Violência Sexual Contra a Mulher Negra na Performance 'Rastros'" e "Transmissão de saberes no barracão" discutem como a ancestralidade é vista como uma fonte de força e empoderamento para grupos marginalizados, como mulheres negras e comunidades tradicionais. A ancestralidade também é explorada como uma fonte de inspiração para a criação de novas estéticas, que valorizam a corporeidade, a musicalidade e a oralidade das culturas tradicionais. "Por uma estética da ancestralidade ética, corporeidade e axé na dança afro maranhense" e "Trazendo luz às sombras: teatro de sombras como ferramenta educativa na escola" exemplificam essa busca por uma estética em diálogo com as ancestralidades. Já "Por debaixo da careta de Cazumba: Processos Criativos e Memórias Culturais no Bumba-Meu-Boi" demonstra como as memórias culturais podem ser incorporadas nos processos de criação artística como forma de resgatar e preservar memórias culturais.

No eixo **Memórias e Narrativas**, é possível constatar o direcionamento e a ênfase em alguns pontos convergentes: A memória como ativador da cena, A Narrativa como construção de identidade e resistência e Arquivos e documentação como preservação da memória.

"Era Amor: Reflexões sobre memória, narrativa pessoal no corpo e na cena" e "O Teatro Marítimo e a poética da intimidade: Escrita de si, microrrevoluções e identidade" são trabalhos que exploram a memória individual como ponto de partida para a criação artística. "Quem segura é a comunidade: bumba-meu-boi da Floresta de Mestre Apolônio nas práticas do quilombo urbano" e "Eu sou CRIA: Cultura, Identidade e Resistência através das práticas teatrais dos Grupos GRITA e ARTEATRO nos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho" utilizam a memória coletiva de comunidades como fonte de inspiração. A memória também é utilizada como ferramenta para resgatar histórias e experiências que foram apagadas ou silenciadas pela história oficial: as pesquisas "As atrizes cantarinas na decadência do Teatro União (1828-1831)" e "Traços do Teatro Amador de São Luís nas primeiras décadas do século XX: os casos dos grupos Filhos de Thália, Thália e Talma" buscam resgatar a memória do teatro em contextos históricos específicos. Os trabalhos "Quando o texto dramaturgico encontra o corpo negro - Desdobramentos sensíveis da construção da personagem Iaça no Espetáculo Coração-Tambor" e "Corpo e Performance nas ruas de Feira de Santana" apontam como o corpo pode ser um arquivo de memorias, e como o mesmo pode ser usado em processos de criação.

As narrativas de grupos marginalizados como forma de resistência contra a opressão e a exclusão social são trazidas em "Narrativas sobre o teatro de grupo no RN: o Movimento Popular Escambo Livre de Rua" e "Corpo, Desvio e Dramaturgia: processos criativos emancipatórios no teatro contemporâneo". Trabalhos que discutem também as vozes de grupos que historicamente foram silenciados. "Interações entre Arte e comunidade do bairro Sá Viana" e "E o bonito dessa vida é poder costurar sonhos, bordar histórias e desatar

os nós de nossos dias: narrativas sobre experiências em teatro e educação no IFMA" focalizam como as narrativas podem ser utilizadas para fortalecer os laços comunitários e promover a mudança social. Por sua vez, "As mulheres de Remedios Varo entre a torre e o tear: O corpo ficcional feminino no texto teatral criado a partir da pintura" e "A relação de mãe e filha entre Zoé e Vanessa na telenovela Todas as flores (2022): um estudo sobre a representação desse laço familiar e a vilania" exploram como a ficção pode ser usada para discutir e trabalhar a memória, e como a memória pode influenciar a ficção.

A importância da criação e preservação de arquivos teatrais é destacada como forma de garantir a memória da produção cênica em alguns trabalhos. "Recordatório Teatral em fluxo: arquivo digital do grupo CARICARETA" e "PROFARTES: investigação do estado da arte e análise de publicações de artes cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA)" demonstram a preocupação em documentar e preservar a história do teatro. "Voz gravada como Voz-documento na obra “O Homem do Chapéu” do grupo BiNeural-MonoKultur" trata de como o uso de gravações de voz, podem ser usadas como documento, para a criação de trabalhos artísticos.

Entre as **apresentações artísticas** selecionadas, o eixo Corpo Político reuniu as propostas: "Performance insaciável", "Três mulheres e suas dores", "Excessos de Mães Artistas": "A Carne Fresca Chegou", "Convite para nascer de novo não dá pra evoluir sem olhar pra trás"; Bicho que vira gente, gente que vira Cena curta - Em pele de onças".

Corpo e Ancestralidade foram tensionados em: "Entre mundos: a liminaridade do CAZUMBA": Explora a figura do Cazumba, presente no Bumba-meu-boi, conectando corpo, ancestralidade e ritual; "Monólogo Canguçú".

O eixo Memória e narrativa se revela em "Matinta caçadora: Corpo memória ancestral": conectando corpo, memória ancestral e mito; "O urro da mata - dança performance": A dança como forma de conexão com a natureza e com os espíritos ancestrais; "Por debaixo da careta de Cazumba": Aprofunda a pesquisa sobre o Cazumba e suas memórias culturais; "A Mulher que dançava com os casarões": a dança como forma de conexão com a história e a memória de um lugar.

Entre os **Workshops**, o eixo Corpo Político abarcou os trabalhos "Ativismo e memória: teatro negro performativo das CORPAS em movimento" aponta para a relação entre corpo, política e ativismo, focando em corpos negros e suas lutas; "Redescobrindo as mulheres na História da Arte" questiona a ausência de mulheres na história da arte, promovendo uma releitura política do passado. O eixo Corpo e Ancestralidade reuniu as propostas "Matintas na ginga do riso: laboratório de criação em comicidade" conectando corpo, ancestralidade e comicidade; "Iluminatriz e materialidades alternativas": a investigação de materiais alternativos, pode passar pelo resgate de técnicas ancestrais, ou materiais que remetam a ancestralidade. Já no eixo Memórias e Narrativas foram propostas as oficinas "O Teatro Marítimo e as escritas autoficcionais": focando a escrita

de si e a construção de narrativas pessoais, explorando a relação entre memória e criação artística; "Tecido e Bordado: Oficina de escrita criativa para teatro": apresenta o bordado, como técnica ancestral, e o tecido como forma de documento, podem ser usados para construção de narrativas.

Podemos observar como os três eixos se entrelaçam e se complementam, criando um panorama rico e diversificado da produção artística contemporânea. Em síntese, os trabalhos demonstram um profundo interesse em explorar o corpo político como um espaço de resistência, identidade e transformação social, utilizando o teatro e a pedagogia como ferramentas para promover a conscientização crítica e a discussão sobre justiça e igualdade. Também explorar a ancestralidade como uma fonte de saberes, práticas e estéticas que podem ser utilizadas para reinventar o corpo, fortalecer a identidade e promover a resistência cultural. Para finalizar, é através desta diversidade de perspectivas apresentadas pelos trabalhos, que desejo uma ótima leitura!

Tharyn Stazak de Freitas

O PROTAGONISMO JUVENIL COM TEATRO JORNAL NA ESCOLA[1]

Autor: Helane Carvalho Garcez[2]
Instituição: U.E.B Vereador José Carlos Costa Pereira
Coautor: Gilberto dos Santos Martins[3]
Instituto Federal de Educação, Ciência e tecnologia do Maranhão (IFMA)

RESUMO

O presente artigo discorre sobre uma pesquisa- ação, qualitativa, em andamento que propõe o acesso a linguagem teatral, no formato Teatro Jornal/Teatro do Oprimido dentro do cenário escolar, dialogando com o fazer teatral sobre as relações opressoras vivenciadas por eles. Dispomos de alunos do sétimo ano B e C, da UEB Vereador José Carlos Costa Pereira situada na Vila Cafeteira Paço do Lumiar-MA, na experimentação sobre o tema através de atividades com jogos teatrais, inseridos na didática em sala de aula. Nesta perspectiva a orientação da investigação está em provocar o protagonismo juvenil a partir das narrativas oferecidas que são intermediadas pela visualização em cena. Destacamos os fatos reais sobre opressões noticiadas pela comunidade, em especial pelo oprimido. Dessa forma, almeja-se a mediação cultural desses jovens com a linguagem teatral e compreensão de alguns elementos cênicos. A compilação das referências teóricas, análise de discurso (narrativas), prática com jogos teatrais, improvisação em cena pelo espect./alunos(as), termo inspirado nos espect../atores de Augusto Boal, se organizam entorno das experiências de opressão relatadas. As narrativas compartilhadas são potencializadas trazendo aspectos ideológicos e representatividade de um grupo social reprimido e as violências detectadas que circulam naquele cenário. Portanto, esse percurso busca redimensionar as perspectivas e orienta para novidades irrefletidas, até o momento. Inclusive, estes sujeitos são convidados a refletir e modificar suas atitudes á procura de avanços nas relações comunitárias, familiares e escolares sem preservar a opressão, mas vinculando alternativas de uma realidade melhorada e edificante. Atualmente conseguimos a exposição teórica sobre o Teatro do Oprimido e o Teatro Jornal, articulamos as práticas com jogos teatrais em sala de aula e captamos os comentários positivos e negativos da pesquisa.

PALAVRAS- CHAVE: Teatro Jornal; Jogos Teatrais; Narrativas; Protagonismo.

INTRODUÇÃO

Considerando o longo período trabalhando na UEB Vereador José Carlos Costa Pereira, muitas histórias já foram contadas enquanto ministro as aulas de

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhã, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Helane Garcez. UEB Vereador José Carlos Costa Pereira. Mestranda pelo Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão(UFMA). Atualmente professora efetiva da rede municipal de Paço do Lumiar/MA. E- mail: professoresuebjccp@gmail.com
[3] Gilberto Martins. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). Docente Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFMA). E-mail: gilsantins@gmail.com

Arte. Os discentes aproveitavam a oportunidade para desabafar seus dilemas juvenis e conflitos de natureza opressora em que estavam inseridos.

A comunidade da Vila Cafeteira, local onde a escola está situada, encontra algumas dificuldades estruturais e de políticas públicas. O acesso ao bairro é precário, o saneamento básico é ineficiente.

Ademais, o transporte público, saúde e educação também são instáveis para as pessoas que moram ali. Do mesmo modo, há famílias sem estrutura para orientar seus filhos porque esquivam- se do respeito mútuo e fortalecem palavras ofensivas e atitudes de descaso entre os membros.

Diante dessas fragilidades, a escola é apresentada como espaço acolhedor das narrativas, onde existe a escuta, o conselho e expectativa de futuro. Portanto, será possível abordar sobre vivências opressoras na sala de aula, com base no Teatro Jornal? Sim, incentivando o protagonismo juvenil.

Infelizmente, muitos jovens tem suas vozes sufocadas em virtude de sua juventude com poucas experiências de vida. No entanto, este estudo revela que eles são capazes de elaborar ideias na cena e fora dela, sobretudo, modificando sua realidade.

Com base nisso, o ambiente escolar pode flexibilizar o currículo para receber as inquietações apontadas pelos seus discentes, inclusive havendo possibilidade de operacionalizar a configuração social e política instaurada com a arte teatral.

Pensando a ótica da cidadania, os espet./alunos(as) são orientados a intervir conscientemente em atos opressores, a fim de, auxiliar os oprimidos no protagonismo de suas decisões, sem propagar a violência em seu aspecto físico ou ideológico.

Por outro lado participar de jogos teatrais com a proposta de ampliar a criticidade, permite aos espect../alunos(as): jogadores e espectadores, a versão cênica das histórias, exercitando a autocrítica e a reflexão sobre seu espaço.

Espect./alunos(as) é um termo inspirado nos espect./atores de Augusto Boal, autor da estética do Teatro do Oprimido, por conseguinte do Teatro Jornal. Esta técnica busca encenar os discursos opressores, evidenciar as situações, confrontar as realidades e apresentar na atuação alternativas viáveis de alívio para as opressões. Desgranges (2003, p.86) destaca:

> O olhar do observador sobre o espetáculo sustenta o próprio jogo do teatro. A necessidade de companheiros de jogo, companheiros de criação, anima o movimento de formação de espectadores. Uma pedagogia do espectador se justifica, assim, pela necessária presença de um outro que exija diálogo, pela fundamental participação criativa deste jogador no evento teatral; participação

> que se efetiva na sua resposta às proposições cênicas, na sua capacidade de elaborar os signos trazidos à cena e de formular um juízo próprio dos sentidos.

A análise crítica da cena realizada pelos sujeitos, os remete para um ambiente já conhecido por eles. Dessa forma em conjunto, alternativas teatrais são conduzidas pelos envolvidos, titulares das narrativas e agentes transformadores da sua comunidade.

A consolidação das apreciações suscitadas durante a encenação produz uma visão crítica e esperançosa de mudança. O oprimido desperta e age com segurança em meio aos conflitos que encontra.

A visão e o entendimento sobre a cena conduz para o fortalecimento de práticas disciplinadoras durante atos opressivos, os espect./alunos(as) são articuladores das relações respeitosas e construtivas.

O progresso dessa averiguação é alcançado quando o acesso ao fazer teatral e o contato com os elementos cênicos são identificados e guiados para processos artísticos, sociais e educacionais do cotidiano, transmutando realidades, sedimentando o território, a ancestralidade e potencializando olhares e vozes.

1. FATOS REAIS EM CENA

O ensino do teatro nas escolas favorece a edificação das relações humanas pois são evidenciados confrontos entre personagens que buscam meios diferentes de serem validados.

A Pedagogia do Oprimido em Paulo Freire(1921-1997) é uma proposta de engajamento educacional pelo diálogo e equilíbrio entres os pares que se unam em suas dificuldades e encontrem alternativas de equidade em suas relações.

Aliado ao Teatro do Oprimido, com o recorte do Teatro Jornal, ambos desenvolvidos por Augusto Boal, é construído um método artístico de exercício crítico pelo ato de encenar, resgatando a força do oprimido na conquista da sua legitimidade, sendo esta divergente da opressão.

A metodologia empregada com a estética do Teatro do Oprimido obedece a democratização e o equílibrio entre os pares, embora exista no cerne da sociedade a dicotomia opressores e oprimidos.

Nesta abordagem favorecida por Augusto Boal, os oprimidos são ouvidos e reconhecidos como seres ativos e pensantes mesmo no ambiente que respira práticas opressoras. Assim, o Teatro Jornal, noticia em cena os fatos opressores compartilhados

em sala de aula, sem determinismo, mas com possibilidades para mudanças em favor do ser humano.

> Esta é a essência do teatro: o ser humano que se auto-observa. O teatro é uma atividade que nada tem a ver com edifícios e outras parafernálias. Teatro- ou teatralidade - é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser sujeito (aquele que observa) de um outro sujeito (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando. (BOAL, 1996, p.27)

Para representar a problemática em questão, iniciamos com a exposição teórica do Teatro do Oprimido e sua relevância no contexto social .

Depois, acontece a aproximação com o Teatro Jornal em seu caráter de informar e teatralizar fatos reais. Mas com desfechos facultativos em cena e na realidade que promovam evolução das relações.

A elaboração teórica e prática do trabalho com Teatro Jornal acontece no formato de oficinas de teatro dentro das aulas de Arte com alunos do 7º ano B e C da UEB Vereador José Carlos Costa Pereira; indicamos as turmas por serem mais velhos que os alunos do 6º ano e pela quantidade de aula de arte semanais, duas horas/aula de cinquenta minuto.

A quantidade de participantes por turma varia entre 30 e 35 alunos, nesse grupo temos os jogadores e espectadores das cenas, os últimos anotavam suas impressões nos cadernos, simulando um Diário de Bordo, ao passo que os primeiros além de atuarem, se manisfestavam com suas falas.

A escola em questão, é fragilmente atendida em suas necessidades pedagógicas e funcionais, geralmente o corpo docente e demais funcionários insistem em manter a "ordem" contribuindo com seus proventos para que não falte o básico para os alunos.

Diante dessa leitura e muitas outras oferecidas pelos espect./alunos(as) nas oficinas de teatro, o acesso a técnica do Teatro Jornal possibilita o fazer teatral com fatos reais de opressão que angustiam os envolvidos, embora sejam autores, ouvintes e até mesmo multiplicadores das informações.

Na prática, utilizamos os jogos teatrais e seus elementos do ONDE, O QUE e QUEM estabelecidos por Viola Spolin[4] para tornar evidente a intenção em direcionar

[4] Arte educadora americana que divulgou elementos de estruturação para a cena teatral improvisada, oferecendo foco, problematização e resultados cênicos.

ações protagonistas. Todavia, foi indispensável a ciência sobre suas origens, suas atitudes e o local de aplicação da mudança.

> Nos últimos anos vem sendo usada no Brasil a terminologia Pedagogia do Teatro[5], que incorpora tanto a investigação sobre a teoria e a prática da linguagem artística do teatro quanto sua inserção nos vários níveis e modalidades de ensino. Essa vertente focaliza principalmente pesquisas com ênfase no jogo teatral e na teoria do jogo, com diferentes fundamentações. O espaço como elemento deflagrador do jogo e local privilegiado para enfrentamento e risco é um dos temas recorrentes, bem como a criação de imagens a partir do jogo e a proposição de textos poéticos como deflagradores do processo pedagógico. A perspectiva de interação entre jogo e narrativa é outro aspecto ressaltado. (SANTANA; KOUDELA, 2005, p.153)

Dessa maneira, o jogo teatral em sua interação mostra o que o discurso não consegue evidenciar. Na mesma proporção que os jogos teatrais de Spolin(2001) , dois jogos teatrais compilados do livro *Jogos para atores e não atores* de Augusto Boal: Hipnotizador Colombiano e Empurra o outro, reverenciam a individualidade, a coletividade e a importância de se posicionar e ser recebido entre seus iguais.

O Hipnotizador Colombiano consiste em duplas que variavam entre manipulados e manipulares, somente com o uso das mãos, Dessa maneira, ocorria a exploração de planos, velocidades e intensidades.

O Empurra o outro é realizado com um grupo de participantes em círculo que impedem a queda de um jogador que está no meio. O jogador em destaque anda, corre, debruça, agacha, pula, levanta sobre os integrantes do círculo(roda).

É importante frisar que os espect./alunos(as) que não estavam na área de jogo, eram espectadores observadores críticos do que viam.

Percebemos que o engajamento segue para o fortalecimento e horizontalidade das relações que juntas se reconstroem. Paulo Freire[5], já destacava a notoriedade da empatia para desbravar rumos em prol do bem comum, sem disputas de poder.

A supressão dos vínculos de opressão gera novas maneiras de conviver com base nos ensinamentos e valorização do espaço comunitário.

Na ancestralidade referenciamos os trajetos percorridos para enaltecer as conquistas, assim sendo, o presente também pode ser aprimorado para o futuro.

[5] Educador brasileiro idealizador da Pedagogia do Oprimido que sustentava praticas educacionais harmoniosas com base na solidariedade entre os envolvidos por sua classe social e opressão sofrida. Todos são capazes de ensinar e aprender em coletividade, sem hierarquização de saberes e poderes.

As relações de poder são múltiplas e dinâmicas, segundo Foucault(2014) vigente em todas as relações humanas. Opressores e oprimidos deslocam-se nestes papéis sociais, dependendo do contexto. Em vista disso, as opressões outrora naturalizadas pelos sujeitos da pesquisa, agora são repensadas e remodeladas.

A eminência das experiências de vida ocupa seu território de legitimidade pois nada retira a autenticidade daquela narrative. Embora parecida com as outras, as histórias carregam seus antepassados e memórias.

O encorajamento adquirido nas práticas com o Teatro Jornal é usado para sobressair outros temas salientando a potência da comunicação para evidenciar um ponto de vista. Neste aspecto, exercita- se o poder em desvendar os fatos.

O empenho desta análise inclue novas práticas de vida, outras versões adormecidas pelos opressores sobre a existência dos oprimidos, assim como Paulo Freire, Boal(1998)) estimula as revoluções das classes silenciadas, dessa vez com o teatro que educa o sujeito político e responsável por ações e reações.

2. A TEATRALIDADE DAS FALAS OPRIMIDAS

O fator “opressão” e suas reações são elementos constantes na formação dos sujeitos ao longo da vida. Deparamo-nos com desafios em diversas camadas e impulsionados a reagir a essas situações. Em que medida a técnica do teatro jornal, elaborada pelo teórico e dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1931-2009), na década de 1970, pode ser utilizada como um instrumento de debate sobre as relações opressoras no ensino do teatro na atualidade?

Anteriormente, o entrave em debater assuntos delicados, impediam resultados inimagináveis. Nesta ótica os espect../alunos (as) apresentaram uma receptividade atenciosa para suas histórias, com a visão de acolhimento e encontro para ampliação de pensamentos.

Esta averiguação se expande com o método da pesquisa- ação, em que os sujeitos envolvidos no processo são os construtores das ideias e executores das ações, em conformidade com o aspecto qualitativo na contribuição de apontamentos positivos e negativos.

Para armazenar as narrativas e seus desdobramentos, dispomos sobre A análise de Discurso em Pêcheux(2016) no intuito de compreender o envolvimento ideológico e

argumentativo das falas oprimidas. Os participantes escreviam e relatavam suas histórias de opressão para a turma.

Ainda estamos na fase inicial, mas já destacamos algumas atividades realizadas. Primeiramente, reunimos os escritos anônimos sobre opressão que eles tinham conhecimento em sua comunidade. Em seguida fizemos uma nuvem de palavras com os vocábulos recorrentes e discutimos sobre isso.

Escolhemos as narrativas mais inquietantes e amostramos em cena teatral para induzir o confronto da escrita com a sua teatralidade. Em face disso, os participantes se reconheciam no jogo teatral, aprovando ou retendo as atitudes apresentadas pelos personagens.

Logo, alguns estão dispostos em elaborar cenas sobre os temas e intervir teatralmente nelas, propondo opções de realidades sem o enraizamento da opressão. Alguns temas como: abuso sexual, estrutura familiar, homossexualismo, racismo e bullying são destaques em muitas cenas na sala de aula.

No desfecho das atividades práticas, contextualizamos e redirecionamos o que foi mostrado através de registros escritos e rodas de conversa, para que novos rumos fossem ofertados diante de conflitos opressores.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os espect..alunos(as) domiciliados na Vila Cafeteira conseguiram aumentar o campo de visão sobre suas experiências de vida cotidianas, alguns destravaram seu lado artístico com a implementação de cenas advindas de suas narrativas, uns com bastante propriedade, outros com timidez.

Essa experiência avivou outras propriedades do teatro, além do divertimento, a partir de então compreendida também como linguagem artística potente em oportunidades para ilimitados movimentos de vida, os quais, interferem na comunidade e em outros espaços sociais.

Compreendemos a importância de se autoavaliar em suas vivências com os jogos teatrais. Portanto, interceder em situações opressoras e oprimidas. Outrossim, identificar sua potência na dinâmica social, educacional e artística, formando atores e atrizes da vida real, conhecedores do seu papel social e edificadores das relações humanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBIER, René. **A pesquisa- ação na instituição educativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos e PORTELLA, Adriana. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2003.

BOAL, Augusto. **O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BRASIL**. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular.**

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso(orgs.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia : EDUFU, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários a prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas, SP: Papirus, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARTINS, Mirian Celeste. **Pensar juntos mediação cultural: [entre]laçando experiências e conceitos**. São Paulo: Terracota Editora, 2015.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 2. ed. Campinas: Pontes, 1987.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio**. São Paulo: Editora Unicamp, 2016.

PEREIRA, Abimaelson Santos. **Transgressões Estéticas e Pedagogia do Teatro: o Maranhão no século XXI**. São Luís. EDUFMA, 2013.

RAZUK, José Eduardo Paraíso. **Muito além do Teatro do Oprimido: Um panorama da obra dramatúrgica de Augusto Boal**. 2019.

SANTANA, Arão Paranaguá; KOUDELA, Ingrid Dormien. **Abordagens Metodológicas do teatro na educação**. Ciências Humanas em Revista. v. 3, n.2. São Luís, dezembro 2005. SANTOS, Abimaelson. **Pedagogia do teatro e estéticas do urbano: a cultura, a cidade e a escola na formação de professores**. São Paulo, 2022.

SILVA, Maria José Lisboa. **Teatro comunitário: cruzamento sem fronteiras (fenômeno do século XXI)**, Revista Nupeart: v.23 n.1(2020).

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São PAULO: Perspectiva, 2001.

WENDELL, Ney. **A mediação teatral na formação do público**. Revista VIS (UNB), v. 11, 2013.

ENCENANDO FUTUROS: TEATRO FÓRUM E REFLEXÕES SOBRE O PROJETO DE VIDA

Darcilene Rocha Costa[1]
Email: darci.rocha.c@gmail.com
Ana Socorro Ramos Braga[2]
Email: ana.socorro@ufma.br

RESUMO

Este estudo investiga o uso do Teatro Fórum como estratégia pedagógica para estimular a expressividade e a reflexão dos alunos sobre seus projetos de vida, considerando-o com espectador da sua própria realidade. Com base na metodologia do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, a pesquisa busca compreender como a experiência teatral pode ampliar a percepção dos estudantes sobre suas trajetórias, desafios e possibilidades futuras. A prática em sala de aula proporciona um espaço de diálogo, encenação e debate, permitindo que os participantes vivenciem, por meio do teatro, dilemas reais e alternativas para suas escolhas. Dessa forma, o Teatro Fórum revela-se um recurso eficaz para fomentar a autonomia, a criticidade e a construção de um olhar mais consciente sobre o futuro.

Palavras-chaves: estratégia pedagógica; projeto de vida; reflexão, teatro fórum.

A transição do ensino fundamental para o ensino médio representa uma etapa marcante e desafiadora na vida dos estudantes. Essa fase é permeada por incertezas, mudanças e expectativas, tanto no âmbito escolar quanto pessoal entre os alunos do nono ano. É comum que muitos enfrentem dificuldades em visualizar seus futuros e se sintam desmotivados ou inseguros em relação à construção de seus projetos de vida.

Tem-se observado no contexto escolar da rede pública municipal de Bacabeira/MA, inquietações relacionadas à apatia, falta de entusiasmo e de perspectiva entre os estudantes. Muitos frequentam a escola de maneira “mecânica”, sem refletir sobre o propósito de sua presença naquele espaço. Esse cenário revela a urgência de práticas pedagógicas que não apenas incentivem o desempenho escolar, mas também estimulem a autonomia, a autoestima e a criticidade dos estudantes, ajudando-os a assumir o protagonismo em suas trajetórias.

De acordo com a Base Nacional Comum Curricular - BNCC “as escolas devem oferecer componentes curriculares que auxiliem os estudantes na construção de seus

[1] Darcilene Rocha Costa, mestranda do curso de Pós-graduação em Artes- PROFARTES, pela Universidade Federal do Maranhão- UFMA. E-mail: darci.rocha.c@gmail.com
[2] Professora pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail:ana.socorro@ufma.br

projetos de vida, refletindo sobre suas escolhas e aspirações pessoais e profissionais" (Brasil, 2018, p.472).

Com a reforma do Ensino Médio em 2017, na nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC) a disciplina "Projeto de Vida" foi integrada ao currículo como um espaço específico de itinerários formativos[3] para que os alunos desenvolvam essas reflexões de maneira orientada e ajam como atuantes e responsáveis por suas próprias vidas. O Projeto de vida não é exatamente uma disciplina tradicional, mas sim um componente curricular obrigatório dentro da Formação Geral Básica. Seu objetivo principal é ajudar os estudantes a refletirem sobre seu futuro, suas escolhas e suas trajetórias pessoais e profissionais.

Entretanto, os estudantes que concluem o Ensino Fundamental e ingressam no nível médio se deparam com esse componente curricular, cuja ausência prévia no nono ano pode representar um desafio no processo de transição.

Sobre esse assunto, a BNCC, menciona que:

> [...] cabe às escolas de Ensino Médio contribuir para a formação de jovens críticos e autônomos, entendendo a crítica como a compreensão informada dos fenômenos naturais e culturais, e a autonomia como a capacidade de tomar decisões fundamentadas e responsáveis. Para acolher as juventudes, as escolas devem proporcionar experiências e processos intencionais que lhes garantam as aprendizagens necessárias e promover situações nas quais o respeito à pessoa humana e aos seus direitos sejam permanentes. (Brasil,2018, p.463)

A hipótese desta pesquisa se relaciona ao fato de que a criticidade sobre os fenômenos que rodeiam o dia a dia dos estudantes, bem como os princípios de autonomia sejam construídos por meio de intervenções pedagógicas ao longo do nível fundamental. Em conversa com alguns professores que atuam no ensino médio, estes relataram que os estudantes chegam a essa etapa escolar "alheios" a referida disciplina, pois quando são questionados a falar a respeito não tem algo a dizer, não tem uma opinião formada e não se mostram interessados ao referido tema, sendo assim pensou-se em alinhar a prática de sala de aula a essa necessidade, preparando-os para essa introdução, tendo em vista que esse componente curricular não está incluído na grade curricular da rede municipal de Bacabeira do ensino fundamental.

[3]3 Os itinerários formativos são uma das principais inovações trazidas pela Reforma do Ensino Médio no Brasil, instituída pela Lei nº 13.415/2017. Eles são componentes curriculares que oferecem aos estudantes a possibilidade de aprofundar seus conhecimentos em áreas de maior interesse ou necessidade, conforme suas aptidões e planos de futuro.

Atualmente, não se encontrou documentos ou práticas sistematizados que abordem reflexões sobre o projeto de vida na transição do ensino fundamental para o médio, de forma consistente na escola campo. Diante dessa lacuna, identificou-se a necessidade de alinhar a prática pedagógica às demandas do contexto escolar, buscando metodologias que possam preparar os estudantes, mais precisamente do nono ano para o Ensino Médio.

A Base Nacional Comum Curricular - BNCC, destaca competências específicas de Arte para o ensino fundamental, como podemos observar a de número oito que fala sobre: "Desenvolver a autonomia, a crítica, a autoria e o trabalho coletivo e colaborativo nas artes "(Brasil, 2018, p.198).

A reflexão sobre a construção de projetos de vida ainda no Ensino Fundamental surge como uma estratégia para fortalecer o desenvolvimento dessas competências (a autonomia, a crítica, a autoria e o trabalho coletivo e colaborativo nas artes) proporcionando aos estudantes uma base sólida para refletirem sobre suas escolhas, enfrentarem desafios futuros e compreenderem o papel transformador que podem exercer em suas próprias trajetórias, tornando-se em estudantes ativos, questionando, perguntando e refletindo sobre os problemas e temas que aparecem ao seu redor, de forma que se sintam desinibidos, podendo se expressar e externar suas vontades, ideias, atitudes e pensamentos.

O projeto de vida não pode ser limitado ao desempenho educacional, mas deve incorporar a dimensão socioemocional, pois o jovem precisa se sentir preparado para enfrentar as dificuldades que surgem ao longo de sua caminhada. Leite, em Projeto de Vida: Indivíduo, Sociedade e Vida Profissional, afirma que "um projeto de vida envolve a articulação entre o indivíduo e o seu contexto, seja ele social, cultural ou econômico" (Leite, 2022, p. 33).

Diante desse panorama**,** recorre-se ao Teatro do Oprimido, especificamente o Teatro Fórum idealizado por Augusto Boal[4], como uma estratégia para promover o diálogo e a reflexão crítica dentro do ambiente escolar. O teatro do oprimido, tem como objetivo transformar os sujeitos passivos e sujeitos ativos através da expressão teatral. Por meio da ação teatral, os estudantes buscam encontrar maneiras de resolver conflitos

[4] Augusto Pinto Boal foi diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro. Fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social, suas técnicas e práticas difundiram-se pelo mundo, de maneira notável nas três últimas décadas do século XX, sendo largamente empregadas não só por aqueles que entendem o teatro como instrumento de emancipação política mas também nas áreas de educação, saúde mental e no sistema prisional.

apresentados nas cenas. Com base nas reflexões e nos diálogos promovidos, eles podem então pensar em como atuar no mundo e transformar as próprias realidades, de forma que tenham acesso aos meios de produção artísticos e culturais ao invés de somente receberem a cena programada com um final pronto.

Inspirado pela ideia de que o teatro deve ser uma ferramenta de transformação social, Boal propõe que o espectador se torne um "espect-ator", atuando ativamente na cena e na vida real. Afirma ainda que o teatro pode oferecer aos oprimidos uma linguagem por meio da qual eles possam expressar seus problemas e, coletivamente, encontrar soluções criativas e práticas.

Ao colocar os estudantes no papel de "espect-atores"[5], o Teatro Fórum oferece a oportunidade de que eles vivenciem e reinterpretem suas realidades, confrontando seus medos, ansiedades e expectativas para o futuro. Assim o autor nos chama atenção em seu livro “Jogos para atores e não atores que:

> [...] O objetivo do teatro fórum não é ganhar, mas permitir que aprendamos e nos exercitemos. Os espect-atores, ponde em cena suas ideias, exercitam-se para a ação na vida real; e atores e plateia igualmente atuando, tomam conhecimento das possíveis consequências de suas ações. O fórum é um jogo, é lúdico – uma maneira rica de aprendermos uns com os outros. (Boal, 2008.p. 32).

Em consonância com esse autor, acredita-se que o teatro pode oferecer aos estudantes uma linguagem por meio da qual eles possam identificar e expressar seus problemas e, coletivamente, formular soluções criativas e práticas de superação. Sendo assim, esta pesquisa se justifica pela necessidade de apoiar os alunos durante a transição do ensino fundamental para médio, ao mesmo tempo em que os benefícios educacionais e de desenvolvimento social oferecidos por essa abordagem interativa, baseada no teatro do oprimido os levam a uma reflexão para que uma transformação social possa ocorrer, podendo ter um impacto positivo em suas vidas.

Acredita-se que através da experiência com o teatro fórum será possível trazer para as turmas do nono ano a viabilidade do debate dentro e fora da escola de inúmeras situações que os afligem buscando o despertar dos estudantes e através do diálogo teatralizado, buscar um caminho, ou a possibilidade de uma solução para aquela situação que os oprime, permitindo além da sua liberdade de expressar o que sente refletir sobre como essa ideia, pode ser utilizada como uma prática futura. O teatro

[5] O **e**spect-ator é um conceito central no Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal. O termo resulta da fusão das palavras "espectador" **e** "ator"**,** representando a transformação do público passivo em um participante ativo no teatro e, consequentemente, na sociedade.

nesse sentido tem um papel muito maior do que o de simplesmente entreter, ele se desdobra possibilitando aos envolvidos uma visível transformação. Nesse sentido Boal argumenta:

> O teatro é um meio pelo qual o homem aprende sobre si mesmo. [...] Não é no gabinete do psicanalista, nem no divã, que o homem pode se tornar sujeito ativo da sua própria existência; é na cena, é como ator da sua própria vida que ele pode fazer isso. Essa citação evidencia a crença fundamental de Boal de que o teatro tem o potencial de ser uma ferramenta poderosa para a autorreflexão e a autotransformação. (BOAL, 2008 p. 126)

O teatro na Escola é uma das ações que mantém viva a chama do protagonismo, do despertar do jovem para a vida em sociedade, além de ser uma das práticas mais significativas para o sujeito que pode criar e recriar a partir da interpretação. Exatamente como sugere os Parâmetros curriculares nacionais:

> Ao participar das atividades teatrais, o indivíduo tem oportunidade de se desenvolver dentro de um determinado grupo social de maneira responsável, legitimando os seus direitos dentro desse contexto, estabelecendo relações entre o individual e o coletivo, aprendendo a ouvir, a acolher e a ordenar opiniões respeitando as diferentes manifestações, com a finalidade de organizar a expressão de um grupo. (PCN- ARTE 1997, p. 83)

Essa proposta de ensino aprendizagem encontra-se respaldo nas ideias de Paulo Freire, que defende a educação como um ato de libertação, no qual o aluno deve ser sujeito ativo de seu processo de aprendizado, em vez de receptor passivo de conhecimentos. Freire enfatiza a importância do diálogo e da problematização da realidade, como forma de promover a consciência crítica e a autonomia dos educandos (Freire, 2005, p. 67). Assim como Freire, Boal acredita que o aprendizado é mais eficaz quando envolve a participação ativa e reflexiva dos alunos. Ao integrar o Teatro fórum às aulas de Arte, visa-se promover esse tipo de aprendizagem, estimulando os alunos a refletirem sobre suas escolhas de vida e a assumirem o protagonismo na construção de seus projetos de vida.

A hipótese central desta pesquisa é que, ao participar ativamente de um processo teatral que aborda dilemas reais, os estudantes poderão desenvolver uma maior capacidade de reflexão sobre suas escolhas futuras, adquirindo, assim, uma postura mais consciente e crítica em relação ao seu projeto de vida. Além disso, a prática teatral pode fomentar um senso de pertencimento e coletividade, essenciais para enfrentar os desafios dessa transição escolar, perdendo principalmente o medo de se manifestar em público.

Destaca-se, então, o seguinte problema: O que fazer para estimular os estudantes a refletir sobre a construção dos seus projetos de vida nas aulas de Arte?

Como utilizar o teatro fórum, em sala de aula, para discutir e problematizar temas do dia a dia na transição do ensino fundamental para o médio?

Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar a aplicabilidade do teatro fórum no contexto escolar como aliado do projeto de vida dos estudantes e objetos específicos: buscar aspectos teóricos e práticos que fundamentam a pesquisa; abordar o Teatro do Oprimido no ensino-aprendizagem; apresentar o Teatro fórum como prática de intervenção pedagógica na transição do ensino fundamental para o ensino médio. Assim, a relevância desta pesquisa está em ressaltar o valor do Teatro Fórum enquanto arte na escola, bem como afirmar suas propriedades pedagógicas, verificando as formas mais condizentes com o ambiente escolar.

Com esta pesquisa pretende-se responder as seguintes perguntas: a) como o teatro fórum pode ajudar os estudantes a se tornarem agentes ativos na construção dos seus projetos de vida b) De que maneira o Teatro fórum pode contribuir para que os estudantes desenvolvam habilidades de resolução de problemas e tomadas de decisões para a construção de seus projetos de vida?

A realização de uma pesquisa exige que sejam apresentados os caminhos percorridos e a forma como foi estruturada para sua execução. Conforme Thiollent (1947, p.25) “Metodologia pode ser vista como conhecimento geral e habilidade que são necessários ao pesquisador para se orientar no processo de investigação, tornar decisões oportunas, selecionar conceitos, hipóteses, técnicas e dados adequados”.

Para estruturar esta investigação, adotou-se a pesquisa-ação, em andamento, que segundo Thiollent, conceituaa como:

> […] é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com urna ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (Thiollent, 1947, p.14).

Este modelo metodológico permite uma abordagem tanto qualitativa quanto quantitativa, sendo essencialmente descritivo e baseado em análises detalhadas. O processo de pesquisa se desenvolve em etapas distintas. Primeiramente, realizamos um diagnostico inicial por meio de observações e entrevistas com estudantes a fim de identificar suas percepções sobre o processo de transição escolar e os desafios enfrentados. Em seguida, implementamos oficinas voltadas para a prática do teatro fórum, nas quais os estudantes são convidados a teatralizar situações relacionadas ao

seu cotidiano. Durante essas sessões, são promovidos a teatralizar situações, reflexões e trocas de ideias sobre temas pertinentes às suas realidades. O registro fotográfico, as anotações de campo e os relatos dos alunos são utilizados como instrumentos para a coleta de dados, permitindo uma compreensão mais abrangente do impacto da intervenção.

Durante o processo os alunos participaram do teatro fórum em sala de aula que é uma metodologia participativa onde os alunos escolhem temas relevantes para suas vidas, criema e encenam uma peça teatral baseada em situação de conflito e opressão como feminicídio, bullying, opressão, assédio sexual etc. Em um momento especifico da encenação a peça é interrompida para que os espectadores (colegas de sala) possam discutir o problema apresentado de forma que possam se sentir à vontade para se expressar perante ao público sem bloqueio para refletir, dando suas opiniões, decidindo e realizando exatamente aquilo que os incomodam tendo a oportunidade de experienciar assistir e atuar ao mesmo tempo, transformando-se em um espectador, criando o enredo da peça e apresentando-a para a turma. Eles podem, inclusive, substituir personagens e testar diferentes soluções na cena. Ao final, o grupo debate e decide em consenso a melhor solução para o conflito promovendo reflexão crítica e engajamento coletivo. Assim como sugere Boal.

> "O Teatro-Fórum propõe o diálogo entre palco e plateia, rompendo com a tradicional separação entre espectador e ator. O público é convidado a intervir diretamente na cena para buscar alternativas aos problemas apresentados, transformando-se em protagonista da ação dramática e da reflexão coletiva. (Boal, 2013,14)

Ao se envolverem nesse processo, os estudantes não apenas discutem teoricamente as questões apresentadas, mas as vivenciem de maneira prática, o que os levam a refletir sobre suas próprias situações pessoais, sociais e emocionais, tendo a possibilidade de pensar em suas aspirações futuras. Essas vivencias proporcionarão momentos de discussão, reflexão e troca de ideais, sobre temas que fazem parte das suas realidades. Após cada sessão, os estudantes serão estimulados a registrar suas percepções, sugestões, críticas sobre os assuntos abordados, fomentando um diálogo construtivo e enriquecedor.

Com essa estrutura metodológica, busca-se não apenas compreender o impacto do teatro fórum no ambiente escolar, mas também oferecer aos estudantes uma oportunidade de reflexão crítica e participação ativa, valorizando vozes e promovendo mudanças significativas no contexto educacional.

A presente pesquisa está sendo conduzida no município de Bacabeira, Maranhão, mas especificamente no Complexo Educacional Bacabeirense, uma instituição de ensino que atende estudantes do sexto ao nono ano do Ensino Fundamental. A escolha por realizar o estudo com as turmas do 9 ano justifica-se pela peculiaridade desse momento de vida estudantil, marcado por uma transição significativa para outra fase acadêmica e pessoal. Trata-se de um período em que os jovens se deparam com questionamentos sobre suas perspectivas futuras, tornando-se um contexto propício para intervenções pedagógicas voltadas à reflexão sobre o projeto de vida.

Desde 2012, integro o corpo docente dessa instituição, que em 2017 passou por uma transformação significativa ao torna-se uma escola militar, por meio de um convenio estabelecido entre a prefeitura municipal e o Corpo de Bombeiros. Essa mudança contribuiu para minimizar problemas históricos relacionados à indisciplina ao desrespeito em sala de aula. Embora o ambiente escolar tenha se tornado mais disciplinado e organizado, uma outra inquietação permaneceu evidente: a falta de perspectivas da grande maioria dos alunos, muitos deles frequentam a escola sem compreender plenamente o motivo de estarem ali ou os objetivos que deveriam buscar por meio da educação.

Em resposta a essa realidade, sempre buscou-se atuar como agente motivador, incentivando os estudantes a refletirem sobre o poder transformador da educação, do conhecimento e das escolhas que fazem. Nas práticas de sala de aula, introduziu-se discussões sobre o conceito de projeto de vida, proporcionado espaços em que os alunos pudessem dialogar, refletir e compartilhar suas concepções sobre alguns temas vivenciados ao seu redor. Essa abordagem foi complementada por visitas técnicas a instituições de ensino e formação Profissional, como o Instituto Federal do Maranhão (IFMA), o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) e a Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Essas visitas tiveram o intuito de apresentar aos alunos horizontes, incentivando-os a aspirarem a esses espaços acadêmicos e profissionais. Afinal, como despertar o interesse por algo que eles sequer conhecem ou que nunca foi apresentado como uma possibilidade real?

Nesse cenário o Mestrado ofereceu a oportunidade de aprofundar a investigação e buscar uma metodologia que pudesse não apenas apoiar a prática pedagógica., mas também estimular os estudantes a se expressarem de maneira mais confiante articulada. Além disso, o objetivo é fomentar neles um comportamento mais

proativo e reflexivo, capaz de estabelecer metas pessoais e de discutir temas relevantes de maneira crítica e fundamentada.

Em especial, acredita-se que a articulação entre os temas do cotidiano os estudantes e as aulas de arte podem gerar reflexões profundas e experiências significativas. Esta prática pedagógica está alinhada com a visão de Bondia, sobre a importância da experiência na formação educativa.

Bondia, destaca, em seu texto 'Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência', a importância da experiência como um elemento central na educação. Afirma que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca' Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. (Bondia, 2002, p. 21).

Ao participarem das encenações teatrais através do Teatro fórum, os estudantes estão engajados em um processo de aprendizagem experiencial que reflete suas próprias vivências e contextos culturais. Isso lhes permite construir projetos de vida que são informados por uma compreensão profunda de suas experiências e saberes, alinhando-se com a visão de Bondia sobre a importância da experiência na educação.

A oficina foi desenvolvida com base nas etapas fundamentais propostas por Augusto Boal, onde a professora conduziu os estudantes ao papel de espectadores. A metodologia adotada seguiu uma abordagem sequencial, utilizando o corpo como ferramenta de expressão, reflexão e ação, promovendo o engajamento dos alunos na discussão de temas relevantes.

Os encontros foram estruturados com recursos variados, como projeções audiovisuais, debates e exercícios, proporcionando uma vivência sensorial e cognitiva que favorecesse a construção coletiva do conhecimento. A proposta também buscou incentivar o pensamento crítico, permitindo que os estudantes identificassem formas de opressão em seu cotidiano e discutissem possíveis soluções para enfrentá-los.

Ao longo do processo, planeja-se para 2025 a análise dos dados coletados, discutindo os achados e os impactos do Teatro Fórum no desenvolvimento dos projetos de vida dos estudantes e sua eficiência como intervenção pedagógica. Também serão discutidas as limitações da pesquisa e as possíveis implicações para prática educacional, além de sugestões para futuras investigações, busca-se ainda documentar por meio de registros fotográficos, anotações de campo, entrevistas e observações sistemáticas de forma a compreender os impactos do Teatro fórum na formação dos estudantes, com especial atenção para as mudanças em suas percepções sobre si mesmos, sobre o ambiente escolar e sobre suas possibilidades futuras.

Será feita uma reflexão sobre as contribuições da pesquisa para o campo da educação. Além disso, serão discutidos os possíveis desdobramentos dessa prática, com recomendações para sua ampliação em outros contextos educacionais e sua relevância para a construção de abordagens pedagógicas inovadoras e inclusivas.

Entretanto, as principais dificuldades encontradas até o momento se relacionam a práticas conteudista, voltadas para o uso do livro didático e a ausência de atividades práticas que permitam a expressão física, corporal, interativa, onde o diálogo e a proposição sejam praticados, exercitados. Do ponto de vista docente, busca-se espaço e tempo (no contraturno das aulas e na ampliação de horários) para exercitar novas metodologias, formação continuada, estrutura para utilização de outros espaços na escola e na comunidade do entorno.

Espera-se que esta pesquisa contribua não apenas para aa reflexão e conscientização dos alunos sobre o papel da educação em suas vidas, mas também para a ampliação do repertório pedagógico no âmbito das práticas artísticas e educativas. A reflexão final aponta para a relevância do uso de práticas teatrais no ambiente escolar com uma abordagem inovadora e inclusiva, capaz de transformar a experiencia educacional dos estudantes. Recomenda-se a ampliação dessa prática para outros contextos educacionais, com o objetivo de enriquecer as metodologias de ensino e apoiar o desenvolvimento integral dos estudantes.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização, Brasileira, 2008.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular** – Educação é a

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005

THIOLLENT, Michel**. Metodologia da pesquisa-ação.** 2ª edição, São Paulo: Cortez, 1947.

Teatro Negro Performativo das Corpas[1]

Trajetórias de mulheres negras ativistas, coletivos e aquilombamento na cena.

Carla Maria Ramos Amorim[2]
UFMA
Luciana Barros[3]
UFMA

RESUMO
A performance negra no Teatro Negro Performativo realizada por mulheres negras não apenas fortalece a memória, mas também impulsiona o ativismo. Desta forma, emerge um diálogo sobre questões relacionadas à raça, etnia e gênero, ao apresentar os corpos negros que se encontram em um estado de vulnerabilidade acentuada. As mulheres negras assumem a voz para discutir suas próprias experiências, construindo protagonismo e resistência em suas negruras cênicas .

PALAVRAS-CHAVE: Performativo; protagonismo, negrura , ativismo.

A Performance Negra realizada por mulheres negras não apenas fortalece a memória, mas também impulsiona o ativismo. Desta forma, emerge o diálogo sobre questões relacionadas à raça e ao gênero, ao apresentar os corpos negros, que se encontram em um estado de vulnerabilidade acentuado, com as mulheres negras assumindo a voz para discutir suas próprias experiências e construir seu protagonismo, manifestando, assim, a busca pelo empoderamento e bem viver.

Djamila Ribeiro, em *Quem tem medo do feminismo negro?*, relembra o posicionamento de Sueli Carneiro em *Enegrecer o feminismo*:

> [...] Sueli Carneiro, fundadora do Geledés instituto da mulher negra, afirma que ao falar de mulheres, devemos sempre nos perguntar de que mulheres estamos falando. Mulheres não são um bloco único - elas possuem pontos de partida diferentes. Sueli aponta a urgência de não universalizar aquelas que combinam ou entrecruzam opressões. Ou seja, ela fala da importância de se dá nome e trazer a visibilidade para se restituir a humanidade. (Ribeiro, 2018, p. 25).

Com base no posicionamento da Sueli Carneiro, é importante lembrar que as mulheres negras são as mulheres que mais sofrem com o racismo e o sexismo. Neste

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Carla Maria Ramos Amorim. Universidade Federal do Maranhão. Formação. email
[3] Luciana Barros. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal do Maranhão. Formação. email

contexto de vulnerabilidades, o ativismo advindo do feminismo negro em distintas esferas, chegando ao campo teatral fortalece um caminho de resistencia. Desta maneira, destacamos o espetáculo Lótus como uma reflexão manifesto feminista realizado por Daniele Anatólio. *Lótus* é um espetáculo do Teatro Negro Performativo que aborda a corporeidade negra, explorando eixos temáticos como a solidão da mulher negra, afetividades negras, memória, ancestralidade e militância contra o racismo e contra a hipersexualização da mulher negra . Daniele ressignifica na cena preta performativa utilizando uma poética do corpo-tela, conceito introduzido por Leda Martins, que abordaremos com mais ênfase no segundo capítulo. *Lótus* é um espetáculo do Teatro Negro Performativo que aborda a corporeidade negra, explorando eixos temáticos como a solidão da mulher negra, afetividades negras, memória, ancestralidade e militância contra o racismo e contra a hipersexualização da mulher negra. Na cena, artista e militante Daniele Anatolio aparece feliz e dona de si , rompe com estereotipos colocados perante a mulher negra devido um processo colonial, neste rompimento ela consolida uma negrura cênica preta feminista como mostra a figura a seguir .

Figura 1 - Performance Lotus



Fonte: Acervo (2023)

Daniele Anatólio, mestra em Artes Cênicas pela UNIRIO, é pesquisadora de Performances Negras Femininas. Em sua performance *Lótus*, ela se reinventa em cena a partir de uma poética corpo-tela, conceito introduzido por Leda Martins. Daniele abre caminhos para atuadoras e pesquisadoras negras mais novas, como eu. Encontrar no Rio de Janeiro um espaço de acolhimento e afeto teatral não é fácil, mas Daniele representa isso. Ela acreditou no meu trabalho, assim como acreditei no dela. Daniele é alimentada por grandes mulheres, gênios e militantes, como Thereza Santos.

É essencial recordar as trajetórias de ativistas e artistas mulheres que abriram caminho e que são referências, como Thereza Santos, atriz e militante do Centro Popular de Cultura (CPC). A militante e atriz sacudiu as dramaturgias eugenistas e engessadas, revestidas de crostas coloniais, com o inovador texto abolicionista e legitimamente negro *E agora falamos nós!* Thereza Santos participou do TEN em uma passagem breve, porém potente. Tornou-se uma referência para artistas, militantes e coletivos negros, como Os Crespos, entre outros.

Os Crespos é uma companhia de Teatro Negro que nasceu na USP, na Escola de Arte Dramática (EAD) fundada por Lucélia Sérgio.O grupo se engaja na pesquisa de um teatro negro performativo abordando temas como afetividade negra, questões raciais e de gênero. Lucélia Sérgio, enfatiza que é de extrema importância documentar as etapas dos projetos de teatro negro no cenário contemporâneo.

O Teatro Negro Performativo apresentado na performance *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas*, que tem como referência um poema de Thereza Santos, trata de questões do universo feminino negro. A diretora Lucélia Sérgio explica:

> O espetáculo é sensível às questões femininas negras, discute coisas que não são faladas socialmente, como a saúde da mulher, questões de como elas são tratadas pelo sistema público e a resiliência dessas mulheres. Ela ganha menos, trabalha mais, tem os piores empregos e é responsável pela família e, além de tudo, dificilmente tem um companheiro, fato que impacta e muito sua vida (Afropress, 2013)..

Em *Performances do tempo espiralar: poéticas do Corpo-tela*, a professora Leda Martins argumenta que um corpo historicamente conotado personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escava vias alternativas para uma existência mais plena e cidadã: um corpo-voz inventário que limpa (Martins, 2022, p. 162).

A professora Leda Martins também explana que as cenas negras vestem-se de uma destacada função ética, expressando um conjunto de valores originados das

epistemologias filosóficas e percepções ancestrais, que remontam desde as mais antigas até as mais contemporâneas (Martins, 2022).

Provocações e levantes teatrais são frutos do ativismo e da insurgência presentes nessas montagens teatrais performativas. Agora, lembremos o conceito defendido por Josette Féral, em que ela reforça que o termo pós-dramático, cunhado por Lehman, já não atende às necessidades contemporâneas híbridas teatrais. O conceito de teatro performativo abraça a performance, e, nesse viés, a Performance Negra reforça que o corpo negro, a artista negra, também é atuadora e atravessa caminhos, cidades e corpos (Féral, 2015).

Cátia Costa, mestra em Artes da Cena pela ECO/ UFRJ , diretora de teatro, pesquisadora e preparadora de elenco, afirma que o Teatro Negro é um teatro que provoca a contra-colonização na cena, como propõe o mestre e filósofo quilombola Nêgo Bispo.

A performance *Sambigüidade*, que criei em 2007 na UNIRIO e que está no livro do professor Zeca Ligiéro, *Outros Teatros*, pode ser uma performance que aborda o que você chama de corpo-memória. Eu diria que sua concepção, permitida a partir de um sonho com o próprio Mestre Zé Pilintra, seria a minha relação com esse corpo-memória ancestral e espiritual. Meu corpo rememora a "invenção" de um corpo em "transe artístico", potencializando a experiência da dança da ginga da capoeira. Eu comecei a performar em 1990, quando entrei em cena com uma companhia de teatro-dança na cidade de Niterói: a *Pólo Companhia*. Desde então, já pensava no estudo das metodologias das performances ligadas à interseção entre teatro e dança, e à dança-teatro.

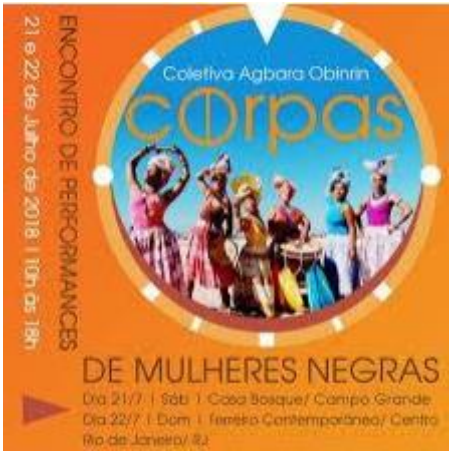
Destaco também as performances *As Carolinas*, com direção de Lelete Couto. Lelete Couto, nascida em Florianópolis e filha de Waldir Onofre, cineasta negro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, assumiu a Secretaria de Igualdade Racial no Rio de Janeiro em 2014, paralelamente à sua carreira como diretora de teatro e cinema. *As Carolinas* consistia numa intervenção performática nas ruas, inspirada na obra *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e em *Mulheres incríveis, Mulheres de Raça*, a partir da obra *Mulheres Incríveis* da escritora e historiadora carioca Elaine Marcelina, que aborda trajetórias de mulheres negras residentes em zonas periféricas do Rio de Janeiro.

A cena afroinsurgente teatral de candomblé, de Fernanda Onisajé, dialoga com a ancestralidade, a negritude e a performatividade, em que o candomblé é matriz para a criação teatral. Ela destaca que o teatro figura como uma das linguagens artísticas mais significativas para a formação, disseminação e preservação do imaginário simbólico da

da sociedade. O teatro propicia o ritual da reflexão, o ritual de se contemplar e ser contemplado, e, a partir desse ponto, expandimos nossa consciência (Onisajé, 2018).

Sendo assim, a performance *Ei Mulher!* , performance a partir do poema Ei mulher do livro Cria Jubal de Adriana Rolin , apresentada pela Coletiva Agbara Obirin, vem dialogar e valorizar a cultura afro-brasileira, as religiões de matriz africana, as deidades, a poética e a estética das yabás. A estética é costurada por imagens criadas e fundadas nos orixás, performados por cada atriz. Cada artista performa um orixá. A Coletivo Agbara é formada por Adriana Rolin, Luiza Loroza, Graciana Valadares, Tatiana Henrique, Lilian Amancai.

Figura 2 - Divulgação da performance Ei, Mulher



Fonte: Divulgação

Aza Njeri, doutora em literaturas africanas, pós-doutora em filosofias africanas, crítica literária e teatral, reforça: "O turbante destaca-se quando deixa de ser acessório para se tornar verbo, apoderador do lugar de realeza das mulheres negras. Coroas imponentes, quase como um grito-chamado: 'Ei Mulher!', vamos turbantando as resistências poéticas."

As práticas de insurgência afro-teatrais são fundamentais, pois perpassam as cenas, seja no palco italiano ou em espaços não convencionais, simpósios e festivais com essa temática. Como bem defende o professor e músico Salloma Salomão Jovino:

"No entanto, resta investigar como cada grupo ou coletivo tem compreendido essa estética. Como ela se materializa em um conceito, em um figurino, na expressão corporal e facial, um silêncio... como insurgem nossas diretoras e/ou atrizes" (Afropress, 2014, p. 25).

O colóquio *Afroperformacidades*, coordenado pela professora Denise Espírito Santo da UERJ e sediado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, bem como os encontros de performances de mulheres negras, tais como *CORPAS*, *Terças Pretas* (realizado pela Cia Os Crespos), *Segunda Black* (promovido pelo Coletivo Preto e Cia Meu, em parceria com a Confraria do Impossível no Terreiro Contemporâneo, RJ) e o *Quilombolado* (coordenado por Lelete Couto), desempenham um papel de ressignificação dos espaços, transformando-os em locais de expressão cênica, escuta ativa, visibilidade e potência para a Performance Negra. De maneira semelhante, o *Fórum de Performance Negra*, concebido em 2005 pela Cia. dos Comuns e pelo Bando de Teatro Olodum, com seus respectivos coordenadores e outros artistas ativistas, configura-se como um projeto de "aquilombamentos", conforme afirmado por Soraya Martins em *Teatralidades Aquilombamentos*. Aquilombamento é pensado como ação ética e estética pautada no movimento, na travessia e na (re)criação, forjada através de processos radicais de relacionalidade dos corpos da negrura. Essas iniciativas são cruciais para a valorização e continuidade dos coletivos e produções negras, especialmente no contexto das produções lideradas por mulheres na direção e concepção.

Nesse sentido, a Cia. dos Comuns idealizou o festival *Olonadé*, cuja primeira edição ocorreu em 2007. Festivais como esse são denominados eventos-aquilombamentos, como o *Segunda Preta* em Belo Horizonte, mencionado pela professora Soraya Martins (2023) em *Teatralidades Aquilombamentos*. Segundo Hilton Cobra, fundador e diretor da Cia dos Comuns, a quarta edição do *Olonadé* foi idealizada com o objetivo de refletir sobre a performance e a estética negra no âmbito das artes cênicas: "Também pretendemos, com o *Olonadé*, intensificar o intercâmbio e contribuir para a continuidade dessas produções." Essas iniciativas são essenciais para a valorização dos coletivos e das produções negras, especialmente no contexto das produções lideradas por mulheres.

Nesse viés de eventos-aquilombamentos, outro evento importante ocorrido no Terreiro Contemporâneo (RJ) é o *Segunda Black*. Neste evento, solos pretos eram realizados em grande movimento, destacando Teatros Negros e formas distintas de

explorar a estética da negrura na cena performativa. Destaco aqui o Teatro Negro de Licínio Januário, Sol Miranda, Claudia Barbot, Confraria do Impossível, André Lemos, Reinaldo Junior, Nádia Bitencourt, entre outros.

O Coletivo *Emú*, fundado em 2015 por Sol Miranda também desempenha um importante trabalho em prol do Teatro Negro. A primeira montagem foi *Mercedes*, com Ilea Ferraz, Sol Miranda, Draysson Menezes, Ariane Hidme, entre outros. *Mercedes* foi a primeira bailarina e coreógrafa negra. Sol Miranda pesquisa e atua nessa montagem, além de exercer a função de produtora. Dentro dos festivais organizados pelo grupo Emu temos Ultraje uma ocupação artística , uma das oficinas *Meditar palavras negras* foi ministrada no Terreiro Contemporâneo, no Centro do Rio de Janeiro, pela artista ativista das palavras em cena preta Grace Passô. Grace Passô desenvolve em cena uma coreovozpolítica, ao mesmo tempo em que introduz uma teatralidade vinculada ao conceito de "aquilombamento", como discutido por Soraya Martins (2021). Sobre a coreovozpolítica, a professora Soraya Martins explica em *Teatralidades Aquilombamentos*:

> (...) a partir desse apego, a voz começa a narrar, principalmente os desejos, as sensações e as responsabilidades, na primeira pessoa do plural, um nós voz e corpo que redimensiona a matéria voz dentro da matéria mulher, fazendo emergir uma performance, uma coreovozpolitica que reflete e se acre para outras possibilidades subjetivas, éticas e estéticas. (Martins, 2023, p. 175)

Soraya Martins aborda o gesto movimento na encenação, o movimento produz diferença. Soraya Martins (2023, p.183) reforça:

> Vaga Carne é uma performance desafio. É um entrar na matéria e movimentá- lá na complexidade política e poética da voz corpo palavra. O movimento aqui, dá - se tanto nos trânsitos, travessias e mergulhos da voz no corpo de uma mulher quanto no ato de mover o entendimento de que a produção artística negra se associa somente a conceitos estéticos rígidos.

Grace Passô considera o teatro como uma forma de aquilombamento, não apenas como um local de resistência, mas também como um espaço de fortalecimento em comunhão com outras pessoas. Ela se aproximou das funções de criação, tanto por sua apreciação por essas atividades quanto pela necessidade de criar um espaço para sua própria expressão. Passô também observa que grande parte da arte no Brasil é elitizada e frequentemente estiliza os corpos. Ao se envolver nas funções conceituais do teatro,

ela pôde criar um campo em que pode existir plenamente de acordo com suas convicções.

O universo da dança afro no teatro negro é representado por Eliete Miranda. Ela é uma figura proeminente, sendo professora, diretora, coreógrafa e bailarina, além de ser uma das maiores referências em dança afro no Brasil. Sua abordagem como preparadora de elenco se baseia na dança afro e nos rituais dos orixás. Eliete Miranda é professora, diretora, coreógrafa e bailarina, uma das principais referências em Dança Afro no Brasil. Preparadora de elenco com base na dança afro e na dança dos orixás, Eliete é insurgente, com sua caminhada pela diversidade nos Arcos da Lapa, e em sua atuação na Central do Brasil, utilizando atabaques e movimentos afro-diaspóricos. Ela nos apresenta o movimento contra-colonial de *sankofa* nos corredores da UERJ. Baiana de origem, Eliete mora no Rio de Janeiro há anos e ministra oficinas de dança afro tanto para a comunidade acadêmica quanto para a não acadêmica. Ela é diretora da Corpafro, grupo no qual tive a oportunidade de participar e aprender muito. Eliete coordenou os movimentos na primeira fase de *Vozes Tambores*. A criação teve início em sala de ensaio no Centro de Cultura José Bonifácio, na Gamboa, Rio de Janeiro.Como uma performance - aquilombamento, Vozes - tambores com atuação de Carla Maranhão aborda um corpo - quilombo. A performance tem seu início em Rio de Janeiro com supervisão de Lelete Couto e Eliete Miranda. Por que Vozes tambores é aquilombamento? A performance apresenta ao público a existência resistência de inúmeras mulheres negras em uma só a partir do ocorrido com Cláudia Ferreira.

Sobre a negrura, a professora Leda Martins enfatiza:

> O termo aponta, antes de tudo, uma noção textual, dramática ou cênica, representativa. Essa noção recupera o sujeito cotidiano como uma instância da enunciação e do enunciado, que se faz e se constrói no tecido do discurso dramático e na tessitura da representação. A negrura não é pensada, aqui como topos detentor de um sentido metafísico ou um absoluto. Ela não é apreendida, afinal como uma essência, mas antes como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações. A análise das expressões do Teatro Negro me leva a sublinhar que sua distinção é a singularidade nso se prendem necessariamente a cor fenotipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor ou sujeito que encena, mas se âncora nessa cor fenotipobna experiência, na memória e lugar desse sujeito erigidos nesses elementos como signos que o progetam é representam. (Martins, 1995, p. 30).

Vozes-Tambores nasce em 2014, no Rio de Janeiro, a partir de um poema ativista sobre um caso de racismo estrutural e violência policial envolvendo a mulher negra Cláudia Ferreira. Cláudia estava no meio de uma operação policial quando foi atingida por um disparo. Os próprios policiais a socorreram, mas a colocaram no porta-malas da viatura como se fosse um animal. No caminho para o hospital, Cláudia caiu, ficando com a camisa presa à viatura, e seu corpo foi arrastado pela Avenida Intendente Magalhães, em Madureira, zona oeste do Rio de Janeiro por 200 metros, chegando ao óbito no hospital.Logo após o ocorrido ser noticiado na TV, a antropóloga, poeta e membro da Comissão de Igualdade Racial, Mariana Emiliano, escreveu um poema sobre o acontecimento. Lelete Couto, minha diretora teatral na época, do grupo Bititas, nos apresentou esse texto. Eu me interessei de imediato e iniciei experimentações cênicas com o poema, primeiramente com direção de movimento de Eliete Miranda e direção geral de Lelete Couto. Mais tarde, dei continuidade ao projeto sozinha, quando o coletivo Bititas se desfez em 2017.

Cada espaço trazia algo novo ao teatro performativo, e a cada apresentação o texto se reinventava. A negrura atravessava o texto e se manifestava no movimento do corpo negro em posição de resistência e existência.

Minhas vivências no Rio de Janeiro e os episódios de racismo que sofri, tanto na infância quanto após minha chegada à cidade, somaram-se a esse momento de combustão teatral, consolidando uma estética político-corporal de negrura para Vozes - Tambores.

O corpo-tela apresentado em Vozes-Tambores é um corpo em debate, que reivindica a existência da mulher negra e o direito ao bem-viver, expressando revolta contra o genocídio do povo preto e indignação com a violência policial racista. É um corpo-imagem e, ao mesmo tempo, um corpo de expressão, potência e poder.

O processo de criação começou no Centro José Bonifácio. O movimento inicial foi construído a partir de jogos de construção, nos quais a dramaturgia do silêncio também foi utilizada, em um treinamento baseado nas práticas de Artaud e Barba. Em seguida, o texto Eu tenho um corpo começou a se desenvolver e estabelecer rupturas. Nesse sentido, a negrura é predominantemente perceptível, compondo a estética do

começo ao fim da cena. Na figura 3 cartaz do CORPAS -Encontro de performances de mulheres negras realizado em 21e 22 de julho de 2018. Vozes tambores foi apresentado em 22 de julho as dez horas no Terreiro Contemporâneo na sala Chica Xavier .

Figura 3 - Vozes- tambores tambores em CORPAS no Terreiro Contemporâneo RJ



Fonte:Divulgação

Neste contexto de trajetórias ativistas não podemos deixar de falar sobre Lúcia Gato. Paulistana que se muda para ilha de São Luís juntamente com filho e marido . Lucia que sempre participou do Movimento Negro , integrou os grupos de Movimento Negro daqui como o CCN , adiante participa do grupo de mulheres negras Mãe Andressa, ativista, atriz e cantora, enfatiza que “Diante da poesia de Beatriz Nascimento, entre outras intenções, pretendo sempre levá-las aos palcos pelo fio condutor da palavra e da ação, assim como também encontrar seu ruído e silêncio, texto e subtexto, imagens, preferências e inquietações” (Gato, 2015, p. 141)

Figura 4 - Lucia Gato - Dia 24 de Julho Teatro da cidade: Ensaio Geral



Fonte: Arquivo (2023)

A poesia ativista de Beatriz Nascimento é abordada no campo teatral a partir do corpo- tela de Lucia Gato. No ensaio Cabeça de Negra: a poesia atlântica na construção da cena publicado em livro Todas as distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento abordam sobre seu mergulho na poesia política de Beatriz Nascimento, ressaltando as histórias da oralidade, negritude em seus poemas. É interessante atentar para o conceito de corpo-tela e corpo-imagem, evidenciados nas cenas insurgentes abordadas aqui. O conceito de corpo-tela, introduzido pela professora Leda, nos revela um corpo cheio de memórias, como é demonstrado na cena de Eu Sou Atlântica, de Lúcia Gato como mostra a figura 4.

Poemas da Beatriz Nascimento utilizados em Eu sou Atlântica - Teatro Performativo Negro realizado por Lucia Gato: *Insegurança, Legba Absurdo , Sol e Blues, Betha , Transgressão. Se eu pudesse encontrar o fio , Ancestres.*

A intervenção da Lucia Gato através da performance com poemas da Beatriz Nascimento consiste em um importante movimento ativista . Lucia Gato abre caminhos para mulheres negras mais novas. Na figura 19 acima mostra homenagem a Lucia Gato realizada pela artista visual Telma Lopes em rua do Giz em São Luís do Maranhão. Em 2015 , Lucia Gato integra o Grupo de estudos de feminismos negros Mariele Franco coordenado pela professora e militante Francilene do Carmo Cardoso.

Aquilombamento na cena

No Teatro Negro Performativo se destaca um discurso do corpo negro, em cada performance revela cena com poéticas específicas que estao sempre valorizando a identidade e memória. Desta forma , o aquilombamento na cena é acirrado e cada vez mais produções negras realizadas por mulheres negras estão se movimentando.

Não podemos deixar de mencionar o espetáculo Sete Ventos, de Débora Almeida , a artista Débora de Almeida (Rio de Janeiro, 1977). Ela é atriz, professora de teatro, escritora, diretora teatral, cantora, pesquisadora e produtora cultural. Seu primeiro contato com o teatro ocorreu no Colégio Pedro II. É bacharel em Interpretação Teatral (1998) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e participou da Cia. dos Comuns entre 2001 e 2010.

O espetáculo de teatro performativo negro Sete Ventos é dividido em dez quadros, cada um tratando de um determinado assunto. Em cada cena, os espectadores são convidados a participar. A narradora é Bárbara, uma escritora negra, filha de Iansã, orixá da mitologia afro-brasileira, que, junto ao público, conta e revive as histórias das mulheres que a influenciaram. Iansã é a deusa dos raios e ventos, que varia desde a mais calma brisa até ventanias . Através de Bárbara, que expõe suas dúvidas e seu processo de crescimento baseado em uma educação que sempre privilegiou a referência à sua ancestralidade negra, mostra-se a história da mulher negra brasileira que tenta reconstruir sua trajetória e construir sua identidade, cercada pelas contradições do seu cotidiano. Temas como amor, solidão, superação, racismo e machismo estão presentes

na peça, que apresenta questões específicas da mulher negra, além de temas que se cruzam com o cotidiano de todas as outras mulheres, independentemente de classe social ou cor. O encontro da personagem com Iansã é o momento culminante da história.

Nesse mesmo contexto, temos o espetáculo de teatro negro performativo Maria Firmina, uma voz além do tempo, idealizado pelo Núcleo atmosfera com direção de Leônidas Portela e atuação de Júlia Martins, iluminação do Renato Guterres . A montagem de teatro negro performativo nasce em 2019. Em cena: Júlia Martins, artista mulher negra que cruza sua história principalmente a infância com a história da primeira mulher maranhense negra escritora que inaugura a literatura afro brasileira com o romance Úrsula.

Neste ano de 2024, o espetáculo participou do Palco Giratório um projeto do SESC onde é fomentado a circulação de espetáculos de teatro , dança e circo . A montagem Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo apresenta na cena a ancestralidade, a memória e o ativismo. Maria Firmina dos Reis foi a primeira escritora maranhense negra afro abolicionista com seu romance Úrsula . Cenas em que se acentua a atriz Júlia Martins apresentando a professora Maria Firmina em sala de aula, na qual o público participa da cena, uma espécie de letramento racial. uma abordagem educacional que promove a compreensão e reflexão em relação a questões raciais, combatendo o racismo estrutural , na cena o público repete as seguintes frases : “negro não é animal pra se montar em cima” / “a mente, essa sim , ninguém pode escravizar .”

O cenário é tecido por crochê feito pela artista visual Marlene Barros e Marcos Ferreira Gomes. Neste movimento o crochê é ressignificado, levanta não uma reflexão sobre o universo da mulher. Do início ao fim da montagem ele atravessa de várias formas a cena preta contemporânea. Ora ele é um manto, xale, ora é uma parede. A coreografia também mostrada em cena revisa a negrura no corpo feminino em cada movimento, com iluminação de Renato Guterres.

A atriz Júlia Martins revela com coragem e generosidade um episódio de racismo sofrido por ela quando pequena em sala de aula numa escola pública de São Luís, onde os colegas da turma a chamavam de cabelo de palha e riam dela . Episódios como este acontecem ainda hoje com meninas e meninos negros. Por isso, a importância de uma educação antirracista. Barbara Carine Pinheiro conhecida como intelectual

diferentona nas redes sociais, em seu livro Como ser uma educadora antirracista, reflete sobre a importância de uma reeducação a partir de uma perspectiva contra - colonial e antirracista.

Tempestuosa Depressagem, de Flávia Souza nos apresenta aquilombamento em cena , um teatro negro performático onde temáticas referentes ao povo negro , com recorte na saúde mental a partir do campo teatral utilizando o jongo como negrura em desafios destaque . Flávia Souza em entrevista:

Você considera Tempestuosa Depressagem uma produção de Teatro Negro? Sim é uma produção preta feita por preta.

Qual a importância do jongo dentro da construção da cena de Tempestuosa Depressagem? Usei-o como uma das ferramentas de preparação corporal e faz parte da minha vivência.

Quais foram os disparadores para você construir a cena? Quais textos dramatúrgicos você utiliza ? Este espetáculo é de autoria minha e fala sobre o que passei com a síndrome do pânico. Construir o personagem foi difícil por tive que construir eu no eu E a diretora pegou bastante neste ponto que parecia óbvio, mas não era!

Flávia nos mostra aqui coragem e generosidade para entrar com verdade no campo teatral. Tatuava Tibúrcio, a diretora da montagem lhe oferece alternativas que lhe deixam confortáveis para o jogo da cena. Afinal, não é fácil, o corpo negro em si já é um manifesto.

A estreia foi em 2018 no Centro coreográfico na Tijuca em Rio de Janeiro com a participação de Verônica Bonfim e Daniele. Colaborei na produção logo na estreia da montagem . Dirigido por Tatiana Tibúrcio, o espetáculo usa relatos em vídeo, música ao vivo, jongo e interpretação para jogar luz sobre as vivências subjetivas do ser humano, propondo discutir as consequências dessas subjetividades a partir de um recorte racial. O objetivo é denunciar que, diante de um contexto estruturalmente racista, a população negra está adoecendo. São inúmeros casos de pessoas negras principalmente mulheres negras com depressão, síndrome de pânico ou outro tipo de transtorno devido ao racismo sofrido.

Pensando nessas montagens de Teatro Negro Performativo e todas as negruras insurgentes cênicas evidenciadas com suas estéticas afrodiasporicas , Cristiane Sobral (2019) enfatiza que o Teatro Negro é afirmativo e comprometido com a construção de um teatro nacional que incorpore a pluralidade da constituição cultural do Brasil. Sobral destaca a importância do *Fórum de Performance Negra* e ressalta o interesse dos representantes e praticantes da Arte Negra — incluindo teatro, dança e música — no Grupo de Trabalho (GT) *Investigações Estéticas da Performance Negra*, debate realizado durante a edição do fórum em 2015.

Cristiane Sobral, em seu livro resultado da dissertação de mestrado na UnB, Teatros Negros: Estéticas da Cena Teatral Brasileira, afirma que os primeiros coletivos negros surgiram na década de 1980 e destaca os nomes dos coletivos que fazem referência à cultura negra.Teatros Negros: Estéticas da cena teatral brasileiro discute o surgimento desses primeiros coletivos de Teatro Negro na década de 80, destacando seus nomes que fazem referência à cultura negra. Esses coletivos como Cia dos Crespos, Cia Abdias de Nascimento, Bando de teatro Olodum, Cia dos Comuns, estabeleceram uma rede de conexões, colaborando entre si de maneira coesa e solidária, contribuindo para o sucesso de suas iniciativas e unindo forças na construção de uma estética negra no embate artístico e político do cotidiano. Vale salientar que tais agrupamentos foram diretamente influenciados pelas lutas em prol dos direitos dos negros nos Estados Unidos, pelos movimentos de libertação em países africanos como Guiné-Bissau, Moçambique e Angola, e por correntes de pensamento de cunho marxista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro dessa perspectiva de um corpo cênico performativo e político, destaca-se o evento CORPAS, um latente encontro de performances de mulheres negras idealizadas por Daniele Anatólio, Simone Rico e Mariana Maia , realizado em julho de 2018 no Rio de Janeiro, da qual participei com meu trabalho intitulado Vozes tambores. Este evento proporciona debates e performances em espaços públicos, como ruas e

praças, nos quais mulheres performers apresentam uma afrocena com teatralidade e performatividade. Entre as mulheres destacadas neste evento, incluem-se Coletiva Agbara Obirin , Sulamita Costa, Mariana Maia, Daniele Anatólio e Carla Maranhão, Jaqueline Calazans, Flaviane, entre outras.

No intuito de fortalecer o movimento de visibilidade das artistas mulheres negras no campo teatral, além de permitir outras narrativas a partir das nossas escrevivências, como nos ensinou Conceição Evaristo, e fortalecer a doraridade, como nos alertou Vilma Piedade. No processo de construção da identidade negra, o Teatro Negro tem um papel preponderante. Fazer um apanhado de Teatros Negros e conceitos a partir de distintos pesquisadores do teatro, além de apresentar coletivos negros que foram fundamentais para a valorização da cultura afro-brasileira, tece uma rede de afetos negros em prontidão.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Débora**. Sete Ventos. Editora Autografia 2015.**

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida .** Editora Pólen livros São Paulo 2019

FÉRAL, Josette. **Além dos limites:** teoria e prática do teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. O pós-dramático: um conceito operativo? In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo? Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2008.

GATO, Lúcia. **Cabeça de Negra: a poesia atlântica na construção da cena**. In: RATTS, Alex (org.). **Todas (as) distâncias:** poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

GLUSBERG, Jorge. **Arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

LEGÍTIMA Defesa: revista do teatro negro. São Paulo: **Publicação da Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro**. Ano 1, Número 1, 2014.

LIGIERO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2011.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

JOVINO, Saloma Salomão. **Negras insurgências** : teatros e dramaturgiasnegras em São Paulo. Editora Perspectiva, SP 2018

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios** de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda. O feminino corpo da negrura. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, 1996.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Soraya . **Teatralidades -Aquilombamento** várias formas de pensar- ser- estar em cena e no mundo . Belo Horizonte,Editora Javali 2023

SOBRAL, Cristiane. Teatros Negros Estéticas na cena teatral brasileira. ed. Mi Pariô Revolução SP, 2019.

VASCONCELOS, G.; AIRES, L. Desejo do teatro no político, desejo do político no teatro e político teatro do desejo. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-19, 2020.

XAVIER, Giovana. Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres contando sua própria história. Editora Malê, 2019.

Representações de Emancipação Feminina

Análise de Discurso das Narrativas Sobre Mulher e Trabalho Através de Pôsteres de Propagandas Soviéticas

Camilla Ferreira Passos Silva
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Profa. Dra.Palmira Bahia Heine Alvarez
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

RESUMO

Este trabalho realiza uma análise de como o discurso de emancipação feminina se constitui através dos pôsteres de propagandas utilizadas durante a União Soviética através da Análise de Discurso de linha pecheutiana com base em Orlandi (2015) e Pêcheux (1997), visto que a URSS teve como proposta uma abordagem única em relação à igualdade de gênero, distinta das tendências observadas em muitos outros países na época. A teoria marxista, que fundamentava o sistema soviético, advogava, entre outras coisas, pela igualdade entre homens e mulheres em diversos aspectos da vida social, incluindo a esfera profissional e política. Desta forma, a pesquisa traz à luz a reflexão sobre o papel da mulher na sociedade além da divisão sexual do trabalho e as ideologias que sustentam que o papel de cuidado da família e do lar eram e ainda são função da mulher.

PALAVRAS-CHAVE: mulher; emancipação; URSS; discurso.

1 INTRODUÇÃO

Vivemos em uma sociedade permeada por estruturas patriarcais que, apesar dos avanços, ainda impõe desafios e opressões às mulheres, tanto em situações cotidianas quanto no ambiente profissional. Historicamente, as mulheres não podiam estar no mercado de trabalho, eram confinadas ao trabalho doméstico, e quando puderam, além de enfrentarem uma jornada tripla onde tinham que conciliar o trabalho remunerado com o trabalho doméstico e o cuidado dos filhos, também, por um longo tempo, foram inseridas em um espaço de trabalho onde elas enfrentaram obstáculos significativos com a presença majoritária masculina por um longo período.

No entanto, a União Soviética, em sua existência e surgimento, teve como proposta uma abordagem única em relação à igualdade de gênero, distinta das tendências observadas em muitos outros países. A teoria marxista, que fundamentava o sistema soviético, advogava, entre outras coisas, pela igualdade entre homens e mulheres em diversos aspectos da vida social, incluindo a esfera profissional.

Diante desse contexto, esta pesquisa se propõe a realizar uma análise do discurso de emancipação feminina, através de pôsteres de propagandas soviéticas, utilizando como base a Análise de Discurso de Orlandi (2015), e Pecheux (1997), analisando como o discurso de emancipação feminina na União Soviética se constitui nessas materialidades.

2 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE AS LUTAS DAS MULHERES POR DIREITOS

Apesar da concepção comum muitas vezes sugerir que as mulheres simplesmente aceitavam as regras impostas a elas, resultando em um silenciamento da luta feminina ao longo do tempo, a realidade é que as mulheres, historicamente, se uniam em busca da igualdade, mas esse movimento não foi pacífico, ao contrário, foi repleto de lutas e contradições.

Um exemplo significativo desse movimento é a Convenção de Seneca Falls (1848), considerada um marco histórico no movimento pelos direitos das mulheres. Esta convenção, frequentemente apontada como ponto inicial em prol do sufrágio feminino. O Movimento Sufragista, que teve seu auge no final do século XIX e início do XX, lutava pelo direito das mulheres ao voto e ganhou força em diversas partes do mundo.

Esse movimento representou a primeira onda do feminismo que se configurou entre o final do século XIX e o início do século XX, foi o período em que as mulheres lutavam pelo direito ao voto e por direitos básicos como educação igualitária à dos homens. Já a segunda onda, que se estendeu da década de 1950 a 1990, ampliou as pautas de reivindicação abarcando também a busca por igualdade no local de trabalho, acesso à contracepção e direitos reprodutivos, as questões de constituição de gênero e a diferença entre gênero e sexo. A terceira e quarta onda ampliaram as reivindicações das mulheres, destacando a questão de classe e raça, o ciberfeminismo e a interseccionalidade.

O processo de luta das mulheres por direitos não foi algo pacífico. Na Rússia , por exemplo, destacou-se o protesto das trabalhadoras das fábricas de tecelagem de Petrogrado (1917) em que mais de 90 mil mulheres deixaram o trabalho e foram às ruas protestar contra a fome, o czarismo e o governo provisório, que culminou na celebração do dia 8 de março como feriado na URSS e resultou, uma semana depois, na queda da monarquia.

A dominação historicamente sofrida pela a mulher na sociedade ligava-se não apenas à questão econômica, mas à sua constituição de gênero e ao seu lugar na sociedade Muller e Besing (2018, p. 28) salientam que: “a submissão da mulher está fortemente

presente desde as sociedades mais antigas. A história demonstra que os homens buscavam valer sua posição de dominação, impondo às mulheres questões que mantinham a ordem do patriarcalismo. Essa subordinação da mulher "figura como a primeira forma de opressão na história da humanidade". (SARDENBERG;COSTA, 1994, p. 81)".

2.1 APONTAMENTOS SOBRE A ANÁLISE DE DISCURSO

Na década de 60 estudiosos perceberam que uma mesma palavra pode ter diferentes sentidos e passaram a interessar-se por uma nova perspectiva da linguagem, interessados, portanto, em compreender os modos pelos quais uma mesma palavra podia ter sentidos diferentes a depender do sujeito que a enunciasse, o que levou ao surgimento da Análise do Discurso (AD), sistematizada pelo filósofo francês Michel Pêcheux em 1969. Nessa abordagem, a noção tradicional de leitura é questionada, uma vez que não se considera que o texto tem um sentido que deve ser captado pelo leitor, ao contrário, o texto é atravessado e constituído por sentidos, por historicidade, por ideologias.

Ao contrário da visão de Saussure (1916), que concebia a língua como um sistema abstrato de signos, a AD a considera como dotada de materialidade, manifestando-se no mundo real e determinando como os sentidos são produzidos. O analista do discurso investiga as regularidades da linguagem em sua produção, relacionando-a com sua exterioridade social e histórica.

Assim, o analista de discurso aborda o entremeio dos campos da Linguística e das Ciências Sociais, refletindo sobre a história da epistemologia e a filosofia do conhecimento empírico, com o intuito de transformar práticas acadêmicas nesses campos. A AD também faz uma crítica à Linguística e às Ciências Sociais, questionando como a língua está atravessada pela ideologia e como a ideologia se manifesta na língua (ORLANDI, 2015).

A AD consolidou-se pela articulação entre três áreas do conhecimento que romperam com as tradições do século XIX e princípio do século XX: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Na linguística, a língua deixou de ser vista como transparente; ao contrário, a linguagem passou a ser tratada como um objeto de estudo específico, sendo dotada de opacidade, ou seja, os sentidos não eram únicos e nem diretamente relacionados aos objetos do mundo. Esse princípio é fundamental para a AD, pois mostra que a relação entre linguagem, pensamento e mundo é complexa e não homogênea. Por exemplo,

enquanto a análise de conteúdo busca o sentido de um texto, a análise do discurso investiga como esse texto constrói significado. A AD, portanto, desloca a pergunta de "o que" para "como", enfatizando que o texto possui uma materialidade simbólica própria, com uma "espessura semântica" (ORLANDI, 2015).

A outra corrente que foi retomada foi o materialismo histórico de Marx, que reconhece uma realidade histórica que, embora construída pelo homem, não lhe é completamente transparente. Integrando história e produção de sentidos, a AD trabalha com a noção de forma material, contrastando com a abordagem abstrata da Linguística. O discurso é visto como um acontecimento histórico e linguístico, onde forma e conteúdo estão interligados. Nessa perspectiva, a forma material manifesta-se na língua por meio de um sujeito que é afetado pela história.

A contribuição da Psicanálise é central ao deslocar o foco do "homem", do “indivíduo” para o "sujeito". O inconsciente, a partir da releitura feita de Freud por Lacan, é trazido à tona como lugar através do qual a ideologia funciona, sendo o meio de funcionamento da ideologia que interpela o indivíduo em sujeito.

Dessa forma, conclui-se que, para a AD, a língua tem sua própria ordem, mas não é autônoma; a história é afetada pelo simbólico, e o sujeito é interpelado tanto pela realidade linguística quanto pela realidade histórica. O sujeito, portanto, é constituído tanto pelo inconsciente como pela ideologia. Como Orlandi (2015) aponta, “A Análise do Discurso não se reduz à Linguística, não é absorvida pelo Marxismo, nem se confunde com a Psicanálise. Interroga a Linguística pela historicidade que ela desconsidera, questiona o Materialismo ao investigar o simbólico, e distingue-se da Psicanálise ao tratar a ideologia como materialidade relacionada ao inconsciente, sem ser dominada por ele”.

Ao abordar o discurso, não estamos apenas tratando do que é dito por alguém, já que discurso não é fala, não é mensagem. Para a AD, o discurso não segue um esquema simples de emissor, receptor, código e mensagem, como nas teorias clássicas da comunicação. O discurso é, antes, um processo de significação que envolve sujeitos historicamente situados, cujos sentidos são também afetados pela história e pela ideologia.

2.3 DISCURSO DE EMANCIPAÇÃO FEMININA NA URSS

A entrada das mulheres na classe trabalhadora gerou uma modificação nas relações sociais, pois, a partir de uma mudança na estrutura econômica, houve modificação na base social. Apesar disso, ainda assim, alguns partidários do socialismo buscavam os meios mais adequados para que a mulher voltasse ao lar (KOLLONTAI, 1918, p.16). Kollontai intitula essa "Nova Mulher" como "celibatárias, mulheres que na luta pela subsistência contam com a sua própria força; mulheres que não podem, segundo a tradição, viver unicamente dependendo de um marido que as mantenham". (KOLLONTAI, 1918, p.16-17).

Em 1919, foi estabelecido o Jenotdel, o departamento de mulheres do Partido Comunista. Seu propósito era promover a emancipação feminina, buscando a transformação da mulher anteriormente caracterizada por atributos como superstição, religiosidade, submissão, despolitização, analfabetismo e não afiliação ao comunismo. O objetivo era moldar uma *Nova Mulher,* conforme definido por Kollontai.

Essa demanda não era exclusiva das jovens revolucionárias. Herdeiros de todo o contexto de lutas pela emancipação feminina, os partidários do Partido Comunista também reconheciam essa necessidade, incluindo figuras como Inessa Armand e Nádjeda Krúpskaia. Na época da revolução, destacamos Vladimir Lênin, como um dos militantes masculinos mais progressistas em relação à igualdade de gênero. Em novembro de 1917, segundo o calendário ocidental, Lênin assumiu a presidência do governo soviético, enquanto Kollontai foi designada como Comissária de Assistência Pública, equivalente ao Ministério da Saúde e da Assistência Social.

Ela se tornou a primeira mulher a integrar o Comitê Central do governo, desempenhando um papel crucial na aprovação de normas progressistas para a época. Entre essas normas estavam as 16 semanas de licença maternidade remunerada, regras que limitavam a jornada de trabalho das mulheres lactantes a, no máximo, quatro dias por semana, e diretrizes que exigiam que as fábricas providenciassem creches e espaços para amamentação.

Os primeiros anos da revolução foram marcados por debates intensos e polêmicas dentro do partido, especialmente sobre o papel dos sindicatos e dos sovietes no novo Estado (SERRA, 2016, p. 46). Durante esse período, a postura crítica de Kollontai em

relação às políticas do partido revelava descontentamentos com a abordagem soviética, levando-a a iniciar um trabalho de oposição interna e renunciar ao cargo de comissária em 1918. No mesmo ano, organizou o Primeiro Congresso de Mulheres Trabalhadoras e Camponesas da Rússia. No ano seguinte, assumiu a direção do recém-criado órgão partidário dedicado às questões femininas (Jenotdel). Seu trabalho nesse órgão envolveu a implementação de cozinhas e lavanderias coletivas, bem como a criação de creches para crianças. Além disso, conseguiu a aprovação de uma lei que permitia o aborto (mais tarde revogada). Durante esse período, intensificou sua oposição à política soviética, o que resultou em ameaças de expulsão do partido (PORTER, 1980).

4 A CONSTRUÇÃO DA MULHER NAS MATERIALIDADES

Nos pôsteres de propaganda soviética selecionados para este estudo, há um contexto de transmissão das ideologias marxista, predominantes durante o período do socialismo soviético (1917-1991). Nas propagandas selecionadas, o discurso tem como objetivo a emancipação da classe trabalhadora, com um recorte específico para a mulher da classe trabalhadora, promovendo um discurso de libertação do papel tradicional de cuidadora do lar e da família, papéis esses que frequentemente excluíam as mulheres da política e do trabalho fora de casa, como é possível ver nas propagandas a seguir:

Imagem 1



Fonte: 1932, colour lithograph, Deykin, Boris Nikolayevich (1890-1945), Russian State Library, Moscow disponível em: Fine Art Images/Alinari Archives, Firenze acesso em: 13/12/2023 às 12h32.

A imagem 1 é de uma propaganda utilizada durante o período da URSS, em 1932, para comemorar o dia 8 de março, considerado como o dia mundial da mulher. É possível observar em foco duas mulheres, uma do lado esquerdo e uma do lado direito, e as frases

em russo na cor vermelha que traduzidas para o português ficariam: “8 de março: dia de levante das trabalhadoras contra a escravidão na cozinha. Abaixo a opressão e a mentalidade pequeno-burguesa do trabalho doméstico”.

Ao analisar o dito com relação ao não dito deste poster, notamos que a mulher com a enorme bandeira na mão, do lado direito da imagem, representa uma mulher que já faz parte do movimento comunista da URSS, protestando em frente a uma fábrica, representando uma “mulher libertadora” já que a cor vermelha é politicamente associada a partidos de esquerda e ao comunismo, desta forma este discurso se opõe a uma formação discursiva burguesa e patriarcal, onde o trabalho doméstico feminino é naturalizado e invisibilizado. Portanto, a imagem está ancorada em uma formação discursiva de combate ao capitalismo e à opressão patriarcal. Lembramos que a imagem é elemento de discurso e faz circular sentidos e ideologias. Neste caso, a ideologia anti-burguesa é que circula nesta imagem.

Já a mulher presa a utensílios domésticos representa uma mulher que ainda está dentro dos padrões sociais patriarcais impostos a ela. Uma mulher do lar, representando as mulheres que ainda estão presas a ideologia burguesa-patriarcal que estabelece os papéis sociais de gênero, isso marca uma transição discursiva que a ideologia socialista busca promover. O fato de retirar a mulher presa em utensílios domésticos funciona como uma metáfora que faz referência à libertação das mulheres do confinamento no lar, ao qual eram submetidas e, consequentemente, à sua emancipação, instaurando um discurso progressista para a época.

Para além disso, a imagem e o texto presentes na propaganda trazem uma memória discursiva que remete a lutas anteriores das mulheres da classe trabalhadora. O interdiscurso, ou seja, os já-ditos, a relação com outros discursos presentes na sociedade, está vinculado a uma longa história de resistência e luta das mulheres trabalhadoras. A memória discursiva presente evoca as mobilizações operárias e os discursos de emancipação femininas e igualdade de gênero promovidas durante o período do Estado soviético.

Segundo a análise de discurso de linha pecheutiana, o discurso não é neutro, ele é atravessado por ideologias, logo, a ideologia é entendida como algo invisível e naturalizado nas práticas discursivas. Não existe sujeito sem ideologia e não existe ideologia sem sujeito (ORLANDI, 2015). Entretanto, nesta propaganda a ideologia soviética, materializada através de símbolos como a bandeira vermelha, do conteúdo visual e textural da imagem, tem a função de trazer a conscientização das mulheres da

classe trabalhadora ao afirmar que as mulheres devem ser libertadas do trabalho doméstico e se engajarem na luta de classes[1] e da produção.

Após a Revolução Russa (1917), o governo soviético implementou várias reformas para garantir a emancipação das mulheres, entre elas estavam o direito ao divórcio, ao aborto, que foi temporariamente legalizado, e à igualdade no trabalho. O Zhenotdel, um departamento dedicado à igualdade de gênero dentro do Partido Comunista, foi responsável por muitos dos esforços para educar as mulheres e integrá-las ao projeto socialista.

Os cartazes utilizados durante esse período visavam fazer *agitprop*[2] no intuito de combater tanto a influência da Igreja Ortodoxa Russa quanto às normas patriarcais que predominavam no Império Russo antes da revolução. Eles frequentemente usavam um tom contrastante para ilustrar o quão retrógrada era a antiga vida em comparação com as novas oportunidades que o socialismo oferecia, como é possível observar na imagem 02:

Imagem 02:



Fonte: 1919-1921, editora: “Doloi Negramotnost”, ou, em português, "Abaixo o analfabetismo".

A imagem 02, utilizada entre 1919-1921 foi veiculada durante um período de intensa coletivização e industrialização na União Soviética, quando a mão de obra feminina era amplamente requisitada devido à construção de um novo modelo de sociedade socialista que promoveu, dentre outras coisas, a emancipação das mulheres, alinhada com o projeto comunista, e as condições materiais de produção que indicavam

[1] Segundo Karl Marx (1848), a sociedade é dividida em duas classes sociais: a classe trabalhadora e a classe burguesa.
[2] Termo de origem soviética utilizado para se referir a agitação e propaganda.

a luta contra o passado feudal e religioso, a mobilização para uma nova identidade da mulher no campo e a modernização econômica e social.

Com relação ao contexto imediato do cartaz, é possível observar uma pirâmide vermelha e dentro dela, mulheres vestidas de vermelho que aparecem em diferentes contextos, acompanhadas de frases escritas em russo. Em destaque, na parte de cima do pôster, há uma frase em russo que, traduzida para o português, significa: "Camponesa! Esteja pronta para deixar a velha vida e seguir para uma nova." Na base da pirâmide, as mulheres são representadas estudando matemática e envolvidas na política, ao lado das frases: “não fique para trás dos outros, levante a cooperação” e “das leis que colocam a mulher em uma posição subordinada, na República Soviética não restará pedra sobre pedra. O poder soviético foi o primeiro a conceder às mulheres plena igualdade de direitos. - Lenin”. Acima aparece uma creche e uma cantina comunitária, seguidas por mulheres costurando e escrevendo, próximas ao texto: “Para que as crianças em casa não adoeçam nem definhem, camponesas, construam creches para elas!” Logo em cima existem mulheres escrevendo, lendo e costurando juntamente com os textos: “Tudo está se ajustando à nova maneira. Elas costuram juntas, cortam e bordam!" e "e agora não perca tempo – aprenda, escreva, leia!". No topo da pirâmide, uma mulher, também vestida de vermelho, segura um livro onde na capa está escrito em russo “*C*amponesa, loteria!*”* com um dos braços erguidos, ao lado da frase em russo: *"*Desfaça-se dos hábitos ultrapassados". Acima dela, uma estrela vermelha com o martelo e a foice, o que é considerado um símbolo comunista.

Ao redor da pirâmide, mulheres são mostradas em papéis tradicionais, como o cuidado dos filhos, batismo, submissão ao marido e afazeres domésticos. No canto superior esquerdo, um sacerdote segura uma Bíblia com a frase: "Vinde a mim todos os que trabalham e estão sobrecarregados, e eu vos enganarei", uma crítica irônica ao versículo bíblico de Mateus 11:28, do Novo Testamento, que diz: "Vinde a mim, todos os que estais cansados e sobrecarregados, e eu vos aliviarei". Abaixo, uma curandeira aparece com a frase: "Com a água benta da curandeira, ela vai lavar a doença e o mau-olhado", remetendo às crenças populares de cura. Logo depois, há um padre batizando uma criança, acompanhado da frase: "Batizo o servo de Deus Ivan para encher meu próprio bolso".

No lado direito da imagem, no topo da pirâmide, há um homem representando um guarda, segurando um documento com uma lei que diz: "A esposa é obrigada a obedecer ao marido como chefe de família, a estar com ele em amor, respeito e obediência ilimitada, prestando-lhe todo tipo de agrado e afeição, como ao senhor da casa." Abaixo, umas mulheres aparecem cozinhando, cuidando dos filhos, sendo agredidas pelo marido em posição de submissão, e uma delas batendo em seu filho. Ao lado, estão escritas frases em russo como: "O caminho da mulher vai do fogão até a porta", "Bata na esposa antes do almoço e novamente antes do jantar. Não bater na esposa – não há amor", e "Castigue os filhos na juventude – eles te trarão paz na velhice."

Essa propaganda soviética tinha como objetivo transformar as mulheres para que elas também fossem agentes de transformação. A produção de sentidos aqui é marcada pela tentativa de criar uma nova identidade para as mulheres camponesas, as mulheres da classe trabalhadora, promovendo o deslocamento do papel tradicional de cuidadora doméstica e submissão ao marido para mulheres ativas na política e na sociedade. A ideologia revolucionária faz deslizar o sentido de mulher, religião e questionar os sentidos de submissão naturalmente impostos às mulheres. Assim, o Estado soviético se baseavam na ideologia marxista e como cita Friedrich Engels:

> [...] a emancipação da mulher e sua equiparação ao homem são e continuarão sendo impossíveis, enquanto ela permanecer excluída do trabalho produtivo social e confinada ao trabalho doméstico, que é um trabalho privado. A emancipação da mulher só se torna possível quando ela pode participar em grande escala, em escala social, da produção, e quando o trabalho doméstico lhe toma apenas um tempo insignificante. (ENGELS, 1884).

Isso é representado através da figura da mulher de vermelho em destaque, segurando o livro em suas mãos, que representa essa nova mulher, a mulher do tipo celibatária, mulheres que, segundo Alexandra Kollontai, são mulheres que na luta pela subsistência contam com a sua própria força; mulheres que não podem, segundo a tradição, viver unicamente dependendo de um marido que as mantenham” (Kollontai, 1918, p.16-17).

A propaganda traz em si um contratantes do que era a vida antes da revolução e do socialismo, marcada por opressões às mulheres, e o que seria uma nova vida. Os enunciados no pôster, como "A camponesa, esteja pronta!" e "Saia da velha vida e entre na nova", convocam as mulheres a assumirem um papel ativo na revolução, fazendo circular a ideologia revolucionária e se contrapondo a já-ditos de submissão da mulher.

Essas mensagens interpelam o sujeito histórico específico – a mulher camponesa russa – dentro de uma formação discursiva que busca subverter as estruturas tradicionais da família e do patriarcado da época, promovendo o trabalho e a educação como chaves para sua emancipação. O pôster, portanto, trabalha com um efeito de sentido de ruptura e avanço, onde o passado é representado de forma estagnada, enquanto o futuro, prometido pelo socialismo, é dinâmico e próspero. O discurso visual e verbal cria uma narrativa de transformação, onde a mulher é convidada a se engajar na revolução, tornando-se uma protagonista no processo de construção da nova sociedade, como cita Alexandra Kollontai (1918) ao dizer que agora os operários devem cuidar para que a realidade tire dos ombros delas o fardo da lida com os filhos e alivie às operárias e camponesas o peso dos serviços de casa.

Além disso, o cartaz faz uma crítica à religião, que, segundo Althusser (1992), é parte dos Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE). Esses aparelhos, de acordo com o autor, são realidades que se manifestam ao observador imediato como instituições distintas e especializadas. A religião, enquanto ideologia, exerce o papel de controlar as massas e serve aos interesses do Estado, que, por sua vez, age em prol da manutenção dos interesses da classe dominante, a burguesia. Isso faz com que o Estado socialista da União Soviética se posicione contra esse tipo de ideologia, visto que o marxismo-leninismo era defendido por eles, porque via nela um instrumento de alienação e controle das massas. Karl Marx (1843) acreditava que o homem faz a religião, a religião não faz o homem. Ele dizia que "a religião é o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidos. Ela é o ópio do povo" (MARX, 1843), porque, segundo o autor, a religião servia como uma forma de consolo ilusório que acaba desviando os trabalhadores da luta de classe afinal a religião defendia os interesses da classe dominante, a burguesia, logo, através da religião, a classe trabalhadora alienada acabaria defendendo também os seus interesses, mantendo assim uma população sob controle através da defesa de seus interesses disfarçados de crenças. Por isso, mesmo após a revolução, a religião ainda era vista como uma barreira à conscientização da classe trabalhadora.

Em conclusão, o cartaz está articulando uma ruptura entre a vida tradicional, marcada pela submissão feminina e a opressão religiosa e do Estado, e uma nova realidade proposta pelo socialismo, onde as mulheres camponesas e trabalhadoras seriam agentes ativas de transformação. A pirâmide vermelha, que representa uma nova vida

através do socialismo, os textos que convocam à revolução e as imagens das mulheres em papéis mais ativos na sociedade contrastam diretamente com as representações do passado, como o domínio patriarcal e a influência opressora da religião buscando construir uma narrativa de emancipação, onde o socialismo oferece a promessa de igualdade e autonomia feminina, posicionando a educação e o trabalho como os meios principais para alcançar essa transformação. A crítica à religião e as opressões sofridas pelas mulheres através da submissão ao marido e o dever do cuidado da família e do lar busca desmantelar a influência da igreja sobre as massas e apresentar o socialismo como a única solução para a libertação completa das mulheres.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises revelaram como as imagens eram utilizadas para promover a emancipação feminina e redefinir uma nova identidade feminina dentro da ideologia socialista. Durante o período da URSS, houve uma mobilização para que as mulheres assumissem o papel de cidadãs ativas na sociedade, rompendo com os papéis subalternos de subordinação. Os cartazes soviéticos articulavam imagens e textos que evocavam a libertação das mulheres das amarras domésticas e religiosas, atuando em oposição aos valores burgueses e patriarcais e destacando o papel das mulheres na construção da sociedade socialista. No entanto, apesar dos esforços do Estado soviético, as mulheres continuaram a enfrentar opressões devido à ideologia patriarcal enraizada na sociedade e, ao ingressarem no mercado de trabalho formal, enfrentaram um ambiente predominantemente masculino, como pode ser observado no trecho a seguir:

> Mesmo sendo um dos primeiros países a levantar a pauta dos direitos femininos, a Rússia soviética tinha como obstáculo a ideologia patriarcal enraizada em seu cenário. Além de uma sociedade fundamentada na economia do campo. O que dificultou ainda mais o processo de difusão das convicções bolcheviques para construção de uma “nova mulher”, mas a experiência soviética tem relevante contribuição para a agenda feminista da época e, obviamente, para a atualidade. (SILVA, 2019).

Cada pôster analisado revela, por meio do interdiscurso/memória discursiva, como o projeto socialista buscava subverter as representações tradicionais de gênero, deslocando o papel feminino do lar para o espaço público e produtivo. Nesse contexto, a mulher trabalhadora deixa de ser vista apenas como cuidadora da casa e da família para se tornar uma agente ativa na produção e na política. A oposição entre os elementos

visuais e textuais dos cartazes e as representações de uma vida tradicional e submissa é notável, criando um sentido de ruptura com o passado e promovendo o socialismo como caminho para a transformação e a igualdade. Dessa forma, a propaganda soviética não só defendia a igualdade de gênero, mas fazia das mulheres camponesas e operárias peças fundamentais da revolução, construindo uma identidade feminina alinhada aos valores comunistas e reafirmando o compromisso do Estado com a transformação social e econômica do país.

Entretanto, nos discursos analisados, percebe-se a tentativa de emancipação feminina através da propaganda soviética ao promover mulheres "emancipadas" como ideais a serem seguidos. Esse tipo de discurso, porém, pode funcionar como uma forma de assujeitamento, ao normatizar o que significa ser uma mulher emancipada — um conjunto de características e comportamentos esperados. Ainda que a União Soviética tenha promovido o discurso de emancipação feminina, as mulheres passaram a enfrentar uma jornada dupla ou até mesmo tripla de trabalho, pois elas entraram no mercado de trabalho mas muitas ainda estavam acorrentadas ao trabalho doméstico.

As responsabilidades domésticas das mulheres as impedia de ingressar no domínio público do trabalho, da política e de estarem em pé de igualdade com os homens visto que o trabalho doméstico, seja ele remunerado ou não, é crucial para o funcionamento do sistema capitalista, pois garante a reprodução diária da força de trabalho, assegurando que os trabalhadores, predominantemente homens, tenham suas necessidades básicas atendidas. Isso lhes permite concentrar-se em suas atividades remuneradas, contribuindo para a manutenção do sistema capitalista.

> Sob o socialismo, o trabalho doméstico seria transferido para a esfera pública: as tarefas realizadas individualmente por milhões de mulheres não pagas em suas casas seriam assumidas por trabalhadores assalariados em refeitórios, lavanderias e creches comunitárias. Só assim as mulheres se veriam livres para ingressar na esfera pública em condições de igualdade com os homens, desvinculadas das tarefas de casa. (GOLDMAN, 1993).

Em resumo, a URSS desempenhou um papel importante na conscientização da população sobre a relevância das mulheres na construção da sociedade, promovendo seu envolvimento tanto no trabalho remunerado quanto na política. O Estado soviético levantou questões inéditas para a época, tratando o cuidado dos filhos e da família como uma responsabilidade coletiva e criando creches e cantinas comunitárias para aliviar a

carga do trabalho doméstico. Além disso, avanços sociais como a legalização do aborto (posteriormente revogado) e a permissão para o divórcio representaram mudanças significativas para os direitos das mulheres. No entanto, as análises revelam que, apesar desses esforços, a transformação do papel feminino foi limitada pela ideologia patriarcal enraizada e pelas dificuldades práticas da sociedade soviética. A jornada dupla enfrentada pelas mulheres — divididas entre o trabalho produtivo e o doméstico — destacou o desafio de transferir integralmente as tarefas domésticas para a esfera pública, como idealizado pelo projeto socialista.

Essas dificuldades e contradições revelam o paradoxo entre o discurso de emancipação promovido pelo Estado soviético e as condições reais vividas pelas mulheres na URSS. Ainda assim, a experiência soviética trouxe contribuições valiosas ao movimento feminista, suscitando reflexões sobre a interseção entre trabalho produtivo e reprodução social, e destacando questões como a divisão sexual do trabalho e a socialização das tarefas domésticas. Esse legado continua relevante para os debates feministas atuais, evidenciando a necessidade de sociedades que promovam igualdade de gênero sem sobrecarregar as mulheres com múltiplas jornadas. Além disso, reforça a importância de políticas públicas que integrem plenamente as mulheres ao espaço produtivo, libertando-as das imposições domésticas e proporcionando uma verdadeira emancipação.

REFERÊNCIAS

Aarão Reis, Daniel. A Revolução que Mudou o Mundo, Companhia das Letras, 2017

Althusser, Louis. Aparelhos Ideológicos de Estado, 6ª edição. Graal, 1970.

GOLDMAN, Wendy. Mulher, Estado e Revolução: política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936. – 1. Ed. – São Paulo: Boitempo : Iskra Edições, 1993.

Engels, Friedrich. A Origem da Família, da propriedade privada e do Estado. Tradução de Leandro Konder. –3.Ed. - São Paulo: Expressão Popular, 1884.

Fernandes Mançano, Bernardo. A Mulher nas Diferentes Sociedades (caderno de formação nº 5), Movimento dos trabalhadores rurais sem terra, São Paulo, 1988.

Fitzpatrick, Sheila. A Revolução Russa, Editora Todavia, 2017.

FURLAN BRIGHENTE, M. Feminismo socialista e pedagogia das mulheres oprimidas: um caminho libertador em tempos de neoliberalismo. Olhar de Professor,

Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/olhardeprofessor/article/view/16923. Acesso em: 10 jan. 2024.

Hoobler, Thomas e Dorothy. Stálin, Os Grandes Líderes. Nova Cultural, 1987.

Marx, Karl. Crítica da Filosofia do Direito de Hegel. Boitempo, 1927.

Silva, Maerla Moreira. A Condição da Mulher na Revolução Russa. Delmiro Gouveia, AL: Universidade Federal de Alagoas, Campus do Sertão, 2019.

Kollontai, Alexandra. A Nova Mulher e a Moral Sexual. Expressão Popular, 1918.

Kollontai, Alexandra. Às Mulheres Trabalhadoras. Moscou, Pravda, 1918.

Kollontai, Alexandra. O Comunismo e a Família. in Komunistka, No. 2, 1920. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/kollontai/1920/mes/com_fam.htm

Lênin, Vladimir. Estado e Revolução. Boitempo, 2017.

Orlandi, E.P. Análise de Discurso. Editora Pontes, 2015.

Schneider, Graziela. A Revolução das Mulheres, editora Boitempo, 2017.

Suny Grigor, Ronald. Ascensão E Queda Da União Soviética: O Império De Nações, Revista Lua Nova, 2008.

Senna Carvalho, Thaiz. A Questão Da Representação Feminina Nos Cartazes Soviéticos, revista História e Cultura, 2017.

Corporeidades no ensino de arte[1]:
insurgências na educação profissional de São Luís

Fernanda Lucia Gadelha Silva[2]
IFMA

Tânia Cristina Costa Ribeiro[3]
UFMA

RESUMO
O estudo "Corporeidades no ensino de arte: insurgências na educação profissional de São Luís", um recorte da dissertação de mestrado da mesma autora, permitiu seu contato direto com os sujeitos formadores da arte em um contexto de escola técnica com perfil educacional tecnicista, majoritariamente frequentada por discentes homens. A pesquisa investiga práticas pedagógicas corporais na Escola Técnica Federal do Maranhão, com base em entrevistas com dois professores. Regina Telles, pioneira no ensino de dança na instituição a partir do ano de 1975, destacou-se pelo trabalho com danças populares, incorporando elementos das corporeidades dos discentes em suas metodologias. Miguel Veiga, professor de artes visuais, integrou temporariamente o grupo teatral da escola, desenvolvendo atividades cênicas, na década de 90, que exploravam a plasticidade corporal dos alunos e promoviam a integração entre o corpo e a performance artística. O estudo analisa como essas práticas pedagógicas configuram-se como insurgências no contexto da educação básica profissional.

PALAVRAS-CHAVE: arte; corporeidades; educação profissional;

Sujeitos insurgentes

No decorrer da pesquisa de mestrado, que investigou as vivências corporais artísticas na Instituição Federal de Educação Tecnológica no contexto da cidade de São Luís, identificaram-se evidências de uma Educação Profissional Federal no Maranhão marcada pela incorporação de práticas artísticas. Nesse sentido, o estudo foi em parte, direcionado à análise de relatos, fotografias e documentos que evidenciam a presença dessas práticas no ensino de arte em uma instituição de formação predominantemente tecnicista. À época, o ensino das quatro linguagens artísticas — artes visuais, dança, música e teatro — quando ocorria era por sustentação de uma política interna no meio

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Instituto Federal do Maranhão. Mestre em Artes Cênicas. fernanda.silva@ifma.edu.br
[3] Universidade Federal do Maranhão. Doutora em Arte. tania.ribeiro@ufma.br

educacional, pois não havia sem um respaldo legal abrangente que determinasse essa configuração no ensino de arte.

O campo de estudo compreende a Escola Técnica Federal do Maranhão (desde 1975), posteriormente transformada em Centro Federal de Educação Tecnológica do Maranhão (a partir de 1994) e, atualmente, Instituto Federal do Maranhão – Campus Monte Castelo.

No desenvolvimento da pesquisa, serão apresentados relatos oriundos de entrevistas com docentes vinculados ao contexto da Escola Técnica Federal do Maranhão, destacando as contribuições da professora Regina Telles e do professor Miguel Veiga.

Regina Telles, "Um caminho no pioneirismo da dança"

Maria Regina Soares Telles de Sousa, nascida em 23 de novembro de 1952, em São Luís, Maranhão, iniciou suas aulas de balé clássico aos 8 (oito) anos de idade, no Clube das Mães, sob a orientação do professor Reinaldo Faray[4]. Mais tarde, ela recebeu uma bolsa do Governo do Estado para realizar uma especialização em dança no estado do Rio de Janeiro, na escola da Leda Iuqui[5]. Após concluir essa formação, retornou ao Clube das Mães, onde havia sido aluna, e assumiu o cargo de professora. Nessa função, teve a oportunidade de expandir suas habilidades para além do balé clássico, incorporando outras técnicas, como dança contemporânea e moderna, ademais de oferecer aulas de iniciação à dança para crianças.

Quanto à sua carreira profissional na Escola Técnica Federal do Maranhão, Maria Regina Soares Telles de Sousa iniciou em 1978, quando foi convidada pela coordenadora de Educação Artística da instituição, a professora Maria José Cassas, para ministrar aulas de dança. Telles (2024)[6] destaca que o diretor da escola na época, o Professor Ronald da Silva Carvalho, demonstrava grande sensibilidade para com a arte e foi um forte incentivador das atividades artísticas em geral. Ele apoiava iniciativas como a banda musical e o coral, acompanhando de perto o desenvolvimento dessas atividades.

[4] Coreógrafo e Teatrólogo Maranhense com uma trajetória marcada por muitas montagens de balés e produções teatrais.
[5] Leda Rivas (Pelotas, Rio Grande do Sul, 1922 – São Paulo, São Paulo, 2012). Bailarina, professora de dança. Primeira bailarina do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, formou gerações de bailarinos em suas escolas
[6] A referência, trata-se de informação obtida em entrevista cedida à pesquisadora.

O núcleo de Educação Artística existente, composto por uma (1) coordenação e quatro (4) docentes, foi formado em resposta à exigência estabelecida pela lei 5692/71, que prescrevia a inclusão da Educação Artística no ensino do 1º e 2º grau. Diante desse contexto, a Escola Técnica Federal do Maranhão, por meio dessa equipe, empenhou-se na elaboração de um modelo em conformidade com os requisitos legais. O objetivo era proporcionar atividades na área das artes, estabelecendo um cronograma que alinhava o processo de ensino, avaliando e discutindo as ações, conforme relatado por Telles (2024).

Cabe também destacar o pioneirismo de Regina Telles ao ocupar o cargo de professora de dança em uma instituição de ensino tecnicista e industrial, destacando-se como mulher nesse contexto. Ao longo dos anos, sua atuação foi fortalecida pela compreensão educacional de uma gestão escolar que valorizava as artes, contribuindo para a construção de uma cultura artística dentro desse ambiente educacional.

Na perspectiva das vivências corporais artísticas, a investigação centrou-se em compreender o formato das aulas de dança. Segundo Telles (2024), as aulas ocorriam distribuídas nas turmas da educação básica de ensino médio profissional, abordando conteúdo de temas, como: a história da dança e os elementos da dança, sendo predominantemente de natureza teórica. O mesmo padrão era compartilhado com os demais professores de artes visuais, teatro e música.

Outra especificidade que vale a pena comentar relaciona-se às aulas de linguagem artística. Essas aulas eram organizadas em um sistema de revezamento, em que, ao término do conteúdo em uma turma, outro professor assumia com sua especialidade artística específica.

Além das aulas de dança nas turmas básicas, aconteciam simultaneamente as aulas dentro do grupo de dança denominado Camélia Viveiros[7], grupo criado e nomeado por Regina Telles, em homenagem a uma admirada professora. Para a efetuação de adesão ao grupo Camélia Viveiros, acontecia uma divulgação para toda a escola, atraindo dezenas de alunos interessados. No entanto, dado que o grupo tinha uma capacidade limitada a trinta (30) pessoas, no máximo, necessitava-se realizar uma seleção entre os interessados. Essa seleção ocorria com base na disposição natural do candidato em atender aos requisitos básicos para participação no grupo, pois era

[7] Camélia Viveiros foi professora de Regina Telles. Durante a infância, seu trabalho, mencionado por Telles (2024), destacava-se pela habilidade na montagem de grupos de boizinhos, assim como pela destreza no desempenho com o instrumento musical da sanfona.

considerado o cronograma de ensaios e a necessidade de preparação dentro do tempo estipulado.

Os participantes do grupo Camélia Viveiros eram os jovens matriculados na Escola Técnica Federal do Maranhão, havendo alguns engajamentos masculinos. Esses homens desempenhavam um papel de apoio ao grupo, sendo, em sua maioria, alunos da área de artes plásticas que ofereciam suporte ao grupo de dança por serem colegas de turma. Como destacado por Telles (2024), ela própria elaborou coreografias tanto para rapazes quanto para moças.

Dentro do grupo de dança, as aulas eram centradas na educação corporal, iniciando com uma fase de aquecimento, seguida por sessões de relaxamento e, posteriormente, concentrando-se nos ensaios. A abordagem na dança seguia a linha do segmento popular, com ênfase em danças populares, principalmente.

> Gravava uma trilha de músicas para fazer exercícios corporais com eles, com música popular brasileira. E às vezes eu botava música clássica também, mas não estimulava tanto a música clássica, porque não ia trabalhar com balé (Telles, 2024).

A professora Regina Telles relata a montagem de diversas coreografias com danças populares brasileiras e maranhenses, incluindo: uma dança sobre *O divino*, *As pastorinhas* (com a música de Chico Maranhão[8]), *O boizinho da Lua*, e Dança Afro, essa última com integrantes masculinos. Em todas essas produções destaca-se o trabalho integrado com o grupo de música, responsável pelos ensaios das músicas, e o grupo de artes plásticas, encarregado da elaboração e confecção dos adereços necessários para as apresentações.

As roupas utilizadas nas coreografias eram produzidas por uma costureira, geralmente pertencente ao próprio grupo. Por outro lado, quem custeava o material era a própria Escola Técnica Federal do Maranhão, mediante solicitação de orçamento apresentado pela professora Maria José Cassas ao diretor, o professor Ronald Carvalho (Telles, 2024).

As apresentações de dança, no segmento da dança popular, eram realizadas em diversos espaços, não se limitando ao ambiente escolar, dado que as apresentações ocorriam em espaços públicos, como praças e igrejas, e em locais destinados a eventos

[8] Francisco Fuzzetti de Viveiros Filho, conhecido como Chico Maranhão, cantor e compositor maranhense, nasceu em São Luís, MA, em 1942. Sua trajetória é marcada por uma vasta experiência musical. Sua mãe, Camélia Viveiros, referida neste trabalho, incentivou a sua trajetória artística.

esportivos, como o Ginásio Costa Rodrigues e outras quadras de escolas de 2º grau. O grupo recebia inúmeros convites, e o público demonstrava grande apreço e respeito pelas apresentações (Telles, 2024).

É notável que a valorização e fortalecimento da Educação Artística dentro da Escola Técnica Federal do Maranhão, nesse período, representou uma inovação significativa no contexto da Educação Profissional em São Luís, sendo impulsionados pela visão da coordenação de Educação Artística e direção da escola. Quando questionada sobre a existência de outras atividades artísticas antes da implantação da lei 5692/71, Telles (2024) afirma a inexistência desse fenômeno, mencionando apenas um trabalho de dança coordenado pelos professores da TVE[9] e transmitido pela televisão.

Quando questionada sobre as dificuldades encontradas nas aulas de dança, Telles (2024) enfatiza reiteradamente a questão dos espaços disponíveis, que não eram apropriados nem destinados para esse fim específico. As aulas eram ministradas em uma sala de educação física com piso irregular, em algumas partes danificado, e com contrapiso de cimento. Nesse ambiente, ela precisava constantemente orientar os alunos para evitar lesões nos pés. Ainda, essa sala era gentilmente cedida por um professor que frequentemente a utilizava para ministrar aulas de ginástica corretiva (postural).

Dessa forma, quando essa sala estava em uso, os ensaios ocorriam no palco do Teatro Viriato Correia, desde que não estivesse sendo utilizado para alguma programação. Em momentos nos quais nenhuma das duas opções estava disponível, uma sala no corredor de acesso à coordenação de educação física era utilizada. Essa sala, originalmente usada para recreação de ping-pong[10], exigia que o espaço fosse liberado antes do ensaio, sendo necessário recolocar tudo, cadeiras e mesas, no lugar de origem.

Sobre as mudanças notáveis que a dança proporcionou aos alunos pertencentes ao grupo, a professora Regina Telles pensou e respondeu fazendo uma leitura, de forma geral, sobre o perfil dos alunos que participavam do grupo Camélia Viveiros, e relata:

> Eram pessoas muito dinâmicas, líderes muito estudiosos e tinha uma certa liderança em sala de aula. Eles já foram com essa característica pro grupo, então pra eles, eles tinham uma capacidade de captar as coisas muito grande. Não foi a dança que modificou, eles se identificaram na dança porque eles já eram assim, não foi a dança que transformou. Agora, como eles chamavam

[9] Emissora de televisão educativa, operava pelo canal 2 VHF analógico.
[10] Modalidade recreativa de tênis de mesa.

> muito a atenção dos outros alunos quando eles se apresentavam. Porque os alunos faziam muita torcida pelo grupo, assim como o coral também. O nosso coral era muito ovacionado, assim, pelos alunos [...] então, eu acho assim, que a escola estimulou a aptidão que existia nesses alunos. (Telles, 2024).

Telles (2024) destaca que os alunos apreciavam bastante os ensaios, considerando esse momento como uma oportunidade de integração entre eles. Mesmo que chegassem atrasados, a participação nos ensaios era valorizada pelos alunos. O dia da apresentação não era encarado como uma obrigação, mas sim como uma atividade realizada com grande entusiasmo, apesar de ser evidente que o interesse primordial dos alunos estava nos momentos de ensaio. Nesse sentido, a figura 1 ilustra uma apresentação nomeada "Dança do Divino", composta por integrantes mulheres do grupo de dança Camélia Viveiros, ocorrida no ginásio coberto da Escola Técnica Federal do Maranhão, na década de 80:

Figura 1 – Apresentação da Dança do Divino no Ginásio da Escola Técnica Federal do Maranhão.



Fonte**:** Acervo pessoal de Regina Telles.

Dando continuidade, Telles (2024) conta uma experiência marcante para o grupo de dança: a criação do Boi da Lua, uma apresentação elaborada pelo grupo Camélia Viveiros para o arraial da escola, que ocorria no complexo da Educação Física. A brincadeira do boi envolveu o núcleo de arte da escola, com a banda musical se

preparando para tocar a música "Boi da Lua", de Papete[11]; os alunos de artes plásticas confeccionaram as indumentárias, com o boi sendo feito de palha, cabeça de abano, a barra do miolo de tecido e o corpo do animal decorado com um desenho de uma lua. A experiência foi tão marcante que o Boi da Lua foi convidado para se apresentar em frente à igreja São João[12] (Figura 2[13]), no bairro Centro e no bairro da Liberdade, além de outros espaços onde ocorriam as festividades juninas.

Figura 2 – Apresentação do Boizinho da Lua na frente da igreja de São João Batista.



Fonte**:** Acervo pessoal de Regina Telles.

Por fim, destaca Telles (2024) que, para os alunos, a participação nos processos das apresentações artísticas era algo muito libertador, pois eles se sentiam donos do boi, participando ativamente da criação de todos os adereços.

[11] José de Ribamar Viana, conhecido como *Papete*, nascido na cidade de Bacabal em 08 de novembro de 1947, faleceu em 26 maio de 2016, em São Paulo. Foi um cantor, compositor e percussionista renomado no Brasil e no exterior

[12] Igreja de São João Batista, templo Católico, localizada na esquina da rua de São João com a rua da Paz, no Centro de São Luís do Maranhão.

[13] Não é possível precisar o ano correspondente das imagens do acervo pessoal da professora Regina Telles apresentadas neste trabalho, mas pode-se afirmar que são da década de 80, quando era Escola Técnica Federal do Maranhão.

Miguel Veiga, “Olhar além do óbvio”

“Olhar além do óbvio” é o lema adotado pelo professor (aposentado) e artista plástico Miguel Veiga ao longo de sua carreira na docência da Educação Profissional, que inclui passagens pela Escola Técnica Federal, CEFET-MA e IFMA. Sua contribuição para esta pesquisa é relevante, pois, embora seja professor de Artes Visuais, ele desenvolveu trabalhos que integram as artes visuais e a performance, colocando o corpo como elemento central da expressão artística e proporcionando experiências artísticas através da vivência corporal.

Segundo Miguel Veiga (2024)[14], o grupo de teatro "Upaon-Açu”[15] foi fundado e liderado inicialmente pelo professor Cosme Junior[16], desde sua época na Escola Técnica Federal. Veiga relata que o grupo teve participações em festivais fora da escola. Quando o professor Cosme Junior se afastou para cursar mestrado no Rio de Janeiro, Miguel Veiga assumiu a liderança do grupo devido à sua experiência em atuações teatrais no cenário local do teatro Maranhense. O professor Cosme Junior optou por permanecer no Rio de Janeiro e solicitou transferência de trabalho para essa cidade. Assim, o professor Miguel Veiga assumiu a liderança do grupo de teatro Upaon-Açu até a chegada, por meio de concurso público, do professor de teatro Lio Ribeiro[17], momento em que a instituição já havia se tornado o CEFET-MA.

Nesse contexto educacional, atuando como professor em sala de aula na área de Artes Visuais (na época denominada Artes Plásticas) e como diretor do grupo de teatro, que ocorria com encontros extraclasse, Miguel Veiga promoveu o desenvolvimento de trabalhos com os alunos, nos quais integrava o corpo como um elemento de plasticidade, conceito e meio de comunicação na expressão artística (Veiga, 2024).

Durante sua atuação no CEFET-MA, Veiga (2024) relata que em colaboração com o Coordenadoria de Assistência Estudantil (CAE), ele dirigiu performances com o grupo de teatro Upaon-Açu na área comum da escola. Os membros do grupo pintavam

[14] A referência, trata-se de informação obtida em entrevista cedida à pesquisadora.
[15] Nome dado ao grupo de teatro fundado pelo professor de Teatro, Cosme Júnior, quando Escola Técnica Federal do Maranhão.
[16] Cosme de Carvalho Júnior, nascido em São Luís -MA em 21/01/1953, faleceu em 06/01/1990, foi ator, professor e jornalista.
[17] Durante a elaboração deste material, Lio Ribeiro, professor de teatro, integrante do corpo docente do IFMA, estava temporariamente afastado para prosseguir seus estudos de doutorado. Por isso, não foi possível contatá-lo, a fim de inseri-lo nesta pesquisa por meio do relato de suas experiências.

seus corpos como parte dessas performances, cuja temática era sugerida pelo CAE com o objetivo de promover atividades educativas para a comunidade escolar. A seguir, a figura 3, correspondente a meados da década de 90, apresenta um desses momentos:

Figura 3 – Apresentação do grupo teatro Upaon-Açu, CEFET-MA.



Fonte**:** Acervo pessoal do professor Miguel Veiga.

A respeito do contexto da figura supracitada, o professor Miguel Veiga a descreve assim:

> Era uma das atividades que eu fazia em parceria com a CAE, que é a Coordenadoria de Assuntos Estudantil [...] Quando chegou, por exemplo, esse período aqui, próximo do Dia dos Namorados, então a gente denominou 'Intervalo para o amor'[...] O que nesse período era interessante, porque ela aproveitava esses períodos que eram icônicos, vamos dizer assim, que eram marcas, para desenvolver campanhas educativas, tipo assim, orientação sexual [...] o CAE, levava especialistas para orientar na prevenção do ato sexual e tal. Então, muitas dessas performances, teve um dia que a gente acabou lá no teatro, onde ia ter uma palestra sobre orientação sexual [...] não é que a educação artística era suporte para essas atividades, mas a gente aproveitava para trabalhar junto. Estava integrado, para integrar ao currículo. Ao currículo, naquilo que a gente chama de transversalidade, que pega, que atinge e que a gente vai formando a visão cidadã, a inserção, a orientação de tudo, de uma maneira completa (Veiga, 2024).

Ele explica que o processo de pintura corporal dos participantes como parte da caracterização na performance implicava na ação educativa que transformava tanto o corpo do outro quanto o próprio corpo em uma linguagem e elemento de comunicação. Os participantes compreendiam essa prática como algo essencial dentro do contexto das

apresentações. A figura 4 (década 90), situada a seguir, mostra o processo de pintura corporal e o resultado na apresentação:

Figura 4 – Processo de pintura e finalização pelo grupo teatro Upaon-Açu, CEFET-MA.



Fonte**:** Acervo pessoal do professor Miguel Veiga.

Segundo Veiga (2024), os encontros do grupo de teatro Upaon-Açu demandaram a formulação de uma metodologia específica devido à natureza temporária do elenco, composto por estudantes de cursos técnicos que tinham períodos limitados de permanência. Embora o grupo não visasse manter um elenco permanente, a duração da participação dos membros não coincidia com a extensão dos cursos, resultando em ciclos de participação variáveis, às vezes limitados a um ano. Para lidar com essa dinâmica, adotou-se a estratégia de elaborar textos curtos e sintéticos, frequentemente

com temáticas futuristas, explorando o Teatro do Invisível de Augusto Boal, em que a temática contextualizada provocava discussões sobre o conceito proposto. Todos esses elementos eram desenvolvidos com base na improvisação teatral.

Todavia, Veiga (2024) menciona que, ao propor atividades com os alunos, frequentemente enfatizava a frase "Olhar além do óbvio", com o intuito de incentivar o pensamento crítico e a síntese na compreensão. Ele buscava conduzir os alunos a exercitar uma análise que ultrapassasse as primeiras impressões, pois reconhecia que os resultados da educação não são sempre imediatos; muitas vezes, manifestam-se a longo prazo. Seu objetivo, enfim, era estimular uma visão crítica e transformadora, embora ciente de que alcançar esse objetivo não seria necessariamente imediato. Ao longo dos anos, essa contribuição poderia ser percebida, pois estava plantada e estimulada no processo educativo.

Sobre os desafios enfrentados como professor, Veiga (2024) relata que um deles foi a falta de um professor de teatro, levando-lhe a acumular as responsabilidades do grupo de teatro juntamente com suas aulas de artes visuais. Como resultado, ele teve que suspender temporariamente, mais especificamente por alguns anos, as atividades do grupo de artes plásticas. Quando finalmente foi realizado um concurso público na área de teatro e, com isso, um professor assumiu as aulas dessa disciplina, Veiga teve a oportunidade de se dedicar novamente ao grupo de artes plásticas. No entanto, ao retomar o grupo, ele se deu conta que este havia sido desfeito e que não havia uma sala disponível para realizar as práticas. Diante dessa situação, Veiga conseguiu apropriar-se de uma sala que estava passando por reformas, embora ainda estivesse em condições precárias e inacabadas. Diante disso, ele teve de improvisar, preenchendo as paredes com papéis e mobiliando o espaço, permitindo assim que o grupo de artes plásticas fosse reativado.

Considerações insurgentes

Apresentar esse recorte da dissertação do mestrado foi uma opção, para dar destaque ao alcance da pesquisa que permitiu identificar e analisar como as práticas artísticas desenvolvidas na Escola Técnica Federal do Maranhão constituíram um espaço de resistência e inovação no campo da educação profissional. A partir dos relatos de docentes de arte aposentados, como Regina Telles e Miguel Veiga, foi possível mapear uma trajetória de insurgência frente às limitações impostas por um modelo de

ensino tecnicista e pela ausência de políticas institucionais específicas para o ensino de arte.

Esses docentes atuaram como sujeitos insurgentes ao introduzir e consolidar práticas artísticas em um ambiente historicamente voltado para a formação técnica, ampliando a percepção dos estudantes sobre a importância das corporeidades e das expressões artísticas no processo educativo. Essas práticas não apenas desafiaram a rigidez curricular da época, mas também criaram oportunidades para que o ensino de arte se tornasse uma ferramenta de formação integral, contemplando as dimensões culturais, sociais e humanas.

Assim, conclui-se que a presença das artes visuais, da dança, da música e do teatro na Escola Técnica Federal do Maranhão representou um marco significativo na história da educação profissional em São Luís. Tais práticas configuraram um espaço de insurgência ao promover o diálogo entre a técnica e a arte, subvertendo paradigmas e evidenciando que a educação profissional pode ser também um terreno fértil para a manifestação de corporeidades criativas e críticas. Esses avanços reforçam a relevância de políticas públicas que contemplem a arte como componente essencial da formação cidadã em instituições de ensino técnico e tecnológico.

REFERÊNCIAS

JOÃO, R.B. & BRITO, M. **Pensando a corporeidade na prática pedagógica em educação física à luz do pensamento complexo**. En Rev. bras. Educ. Fís. Esp., v.18, n.3, p.263-72, jul./set, São Paulo, 2004.

JOÃO, R. B. **Corporeidade e epistemologia da complexidade:** por uma prática educativa vivencial. Educação E Pesquisa, 45, e193169, 2019. https://doi.org/10.1590/s1678-4634201945193169.

LE BRETON, David. **Sociologia do corpo**. Tradução de Sonia Fuhrmann. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. Tradução de Fábio Creder Lopes. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis,RJ: Vozes, 2016a.

Redescobrindo as mulheres na História da Arte[1]

Linda Evelyn Sousa Nascimento[2]
UEMA
Brenda Caroline Sousa Nascimento[3]
UFMA

RESUMO
O presente trabalho visa discutir a sub-representação das mulheres na História da Arte, refletindo sobre como o ensino tradicional, ainda marcado por uma visão androcêntrica, marginaliza as contribuições femininas. Através da oficina de mesmo título, apresentada no evento II Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão, foram realizadas atividades, à exemplo da análise sobre a história no Brasil e como se manifestou o mecanismo de silenciamento da produção de mulheres artistas, bem como sua exclusão das instituições de ensino. Dessa forma, foi criado perfis de mulheres artistas esquecidas. O momento em que foi trabalhado a oficina objetivou tencionar os presentes, encorajando os participantes a desenvolverem novas abordagens pedagógicas, além de incentivar reflexões críticas sobre gênero e memória histórica no contexto escolar.

PALAVRAS-CHAVE: história da arte; mulheres artistas; sub-representação; gênero.

Introdução

A memória e o currículo são espaços de disputas de narrativas. A promulgação de leis voltadas para a representação das mulheres em espaços de memória e em lugares de saber e poder reflete um movimento crescente em busca de maior equidade. No entanto, essa é uma batalha que não se encerra com a existência formal de uma legislação.

Um exemplo emblemático é a Lei No 10.639, que torna obrigatório o ensino da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” nas escolas, cuja implementação ainda enfrenta desafios significativos. Isso aponta para a necessidade de que as pesquisas desenvolvidas na academia transcendam suas próprias barreiras e alcancem o chão da escola, o espaço onde se dá a formação inicial dos indivíduos e de suas identidades.

---

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.

[2] Linda Evelyn Sousa Nascimento. Mestre em História (PPGHIST/UEMA), Doutoranda em História (PPGHIST/UEMA). Email: lindaevelyn.sn@gmail.com

[3] Brenda Caroline Sousa Nascimento. Especialista em Arte Educação (Anhanguera), Mestranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFMA). Email: brenda.csn@discente.ufma.com

A representação da mulher enquanto criadora é uma questão transversal, atravessando várias áreas do conhecimento, e não apenas as artes. Um exemplo dessa transversalidade pode ser encontrado no campo da história. Nesse contexto, os professores dispõem de diversos recursos de informação para o ensino, como as fontes imagéticas presentes nos livros didáticos. Essas imagens não apenas representam processos históricos, mas também oferecem oportunidades para o desenvolvimento de habilidades críticas e de leitura sobre a forma como a história foi registrada e institucionalizada. Esse processo inclui ainda a análise das relações de gênero envolvidas.

Os livros didáticos, enquanto lugares de memória, salvaguardam a produção cultural. Contudo, a presença da produção artística das mulheres nesses espaços ainda é ínfima, destacando a urgência de revisões e de maior inclusão para promover uma representação mais equânime.

Ao analisar a Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018), percebe-se que o protagonismo feminino está presente entre as competências e habilidades exigidas. No entanto, muitas vezes, os materiais didáticos tratam o tema de forma superficial, restrito a itens ou subitens, enquanto as narrativas textuais e imagéticas continuam a reforçar a história dos grandes homens e gênios da arte. É essencial que o protagonismo feminino seja incorporado de forma consistente à cultura escolar, permeando todas as instâncias do ensino: nas narrativas textuais, imagéticas, audiovisuais, e além.

Na oficina “Redescobrindo as mulheres na História da Arte”, apresentada no II Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão, foi discutido como ocorreu e ainda ocorre esse silenciamento, identificando os mecanismos do apagamento da produção de mulheres artistas no Brasil. Foi ressaltado que essa inclusão que se intenta com trabalhos como esse não se trata apenas de corrigir omissões, mas de enriquecer as narrativas históricas e culturais com perspectivas que foram, por tanto tempo, apagadas e silenciadas. Assim, a presente oficina teve como objetivo investigar a sub-representação de mulheres artistas, delimitando a pesquisa às pintoras e escultoras brasileiras.

As construções sociais da exclusão

A sub-representação feminina no campo das artes não pode ser analisada apenas como a ausência de produções de mulheres reconhecidas ao longo da história, mas

como o resultado de fatores sociais, culturais e históricos que moldaram as dinâmicas de exclusão. Assim, o estudo dessa questão exige que se levante perguntas essenciais: como se deu a distinção de representação entre homens e mulheres? Quais construtos sociais e históricos condicionaram o olhar direcionado às mulheres e suas produções nos séculos XIX e XX?

Durante o século XIX, um período marcado pelo avanço da urbanização e industrialização no Brasil, houve uma forte divisão entre os espaços públicos e privados. Enquanto os homens ocupavam os espaços públicos, as mulheres, especialmente as brancas, eram direcionadas ao ambiente privado e doméstico. Por outro lado, mulheres negras e de classes menos favorecidas enfrentavam trabalhos precarizados para garantir sua sobrevivência, evidenciando que os padrões de feminilidade daquele período foram pensados, inicialmente, para mulheres brancas (Simoni, 2019).

Essa divisão de papeis consolidou as mulheres em funções relacionadas ao cuidado e à reprodução, enquanto os homens se mantinham em posições de liderança e maior visibilidade pública. Além disso, o discurso médico e social do século XIX reforçava ideias de que as mulheres, por razões biológicas, seriam naturalmente frágeis, recatadas e mais inclinadas às faculdades afetivas do que às intelectuais. Essas crenças naturalizaram a suposta incapacidade feminina e justificavam a exclusão das mulheres de espaços e práticas culturais e artísticas (Scott, 1994).

Nas narrativas históricas, essa exclusão se refletiu na invisibilidade feminina. A pouca presença das mulheres na esfera pública, somada aos ideais de feminilidade impostos, resultou na repressão de suas potencialidades criativas e na manutenção de uma hegemonia cultural que privilegiava os homens.

Perrot (2005) aponta que as desigualdades entre os sexos são reforçadas pelo silêncio das fontes históricas, um silêncio que reflete a longa desautorização das mulheres em pensar e produzir conhecimento sobre a realidade. Ao longo do tempo, as mulheres internalizaram o poder simbólico exercido sobre elas, levando-as a subestimar a importância de suas próprias produções. Muitas vezes, esse silêncio se traduz na destruição ou apagamento de seus registros e obras, por julgá-los desinteressantes ou irrelevantes, um reflexo de uma sociedade que as relegou a uma posição de invisibilidade.

A violência simbólica, conforme Bourdieu (2005), se revela nas estruturas de poder que perpetuam a subordinação das mulheres, seja por meio de projetos

pedagógicos, sistemas escolares ou discursos médicos, que as colocam em uma posição constante de inferioridade. Para Bourdieu, o poder não está apenas nas mãos dos opressores, mas também se representa nas mentes dos oprimidos, moldando um imaginário que invisibiliza a mulher, tanto sob o olhar externo quanto sob o próprio. Esse processo de invisibilidade se reflete na falta de autoria de tantas obras produzidas por mulheres, que, alimentadas pelos julgamentos e pela desvalorização histórica, se veem incapazes de se reconhecer como profissionais ou criadoras, internalizando a ideia de que o que produzem não merece ser registrado. Assim, as mulheres não são apenas marginalizadas pela sociedade, mas muitas vezes também pela historiografia, e, ainda, por elas mesmas, em um ciclo de subordinação e negação da própria importância e do próprio olhar criativo.

Exclusão Institucional

No Brasil, as mulheres que almejavam se formar como artistas enfrentaram um longo período de exclusão das instituições formais de ensino artístico. Até 1881, não havia nenhuma instituição pública que as acolhesse, e foi apenas com a criação de aulas para o sexo feminino no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro que as mulheres começaram a ter acesso à formação artística. A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que oferecia ensino superior nas belas-artes, só passou a admitir mulheres em 1892. Esse cenário de exclusão também se repetia em outros países europeus: na França, na prestigiada École des Beaux-Arts, as mulheres foram autorizadas a ingressar somente em 1897, enquanto na Alemanha, as academias de Stuttgart e Munique, as mais renomadas, abriram suas portas para mulheres apenas após a I Guerra Mundial. Por outro lado, a Academia Julian, fundada em 1868, já adotava turmas mistas a partir de 1873, representando uma alternativa para as mulheres da época, mas a mensalidade para as mulheres chegava a ser o dobro da dos homens (Simoni, 2007).

O sistema educacional e as normas institucionais do período impuseram sérias limitações ao desenvolvimento artístico das mulheres, especialmente pela restrição ao uso de modelos nus, prática fundamental no aprendizado das artes. A observação de modelos nus era crucial para aqueles que buscavam realizar produções de prestígio, mas as mulheres eram excluídas dessa prática, o que impactava diretamente sua formação técnica e criativa. Na Academia Oficial de Londres, por exemplo, as mulheres só foram autorizadas a utilizar modelos nus em 1893, mas ainda com a imposição de que os

modelos estivessem parcialmente cobertos. Essa restrição forçava muitas artistas a se concentrarem em áreas consideradas de menor prestígio, como paisagens, naturezas-mortas e autorretratos, que, além de limitadas em termos técnicos, também estavam associadas a um espaço mais privado e menos público. Assim, o sistema educativo não apenas dificultava a construção de um repertório artístico completo para as mulheres, mas também as confinava a um universo restrito, refletindo uma invisibilidade histórica que se estendia para as produções que eram vistas como secundárias (Ferreira, 2018).

Trajetórias insurgentes

Abigail de Andrade foi uma pioneira na arte brasileira, mas, como tantas mulheres de sua época, foi também invisibilizada pela história. Aos 16 anos, enfrentou a primeira grande barreira imposta por sua condição feminina ao ser impedida de estudar na Academia Imperial de Belas Artes, a mais prestigiosa instituição da época, que só aceitaria mulheres a partir de 1892. Ela então iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, a primeira instituição a abrir as portas para mulheres no ensino artístico, onde foi aluna da primeira turma do Curso Profissionalizante Feminino. Ali, conheceu o professor Ângelo Agostini, com quem desenvolveu uma relação afetiva que, ao se tornar pública, escandalizou a sociedade carioca. O escândalo envolvendo o romance com Agostini, casado na época, teve consequências devastadoras para Abigail, que viu sua carreira e reputação profissional serem manchadas. Apesar de sua produção artística de alta qualidade, com algumas obras expostas em importantes mostras, como a Exposição Geral de Belas Artes de 1884, e de ter realizado exposições individuais no Rio de Janeiro, a falta de reconhecimento e o escárnio social a levaram a fugir para a França. Lá, sua vida foi interrompida precocemente por causa da tuberculose. Por quase um século, o nome de Abigail de Andrade foi apagado da história da arte brasileira, não apenas pela sua morte precoce, mas também pela maneira como sua biografia foi deturpada e sua produção artisticamente negligenciada (Simoni, 2019).

Figura 1 - Autorretrato de Abigail de Andrade.



Fonte: arrematearte.com.br

Sua história, marcada por lutas contra as normas e um sistema que a invisibilizou, é reflexo de um cenário em que mulheres artistas eram sistematicamente marginalizadas, tanto pelas instituições quanto pela historiografia da arte. Abigail, mesmo tendo seu trabalho reconhecido por um famoso crítico de arte brasileiro, Duque-Estrada, o mesmo teve a seguinte fala: “são verdadeiras vitórias para uma amadora” (Duque-Estrada, 1995 p. 213).

A trajetória de Abigail de Andrade revela as profundas dificuldades enfrentadas pelas mulheres artistas no Brasil do século XIX, refletindo um dilema comum a muitas de sua geração: como afirmar-se profissionalmente em um contexto em que o espaço artístico era quase exclusivamente masculino e a formação artística feminina era subvalorizada? Considerada amadora por não poder integrar a categoria de "alunos" na Academia Imperial de Belas Artes, Abigail se viu limitada a espaços secundários, como as artes menores, áreas vistas como mais adequadas à feminilidade, mas também marcadas pela desvalorização social. A sociedade, as academias e a imprensa reforçavam constantemente a inferioridade das mulheres, e aquelas que se destacavam eram muitas vezes tratadas como exceções, elogiadas não pela qualidade intrínseca de sua produção, mas pela superação das limitações atribuídas ao seu gênero. Assim, a obra de Abigail, embora de grande qualidade, foi sistematicamente ignorada ou minimizada, refletindo as barreiras estruturais que impediam as mulheres de se afirmarem como artistas plenas no Brasil oitocentista.

Julieta de França, nascida em Belém do Pará no final do século XIX, tornou-se uma das pioneiras do campo artístico feminino no Brasil. Em 1897, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), instituição que, após a proclamação da República, passou a permitir a matrícula de mulheres em

cursos superiores. Julieta se destacou não apenas pelo talento, mas também pela ousadia de ser a primeira mulher a cursar as aulas de modelo vivo, uma prática considerada escandalosa para o sexo feminino na época (Simoni, 2019).

Em 1900, foi premiada com uma viagem ao exterior, um marco significativo de reconhecimento, e partiu para Paris, onde estudou na renomada Academia Julian. Durante os cinco anos que passou na França, ganhou projeção internacional com suas esculturas, sendo elogiada por seus mestres e exposta em importantes salões de arte. No entanto, ao retornar ao Brasil, sua carreira sofreu um grande golpe: em 1906, sua escultura foi desclassificada em um concurso para um monumento comemorativo à República, e sua tentativa de questionar publicamente a decisão da comissão, buscando pareceres favoráveis de mestres renomados, foi vista como uma afronta às normas de "recato feminino". A recusa de sua obra, especialmente por retratar mulheres em posições de destaque e protagonismo, pode ter sido influenciada pela resistência em aceitar uma arte criada por uma mulher que ousava desafiar as convenções da época (Simoni, 2019).

Figura 2 - Parte do álbum *Souvenir de ma carrière artistique*, de Julieta de França.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo.

O escândalo resultante fez com que seu nome fosse rapidamente esquecido, e sua carreira foi marcada pela exclusão do campo artístico e pela marginalização. Mesmo assim, Julieta tentou preservar sua memória ao documentar sua trajetória no álbum Lembranças da minha carreira artística, um ato de resistência frente ao silenciamento que sofreu. Hoje, sua obra permanece praticamente invisível, mas seu legado é um

importante marco no percurso da arte brasileira, que ainda luta para reconhecer as contribuições das mulheres artistas.

Tempos de mudança

No período da República no Brasil adveio a pauta política da universalização da cidadania, mas ainda com marcadas distinções de gênero. Enquanto para os homens a cidadania era associada à vida política ativa, para as mulheres ela continuava a se restringir à manutenção da família, sua principal função continuava atuante no âmbito doméstico. Nesse período houve um momento de otimismo pedagógico, com as elites acreditando que a educação seria a chave para o progresso do país, levando-o à modernidade europeia, especialmente aos moldes da França. Esse otimismo se traduziu na abertura de grandes centros educacionais, incluindo na área artística, e na gradual entrada de mulheres nesses espaços (Simoni, 2007).

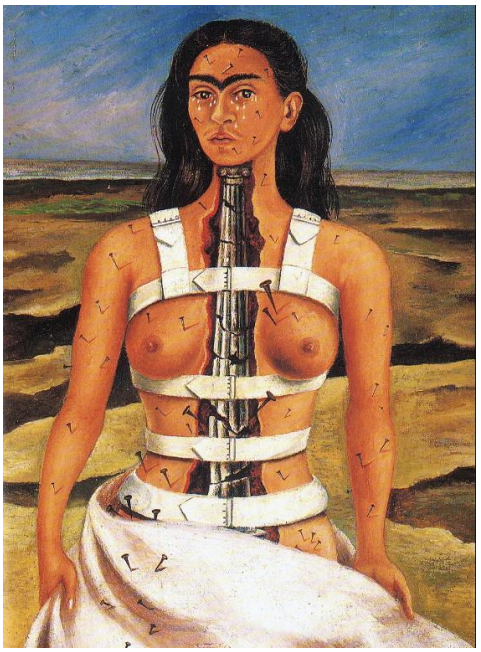
Porém, as mudanças não ocorreram de forma abrupta. Como mencionado, a mulher continuava sendo vista como a base da unidade familiar, e seu papel na sociedade era ressignificado, mas com limitações. A educação feminina, ainda fortemente vinculada ao modelo tradicional do Império, tinha como objetivo equilibrar as novas demandas públicas com as expectativas de sua "verdadeira missão" no lar. Assim, apesar das oportunidades que começaram a surgir para as mulheres, o sistema educacional da Primeira República continuava a privilegiar a formação do homem para papeis públicos, enquanto a mulher era direcionada a papeis privados e subalternos, ainda que com um perfil modificado que buscava equilibrar as exigências públicas e privadas.

O século XX foi um período de transformação para as mulheres na arte, especialmente com o advento do modernismo, que a partir desse momento, houve uma série de movimentos culturais como o expressionismo e o cubismo, os quais começaram a desafiar as convenções estabelecidas. Nesse cenário, as mulheres passaram a se tornar protagonistas na representação artística, passando a se auto representar e externalizar seus sentimentos por meio de cores, texturas e formas expressivas.

Artistas como Frida Kahlo exemplificam essa mudança desses tempos, pois ao se pintar, Kahlo se coloca não apenas como autora, mas também como a obra em si, refletindo sua trajetória e sua visão de mundo. A artista se utiliza da arte para expor sua realidade pessoal, como em sua famosa obra “A Coluna Partida”, em que se representa

fisicamente quebrada, sustentada por um colete que simboliza as limitações da sua condição.

Figura 3 - A Coluna Partida, de Frida Kahlo.



Fonte: arteatevoce.com

Esse movimento, de mulheres se tornando autoras de sua própria narrativa, marca uma virada importante na representação da mulher, que passa a ser vista não apenas como objeto da arte, mas como sujeito ativo, dona de si mesma, emancipada e competente. Com o tempo, especialmente a partir dos anos 70 e com o crescimento do movimento feminista, o corpo feminino se torna um campo de exploração artística e política, onde as mulheres não só se representam em quadros, mas também em performances, vídeos e outras formas de expressão. Durante os anos 1960 a 1985, a arte feminina passa a incorporar a vivência da mulher em uma sociedade marcada pela repressão e pelos regimes autoritários, fazendo da arte uma expressão não só estética, mas também política (Gruber, 2018).

Considerações finais

O encerramento deste trabalho busca sintetizar a trajetória das mulheres na arte brasileira, evidenciando como as práticas de lembrança e esquecimento, entrelaçadas às dinâmicas de poder, moldaram suas representações ao longo da história. Diversos autores, como Halbwachs (2006), Pollack (1989) e Stuart Hall (2012), discutem a complexa relação entre memória e identidade, destacando que as escolhas sobre o que

deve ser lembrado ou esquecido são, muitas vezes, uma batalha travada por diferentes grupos de poder. Essa dinâmica se reflete, no contexto da arte brasileira, na forma como a produção das mulheres foi sistematicamente silenciada e invisibilizada, muitas vezes reduzida a papeis secundários ou marginalizados nas narrativas oficiais da arte.

A partir da perspectiva de Stuart Hall (2002), é possível compreender que a identidade é um processo em constante transformação, moldado pela interação entre o indivíduo e a sociedade. No caso das artistas mulheres, suas identidades artísticas e suas produções estiveram, ao longo do tempo, moldadas e redefinidas pela exclusão institucional, pelas narrativas predominantes e pelo sistema patriarcal que dominava o campo artístico. Hall (2002) também enfatiza que as identidades não são apenas construídas por narrativas, mas por processos sociais, culturais e institucionais, o que se aplica diretamente ao contexto histórico das mulheres artistas no Brasil, cujas contribuições foram, em grande parte, apagadas ou distorcidas ao longo do tempo.

O estudo das mulheres artistas em momentos como o da oficina apresentada, destacando o trabalho de Abigail de Andrade, Julieta de França, e outras, mostra como a construção da memória artística esteve marcada por processos de esquecimento, nos quais suas identidades artísticas foram negadas ou minimizadas. No entanto, também evidencia as transformações sociais que, a partir do século XX, permitiram que as mulheres começassem a ocupar posições mais visíveis e ativas na produção artística. Esse movimento, que ganhou força com o modernismo e o feminismo, culmina em uma reconfiguração do papel da mulher na arte, onde ela não mais se limita a ser a musa ou objeto da representação, mas passa a ser autora de sua própria narrativa, ressignificando o próprio corpo e a sua vivência como formas de expressão artística e política.

Portanto, a relação entre memória, identidade e poder, como proposta por Hall, Halbwachs e Pollack, é fundamental para entender como as mulheres, ao longo da história da arte no Brasil, foram forçadas a construir e reconstruir suas identidades artísticas em um contexto de opressão e marginalização. As lutas dessas artistas, embora frequentemente silenciadas, foram essenciais para a transformação do campo artístico e para a construção de novas representações da mulher na cultura visual, refletindo a mudança de um processo inacabado de identidade, onde as memórias de suas contribuições artísticas continuam a ser resgatadas e revalorizadas no presente.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira.** Introdução Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. Vera Ipanoff. Kosmos, Rio de Janeiro, ano VI, n.1, janeiro de 1909. In: LINS, Vera; GUIMARÃES, J. C. (Org.). **Gonzaga Duque: outras impressões**, p. 233-238.

GRUBER, Laura Amaral Sambaqui. Artistas brasileiras no cenário internacional: **A exposição 'Radical Women: Latin American Art, 1960—1985'e alguns desdobramentos**. Trabalho de conclusão de curso de graduação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2018. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/189065. Acesso em: 20 jun. 2020.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** 2a edição - Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora/ Publication Studio SP, 2016.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo: Edusc, 2005.

SCOTT, Joan Wallack. **Prefácio a gender and politics of history**. Cadernos pagu, n. 3, p. 11-27, 1994.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. **Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930).** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; NOGUEIRA, Manuela. **"Outras telas para outros papéis – Nas pinturas de Georgina de Albuquerque, figuras femininas são protagonistas no trabalho e na política"**. Revista de História da Biblioteca Nacional. Edição 113. 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras.** 1. ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O Corpo Inacessível: às mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007.

Mães do Quilombo Urbano Liberdade

Lislane Feitosa Coelho[1]
Universidade Federal do Maranhão
Gisele Soares Vasconcelos[2]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

Esta pesquisa aborda a intersecção entre maternidade, imagens e narrativas de artistas mães. A pesquisa parte do exercício de observação do meu processo de vida na maternidade. Fazendo uso de narrativas, registros fotográficos e entrevistas com 6 (seis) mães do Quilombo Urbano da Liberdade, reconhecemos as narrativas de uma maternidade comunitária, destacando suas histórias, produções artísticas e contribuições culturais. Maternar é o ponto principal desta pesquisa e o fazer artístico traz como tema disparador, essa maternidade cheia de dilemas. A pesquisa visa, não apenas documentar, mas também transformar a percepção social e institucional sobre artistas mães, defendendo políticas públicas inclusivas para viabilizar essa interseção entre arte e maternidade.

PALAVRAS-CHAVE: artistas; mães; fazer artístico; quilombo urbano.

Essa pesquisa, busca levantar uma discussão sobre o que é ser mãe artista dentro de uma comunidade, destacando a importância da produção, do fazer artístico, do impacto social que essas produções geram. O Quilombo Urbano Liberdade respira cultura e as atividades se mantém ativas o ano inteiro, as mulheres, principalmente as mulheres mães, têm um papel fundamental dentro da comunidade e com o fazer artístico, ultrapassam a arte e agem nas expressões das questões sociais, na complementação das políticas públicas, como organizações financeiras e apoio profissional.

À medida que fomos reconhecendo cada mãe artista, fomos também analisando o impacto delas dentro da comunidade e como a maternidade influencia suas dinâmicas diárias. Porém, é interessante ressaltar que essas mulheres se tornaram mães não apenas dos filhos que pariram, mas de toda a comunidade. Importante ressaltar também o quanto as mulheres estão nas lideranças de bois, de terreiros, de tambores.

[1] Universidade Federal do Maranhão. Mestranda. candeiaescuta@gmail.com
[2] Professora Adjunta do Departamento em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão. vasconcelos.gisele@ufma.br

As sujeitas da pesquisa foram 06 (seis) mães artistas que compõem o Quilombo da Liberdade, Nadir Cruz, Nicinha, Rosa, Ângela, Fernanda e Anne Kelly. A coleta de dados foi realizada por meio de entrevistas orais, permitindo que compartilhem suas perspectivas e histórias. A proposta inicial era realizar uma oficina na Comunidade, na sede cultural do Boi da Floresta com Mulheres Mães Artistas e seus respectivos filhos com o objetivo de desenvolver de forma coletiva a narração de suas próprias histórias e, através da fotografia e da oralidade, identificar como elas entraram no meio artístico, como os filhos participam dessa dinâmica, de que maneira influenciam os filhos, como as crianças enxergam esse processo e se conseguem expor sobre isso.

Cena 01: Dona Nadir

Na disciplina Práticas Teatrais e Comunidade, ministrada pela profa. Dra. Zezé Lisboa, no período de 2023.2., no curso de mestrado em Artes Cênicas da UFMA, iniciamos um debate sobre "os campos da relação entre a produção cênica e a comunidade, compreendendo seus caracteres políticos, econômicos e contextuais, buscando refletir sobre as relações e implicações do teatro na e com a comunidade." (PROGRAMA DA DISCIPLINA, 2023)

O Quilombo Urbano da Liberdade[3], em São Luís, Maranhão, nos parecia uma boa escolha, pois era um lugar que eu já ouvia muito falar, mas nunca havia adentrado, não tinha vivência e não sabia nada sobre aquela localidade. Uma colega me apresentou dona Nadir Cruz, a presidente do bumba meu boi da Floresta[4], peguei o contato dela, expliquei brevemente quem eu era e fiquei de voltar para uma conversa mais tranquila. Nesse primeiro encontro, vi toda uma comunidade envolvida com o boi, os tambores à beira da fogueira, um poço no fundo no quintal, comida farta para os brincantes, muita música, aquilo tudo me esquentava por dentro. Foi a primeira vez que entrei na Liberdade, era noite, pessoas nas portas, crianças correndo na rua, barraquinhas de comida em frente à igreja, cores e penas.

Marquei de encontrar dona Nadir no dia 30 de outubro de 2023, na sede do Boi da Floresta, de Mestre Apolônio[5]. Em uma tarde quente, pessoas circulando nas ruas, crianças, pessoas nas portas de suas casas, música alta, a sede do boi da floresta fica em

[3] A Fundação Palmares, por meio da Portaria n. 192, de 13 de novembro de 2019 reconheceu a Liberdade como comunidade remanescente de quilombo.
[4] Floresta, um bairro adjacente ao Quilombo Urbano Liberdade em São Luís do Maranhão.
[5] Fundador e Cantador do Boi da Floresta.

frente a uma igreja, uma portinha onde tudo parece pequeno, mas quando se abre é uma imensidão de cultura.

Dona Nadir me leva pra dentro e nos sentamos em volta de uma mesa, em uma sala com diversas indumentárias, pinturas, altar, e no desenrolar da conversa, ela ia me mostrando cada item que tinha ali.



Figura 01. Entrevista de D.Nadir - Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora

Nadir Olga Cruz, 59 anos, conta que em 1978 iniciou no boi da Floresta, como índia[6], com 12/13 anos, sem compromisso, queria só brincar o boi. Morou na rua, foi órfã muito cedo, se abrigava nos vagões de trem, na década de 70, onde hoje é a praça Maria Aragão. Dona Jesus adotou, cuidou de Dona Nadir como filha, que na época tinha 5/6 anos. Através de uma ação da Vara da Infância, Dona Nadir foi levada para morar no Orfanato Santa Luzia, na época chamado de "Asilo para meninas desvalidas", foi construído com a doação de 230 contos de réis pela maranhense benemérita Luzia Joaquina Bruce. No orfanato as meninas aprendiam os dotes domésticos ou a encontrar vocação religiosa. Quando Dona Nadir estava com 12 anos, o Orfanato fechou por falta de verbas. As meninas foram enviadas para familiares mais próximos, e Dona Nadir foi recebida por uma tia, que era mãe solo de oito filhos e morava no bairro Liberdade, hoje Quilombo Urbano Liberdade. Com as dificuldades de uma mulher mãe solo de 08 (oito) crianças, passava muitas necessidades. Reconhecendo essa dificuldade, Dona Nadir voltou para as ruas durante o dia e, à noite, dormia na casa da tia. Certo dia, Dona Nadir ouviu uma conversa de sua tia com namorado dela, que era Cazumba do boi da Floresta, sobre o bumba meu boi, e se disponibilizou logo para ser dançarina. E foi levada para

[6] Personagem do Bumba- meu-Boi da Floresta.

conhecer Mestre Apolônio que a recebeu com entusiasmo. Antes de ter seu primeiro contato com o boi da Floresta, ela foi ao ensaio do boi da Fé em Deus, depois foi ao boi de Leonardo[7] e decidiu pelo Boi da Floresta.

Aos sábados, quando aconteciam os ensaios do boi da Floresta, Dona Nadir foi acompanhada de sua tia, sem saber dançar, foi muito bem recebida pelas dançarinas que ensinaram todos os passos, que mesmo com dificuldade de aprender nos primeiros ensaios tomou gosto pela dança. Com o preparo doméstico no Orfanato, Dona Nadir sabia cozinhar, costurar, datilografar. E ao receber os tecidos para os adereços das dançarinas do boi, ela própria customizou o dela.

Ao descobrir que Dona Nadir sabia costurar, Mestre Apolônio propôs que ela fizesse a roupa dos baiantes[8] - calças e camisas. Assim, rememorando, ela olhava tudo ao redor com orgulho, pois tudo ali tem a mão dela, ia narrando e mostrando o que já tinha feito ou ensinado a fazer.

Ao passar por dificuldades na casa da sua tia, Dona Nadir saiu de casa e, muito doente, foi cuidada dentro da sede do Boi da Floresta. Com o passar do tempo, ela se tornou responsável pela casa e continuou envolvida com as atividades do Boi da Floresta, que estava demandando responsabilidades documentais e processuais junto à secretaria de cultura do Município e do Estado. Foi aprendendo como customizar os chapéus de pena, e aprendendo sobre todas as demandas dentro do barracão. Ali passou a ser vista como líder e foi convidada para a reunião da diretoria, sendo a única mulher, já que “de mulheres no boi, só existiam as índias”, nos conta Nadir. Nessa reunião, ela ganhou a missão de ser a secretária do boi, voltando, inclusive, a estudar. Se tornou chefe das índias, concluiu os estudos, passou no vestibular para turismo, cuidava dos figurinos e comandava a entrada e saída dos brincantes, quem tinha o interesse em brincar boi, entrava em contato com ela.

Na universidade ela viu a importância da cultura ampliando sua visão em relação a grandiosidade que era o Boi dentro da Comunidade e para a cidade, que é um aglutinador social que consegue juntar todas as faixas etárias, encantar todas as pessoas, então “é claro que a nossa instituição tem uma responsabilidade muito grande”, Dona Nadir reconhece:

> O Boi da Floresta é uma referência na Comunidade, em qualquer lugar no entorno todo mundo informa onde fica a sede do Boi, as atividades são

[7] Fundador do Boi do Leonardo da Liberdade, desde 1956.
[8] Brincantes do cordão do Boi da Floresta

> voltadas mesmo para as pessoas, independente de brincar boi ou não. Se, por exemplo, tem uma ação voltada para conscientização de saúde da mulher, a gente coloca o som na rua e a sede enche de mulher, se é uma atividade voltada pros homens é um pouco mais difícil mas alguns vêm.” (Entrevistada Nadir Cruz, 2023)

Com a morte da esposa do Mestre Apolônio, Dona Nadir foi pedida em casamento por ele, tiveram duas filhas, e ganhou mais espaço e reconhecimento dentro do boi. Deixou de ser índia e foi para gestão. Conciliando a gestão do boi com o trabalho em hotel, já formada em turismo, Dona Nadir engravidou da primeira filha, se dividindo em mais funções e buscando ajuda externa para auxiliar nos cuidados da casa, e delegar funções para outras pessoas dentro do boi. Com prioridade nos estudos suas filhas dançam no boi. Hoje, formadas e contribuindo para o boi dentro de suas profissões. Com muita dificuldade de mobilidade, Mestre Apolônio morreu com 96 anos. Dona Nadir, fala com orgulho que ele a preparou para fazer o papel que faz hoje dentro do boi, diz que tudo foi pensado por ele.

A Pandemia Covid-2019 foi o período em que a comunidade mais demandou do Boi da Floresta, realizando muitas ações, entre elas, as oficinas de confecção de máscaras. A partir da socialização das ações foram surgindo colaboradores como as costureiras e empresários da região. A geração de renda foi possível através do pagamento de quem se envolvia nas ações realizadas e por doação de empresários (de acordo com a Dona Nadir vieram de supermercados e políticos); distribuição de cestas básicas; distribuição de ovos; projeto de auxílio financeiro de 120 reais e auxílio gás para mães solo; distribuição de refeições e de materiais de limpeza e criações de estratégias no momento mais crítico da pandemia, como colocar uma fitinha branca no portão das casas das famílias que tivessem com mais dificuldades.

Todo início de ano é elaborado o planejamento anual, fixado na parede, ela me mostra toda a organização, na planilha tem os custos para que a gestão elabore formas de arrecadar fundos para realização de ações que são desenvolvidas ao longo do ano e todos os eventos tem uma prévia organização relacionada à divisão de tarefas nas quais podemos destacar: regentes da bebida quente, fotos/redes sociais, receptividade, fiscal, seguranças, recolher garrafas, organização das indumentárias, responsável pela capoeira (miolo do boi), organização do festejo, administração, decoração da sede, decoração dos mourões, confecção de pastilhas, equipe da retirada do mourão, benefícios dos animais, limpeza da casa, equipe da cozinha, distribuição da comida, senhas de comida,

fogueteira. A comunidade toda se mobilizando para ajudar uns aos outros, mostrando o forte papel que o boi da Floresta tem nas tomadas de decisões mais importantes que acontecem dentro da comunidade:

> Com tamanha responsabilidade trabalhamos com as crianças, os adolescentes e adultos - todas as faixas etárias - dentro do boi, para que todos entendam a grandiosidade que é o boi dentro da comunidade e qual o impacto que estamos construindo dentro dela. (Entrevistada Nadir Cruz, 2023)

Nadir reconhece a importância de valorizar os profissionais da comunidade, pois, grande parte das oficinas realizadas no Barracão da Floresta são ministradas por moradores locais e que, também, são brincantes do Boi. Na parede, atrás dela, me mostra desenhos de uma dessas oficinas direcionadas para crianças. Sobre essa cultura de criação coletiva, Cruz, Bezelga e Rodrigues (2017) nos falam:

> Com a construção do sentido de comunidade, abrimos as portas a uma cultura de criação coletiva, ao sentido de apropriação, ao direito à cultura, independentemente da geografia (quando tantas vezes as atividades culturais estão centradas nas grandes cidades e ausentes dos subúrbios e zonas rurais), sendo que, na maioria dos casos, o teatro comunitário é constituído por atores/criadores não profissionais, mas que são "vizinhos". (Cruz, H. , Bezelga, I., Rodrigues, 2017, p.586)

Para alcançar as políticas públicas de fomento à cultura também são realizadas oficinas que capacitam a comunidade para acessarem os editais lançados, como por exemplo o Edital Aldir Blanc[9], Lei Paulo Gustavo[10] e os editais que o Boi da Floresta participa e que sempre contempla seus brincantes. Com tantas funções na produção cultural, Dona Nadir ainda continua dançando no Boi, geralmente nas principais datas, nos festejos, presente nos ensaios, e é a principal responsável do Boi sendo hoje a Presidente do Boi da Floresta do Mestre Apolônio. Influenciada pela dinâmica da vida na Liberdade, dona Nadir entra na cultura, faz um trabalho de movimentar a cultura por anos, influenciando não somente suas filhas, mas muitas crianças da comunidade e esse trabalho continua todos os dias. As mulheres seguintes, todas foram indicações de dona Nadir - ela mandou mais contatos, mas não conseguiu marcar todas.

CENA 02: Anne Kelly

[9] Lei voltada para ações emergenciais para minimizar os impactos da covid 19 da área da Cultura.
[10] Lei emergencial criada no contexto da covid 19 que representa o maior investimento direto já realizado no setor cultural para execução de ações e projetos culturais em todo o território nacional.

No dia seguinte, 31 de outubro de 2023, fui encontrar com Anne Kelly em sua residência. Era noite de muita movimentação na liberdade, nós nos sentamos na calçada e ali mesmo começamos uma conversa. Anne Kelly Ferreira Pereira, 36 anos, começou sua trajetória desde criança enquanto moradora do Bairro da Liberdade. Aos 08 anos na Companhia Rosa Branca, no Boi de Sotaque alternativo, no Novilho Branco levada por uma artista mãe que hoje é sua comadre.



Figura 02: Anne Kelly - Fonte: Arquivo pessoal da entrevistada.

A cultura sempre fez parte da vida dela, foi incentivada por sua mãe. E relata com sabedoria que a Companhia Rosa Branca tem várias brincadeiras como a Mestiça, o Coco Branco e em todas ela participou e hoje compõe o Novilho Branco trabalhando em vários setores como na organização do bumba meu boi. Foi 10 anos baiante do Bumba meu boi Novilho Branco, fundado em 2005, e depois de mais de uma década envolvida na Companhia, parou de dançar e atualmente integra a equipe de organização da brincadeira e hoje em dia "já faz até cocar[11]", como nos contou, mostrando-me com orgulho um cocar feito por ela.

Em 2022 descobriu que estava grávida e brincou o São João todo. Seu esposo Nonato também é Miolo do Novilho Branco e ele e sua família cuidaram dela durante esse tempo nas brincadeiras e em agosto sua filha nasceu.

> É algo que agora eu tenho que conciliar porque eu também sou professora, mas estou sempre ajudando no Novilho Branco e nas horas vagas eu saio no tambor de crioula, saio em quase todos os tambores da Liberdade mas meu tambor raiz é o Tambor Maracrioula, saio no tambor de Leonardo, no tambor de Regina, dou oficina no tambor mirim Proteção de Ogimirim que é da Camboa , e no carnaval pelo Novilho Branco saio no Curumim e também no Tribal que é uma companhia de Dança mas tudo isso conciliando com a maternidade e também levando minhas sobrinhas para que esses saberes

[11] Adorno com referências indígenas utilizado por brincantes de bumba meu boi

> passem de geração em geração. (Entrevistada Anne Kelly Ferreira Pereira, 2023)

A filha de Anne com um pouco mais de um ano já responde aos "baiô baiô[12]" cantados pelo pai. Anne nos diz "que a vida de mãe e artista é corrida mas que sempre dá tempo para se divertir" e levar sua filha para todos os lugares; frisa que sua família é toda de artistas com a vida toda voltada para cultura.

Menciona que a liderança feminina da Fernanda Carvalho, coordenadora do Boi Novilho Branco, é importante no Boi e para entender as questões, principalmente das mulheres, por exemplo, incentiva a formação escolar das participantes. Anne finaliza citando a diversidade de manifestações culturais que existem no Quilombo Urbano da Liberdade.

> Aqui nós temos diversas brincadeiras, tambor de crioula, boi de zabumba, boi de sotaque da baixada, blocos tradicionais, blocos afros que dão muita oportunidade de tirar a juventude da rua e impactar na vida deles, e a gente pode observar muitas crianças que vem de berço e participam das brincadeiras e isso só fortalece a comunidade. (Entrevistada Anne Kelly Ferreira Pereira, 2023)

O reconhecimento da força feminina dentro da comunidade, a importância dos saberes culturais sendo passado de geração a geração, são ações estético-políticas que compõe o artivismo feminista que observamos nessas mulheres mães.

Cena 03: Fernanda Sá Macedo - Nanã

Na mesma noite do dia 31 de outubro de 2023, encontrei na Fonte do Ribeirão-Centro Histórico de São Luís, Fernanda Sá Macedo, 37 anos. Conhecida como Nanã, começamos a conversar sobre a vida, de como ela estava, onde morava e por acaso ela me contou que era do bairro da Liberdade - Floresta, onde nasceu em 1986. Contou que a família veio da cidade de Bequimão para a Liberdade no final dos anos 60, comprando uma palafita, eram quatro irmãos (tios de Fernanda), com tradições de tambor de crioula, reggae, boi e seresta.

Ela foi a primeira filha e cresceu nesse meio, sua mãe tornou-se funcionária pública e Fernanda teve acesso ao teatro, cinema, shopping, sempre migrou da periferia para conhecer o outro lado da ponte São Francisco. Enquanto sua mãe trabalhava, Das

[12] Chamada típica de cantadores de boi do Maranhão.

Dores era a “mulher de confiança” que cuidava da Fernanda, mulher do tambor de crioula, ela era de Alcântara, e Das Dores contava muitas histórias de tambor, ela era uma mulher de destaque no tambor de Apolônio.

Comentava sobre o poder feminino na roda, problematizando o que ela queria de melhor, o que ela não concordava e o que devia melhorar, e esses problemas sempre tinham soluções. Fernanda conta com brilho no olhar que Das Dores era uma mulher à frente de seu tempo, e enxergava situações que ela poderia interferir;

> Não conseguia ir nem na festa do tambor e nem do boi, me limitava às festas na escola que então era a oportunidade de me dedicar muito, como por exemplo dançar quadrilha. Quando completei 19 anos depois da minha primeira filha (...) foi quando recebi apoio da minha mãe em relação ao meu envolvimento com a arte, com minha vida profissional, foi quando eu tentei resgatar e aprender com a minha avó e minha tia o ofício de costureira, aprendi a lidar com máquinas de costura, máquina industrial, singer, os bordados, fui para o lado do dinheiro, que rendia, que só a costura naquele momento podia me dar.” (Entrevistada Fernanda Sá Macedo, 2023)

Inclusive a mãe de criação de Fernanda se envolvia em várias ações da comunidade, era comerciante e era uma líder da pastoral da criança, ligada ao combate à desnutrição no bairro e até hoje é oficialmente uma agente comunitária de saúde. Viveu em meio a pobreza e viu a comunidade crescendo, vencendo a miséria, se desenvolvendo através dessas ações coletivas, e acrescenta:

> Eu também vi toda uma geração vencendo a miséria, vejo além da minha janela, vejo pessoas da comunidade virando a chave, mudando de condições. A Das Dores foi um portal de conhecimento, passava conhecimento através de narrativas, do som, da oralidade, da contação de histórias. (Entrevistada Fernanda Sá Macedo, 2023)

E logo depois veio a dança e assim, Nanã relata:

> Já uma mulher feita encontrei a Ana Duarte lá no meu bairro da Liberdade. Ela era pra minha geração de 1997 a nossa bailarina, era uma Mulher referência para todas as meninas e mulheres da época, e aí em um momento eu encontrei a Ana e comecei a aprender com ela a dança, e ela foi me ensinar o outro lado da moeda, do quanto eu tinha que ter uma personalidade minha. E a Ana Duarte me incentivou e me colocou como desafio, me impôs a aprender a fazer saias mais agregadas à costura quilombola da minha família, à cultura, e ela incentivava que eu tinha que formar minha identidade e hoje eu tenho uma marca própria que é a minha linguagem de arte”.(Entrevistada Fernanda Sá Macedo, 2023)

E nessa época, a filha de Fernanda continuou morando na Liberdade com pessoas da família para que ela pudesse montar seu próprio ateliê na área do centro para ter acesso às pessoas que comprassem suas saias. Nos momentos mais importantes, momentos de reunião familiar como o Natal, Fernanda vai para a Liberdade porque lá é onde está o seu "umbigo", o local do ateliê é para trabalho: "é lá onde eu posso voltar sempre, é para Liberdade, lá é meu endereço, eu sou quilombola urbana." Fernanda não sente impacto com o distanciamento familiar pois tem muito apoio do esposo que paterna seu filho de forma que ela possa exercer com tranquilidade seu trabalho. Quando perguntada sobre a influência que tem sobre seus (suas) filhos (as) e qual o impacto da sua arte na vivência dos (as) filhos (as), ela relatou que tem duas meninas e um menino. Com 17 anos engravidou da primeira filha, e a única coisa que ela tinha para dar para essa criança era a família, tanto que o pacto social delas é mais de irmãs do que mãe e filha e nos relata:

> Minha mãe é a mãe dela, é uma mistura, é um lance bem de Brasil. Já minha segunda filha eu já estava na verve de me reconhecer como ser, que produzia algo diferenciado, eu já tinha minha autonomia de trabalho, e ela sempre cresceu junto, eu ia para minhas aulas de dança com a Ana Duarte com ela, a Ana me deu todo suporte para me deixar confortável".(Entrevistada Fernanda Sá Macedo, 2023)

Sua segunda filha ficou aos cuidados dos seus pais e familiares para que ela pudesse realizar uma pesquisa no interior do Maranhão, acerca da pluralidade do tambor de crioula. Passou dois anos nesse itinerário da baixada ocidental e oriental. Mais tarde teve seu terceiro filho, "meus filhos têm diferença de 7 a 8 anos um pro outro" conta ela. E na criação do terceiro filho, ela já percebeu uma diferença maior ainda sobre sua autonomia, com meses deixou-o com o pai, nesse sentido ela relata que tomou essa decisão "para resolver as coisas, inclusive dançar no Tambor da Lua que hoje está com uma cara toda feminina".



Figura 03: Nanã - Fonte: Arquivo pessoal da entrevistada

Dando continuidade à sua fala comenta sobre sua autonomia, sua liberdade sem culpa que: “Meus filhos nunca me impediram de nada, eu sempre rodei minha saia, me considero uma mulher muito pós-moderna e sempre perto da família, meus filhos sempre entenderam que a mãe deles está sempre em movimento, e que todo movimento é em prol deles”. (Entrevistada Fernanda Sá Macedo, 2023)

Como periférica, ela sentia muita melancolia ao ver que alcançava certos lugares que metade das pessoas da época dela – “pessoal da bicicleta, da gincana, da quadrilha, da bola, do coco” - não alcançaram, principalmente nos lugares de discussão da arte, de fazer arte e assiná-la. Sobre isso ela chama atenção para a desigualdade social no meio artístico:

> Não é que não fazem arte, mas muitos tem medo de dizer que fazem sua arte porque muita gente da periferia, que é muito mais profunda, que a poesia é mais profunda, que entende o que é exu, obaluaê, o que é mãe d'água. E quando eu olho para os lados e vejo que só tá eu, me pergunto cadê minhas amigas, e quando eu chego na minha comunidade olho para os lados e as vejo lá e me dou conta que são mais bordadeiras que do eu, e ser mais bordadeiras do que eu, é muita coisa para um comércio que não abre para a gente. (Entrevistada Fernanda Sá Macedo, 2023)

Reconhece em sua fala que a família foi importante para ela chegar onde chegou, para dar o suporte necessário - rede de apoio -, foi um esforço coletivo da família e um dos exemplos é o acesso que ela teve ao teatro na infância agregado à possibilidade de narrar aos amigos sobre o que via no teatro. Através de suas falas, podemos identificar a

invisibilidade da mulher artista, no que ela trás, da artista periférica. Conta ter muito orgulho da sua filha mais velha que atualmente está na universidade pública e que representa muito esse local de ocupar espaços que geralmente não tem pessoas periféricas.

Cena 04: Nicinha

No dia 01 de novembro de 2023 marquei com dona Nicinha em sua residência. Em um beco, antes de sua casa, tem uma arte linda e, ao final de nossa conversa, foi o lugar escolhido por ela para registrar nosso encontro.



Figura 04. Nicinha - Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora

Nicinha Durans, 59 anos, inicia sua fala exaltando a arte como prioridade:

> Pra mim é a arte! Eu não tinha tempo. Me casei, tive filho. Aí eu comecei a colar com o pessoal do Hip Hop e foi justamente em 1990 que me identifiquei muito com as músicas deles, me identificava com as músicas e comecei a participar do movimento. Já mãe, participava. Em 91, entrei na universidade de letras, para fazer letras, eu passei na UFMA, para fazer letras e aí devido eu gostar de letras em função que meu pai era literato, formado em letras, e também ele escreve, escrevia contos, crônicas mas eu sempre gostava da poesia. Achava que fazer poesia tem que fazer letras, né. (Entrevistada Nicinha Durans, 2023)

Com dificuldades para se desenvolver no curso superior, já que uma das línguas era estrangeira, teve também muita dificuldade financeira, “pobre fazendo

universidade", na época não acessou bolsas, não tinha ajuda financeira e acabou por abandonar por três vezes o curso de Letras na UFMA. Ela detalha tal situação: "[...] desistia porque não conseguia dar continuidade devido à situação financeira, de não ter dinheiro para pagar passagem, comprar livros e tirar xerox porque era xerox, livro nem pensar!" (Entrevistada Nicinha Durans, 2023).

Esse impacto, apontado por Dona Nicinha, continua acontecendo no meio acadêmico, mesmo com inclusão de bolsas e políticas públicas para permanência de estudantes nas universidades, essas políticas não incluem as mães como uma categoria especial, sendo muito insuficiente, fazendo com que elas sofram uma evasão das universidades, não existe nenhuma pesquisa no Brasil sobre a porcentagem de evasão das mães nas universidades, dentro do Coletivo Nacional estamos lutando, junto ao MEC, por uma pesquisa da quantidade de mães existentes nas universidades brasileiras, ainda em andamento.

Cabe citar Dona Nicinha para frisar que ações coletivas são importante instrumento na mobilização, elaboração e implementação de políticas públicas, sendo assim, existe um GT Nacional de Permanência Materna do qual participo, representando o nordeste. Mães Universitárias de todo o país se uniram para construção de uma proposta de Políticas de Permanência junto ao MEC. Em maio de 2023 houve a primeira reunião, na qual solicitamos um memorial das lutas maternas nas Universidades, bem como das demandas das mães estudantes. Elaboramos um documento e firmamos compromisso com o MEC. No dia 14 de novembro de 2023, o Ministério da Educação publicou, no Diário Oficial da União, a portaria 2.005 instituindo o Grupo de Trabalho. Foram conquistadas 18 cadeiras, divididas entre titulares e suplentes que farão revezamento, tanto dos coletivos quanto de organizações da sociedade civil. Na pauta de reivindicações os principais pontos levantados são:

- Criação de um censo anual para mapear a presença das mães estudantes no ensino superior;
- Implementação de contraturnos nas IES como um equipamento de permanência;
- Criação do Auxílio Maternidade;
- Criação de rubrica específica para as políticas de permanência materna;

- Garantia de acesso pleno a todos os filhos e filhas de mães universitárias aos restaurantes universitários;
- Direito à Licença Maternidade de 6 meses, sem perda de vínculo, auxílios de permanência estudantil e/ou bolsas de fomento;
- Criação de infraestrutura voltada às necessidades materno-infantis e das famílias como espaços de acolhimento, salas de amamentação, espaço multiuso, banheiros família contendo cubas para banho, chuveiro quente, trocadores, sanitários infantis, em todos os prédios das IES;
- Criação de espaços infantis nas bibliotecas e nos laboratórios de informática Políticas para Permanência Materna na Pós-graduação;
- Inserir a categoria mãe nos quesitos avaliativos(baremas) para acesso das mães estudantes nos editais de fomento de pesquisa e extensão, em nível de graduação e pós-graduação e nos editais de seleção da pós-graduação;
- Validação de atestados médicos de filhos e filhas como justificativa para ausências materna nas atividades acadêmicas;
- Moradia estudantil familiar.

Dona Nicinha continuou no movimento de *Hip Hop* que se identificava bastante, participou como convidada em duas bandas e começou a escrever, a última banda que participou foi a *Dialeto Preto,* foi uma banda com seu companheiro, foi aí que ela começou a escrever letra de rap e ele era uma das pessoas que mais a incentivava. Ela era a pessoa que organizava o hip hop, sempre foi de linha de frente na organização e continua até os dias de hoje atuando principalmente com a Juventude e artistas que se somaram ao movimento. E nesse período retornou a fazer a poesia, assim ela relata:

> Comecei a fazer umas poesias falando da minha condição de mulher negra, mãe. Eu comecei a escrever falando de mim mas era na primeira pessoa mas eu sempre buscava falar das mulheres, a partir da primeira pessoa, quando eu falo da questão da mulher quilombola mas eu trato da questão da mulher quilombola lá até a atual. Minhas poesias eu falo muito da questão da mulher e falo muito em primeira pessoa mas não falando de mim, só de mim mas é bem plural." (Entrevistada Nicinha Durans, 2023).

No que se refere à Banda *Dialeto Preto*, ela escrevia músicas onde as letras faziam referência às questões africanas. Seu companheiro costumava sonhar as letras das músicas, e ela complementava.

> A banda acabou, vai se perder, eu achava muito boas as músicas, então comecei a declamar as partes das músicas e aí eu comecei a escrever outras coisas e eu enquanto mãe sempre influenciei a questão racial, sempre foi muito forte, sendo não só no meu núcleo familiar mas em toda minha família a gente sempre discutiu muito a questão racial, nós somos militantes negros e a gente sempre passou isso." (Entrevistada Nicinha Durans, 2023).

Dona Nicinha sente que para sua geração foi mais difícil se enxergar como mulher negra, mas seus filhos já têm uma consciência racial, postura contra o racismo e a busca por uma identidade e autoestima negra. A filha fazia poesia também, não da forma como ela fazia, as poesias de Dona Nicinha são mais rimadas, faz cordel, já sua filha faz "umas poesias muito bonitas e na maior parte das vezes não usa a rima" (Entrevistada Nicinha Durans,2023). Sentada no sofá de casa, ela fez questão de pegar uma de suas poesias e ler em voz alta, tivemos uma pausa para que ela pudesse atender outra estudante que também iria entrevistá-la mais tarde.

Conta que seu filho caçula hoje é um dos organizadores da batalha da LB[13] junto com ela, ele tem 20 anos, inclusive participou da Dialeto Preto também. Conta com orgulho que ele canta uma parte do hino da África, ensaiaram a música quando ele tinha dois anos "Nkosi sikelel' iAfrika", e a música foi gravada nos 20 anos do movimento de hip hop. Fizeram uma coletânea onde ele canta o hino, então eles viveram, foram convivendo com a arte diariamente. Na adolescência do seu filho mais velho, Dona Nicinha fala sobre a questão da violência policial em relação aos meninos negros, com as amizades, seu filho frequentava muito a Fé em Deus, eles andavam muito juntos. Dona Nicinha tinha uma grande preocupação porque era aquela questão de querer proteger, é adolescente saindo dos braços da mãe e indo pra vida, tinha um canto/beco que eles se aglomeravam e quando ela chegava lá, dizia: "meu Deus, a polícia chega aqui vai fazer a festa com um bando de meninos, esses meninos negros sentados no canto"(Entrevistada Nicinha Durans, 2023).

Dona Nicinha resolveu pegar a caixa de som e colocar na rua e cantar, trocava ideias, colocava música e a juventude começou a se juntar em volta da música. Atualmente, Dona Nicinha, faz parte do Ameaça Hip Feminista, com a Luanda e Preta

[13] Acesse em https://www.youtube.com/watch?v=bNinOH5ayO8

Lu. E a poesia Cabeça Feita recitada durante a entrevista por Dona Nicinha reforça a grandiosidade e talento dessa mulher, segue:

Cabeça Feita

Ter cabeça feita é mais que um look.

Pra ser divulgado no facebook.

Minha cabeça é identidade, é cultura, é politica, fruto de muitas lutas, é conquista.

Meu cabelo representa a minha africanidade, tranças Nagô Dread Look Black Power e Rastafari Visual negro ocupando a cidade

Passando a ser regra deixando de ser exceção, força na juba na consciência, desmontando padrão

Adoro ver mulher de pele clara ou pele escura desfilando de turbante pelas ruas

E não me venha dizer que é modinha da atualidade, pois não foi em vão

Anos de luta para as negras assumirem sua identidade, mulheres abandonem a ditadura da chapinha

Libertem seus crespos, alforriem seus pentes

Cabelo de nega é só a materialização da sua mente.

CENA 05: Dona Ângela

Numa manhã turbulenta do dia 04 de novembro de 2023, fui ao encontro de dona Ângela, foi difícil achar seu ateliê, estava uma confusão de feira e agonia de uma manhã calorenta, lembro que sentia muita sede.

Quando finalmente cheguei, ela estava fazendo uma limpeza, o chão estava molhado e o portão fechado, fiquei com receio de entrar, mas ela muito séria me deu o comando de sentar numa única cadeira liberada que tinha. Relatou que sempre gostou de escultura e dizia que se quisesse fazer, fazia, mesmo sem nenhum estudo, sem noção de como fazer e nem material necessário.

Um período que morou em São Paulo e frequentava a Biblioteca, viu material, argila e tudo que estava dentro das possibilidades de trabalhar com escultura. Depois que começou a trabalhar adquiriu a argila e começou a fazer os primeiros dorsos por conta própria.



Figura 05. D. Angela - Fonte: Arquivo pessoal da entrevistada.

Ao retornar a São Luís, buscou um curso na área, achando então no Odylo Costa Filho com o Prof. Luiz Carlos, atualmente fechado sem previsão de retorno para funcionamento, fez a primeira oficina em cerâmica. Também fez a primeira exposição na Galeria do Sesc. Ângela relata que seus filhos não foram impedimento para o desenvolvimento do seu trabalho, pelo contrário, ela os inseriu: “quando eu queria fazer uma escultura, eu pedia para meu filho deitar no chão ainda com uns 5 a 6 anos e me ajudava na ideia” (Ângela, 2023).

Foi a conversa mais rápida e prática, dona Ângela era direta com a fala sem muito rodeios. A naturalização da falta de rede de apoio e a não saída de incluir os filhos dentro daquilo que a artista se propõe a fazer.

CENA 06: Dona Rosa

Em uma noite, depois de sair da UFMA de uma aula de mestrado, fui à casa de Dona Rosa, que também é um centro de propagação de sua arte e sua religiosidade. Era um salão cheio de tambores, tinha um altar, e muitas imagens, muitas produções manuais feitas por ela, ela pegou uma cadeira e sentamos uma de frente para outra.

Ela me falou seu nome completo e sua história, se chama Rosa Maria Marques Barbosa, 64 anos, nascida em Cururupu na Baixada Maranhense, e com 14 anos se

casou e aos 15 anos foi mãe, relata que “desde então eu só cuidei de menino.” Mas antes da maternidade, aos 05 anos, começou a dançar tambor de crioula e veio para o Bairro da Liberdade, com 10 anos começou a tocar caixa, seu pai era dono de tambor de crioula em Cururupu e sua avó era caixeira, sendo que hoje suas netas já dançam tambor de crioula, tocam caixa e cantam.

> Eu faço miniaturas de tambor, de caixa, tudo da cultura eu faço um pouco, eu rezo, sou parteira, eu sou benzedeira. Os tambores, os meus netos que cobrem e as caixas são comigo. Minha filha mais velha tem 49 anos. Eu viajo por conta da Festa do Divino, mostrando a festa, ensino bater, ensino cantar, já viajei os 27 estados, minha cultura é o que eu ensino, minhas filhas tudo batem, tudo cantam, meus netos, bisnetos. E aqui é um centro de sucessão astral, tudo que eu sei eu passo para as pessoas, eu já tenho 5 rezadeiras/benzedeiras que aprenderam comigo porque eu não vou morrer e levar comigo não” (Entrevistada D.Rosa Barbosa, 2023).

Nossa conversa foi breve, mas pareceu tão rica em conhecimento, D. Rosa trouxe tanta vivência sobre terreiro, o feitio de tambores inclusive em miniaturas, a vontade que ela manifesta em passar seus saberes para os mais jovens. Ela falou sobre minha espiritualidade, que deveria trabalhar algo relacionado ao astral, como eu não tinha intimidade nenhuma ainda com a espiritualidade não entendi bem o que quis dizer, ao final, quis fazer as fotos na frente do altar de tambores e pediu para que, em uma delas, meu filho estivesse na foto, nesse dia ele me acompanhava.



Figura 06: D.Rosa - Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora

Considerações finais

As mães, as quais falamos, desempenham papéis simultâneos, donas de casa, profissionais independentes, cuidadoras das crianças, e na comunidade, revezam esses papéis. Nas falas da maior parte das entrevistadas elas citam uma rede de apoio grande e familiar. Seis mães da comunidade do Quilombo da Liberdade, se dispuseram para uma breve conversa comigo, outras tiveram vergonha de "não saber falar" ou "não saber responder" já que sabiam que se tratava de uma pesquisa acadêmica e isso causava um certo afastamento, desconforto e, também, desconfiança.

Esse acontecimento nos fez refletir sobre a importância dos saberes ancestrais e sobre a dicotomia entre conhecimento empírico e científico entre saberes tradicionais e saberes acadêmicos, amplamente mencionada nos dizeres de Nego Bispo (2023).

Para o autor, crítico dos sistemas acadêmicos ocidentais que denomina de colonizadores, o conhecimento narrativo e ancestral, baseado na experiência e na própria vivência comunitária, constitui uma ferramenta de conhecimento alicerçado na oralidade; se constitui na liberdade que os mestres de cultura e dos diversos saberes compartilham, formando memórias e tradições (Nego Bispo, 2023).

Em nosso estudo buscamos ressaltar os saberes ancestrais que essas mulheres do Quilombo Liberdade trazem consigo, elas trabalham e fazem diferença na comunidade com sua experiência passada de geração a geração junto às diversas formações concluídas e em andamento. A maioria das entrevistadas possui ensino superior, Letras e Pedagogia, com exceção de uma que não conseguiu finalizar os estudos por questões financeiras e outra, que não tentou e foi atrás de aprender os saberes ancestrais. Para as entrevistadas, existe um diálogo entre a formação acadêmica e os saberes que elas carregam em suas tradições. Essas mulheres possuem ferramentas suficientes para estender potenciais e projetar a imagem desses saberes no Quilombo Liberdade e no mundo.

Como essas mulheres se inseriram na arte, quem incentivou, como se mantiveram, quem elas incentivam, quais impactos elas enxergam do fazer artístico tanto na comunidade quanto na vida dos seus filhos? Essas foram as principais perguntas realizadas no processo da pesquisa junto às seis mães do Quilombo da Liberdade.

A fotografia autoral foi o meio utilizado para mostrar a história dessas mulheres e suas produções. Também recebemos fotografias de acervo pessoal de seus trabalhos para complementar o nosso. Esse conjunto de fotografias resultaram em um varal de exposição no Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão - UFMA, finalização da disciplina Práticas Teatrais e Comunidade com um seminário de apresentações orais, exposição e apresentação teatral. A ideia da exposição era de fotoeducação onde as narrativas aconteciam por meio de imagens, práticas fotográficas que aprendi na prática sendo o foco principal artistas mães.



Foto 01. Exposição Artistas Mães do Quilombo Liberdade no CCH -UFMA.
Fonte:Arquivo pessoal da pesquisadora

> A fotoeducação feminista tenciona unir a capacidade de olhar que se desenvolve com a prática e conhecimento da fotografia e cultura visual, com uma aprendizagem técnica simples, ao ser a câmera e o seu manejo acessível, cada dia mais, a qualquer pessoa. Coloca-se o foco nas mulheres, tanto como emissoras quanto receptoras. (CRUZ; BEZELGA; RODRIGUES,2017, 561).

Essa perspectiva de uma fotoeducação feminista, busca “adquirir ferramentas para descobrir as mulheres que somos e as que queremos ser” (Cruz; Bezelga; Rodrigues,2017, 561), relacionando imagens e narrativas de mulheres.

REFERÊNCIAS

ALLEBRANDT, D.;RINALDI, **A. Maternidades, práticas de cuidado e tecnologias de governo**.Alagoas. Revista Mundaú, 2024.

BEZELGA, I. CRUZ, H., RODRIGUES, P. **Práticas Artísticas Comunitárias**. Évora: Pele, Chaia, 2017

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

GREINER, Christine. **Polissemias Culturais**. Revista de Estudos Universitários, Sorocaba, SP, p. 09- 11. 2008.

KURY, Giovana. **Liberdade torna-se o primeiro quilombo urbano do Maranhão. Agência Tambo**r. Publicado em 4 de dezembro de 2019 – 09:58. Disponível no site <https://agenciatambor.net.br/geral/liberdade-torna-se-o-primeiro-quilombo-urbano-do-maranhao/>. Acesso em 21.12.2

Criar para si uma pele de guerra:[1]

Experiência de corpos políticos em ação das águas

Marina Freire Brandt[2]
Universidade Federal de Ouro Preto

RESUMO
Neste trabalho analiso a oficina constituinte da residência artística "Corpos em ação das águas: água e política", elaborada e conduzida pela autora. A residência ocorreu em um distrito de Ouro Preto, Minas Gerais, em um contexto natural. Como disparadores criativos foram problematizados os conceitos de biopolítica e necropolítica, bem como as suas possíveis relações com a escassez e abastecimento de água (quem pode ou não ter acesso). Levando em consideração que vivemos em um constante estado de exceção, foi proposto a criação de "vestimentas" para combate. A partir da concepção das cinco peles proposta por Hundertwassers, buscamos no próprio ambiente natural (quinta pele) elementos para compor a indumentária (segunda pele). Cada participante pôde buscar, em suas poéticas próprias, modos de criar uma pele de enfrentamento e experimentar mover-se com um novo corpo político.

PALAVRAS-CHAVE: necropolítica; vestimentas; cinco peles; estado de exceção.

Introdução

Este artigo é um relato e análise da experiência ocorrida durante a residência artística "Corpos em ação das águas - módulo II: água e política", conduzida pela autora e pela arte-educadora Carolina Reis. A residência foi um projeto aprovado pela lei Paulo Gustavo estadual e aconteceu em quatro módulos, cada um trazendo temáticas relacionadas à água: "ancestralidade", "política", "sagrado" e "vitalidade". Todos os módulos ocorreram em contexto natural, no distrito de Chapada de Ouro Preto, Minas Gerais.

O módulo II da residência, com a temática política, aconteceu no final do mês de agosto de 2024, período em que o clima excessivamente seco e as queimadas assolavam a região, apesar dos muitos cursos d'água existentes. A proposta da

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Marina Freire Brandt. Universidade Federal de Minas Gerais. Mestranda em Artes Cênicas na linha de pesquisa Processos e Poéticas da cena contemporânea pela Universidade Federal de Ouro Preto. Orientador Éden Peretta. Bolsista bolsa UFOP mestrado. Bacharel em psicologia pela UFMG e em Artes cênicas pela UFOP. Pós graduação em Arteterapia pela Universidade Metropolitana. Integrante do coletivo Anticorpos de investigação em dança. marina.brandt@aluno.ufop.edu.br

residência era tanto de sensibilizar os participantes em relação aos problemas causados pelas políticas públicas quanto propor exercícios de criação ancorados na temática.

Para este primeiro objetivo, foram realizados exercícios cênicos e expressivos conduzidos por Carolina Reis em um local onde o fogo havia dizimado a vegetação. Mesmo estando próximos a cachoeiras e córregos, a secura e devassidão causavam incômodo sensível e provocaram até mesmo desconfortos corporais (Figura 1).

Figura 1 – Escrita coletiva no campo queimado.



Na sequência da fotografia, participantes Lara Passos, Andrew Rocha, Naara Andrade e condutoras Carolina Reis e Marina Freire. Fonte: Arquivo da autora. Fotografia Walber Augusto.

Depois do momento de sensibilização, como facilitadora, utilizei disparadores criativos como recurso para provocar os e as participantes para a criação. Os disparadores são ideias ofertadas como condutoras de um trabalho, mas que se desenvolvem para cada indivíduo à sua maneira, à medida que cada um e uma se apropria delas a partir de sua poética própria. O que ofereci veio a partir de duas vertentes: primeiro trazer para a roda as questões sobre a biopolítica, necropolítica e estados de exceção. Depois uma exposição sobre a concepção do humano como um ser plural composto por várias camadas de peles (as cinco peles de Hundertwasser) e de como utilizar essa concepção para criação. Neste artigo, farei um aprofundamento sobre tal proposta e embasamento teórico, apresentando os resultados das criações do grupo em registros fotográficos e prints dos vídeos produzidos durante a residência.

Biopolítica, necropolítica e guerras políticas

O distrito de Chapada de Ouro Preto, Minas Gerais, onde ocorreu a residência, passa por uma situação que não é exclusividade do local. Diversas comunidades no Brasil passam ou já passaram pelo mesmo problema: a chegada de uma empresa de saneamento de água em um local onde a água abundante e limpa já era de todos e obtida de graça. Junto com um novo boleto para pagar, vem a questão da cloração excessiva da água, que agora precisa ficar em reservatórios da empresa distribuidora antes de chegar até as casas, criando uma compulsoriedade no consumo de um produto químico antes desnecessário.

É comum que as políticas públicas ditem o que é melhor ou pior para os cidadãos. A biopolítica, como Foucault nos diz, fala desse cálculo que o poder faz sobre a vida. Se não existe mais no nosso país democrático aquele poder soberano que faz morrer uns para deixar outro viverem, agora existe o poder que faz viver uns para deixar morrer outros. O cálculo agora é de excesso de vida, mas dessa vida que é "nua", desprovida do que a faz política, do que a faz estar envolvida e opinante nos discursos sobre suas próprias relações. Pelbart (2007) explica que a questão do biopoder não é a de barrar a vida, mas sim a otimização máxima da vida, a gerência dela em todas as suas dimensões. Uma das formas de gerenciar vidas submetidas ao poder é essa: só tem acesso a água quem a partir de agora paga por esse acesso.

O biopoder tem ainda mais força devido ao seu mecanismo de se misturar quase que molecularmente a própria vida. Assim, não é nem preciso uma política externa que regule os desejos. Já se torna intrínseco aos corpos as necessidades incitadas pelas mídias, pelo capital, pelo Estado e por todos outros dispositivos de poder. Para alguns não tão conscientes dessa operação, é vital a necessidade dessa agência reguladora das águas, afinal, o progresso precisa chegar em todas as partes do planeta. Sendo assim, empresas de saneamento penetram os pequenos distritos sendo aclamadas por uns e demonizadas por outros[3].

Enquanto o saneamento chega em localidades como a Chapada, outros mundos são escolhidos para serem aqueles que serão deixados para morrer. São aqueles em que o esgoto corre a céu aberto, a água encanada falta e outras questões relativas ao básico de uma vida digna passam longe. Para esses, o poder também fez seu cálculo, mas não

[3] Não pretendo com isso dizer que não é necessário o saneamento em qualquer lugar do país e tampouco julgando a necessidade real ou não de tal estrutura. Estou chamando atenção para locais em que a população consciente já cuidava da sua própria água e esgoto e que não pagava pelo uso da água, que já saia limpa de suas cisternas.

sobre a vida, mas sobre uma sobrevida. O filósofo italiano Giorgio Agamben atualiza as questões sobre o biopoder dizendo dessa relação: não é qualquer tipo de vida que o poder tem interesse em exercer controle, mas a vida nua das pessoas, aquela em que o que importa são apenas as questões de sobrevivência. Quando a necessidade básica torna-se apenas sobreviver - ter água para beber, comida para alimentar, saúde para não morrer - a vida é reduzida ao que a iguala aos animais, *Zoé*. Essa mera vida, determinante, determinada pelo que se fez socialmente dela, não tem tempo nem espaço para ser uma vida "politicamente qualificada". Aliás, o poder não deseja que ela seja, porque uma vida *bios*, que pode estar na *polis* é algo perigoso para ele. Tudo que pode se apropriar do discurso pode também questionar. E as políticas públicas não podem ser questionadas, o que se faz com água, os poluentes, os agrotóxicos e outros resíduos das indústrias que detém o capital, jogados nos rios, não podem ser questionados, o direcionamento da água para o agronegócio não pode ser questionado, e por aí vai. O que nos resta é a mera vida.

Agamben fala da sobrevida nas situações de Estados de exceção: os corpos reduzidos a meras figuras entre a vida e a morte nos campos de concentração, por exemplo. No entanto, compreende que os Estados de exceção, quando os direitos e liberdades podem ser suprimidos pelo poder, não são exceção, mas sim regra. O filósofo camaronês Achille Mbembe oferece um panorama que vai além, ao falar da necropolítica. Para algumas vidas (pretas, periféricas, pobres, trans, e outros corpos *non gratos* pela sociedade), os direitos e liberdades estão sempre suprimidos. Nesses casos, a luta por existir é constante. Trazendo para a nossa temática, mais uma vez pensamos na luta pelo direito à água: uma das formas de suprimir o direito à vida é justamente o controle das fontes vitais. E uma das mais básicas delas é a água.

A problematização dessas relações entre sujeitos, água e políticas públicas foi trazida para uma roda de conversa e cada participante trouxe sua contribuição para a discussão. Após deixarmos que essas questões nos atravessassem, apresentei uma proposta criativa, de forma que pudéssemos corporificar tudo isso.

As cinco peles e a performance

Para ministrar a disciplina de Expressão Corporal IV do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, o professor Éden Peretta (2012) desenvolveu uma metodologia de criação baseada em uma "dramaturgia de si" que expressasse tanto

"a centralidade do corpo (ou da práxis corpórea) na produção cotidiana da cultura" (Peretta, 2012, p.4) quanto os processos culturais, sociais e de alteridade que constituem a identidade individual. Dessa forma, dentro das "práticas de si", ele estava interessado naquelas que não deixam de lado a relação política do indivíduo, daquilo que dialoga com o social. A metodologia desenvolvida por ele pensa em um corpo plural, composto por diversas camadas, multi-epidérmico, e busca nas artes plásticas o seu embasamento: a concepção de humano para o pintor e arquiteto naturalista austríaco Friedensreich Hundertwasser.

Para Hundertwasser, o humano possui um centro, um "eu profundo", e uma espiral de pele, "uma contínua e gigante pele que incorpora diferentes dimensões, uma vez que se apresenta – muito mais do que uma simples membrana física – como um nível de consciência: uma das múltiplas formas por meio das quais o ser humano pode elaborar e encontrar o sentido de sua existência." (Peretta, 2012, p.5). Essa pele não seria apenas concreta, delimitando formalmente o ser, mas também abstrata, no sentido de ser o que possibilita as relações do ser com o mundo.

Éden Peretta descreve as cinco peles representadas pelo austríaco em seus desenhos: a primeira é a epiderme material e porosa que envolve o "eu profundo"; a segunda seriam as vestimentas, que é uma "dimensão que identifica, segrega, define e aproxima os seres humanos entre si" (Peretta, 2012, p.6); a terceira seria a casa, que também expressa a subjetividade do indivíduo de forma concreta; a quarta é a identidade social, que é uma pele abstrata e coletiva construída pela família e sociedade; e a quinta pele seria o planeta, a natureza, "uma pele planetária que conecta visceralmente o corpo humano à Natureza e a própria humanidade, por mais abstratas que possam parecer essas dimensões" (Peretta, 2012, p.6). Mesmo apresentando aqui essas peles de forma bastante resumida, é possível perceber a dimensão social da concepção de humano para Hundertwasser, dimensão essa que interessa se estamos pensando em uma criação artística que atravessa a política, as relações humanas.

A partir desse entendimento, Peretta elaborou sua metodologia utilizando as cinco peles como matriz para as composições dramatúrgicas, propondo um percurso pelos elementos de cada camada e que posteriormente são articulados como uma mandala e trabalhados a partir de uma nova metodologia que não fez parte deste

trabalho[4]. Interessou-me, para a condução das criações artísticas na residência, alguns elementos dentro desse percurso, não a metodologia completa.

Falar das múltiplas peles do ser nesse contexto serviu mais como um pretexto para o disparador criativo que eu apresentava do que como algo para se aprofundar e vasculhar. O importante para nós, no caso, era o reconhecimento de que cada elemento deles tem relação tanto com o indivíduo quanto com o social que o circunda. Assim, a segunda pele que são as roupas, diz de uma interioridade que se projeta no exterior e comunica com ele. Ela tem também relação com a quarta pele, que é a identidade social, toda espécie de grupo social da qual o indivíduo fez ou faz parte. Nesse projeto, o intento era de construir uma identidade conjunta: um grupo "guerrilheiro" que precisa mostrar uma realidade e se prepara para viver nessa realidade. Esta era a pele que iríamos vestir. Diferente dos outros módulos da residência em que as criações foram individuais, nesse módulo foi necessário levar para o coletivo, para o que diz respeito ao político.

Outra questão importante para disparar a criação é o que diz respeito ao processo. No caso, o processo de criação é tão importante quanto a criação, já que na realidade, ele é a própria criação. O que interessa aqui é a ação, o montar-se, o vestir-se. Dessa forma, optei por pensar o exercício como um programa performativo, como sugerido por Eleonora Fabião. O programa é um enunciado que apresenta um conjunto de ações estipuladas sem ensaio prévio que não só norteia o artista, mas também suspende automatismos, hábitos, mecanismos passivos de ações diárias. Ao seguir um enunciado de ações extraordinárias, atípicas, o performer se envolve em outra temporalidade, uma temporalidade mais próxima dos rituais do que do cotidiano. Nessa nova temporalidade, outros pertencimentos políticos e sociais atravessados pela experiência podem surgir.

Assim, numa livre adaptação da metodologia de Peretta e numa aproximação com a performance, elaborei um exercício que pode ser resumido no seguinte programa performativo: Considerando que vivemos em um constante Estado de Exceção e que estamos em uma guerra velada por uma necessidade vital que é a água, construir e montar-se com vestes que são armaduras para enfrentar essa guerra (segunda pele), a

[4] Para conhecer a metodologia completa, consulte o artigo As cinco peles: a investigação de si como matriz dramatúrgica no ensino de dança. Disponível em: https://proceedings.science/anda/anda-2012/trabalhos/as-cinco-peles-a-investigacao-de-si-como-matriz-dr amaturgica-no-ensino-de-danca?lang=pt-br

partir de elementos da natureza (quinta pele), expressando também sua identidade social (quarta pele).

Para a busca dos elementos que comporiam essa "pele de guerra", saímos em errância pelo ambiente natural em que nos encontrávamos, com os sentidos abertos e atentos a tudo: folhas com colorações diferentes, galhos, raízes, flores, pedras, cipós, barro, cascas, sementes… qualquer coisa que chamasse a atenção e que não fosse prejudicar o ambiente se fosse retirada, poderia ser parte de uma indumentária. Juntamos tudo o que foi encontrado em um espaço de trabalho e lá começamos a confecção.

Durante a confecção, foi como entrar em um tempo outro, em um tempo ritual. Houve trocas de experiências, cantos, "causos"... Formou-se uma corrente de coletividade com um objetivo em comum, uma identidade. Aos poucos os corpos foram se construindo, se transformando, adquirindo uma nova pele. Nesse processo, aquilo que diz respeito ao "eu profundo" de cada um e uma também se manifestou: questões de gênero e de identidade, questões relacionadas a habilidades e preferências pessoais e diversas outras apareceram em diálogo com aquele coletivo.

Figura 2 – Construindo indumentárias de guerra.



Momento de trocas ao tecer com folhas de palmeiras. Fonte: Arquivo da autora. Fotografia Walber Augusto.

Outro atravessamento importante foi a relação com as simbologias. A partir dos elementos retirados da natureza, construímos adereços que simbolizavam

metaforicamente a guerra: as espadas de São Jorge usadas como armas, a balaclava feita a partir de folha de palmeira trançada, o mesmo trançado usado como uma parte de armadura, folhas gigantes de taioba usadas como escudos em forma de coração, cipós usados como laços e outros mais. Cada elemento simbólico contém uma infinidade de camadas de interpretação, dependendo do ponto de vista de quem o observa. Uma planta como a espada de São Jorge, por exemplo, traz consigo simbologias religiosas, de força, proteção, etc. Cruzadas nas costas do performer, produz uma camada de significação a essa pele. A própria simbologia de "roupa de guerra" já atravessa vários campos, de religiosos a bélicos, de rebeldes a conservadores, do que mata ao que morre…

Figura 3 – Armaduras de guerra



Duas armaduras criadas. Na sequência, Marina Freire e Andrew Rocha. Fonte: Arquivo da autora. Fotografia Walber Augusto.

Figura 4 – O campo de batalha



Um lago de peixes seco, onde foi construído um “forte” de bambu e les guerreires em combate. Fonte: Arquivo da autora. Fotografia Walber Augusto.

Considerações finais

A ação de vestir-se para a guerra mostrou-se como uma experiência bastante potente tanto na questão estética, de resultados das indumentárias criadas, quanto no que diz respeito à ação performática. O enunciado do programa performativo criado pode ser levado para diversos outros ambientes e recriado em outros contextos, como por exemplo o pedagógico, utilizando até mesmo outros materiais que possam apresentar outros questionamentos. Como exemplo, poderia ser usado material reciclável em oficinas em escolas para falar das questões do lixo.

Como diz Eleonora Fabião (2013), “uma performance é um disparador de performances”. Ela cria questionamentos e desdobra-se em outras, ativa circuitos novos. As camadas interpretativas criadas por cada performer a partir de um único disparador foram diversas, já que um disparador é algo como uma pedra que cai em um lago e produz infinitas ondas circulares.

REFERÊNCIAS

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo:** o corpo-em-experiência. ILINX -revista do LUME. Campinas, SP, n.4 (2013). Disponível em: https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276. Acesso em 9 de set. de 2024

FERÁL, Josette. **Por uma poética da performatividade:** o teatro performativo. Sala Preta, São Paulo, Brasil, v. 8, p. 197–210, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370.. Acesso em: 9 set. 2024

GENEL, K. **A questão do biopoder em Foucault e Agamben.** Tradução: Vinícius N. Honesko. Título original: La question du bio-pouvoir chez Foucault et Agamben. In Groupe d'études La philosophie au sens large. Animé par Pierre Macherey. 22/01/2003, 15p.. Disponível em https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/22-01-2003_Genel.pdf. Acesso em 14 de jun. 2024.

LEMOS, Gabriely; PERETTA, Éden. **Dança e biopolítica:** notas sobre uma vida nua. Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 11, n. 00, p. e022015, 2022. DOI: 10.20396/conce.v11i00.8671128. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8671128 . Acesso em: 9 set. 2024.

MARCHESONI, S. **Como devolver a política à sua dimensão ontológica? Para uma leitura de Homo Sacer, de Giorgio Agamben**. Tradução: Selvino J. Assmann. Título original: Come restituire la politica al suo rango ontologico. Per una lettura di Homo sacer di Giorgio Agamben. Acesso em 16 ago 2003. http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~chora/testi2/Dossier4HomoSacer.htm

MBEMBE, A. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Arte & Ensaios. Rio de Janeiro, n. 32(2016), p.122-151, 2016. DOI: 10.60001/ae.n32.p122%20-%20151. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993. Acesso em: 9 de set. de 2024

PELBART, Peter Pál. **Biopolítica.** Sala Preta, São Paulo, Brasil, v. 7, p. 57–66, 2007. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320.. Acesso em: 9 set. 2024.

PERETTA, Éden. **As cinco peles:** a investigação de si como matriz dramatúrgica no ensino de dança. In: anais do ii congresso da anda, 2012, São Paulo. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2012. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2012/trabalhos/as-cinco-peles-a-investigacao-de-si-como-matriz-dramaturgica-no-ensino-de-danca?lang=pt-br> Acesso em: 09 Set. 2024.

Iluminatriz: [1]
Construindo novos apontamentos para uma estética da luz

Nathalia Mendes de Aguiar[2]
Universidade Federal do Maranhão

José Flávio Gonçalves da Fonseca[3]
Universidade Federal do Amapá

RESUMO

O processo da iluminatriz ilumina a perspectiva de trabalhar a luz com o corpo, em contextos que vão além da tradicional caixa cênica, utilizando materiais alternativos para construir sua própria iluminação na cena. A artista-pesquisadora, ao se reconhecer como iluminatriz, adquire a capacidade de criar uma iluminação que antes lhe era inacessível devido à falta de equipamentos. Dessa forma, a obsolescência dos materiais torna-se parte da gambiarra. A pesquisa investiga a figura da artista-iluminadora-pesquisadora que propõe a iluminação como uma forma de resistência e abordando seu processo como um experimento contínuo. A investigação conta com a colaboração de autoras como Ona Carla (2022), Iara Souza (2011), Dodi Leal (2020), Natasha Leite (2018) e Melina Scialom (2021).

PALAVRAS-CHAVE: Iluminação; Artista-pesquisadora; Iluminatriz; Gambiarra

Introdução

O presente artigo tem como objetivo discutir o conceito de "iluminatriz" como um novo paradigma na iluminação cênica, explorando como o corpo da artista-pesquisadora-iluminadora interage com materiais alternativos para criar estéticas de resistência. Este trabalho emerge a partir da necessidade de democratizar o acesso à

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento de Pós - Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Universidade Federal do Maranhão, Mestranda em Artes Cênicas - PPGAC, bolsista da Capes. Email: nathaliaaguiae@gmail.com.
[3] Universidade Federal do Amapá, Doutor em Artes pela Universidade Federal do Pará – UFPA, Mestre em Artes pela UFC (PPGARTES). Graduado em Teatro – Licenciatura pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Arte-Educador e Ator-pesquisador do Núcleo de Pesquisa, Estudo e Experimentação Cênica (NUPEC) da OFICARTE Teatro e Cia. Email: flaviofonseca@unifap.br

iluminação teatral, um campo tradicionalmente dependente de equipamentos caros e de acesso restrito.

Com base em práticas de pesquisa-criação e experimentação, a iluminatriz propõe uma abordagem que subverte a obsolescência dos materiais, ressignificando-os por meio da gambiarra. Este artigo está organizado em três seções principais: (1) definição e poética da iluminatriz, (2) a prática experimental com materiais alternativos e (3) o papel da gambiarra como estratégia política e estética.

1. A Iluminatriz

A figura da iluminatriz surge como uma junção entre a atriz e a iluminadora, uma artista que manipula a luz diretamente no contexto cênico, criando uma relação indissociável entre corpo e iluminação.

Conforme aponta Leite (2018), a iluminação cênica não é apenas um recurso visual, mas um elemento que interage com o espaço, o corpo e a narrativa. A iluminatriz, ao assumir um papel ativo na manipulação da luz, torna-se simultaneamente criadora e receptora das transformações luminotécnicas. Essa prática, fundamentada na pesquisa-criação, possibilita uma reflexão sobre como a iluminação pode ser utilizada como ferramenta de resistência e emancipação artística.

Refletindo sobre a interface entre minha prática artística e minha trajetória investigativa. Para isso, é fundamental dialogar com os conceitos de atriz-pesquisadora-iluminadora, conforme a autora Natasha Kerolen Leite (2018), que propõe uma abordagem de investigação no campo das artes cênicas ao entrelaçar arte e pesquisa de maneira indissociável. Segundo Leite, (2018) a tríade atriz por todos seu processo de criação na atuação no palco e formação, iluminadora pelo trabalhos com a iluminação que perpassa como uma prática artística , onde corpo, espaço e luz se tornam protagonistas de um processo e a pesquisadora que investiga o seu processo de investigação e concepção da iluminação.

A autora propõe, em seus estudos, que o ator-pesquisador não se limita a interpretar um papel, mas deve explorar e investigar o processo criativo como parte essencial de sua atuação, utilizando a pesquisa como uma ferramenta para expandir sua prática artística. Como salienta Braga (2020, p. 94), “Tornar-se pesquisadora-atriz e se

dá com a transfiguração do próprio corpo". O conceito de pesquisa-criação, conforme Leite define, vai além de um simples estudo acadêmico preliminar à prática. Ele envolve um ciclo contínuo de experimentação e reflexão, em que o processo artístico e a investigação se alimentam mutuamente, resultando em uma criação que é, simultaneamente, pesquisa.

Minha trajetória no fazer artístico começou em uma busca constante por algo que fizesse meu coração acelerar e meus olhos se encherem de emoção. Embora fosse algo estranho e inexplicável, sempre senti uma atração profunda pelo fazer teatral. Como muitas iluminadoras de São Luís (Fonseca; Câmara, 2022), meu primeiro contato com a iluminação e a atuação ocorreu durante a graduação em Teatro na UFMA. Onde eu morava, o acesso a atividades artísticas era limitado, salvo pelas iniciativas da igreja, que aconteciam em raras ocasiões.

Minha trajetória como atriz começou na graduação, quando fundei, com colegas, o Coletivo 171, estreando com a peça *Flores? A quem?*. Em 2018, inscrevemos o trabalho no Festival Estudantil de Cenas Curtas Godovirá, onde tive meu primeiro contato com a iluminação cênica. Na época, escolhemos uma luz geral simples, sem refletir sobre sua relação com a cena, o que gerou em mim uma inquietação: porque priorizávamos atuação, corpo e texto, mas negligenciamos a luz? Essa experiência despertou minha percepção sobre a iluminação como parte essencial do processo criativo, transformando-a em elemento central nas produções do coletivo.

Ainda na graduação, me questionava sobre como a luz interage com diferentes tons de pele, considerando a variação na intensidade e cor da refração. Esse questionamento emergiu a partir de dois momentos distintos, que com o tempo se entrelaçaram. Leal (2019) critica o ensino de iluminação cênica, que não aborda as questões étnico-raciais, de gênero e outras, contribuindo para a manutenção de padrões hegemônicos, como a branquitude e a cisgeneridade.

Em uma disciplina, fui classificada como "morena", mas uma colega me identificou como "negra", o que me fez perceber a complexidade de minha identidade. No mesmo semestre, comecei a estudar iluminação na disciplina ministrada com a professora Zezé Lisboa na UFMA, onde desenvolvi dois projetos distintos. Em "Distúrbio de Conduta" (2019), usei iluminação convencional, enquanto em

"Indivisível" (2019), explorei luz alternativa, usando materiais simples como caixa de papelão e pisca-piscas. Fiquei fascinada pelas possibilidades criativas da luz alternativa, que me libertava da dependência de equipamentos caros.

Com a iluminação comecei a perceber que dependendo da intensidade ou cor da que incidia sobre minha pele, a tonalidade se alterava, a tornando mais clara ou opaca ou mais escura. Comecei a desvendar minhas inquietações sobre essa que incidia sobre mim e sobre como eu reagia sobre ela, construindo a luz das minhas inquietações como pessoa.

O terceiro arco, para mim, foi o mais decisivo, pois dei inicio aos meus processos com iluminatriz e a trabalhar com materialidade luminotécnicas alternativas. Durante a pandemia da COVID-19, o impacto emocional e psicológico do isolamento social, aliada à incerteza de um futuro próximo, me conduziu a uma introspecção profunda. A necessidade de realizar o fazer artístico fez com que me voltasse na busca pelas materialidades alternativas do trabalho com a luz — não só como elemento técnico, mas como uma forma de expressar todos os sentimentos que estavam latentes naquele momento.

No processo de experimentação questões começaram a nortear a minha prática, pois ao testar essas materialidades, eu me propunha a está em cena, e também a iluminação. Ao posicionar a luminária em direção a parede, eu me colocava em cena, apenas testando aquela luz, mas se eu quisesse mudar a cor ou os ângulos, era preciso que eu manipulasse tal material. Esse processo culminou na criação do conceito *iluminatriz* — um sujeito que não apenas manipula a luz, mas que também é afetado por ela sendo simultaneamente criadora e receptora da luz que está manipulando.(Aguiar; Lopes, 2022). Quando eu estava em cena sentir uma necessidade de poder trabalhar essa luz mesmo que fosse apenas de maneira intuitiva, dessa forma a iluminatriz possibilitou com que a luz deixasse de ser apenas uma forma de fazer visível, mas de como poderia ser ver aquela sendo trabalhada de diversos ângulos e cores. Entendo que “Não se trata apenas de ver, mas *como* ver.” (Simões, 2008, p. 18).

Durante o período de pandemia de 2020 a 2022, a prática cênica sofreu uma reinvenção forçada devido ao isolamento social, uma vez que a presença física dos atores no palco foi substituída pela presença mediada por câmeras e plataformas

digitais. Nesse novo contexto, a cena cênica foi reelaborada, exigindo uma revisão dos modos de concepção e execução da iluminação, agora realizada dentro dos limites do espaço virtual. Ao invés de contar com as condições convencionais de um palco iluminado, recorri a materiais alternativos encontrados em minha casa, como velas, lanternas de celular, luminárias de escritório e outros objetos luminosos. Esse processo de experimentação fez com que eu percebesse que a iluminação, antes confinada às salas de teatro, passou a ser uma construção dentro de casa, ampliando as possibilidades de criação com a luz.

Corroboro com Schialom (2021, p. s/n) ao deter os meus processos de criação individuais e no coletivo, como um laboratório de experimentos:

> [...] uma atividade e um espaço fértil de experimentação, onde práticas são usadas para investigar algo desconhecido ou testar ideias. Todavia, ele permanece como uma práxis, na qual o pesquisador precisa ser criativo, desafiador e interessado naquilo que está para ser examinado e/ou descoberto. (Schialom, 2021, s,n)

A proposta do laboratório era trabalhar sobre o experimentos sem pensar na questão de erros ou acertos, mas sim de testes livres e fluidos sobre a prática que estava sendo realizada, durante todos esse período, de forma individual eu testava a luz de objetos luminotécnicos, e de acordo com a luz que estava sendo testada começava a vestir um roupa e me maquiar conforme aquela luz me transfigurar algo. Me apropriando sem texto ou coisas predeterminadas apenas experimentava e depois realizava um registro em vídeos ou em fotos.

> A iluminação cênica é fundamental no teatro, visto que a imagem só fiscaliza a presença da luz [...] o vídeo não existe sem luz. Nas atuais câmeras filmadoras e fotográficas a luz é captada por um fotossensor digital e convertida em imagem. Desse modo, o iluminador e a iluminadora são essenciais para que o teatro possa realizar sua transição para o ciberespaço. (Neto, 2021, p. 8)

Embora a iluminação fosse um elemento necessário para a cena, e principalmente para a câmera , ela parecia necessitar de algo para coexistir naqueles experimentos. A *iluminatriz* emerge como uma junção de duas funções: a atriz e a iluminadora. Essa figura, ao manipular a luz no contexto cênico, não apenas ilumina, mas também é a criadora e condutora da estética luminosa da cena. A atriz e a iluminação, assim, tornam-se inseparáveis, formando uma relação de codependência, tal como descrito por Camargo (2018, p. s/n): "A luz afeta a cena, que, por sua vez, afeta a luz, produzindo um diálogo incessante, um acordo de mudanças e adaptações

ininterruptas, à medida que uma se põe diante da outra. São dois processos vinculados, indissociáveis, em estado de codependência."

Ao refletir sobre o papel do ator no teatro e, especialmente, na construção da cena, recorro às palavras de Josett Ferral (2015) em seu livro *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*. Ferral formula sobre o ator:

> Se o ator é portador da teatralidade no teatro [...] -, é porque todos os sistemas significantes – espaço cenográfico, figurinos, maquiagem, narração, texto, iluminação, acessórios – podem desaparecer sem que a teatralidade cênica seja profundamente afetada. É suficiente que o ator permaneça para que a teatralidade seja preservada e o teatro possa acontecer, prova de que o ator é um dos elementos indispensáveis à produção da teatralidade cênica. (Ferral, 2015, p.93)

2. Experimentos da Iluminatriz e as materialidades

Na construção destes experimentos me dispus a pensar como a iluminadora ao trabalhar com a luz dos materiais luminotécnicos alternativos, observando suas luzes e estudando sobre as mesmas e com atriz no processo de trabalhar com aquelas luzes novas e me adaptar no processo, ao testar sobre como essa corporeidade através da iluminação que está pensando com os materiais luminotécnicos e como estava sendo posicionada em cena. A primeira questão foi como eu poderia modificar a luz? Teria que sair de cena, para realizar tal ato? Pois a proposta de manipular a luz, também afetava a atuação, pois ao utilizar materiais alternativos exigia uma manipulação na criação e execução da iluminação.

A utilização desses materiais alternativos gerou uma transformação no olhar sobre o que constitui a iluminação cênica. Os objetos não se limitavam a cumprir um papel cenográfico ou “Elemento iluminocenográfico” (Flecha 2021), mas se tornaram parte da estética da iluminação, algo que exigia uma nova abordagem. Ao testar essas fontes de luz, fui percebendo como a manipulação da luz poderia fluir na cena. O processo de adaptação exigiu que eu não apenas lidasse com essas fontes de luz de maneira intuitiva, mas também criasse um vínculo estético entre a luz e o corpo, onde ambos se influenciavam mutuamente.

O primeiro processo que me propus a trabalhar como iluminatriz foi quando trabalhei sobre a luz da vela em um copo de vidro, percebi as nuances da luz no corpo, no ambiente e nos objetos presentes que eram iluminados com a luz trêmula e de baixa

intensidade. Conforme se distanciava da luminosidade, a proposta da cena ganha outros significados estéticos, pois a luz da vela conforme se afasta da iluminatriz, acaba perdendo sua nitidez. Esse trabalho é um fragmento da videoart Luzes em co(r)pos (Figura 4). Essa cena a iluminatriz mostra sobre seu processo de afastar a luminosidade da vela sobre seu corpo, é como mostrar a quem assiste sobre o que eu queria mostrar e o que queria esconder.

Figura 4 – Sob a luz da vela



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2021

Dessa forma, para Camargo (2012, p. 63) “a luz reinventa o objeto, como se ele estivesse sendo visto pela primeira vez. [...] O espectador mesmo sem sair do lugar, pode ter uma impressão visual completa dos objetos, como se estivesse vendo sob todos os ângulos. [...]”. Com base nisso, criando cenas, diálogos que foram feitos através de efeitos visuais com luz e a materialidade na frente da câmera, que seria para distorcer a imagem captada pela câmera, quando a usamos dependo da iluminação em contato com ela, chegamos a outras imagens. Pensando em como a luz cria um contribuinte imagético, ao colocá-la em contato com os materiais, transformamos a imagem nítida em que era vista, em angulações borradas, turvas.

Construímos no Coletivo a partir de nossas pesquisas individuais, sobre luz, performance e dramaturgia o experimento cênico: O que um coletivo pode fazer em tempos de pandemia (2021) quando estávamos em um momento de experimentação,

desliguei a luz do quarto e coloquei um tecido preto transparente na câmera, criando assim uma visão distorcida sobre mim. Como os questionamentos Quem eu sou? Qual a minha cor?. Ao acender a vela, essa visão distorcida foi acentuada, pois com a luz em baixa intensidade, mesmo que tão perto do meu rosto, assim criando um texto sobre as minhas descobertas como mulher negra na sociedade, a iluminação criada era com o medo, que ia sendo revelado. (Figura 5).

Figura 5 - O que um coletivo pode fazer em tempos de pandemia



Fonte: *Youtube*[4], 2021

Segundo Camargo (2012,p. 98) “as pessoas, os objetos e principalmente os lugares são vistos de modo diferente, dependendo do tipo de luz que recebem”. Ao elaborar um experimento sobre a luz e como ela age na percepção de quem assiste, foi possível entender que ao dispor o copo com a vela, no meu quarto, o local me induziu a uma nova imersão de cena, pois a luz bruxuleante da vela era como um véu que precisava chegar bem próximo à pele ou a objetos para que pudessem ser vistos, ao tornar o diálogo com aquela luz um jogo que esconde e revela; assim optei por conduzir o copo com mão, no decorrer do desenvolvimento da cena, iluminando o rosto de um lado, proporcionando sombra no outro e consequentemente enquanto se afastava a vela, criava- se um ambiente com uma atmosfera enevoada.

O segundo processo que trabalhei foi sobre a água em contato com a luz da lanterna do celular, do qual comecei a interagir com essa luz, sobre a vivência de mulheres da minha família, que moravam ao redor do rio, sobre suas dores, amores e

4 Disponível em: <https://youtu.be/accdh956igc?si=H15OPbNmNc6lJK0E>. Acesso em: 11 de dez 2024.

desamores. Utilizando a materialidade do copo de vidro e a travessa com água, com a lanterna do celular perto desses objetos, existia uma projeção da água que a luz refletia, obtendo-se uma luminosidade clara, quase pálida (Figura 6). Para poder utilizar essa luz em um experimento, tive que entender o mecanismo a partir dela, adaptando ao objeto, as possibilidades obtidas com ele estático ou a lanterna do celular sendo conduzida na mão da atriz, pois dependendo do posicionamento da lanterna, a luz que era refletida alterava o tamanho.

Figura 6 - Experimento com o copo de vidro e travessa com água e a lanterna do celular



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2021

Nesse contexto, é possível perceber que a interação entre a luz, os objetos e os corpos em cena contribui para a criação de uma visualidade única, em que os elementos da práxis cênica são atravessados por variáveis estéticas e poéticas, como apontado por Tudella (2013). Ele destaca que as fontes de luz e os corpos sobre os quais elas incidem, dentro das condições específicas do ambiente, colaboram para a construção da qualidade visual. Essa qualidade não é apenas técnica, mas perpassada por traços históricos, estilísticos e pela poética que guia o processo criativo. Aqui, a luz da lanterna, ao refletir sobre a água e os objetos, não apenas ilumina, mas se torna um elemento que dialoga com as histórias das mulheres da minha família, criando camadas de significado que ultrapassam a materialidade e alcançam um campo de memória, emoção e narrativa.

Ao ajustar a lanterna e explorar as projeções e alterações no tamanho da luz refletida, percebo como cada gesto e escolha estética tornam visíveis não apenas os objetos em cena, mas também os traços do ideário que molda essa criação. Assim, a luz deixa de ser um simples instrumento e se transforma em um meio de expressão poética, reafirmando que, como Tudella sugere, a visibilidade em cena é profundamente influenciada pelo contexto e pela subjetividade do artista, configurando uma experiência visual única e repleta de significados.

Quando trabalho com a construção da iluminação utilizando materiais alternativos, busco compreender que, por trás da manipulação desses objetos em cena, está a iluminatriz, uma figura que, antes de se definir como tal, passa por um processo de aprendizado e experimentação. Ao observar a luz, os movimentos criados pelos objetos, a luz que incide sobre eles e as nuances que emergem, é possível entender como a iluminatriz se relaciona com o espaço e com a cena que está sendo formada. Nesse contexto, Isaacsson(2006) afirma que "investigar a ação criadora do ator significa debruçar-se sobre os movimentos, as metamorfoses da composição de algo que deverá ser continuamente passível de novos movimentos e transformações" (Isaacsson, 2006, p. 83).

De forma alinhada, Schialom reforça a ideia de que o corpo não é apenas um instrumento de execução, mas um meio legítimo e ativo pelo qual pensamentos e processos criativos acontecem. Para Schialom, (2021):

> o corpo passa a ser reconhecido e validado como um meio em que pensamentos e processos acontecem, passando a ser o local onde e através do qual a pesquisa é realizada. Isso significa que tudo aquilo que faz parte da corporeidade do indivíduo (características herdadas e adquiridas) é considerado como um elemento que fomenta e determina a pesquisa" (Schialom, 2021, s/n).

Nesse sentido, a corporeidade da iluminatriz – suas percepções sensoriais, seus movimentos e sua interação com os materiais – emerge como um eixo fundamental do processo criativo.

Schialom, (2021) "o conhecimento tácito é subjetivo, sendo uma experiência qualitativa apreendida e desenvolvida através do corpo ou da atividade corporal". A partir desse ponto de vista, a prática da Iluminatriz se insere no que a autora compreende como a fusão entre o saber tácito e o saber sensorial. Cada movimento,

cada ajuste na luz, e cada manipulação dos objetos cênicos não apenas produzem resultados visíveis na cena, mas geram, simultaneamente, um conhecimento que é visceral, experiencial e profundamente ligado à corporeidade. O corpo da iluminatriz não é apenas um veículo que opera materiais técnicos, mas o próprio espaço onde o pensamento e a criação se articulam, transformando a cena em um laboratório sensorial e epistêmico, onde cada interação corporal e material é uma forma de pesquisa viva.

> [...] considerando as técnicas corporais e a tomada de decisões (conhecimento provindo e adquirido através da prática) como sabedoria tácita e corporalizada. Com isso, as práticas de treinamento do ator/bailarino (a), ao serem corporalizadas, junto às investigações que acontecem ao se utilizar de tal treinamento, passam a serem vistas como atividades epistêmicas, ou seja, que portam e promovem conhecimento. [...] (Schialom, 2021, s/n)

A Iluminatriz, ao manipular a luz e os materiais cênicos, não se baseia apenas em técnicas já estabelecidas ou normas predefinidas. Ao contrário, seu processo de criação é profundamente conectado com a experiência sensorial e o corpo, levando em conta o que ela sente através do tato, da interação com os objetos e da percepção da luz em tempo real. Esse processo se dá através de uma constante troca entre o corpo da iluminadora e os materiais com os quais ela interage, em um processo que vai além da simples configuração técnica de iluminação. A Iluminatriz aprende e cria a partir da experiência tátil da luz, do calor das lâmpadas, da resistência dos objetos e do movimento do corpo que altera o ambiente luminoso.

3. Gambiarra: Estética e Política

Ao recorrer desse meio pela gambiarra, que segundo Iara Souza (2018) a gambiarra é o signo de um objeto pode ser alterado, dando novo significado a sua função/contexto, então quando transformo um objeto que sai do seu uso habitual, saindo de um mero objeto a refletores alternativo.

O tato da Iluminatriz ao manipular objetos, fios, lâmpadas e até mesmo a luz gerada por esses materiais em processos improvisados, reflete um conhecimento incorporado, no qual o corpo e a mente estão em constante sinergia. Cada movimento, cada ajuste de luz, cada conexão improvisada com um objeto cotidiano traz à tona um novo aprendizado, que muitas vezes escapa das normas convencionais e desafia a lógica técnica tradicional da iluminação cênica.

A relação da Iluminatriz com o espaço e a luz se torna, assim, um processo de descoberta sensorial, no qual o tato e a experiência direta são fundamentais para o desenvolvimento da poética de cena. A gambiarra, como prática de experimentação, propõe uma reinterpretação do espaço através do controle sensorial sobre a luz, o som e os objetos. Não se trata apenas de iluminar a cena, mas de trabalhar a luz como matéria sensível, que é manipulada de maneira improvisada e intuitiva, muitas vezes sem um roteiro técnico pré-estabelecido, o que dá à prática da Iluminatriz uma qualidade orgânica e única.

Para Flecha, essa prática não é apenas uma escolha estética, mas uma forma de democratizar a criação cênica, rompendo com a dependência dos equipamentos caros e sofisticados da iluminação tradicional. Ele afirma:

> Essa opção política nos permitiu a experimentação de uma pluralidade de resultados estéticos de luz, para além dos equipamentos de iluminação convencional [...], podendo apresentar o mesmo espetáculo, sem prejuízo de adaptações de luz para o espectador, seja em São Paulo, seja no interior do Maranhão. Onde tenha uma tomada, a cena acontece [...]. (Flecha, 2021, s/n)

Essa flexibilidade no uso de materiais cotidianos permite que o espetáculo seja realizado em diversos contextos, sem perder sua essência, e evidencia a possibilidade de uma articulação estética que não depende de recursos técnicos tradicionais, mas da criatividade e da adaptação do material ao ambiente.

Assim, ao integrar o conceito de gambiarra ao trabalho da Iluminatriz, reconhecemos que a experiência de criação não é apenas intelectual, mas corpórea, tátil e intuitiva, em que o erro e a improvisação não são vistos como falhas, mas como catalisadores de novos caminhos e descobertas estéticas. O processo criativo da Iluminatriz, portanto, é um movimento contínuo de transgressão e reinvenção, onde a luz não é apenas uma ferramenta técnica, mas uma matéria viva, criada e reformulada a partir do tato, da intuição e da gambiarra como método criativo.

No entendimento de como se constroem os métodos ligados à criação da iluminatriz com luzes de materiais alternativos, é essencial observar como a atriz (ou iluminatriz) passa a se perceber como alguém que ilumina a si mesma, assim como as poéticas que ela constroi para a cena. Ao incorporar esses materiais e manipular a luz, ela cria uma interação contínua entre o corpo, a luz e o espaço, refletindo não só sua

própria percepção estética, mas também um processo criativo que redefine a iluminação de forma autêntica e dinâmica.

Dessa forma, a *iluminatriz* é um elo fundamental para a construção cênica, especialmente no contexto da pandemia, onde a atuação e a iluminação foram desafiadas a se adaptar a novas formas de presença e expressão. A luz, em seu papel essencial na cena, exige não apenas uma manipulação técnica, mas um trabalho criativo e sensível, que se insere como um elemento da dramaturgia e da estética da cena.

A noção de *iluminatriz* transcende, portanto, a simples necessidade de adaptar-se ao isolamento. Ela é uma criação da atriz, que se torna iluminadora, e da iluminadora, que se torna atriz, formando uma unidade indivisível. Este conceito se alinha com a reflexão de Moura (2020, p. 114), que afirma: "A compreensão de que a atuação é uma composição e que, por isso, o ator deve ter interesse em perceber os demais processos criativos que envolvem uma cena, tentando compreendê-los como extensões de suas ações corporais". Ao integrar a luz ao corpo, a *iluminatriz* oferece uma nova dimensão à atuação, onde a iluminação não é apenas um aspecto técnico, mas uma extensão da corporeidade da atriz, fundamental para a construção da cena.

A gambiarra, como prática central da iluminatriz, é definida por Souza (2011) como um conjunto de soluções criativas que subvertem as limitações materiais. No contexto da iluminação cênica, ela permite uma democratização do fazer artístico, rompendo com a dependência de recursos caros e inacessíveis.

Esse aspecto político da gambiarra é evidente na maneira como ela transforma a relação do artista com os materiais e o espaço. Durante o isolamento, a gambiarra tornou-se um meio de resistência cultural, permitindo que a iluminação continuasse sendo uma linguagem expressiva e transformadora. Marcelo Flecha (2021) destaca que essa abordagem não apenas expande as possibilidades estéticas, mas também questiona as hierarquias e os padrões estabelecidos no campo teatral.

Considerações Finais

O conceito de iluminatriz propõe uma transformação no modo como a iluminação cênica é compreendida e praticada. Ao integrar corpo e luz em uma relação

indissociável, a iluminatriz cria uma estética que ressignifica a gambiarra como uma prática artística e política.

Essa pesquisa destaca a importância de valorizar práticas criativas que dialoguem com as limitações materiais, promovendo uma democratização do acesso à iluminação cênica. A iluminação, nesse contexto, deixa de ser apenas um elemento técnico e torna-se uma linguagem viva, capaz de transformar espaços, corpos e narrativas.

Referencias

AGUIAR, Nathalia Mendes de; PEREIRA, Abel Lopes. **Experimentos de uma atriz iluminadora (iluminatriz) com recursos de iluminação alternativa no ambiente de casa no período de pandemia.** A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 1–23, 2022. DOI: 10.5965/12764466902042022040l. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/22738. Acesso em: 30 jul. 2024.

BRAGA, Bya. **A pesquisa-criação entre práticas experimentais cênicas, investigações acadêmicas e encontros de vida e máscara.** In: Fernanda Areias de Oliveira; José Flávio Gonçalves da Fonseca; Marta Isaacson Sousa e Silva (organizadores).Pesquisa- criação franco brasileira: contextos acadêmicos e protocolos de divulgação = recherche-creation franco-bresilienne: contextes academiques et protocoles de diffusion. São Luís: Edufma, 2023, p. 84- 116.

CÂMARA, Ona Carla S. FONSCECA, Michele Nascimento. **Mulheres Iluminadoras em São Luís: a colaboração da Universidade Federal do Maranhão na formação das iluminadoras de São Luís no século XXI.** In: FONSECA. M.N.C; SILVA, R.A.C; ZORZAL, R.C. Um voo sobre as artes cênicas: olhares, perspectivas e experiências em pesquisa. Brasília, DF: Trampolim, 2022. p13-44

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. São Paulo, Perspectiva, 2012.

CAMARGO, Roberto Gill. **Escrita e não escrita da luz**. Urdimento, v.1, n.31, p.216-224,Abril 2018.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites. Teoria e prática do teatro**. Tradução de J. Guinsburg [et al.], São Paulo: Perspectiva, 2015.

FLECHA, Marcelo. **Memorial técnico de artesanias Iluminocenográficas: desenvolvendo tecnologia a partir da obsolescência ou Tópicos, apontamentos e derrisões de um iluminador dedicado ao pensamento não acadêmico.** A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 1–47, 2021. DOI: 10.5965/2764466902022021060l. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/21462. Acesso em: 26 nov. 2024.

FIGUEIREDO, Laura Maria. **Iluminação cênica: espaço, luz e corpos em foco**. Urdimento, v.1, n.31, p.152-161, Abril 2018

ISACCSON, Marta. O Desafio de Pesquisar o Processo Criador do Ator. In: Carreira, Andre (Org) (et al). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006)

LEAL, Dodi Tavares Borges. **ILUMILUTAS: tecnopolíticas da iluminação cênica, pedagogia crítica da luz e visualidades de corpos não- hegemônicos**. Urdimento, Florianópolis, v.1, n.37, p. 116-135, mar/abr 2020.

MOURA, L. R. G. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes Cenicas) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2014. Disponivel em: </https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/12465/1/IluminacaoC%C3%AAnicaTrabalho_Moura_2014.pdf> Acesso em: 29/11/2024.

NETO, Otávio José Correia. **O sinal está fechado? Perspectivas acerca da iluminação cênica durante a pandemia e estratégias utilizadas para o teatro remoto**. A Luz em Cena, Florianópolis, v.2, n.2, dez.2021.

SCIALOM, Melina. **Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada e artes cênicas**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 11, n. 4,e111236, 2021.Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660111236>

SILVA, Natasha Kerolen Leite. **DIÁLOGOS DE LUZ: A performance do iluminador e a performatividade da luz**. Urdimento, v.1, n.31, p.178-196, abril 2018

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À LUZ DA LINGUAGEM A iluminação cênica: de *instrumento da visibilidade* à *'Scriptura do visível'*** (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral). São Paulo, 2008.

SOUZA, Iara Regina da Silva. **A gambiarra na cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará**. 2011. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.Disponível em: https://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2009/IARA%20REGINA%20DA%20SILVA%20SOUZA.compressed.pdf. Acesso em: 07 jul.2022.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo/ Eduardo Augusto da Silva Tudellla**.
-2013. 629 f. il. Orientador:Prof. Dr. Ewald Hacklero. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro.

Por uma arte transteatral:
análise dos processos criativos e dramatúrgicos protagonizados por pessoas trans e travestis[1]

Lindleyrlan Ramos Silva[2]
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

RESUMO
O artigo em questão advém de uma pesquisa em andamento de dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) em que objetiva problematizar questões sobre identidade de gênero no campo teatral com enfoque em pessoas transexuais e travestis analisando aspectos e estéticas da cena e dramaturgias protagonizadas por essas/esses agentes sociais, que por meios de mecanismos de exclusão, elitismo e preconceito, foram afastadas dos ofícios da arte e expostas a ridicularização e estereótipos, causados principalmente pelo que chamamos de *transfake*, ou seja, narrativas conduzidas e interpretadas por pessoas cisgêneras que reforçam equívocos e desserviço para toda a comunidade transgênero, ausente. O enfoque da pesquisa se dará em pólos locais de São Luís (MA) e Manaus (AM), com aprofundamentos teóricos de Dodi Leal, Judith Butler, Renata Carvalho e Jota Mombaça, assim como outros autores cisgêneros que acrescentam estudos atualizados sobre a temática. A metodologia abordada será a qualitativa, e o levamento bibliográfico complementar como corpo-político analítico responsável. Com isso, o seguinte artigo, apresenta-se como um mecanismo de oferecer voz e protagonismo para a criação artística de pessoas transgêneros e travestis, e obter registros dos processos teóricos e práticos juntamente com as iniciativas propostas e apresentadas teatralmente.

PALAVRAS-CHAVE: gênero; performance; teatro; transgênero.

Introdução

Diante da necessidade de elevar corpos plurais e principalmente de pessoas trans dentro das esferas teatrais, juntamente com a participação ativa de identidades dissidentes que há muito tempo foram relegadas ao abandono e marginalização. É de suma importância dar-se início a uma revolução que provoque um sentido de uma reflexão social, pois o teatro, com todos os seus pormenores, ainda não está isento de promover exclusão ou apagamentos de subjetividades e identidades, visto que vivemos em uma sociedade pautada no racismo, homofobia, transfobia e outras mazelas que afetam diretamente diversas minorias sociais. Mesmo com o avanço parcial de direitos

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.

[2] Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Email: lr.silva@discente.ufma.br

sociais para uma parte da comunidade transgênera, existe um movimento de reação contrária que acaba promovendo discursos segregadores e de ódio para essa população, inventando até mesmo termos como a chamada "ideologia de gênero"[3] para justificar atos de repúdio e até mesmo campanhas antitrans.

Portanto, essa pesquisa em andamento se iniciará como um pontapé inicial de significativa relevância, tendo em mira a crescente necessidade de consolidar estudos entre o ator/atriz, performer, criador(a) de cena, acerca de mecanismos para a interpretação com base na sua identidade e pessoalidade, demarcando assim sua corporalidade, autoria e assinatura dramática pessoal.

O Brasil ainda continua sendo o país que mais mata pessoas trans e travestis, de acordo com a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA)[4] , e com esse intuito, agregado com a minha vivência e percalços com o meu fazer teatral no âmbito acadêmico, escolhi aprofundar juntamente com essa pesquisa a problemática da prática do *transfake*[5], embora este não seja o ponto central da trajetória da pesquisa em questão, creio que isto perpassará nas indagações e interlocuções dos trabalhados registrados e na representação de pessoas transgêneros nos espetáculos teatrais. E o meu papel como atriz/performer no monólogo em que eu interpreto uma travesti chamada "Veronique" (2014), visto que, sou uma mulher trans, que ainda estava em transição quando o espetáculo foi montado e encenado, a luta por uma representatividade nas artes cênicas se faz muito presente as discussões sobre essa temática, que envolvem, além da oportunidade e visibilidade, também a empregabilidade e mercado de trabalho.

[3] Criou-se uma falácia apelidada de "ideologia de gênero", que induziria à destruição da família "tradicional", à legalização da pedofilia, ao fim da "ordem natural" e das relações entre os gêneros, e que nega a existência da discriminação e violência contra mulheres e pessoas LGBT comprovadas com dados oficiais e estudos científicos. Utilizou-se de desonestidade intelectual, formulando argumentos sem fundamentos científicos e replicando-os nas mídias sociais para serem engolidos e regurgitados pelos fiéis acríticos que os aceitam como verdades inquestionáveis. (ABBAGNANO, 2003)

[4] Segundo dados da ANTRA, em 2023, houve um aumento de 10% no caso de assassinatos de pessoas trans em relação ao ano de 2022. Destacando ainda o fato de o país figurar novamente como o país o que mais consome pornografia transexual em plataformas de conteúdo adulto, sendo que o Brasil pelo 15° ano consecutivo seguiu como o país que mais assassinou pessoas trans no mundo. (ANTRA, 2024).

[5] O termo transfake foi estabelecido e utilizado no Brasil em 2017 pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART) e o Coletivo T, contra a exibição da peça Gisberta, que narrava a história de uma travesti brasileira e imigrante, que foi assassinada cruelmente aos 45 anos, por 14 adolescentes na cidade do Porto, em Portugal. Porém, o espetáculo era interpretado pelo ator cisgênero Luís Lobianco, sendo assim, manifestações ocorreram por tais entidades e outros grupos de artistas transgêneros, por conta da obra ser sobre uma pessoa trans e não possui nenhuma pessoas travesti ou transexual na sua equipe de produção. (Favero, 2018)

O papel do teatro como ato político e instrumento de resistência, deve servir como um palco que traga luz a essas propostas que atualmente encontram barreiras no autoritarismo e no conservadorismo cada vez mais latente.

A participação ativa de corpos trans e travestis no fazer teatral, surge como uma forma poderosa de empoderamento, para expressão de nossas histórias, lutas, triunfos, autoestima e resiliência. Portanto, a pesquisa apresentada pelo presente projeto tem como apresentar o seguinte questionamento: Como a prática da produção cênica protagonizada por travestis e pessoas transexuais pode proporcionar autonomia nos processos criativos e na extinção do transfake?

Entre travestilidades e transgeneridades, os caminhos percorridos para uma *arte transteatral*

A presente pesquisa tem como escopo se aprofundar nos trabalhos cênicos e performáticos produzidos e interpretados por pessoas trans, sendo elas em cena na atuação, direção, montagem ou autoria. Primeiramente, pensei em nomes como o ator ludovicense, Antônio Bandeira, homem trans que defendeu sua dissertação de mestrado assim como seu Trabalho de Conclusão de Curso usando como referência seu espetáculo autobiográfico “Azul” (2018), assim como, os trabalhos de direção e atuação da manauara Mariellen Kuma, cujos trabalhos de recepção e atuação na capital amazonense são de suma importância para a comunidade trans. Utilizarei também como base o meu monólogo produzido e adaptado por mim como Conclusão de Trabalho de Curso no ano de 2015, chamado “Veronique”, cuja adaptação foi inspirada na obra de Dib Carneiro Neto, “Salmo 91”. Outros exemplos também podem ser usados na pesquisa desse projeto, como, trabalhos teatrais cênicos, locais e nacionais de outros artistas trans e transexuais, que tem como proposta a participação ativa desses agentes sociais em seus ofícios.

E usando um dos meus principais trabalhos teatrais como um fator de potência e investigação de produção e criação cênica produzidos e protagonizados por pessoas trans e travestis, pretendo utilizar uma linha do tempo de como a temática das travestilidades e transgeneridades foram se moldando e adaptando ao longo do tempo, principalmente na esfera teatral, onde a urgência por esses corpos dissidentes se mostrou cada vez mais como um fator de resistência, levantando questionamentos

como: apagamento, exclusão e até mesmo mercado de trabalho para identidades travestigêneres no campo artístico.

Além de analisar os trabalhos cênicos e os processos produzidos e protagonizados por artistas transgêneros, com base em suas técnicas e metologias teórico-prática de criação. A linha tênue entre o que é *transfake* e o que são estereótipos de gênero no teatro com base em expressões artísticas que perpetuam desinformação e segregação, será como um meio de identificar possíveis interpelações que ainda geram dúvidas sobre essa prática, pois continuamente questões como identidade e gênero acabam se entrelaçando como se fossem duas coisas homogêneas, o que acaba gerando ignorância e até mesmo discursos vazios por boa parte de quem defende essa prática reducionista

Recortes de algumas iniciativas artísticas e produções em que artistas trans e travestis estiveram inseridas na seara teatral ludovicense assim como no eixo Norte-Nordeste nos últimos tempos, e quais foram as abordagens dessas obras e o impacto que causaram tanto no coletivo em que foram trabalhadas quanto ao público em questão, essa análise pode ser utilizada como um fator comparativo do trabalho de recepção e crítica envolvendo pessoas trans, e de como essas abordagens podem ou não atravessar outras pessoas que estão envolvidas e aquelas que também estão como espectadoras.

E durante esses procedimentos técnicos, teóricos e práticos dos principais autores que abordam questões de travestilidades e transgeneridades no estudo e pesquisa teatral – sim, autores cisgêneros[6] também poderão ser utilizados até mesmo como material de análise crítica – pesquisadores da própria comunidade transgênero serão as principais referências na aplicabilidade dessa pesquisa, destacando assim, assinatura autorais e as múltiplas vozes que corpos travestigêneres trazem em suas criações e problematizações de uma estética *transteatral.*

Corpos objetos e abjetos: corporalidades transgêneras como formas de protagonismo

O entrelaçamento por processos cênicos e por uma arte voltada contemporaneamente por uma aclamada representatividade e diversidades corporais que

[6] Uma pessoa cisgênero ou cis é uma pessoa na qual o sexo designado ao nascer, juntamente com o sentimento interno/subjetivo de sexo + gênero designado ao nascer sentimento interno/subjetivo de gênero, estão “alinhados”. Uma pessoa cis é aquela que mantém privilégios em detrimento de pessoas trans, ou seja, ela é vista como “alinhada” dentro do seu corpo e do seu gênero. (Kaas, 2012).

fogem do padrão normativo e eurocêntrico. O discurso por uma corporeidade trans e autoria dessa comunidade se faz cada vez mais presente, ainda mais pelo avanço de políticas públicas na área e pelo ingresso da comunidade transgênero pelo domínio de suas próprias narrativas.

Como já diz Dodi Leal (2018), a performatividade transgênera, quando começa a desvelar os códigos sociais dentro da sociedade acostumada a ver corpos não-padrões na subalternidade e completamente à margem. Trava-se uma luta anticolonial em múltiplas particularidades sociais como: a política, a econômica, a estética e a pedagógica.

A história da travestilidade no Brasil tem grande impacto social sobretudo na construção psicológica das pessoas que pensam o que é ser transexual e/ou travesti, que também envolve questões dos homens transexuais, muitas vezes, invisibilizados pelos próprios movimentos sociais.

Diante disso, ainda hoje, artistas cisgêneros ainda insistem em se envolver e dar voz e corpo, á papeis predestinados a corporeidade e vivências de pessoas transexuais, transmitindo a falsa idealização e objetificação do que seria a vida de uma transexual e/ou travesti, vista por uma ótica geralmente sexualizada e estereotipada. E quando os papeis são invertidos, dentro de uma lógica justa e até mesmo de oportunidade, pessoas ainda estranham e protestam por uma artista transexual interpretar uma personagem cisgênera, vemos assim, que o discurso sobre talento e capacidade não é equivalente para as mesmas identidades artísticas, inflamados por discussões autoritárias, transfóbicas e muita das vezes criminosas. É como os questionamentos levantados por Lopes (2016):

> O que acontece quando a travesti anda na rua? Como o(a) artista de rua é visto em seu trabalho? O que ocorre do encontro/choque de diferentes bandeiras na rua, como palco das atuais manifestações políticas? Misturando um pouco: quais reações são provocadas pela ocupação da rua por travestis e transexuais na ação do teatro? E quais as palavras e bandeiras políticas do ativismo trans ecoam nas ruas em manifestações públicas? (LOPES, 2016, p. 871)

Portanto, a minha referida pesquisa pretende discutir na contemporaneidade, como as tratativas de performativas das transgeneridades teóricos e práticas possam contribuir para procedimentos metodológicos amplos, com a utilização de materiais e formas de conhecimentos para o contexto dos estudos sobre a arte feita e produzida por

pessoas transexuais. E assim, produzir material crítico/reflexivo sobre as práticas e performances no âmbito político, educacional e cultural. De acordo com Butler (1999) os corpos transexuais são aqueles que não pensam por se tratar de corpos que são descartáveis e sem importância. Já Bento (2006) se refere aos tais corpos suscetíveis a várias formas de violência e opressão, como no caso os corpos trans, a seguinte citação:

> [...] corpos pré-operados, pós-operados, hormonizados, depilados, retocados, siliconizados, maquiados. Corpos inconclusos, desfeitos e refeitos, arquivos vivos de exclusão. Corpos que embaralham as fronteiras entre o natural e o artificial, entre o real e o fictício, e que denunciam, implícita ou explicitamente, que as normas de gênero não conseguem um consenso absoluto na vida social (BENTO, 2006, p. 19- 20)

Sobre a importância de pessoas transgênero na produção artística brasileira, o "Manifesto Transpofágico", espetáculo teatral idealizado e representado pela atriz Renata Carvalho, faz completa alusão ao Manifesto Antropófago elaborado pelo poeta e escritor Oswald de Andrade em 1928.

Voltando a atenção para a encenação teatral, Carvalho expõe a dura e vergonhosa realidade que marca uma comunidade subalterna, sem direitos e cidadania, mostrando de que ao longo de um processo de desumanização, ainda nos dias de hoje, sofre com estereótipos e a dominação colonial no ditame dos seus corpos. As transgeneridades põe em questão cada corpo, cada regionalidade (Mombança, 2016). Corporalidades transgêneras partem de diferentes pontos de partidas, colocar essas particularidades em uma só visão ou vivência, é minimizar essas/esses sujeitas/sujeitos em reduzir a um olhar medicalista cisnormativo.

Metodologias e *travercalizações* teatrais

A criação cênica, a dramaturgia que emerge de corpos trans marcados e demarcados socialmente por vários fatores, não pode ser um limitador para uma possível autonomia artística, se o teatro é político, nossos corpos são instrumentos que abalam as estruturas de uma sociedade que pulsa por liberdades sociais e ao mesmo tempo de amarras que ainda se configuram na arte como regras normativas.

Para o caminhar da referida pesquisa e a formulação de princípios norteadores que irão embasar as práticas adotadas ao longo do percurso no estudo de trabalhos cênicos criados e/ou protagonizados por pessoas trans/travestis, serão abordadas

metodologias praticamente funcionais e qualitativas sobre essas atividades e experimentações, o que implica em uma minuciosa análise de registros e observações.

O levantamento bibliográfico complementar que permite a compreensão de terminologias e especificidades sobre os processos teóricos e práticos artisticamente produzidos por pessoas transgêneros e os entrelaçamentos sobre uma teoria social de cena, que atuam conjuntamente com um corpo-político consciente e crítico. Fundamental a coleta e pesquisa de obras que contemplem tais narrativas e encaminhamentos de uma pedagogia *transteatral.*

Entrevistas com atores, atrizes, diretores, autores, performes, professores e professoras que questionam as pretensas normalidades e naturalização dos comportamentos, hierarquias e os discursos e crenças cis heteronormativas, cedendo a um território para uma retórica associada as performances artísticas como pedagogias de resistência, fortemente marcadas pela presença e história de pessoas trans e travestis.

O trabalho de campo que visa as dinâmicas relacionais entre os processos criativos cênicos e dramatúrgicos com enfoque nas pessoas travestigêneres envolvidas, se dará com visitações nesses espaços, geralmente por convites em assistir ensaios, palestras, comunicações orais e espetáculos, assim como imersões em grupos de trabalhos ou oficinas que promovem atividades de cunho sobre transgeneridade e travestilidade.

Por fim, categorizar e codificar os dados e os materiais coletados em trabalho de campo, nas entrevistas e na pesquisa bibliográfica, penso eu, que resultará em um vasto material de referência e de expansão do que foi estudado, analisado e conceituado nas propostas de iniciativa ludovicense na inclusão de pessoas trans/travestis nos espaços teatrais em questão.

Preparando os próximos passos: *travestilizar* também e romper paradigmas

Em minha trajetória pessoal e acadêmica enquanto uma mulher trans/travesti adentrando à universidade, e assim, retomando às rédeas da minha vida e convivendo com outras identidades consideradas divergentes aos olhos e julgamentos de uma cisnormatividade compulsória, comecei a minha transição de gênero silenciosamente, muitas vezes por medo dos julgamentos de uma sociedade transfóbica e transfeminicida, mas, principalmente pelo temor do núcleo familiar em que eu participava, afinal, como explicar onde eu cresci e passei boa parte performando uma

masculinidade em que eu até fui imposta a me camuflar que eu na verdade era uma mulher transexual? Mas, falei, bradei, chorei, e aqui estou eu, sobrevivendo e resistindo no país que mais me mata e me consome sexualmente[7], travercalizando minha presença em uma instituição que estruturalmente se mantém eurocêntrica, fechada, normativa e racista. Tenho que provar em constante vezes a minha capacidade de estar nesse espaço como pesquisadora, arte-educadora e artista.

Mas, por detrás do escuro de alguns palcos que insistem em esconder a mim e aos corpos e corpas TRANSgressores como o meu, observo que aos poucos abrem-se frestas de luz, em que novas epistemologias, configurações e iniciativas artísticas desenrolam-se do véu do preconceito e da arrogância de um saber unilateral. Onde novas e futuras gerações, constroem em consonante recortes do passado, uma linguagem mais diversa de corpos travestigêneres na arte teatral, assim como referências teóricas a respeito dos estudos de pessoas trans e travestis em propostas artísticas e a importância dessas identidades como um fator de potência e comunicação, *travestilizar* a arte é muito mais do que uma reivindicação de militância ou uma pretensa representatividade (aliás, termo que se tornou bem problemático na contemporaneidade), e sim, aos olhos e entendimentos dessa pesquisadora, uma reparação histórica, ou melhor, justiça social para todas pessoas trans apagadas e literalmente silenciadas por perseguições legitimadas pelo próprio Estado, portarias medicalistas que ainda patologizam identidades dissidentes, sofrendo transepistemicídios na comunidade acadêmica em suas obras e artigos, e no caso do teatro, sendo animalizadas e estereotipadas por personagens caracterizados pelo *transfake*, e ainda assim, não fazendo parte desses mesmos processos que contam as suas vivências, mas que ganham notoriedade e até mesmo apoio financeiro para promover esses trabalhos e espetáculos.

Portanto, o meu trabalho em registrar todo o processo dessa pesquisa na cidade de São Luís do Maranhão requer um adentramento profundo em determinados espaços que até mesmo para mim eram desconhecidos, ou seja, até eu mesma vou estar aprendendo e questionando certos aspectos que atravessaram-me na minha carreira acadêmica como suportes do ser artista/atriz/performer, e isso também inclui em quebrar paradigmas sobre expectativas que eu possa estar idealizando, afinal, pessoas

[7] O primeiro ano em que o RedTube colocou o Brasil como o país que mais consome pornografia com pessoas trans foi em 2016. Desde então, estivemos sempre presentes na lista e permanecemos na liderança de outros sites internacionais como o maior público para esses vídeos. (BENEVIDES, 2023).

trans, travestis, não-binárias são múltiplas, e como seres divergentes, também tem suas contradições, opiniões e até mesmo incoerências, então, ao assumir adentrar e caminhar até ao resultado final dessa pesquisa de mestrado, exigirá de mim romper com definições pré-estabelecidas e mergulhar na experiência real de corpos transgressores.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Antonio Alexandria Souza. **AZUL: Autobiografia e representatividade trans no teatro.** Universidade Federal do Maranhão, 2019.

BENEVIDES, Bruna. **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023.** Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2024.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência teatral.** Editora Garamond: Rio de Janeiro, 2006.

BUTLER, Judith. **Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twenty-Century France.** 2. ed. Nova York: Columbia University Press, 1999.

CARVALHO, Renata. **Manifesto Transpofágico.** São Paulo: Editora Casa 1, 2022.

KAAS, Hailey. **"O que é cissexismo?".** Transfeminismo, 2012. Disponível em Disponível em https://transfeminismo.com/o-que-e-cissexismo/ Acesso em: 05 mai, 2024

LEAL, Dodi; ROSA, André. **Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas**. Revista Brasileira De Estudos Da Presença, 10(3), p. 01–29, UFRGS, 2020.

LOPES, Herbert de Proença; PERES, Wiliam Siqueira. **Crônicas Da Cidade: Vivências Trans, De Gêneros, De Teatros, De Trânsitos.** In: Anais do XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas. p. 871-879. São Paulo: Blucher, 2016.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência.** Cadernos de Imaginação Política, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

NETO, Dib Carneiro. **Salmo 91.** Brasil. Editora Terceiro Nome, 1999.

SILVA, Lindleyrlan Ramos. **Teatro e gênero: a construção da personagem e o processo de criação do espetáculo "Veronique".** 2014. 69f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís.

EU OLHO, TU OLHAS, ELE OLHA:
Seu corpo, meu corpo, minhas memórias!

Carlos José Pinheiro Oliveira[1]
Universidade Federal do Maranhão
Maria José Lisboa Silva[2]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

Este trabalho apresenta a análise sobre a pedagogia do teatro, aplicada na prática em escolas públicas de ensino fundamental em São Luís e na Cidade de Guimarães, ambas cidades maranhenses. O referido estudo serviu de culminância da Disciplina Práticas Teatrais e Comunidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, em 2023.1. Foram adotados como amparo, os métodos de pesquisa exploratória, participativa, qualitativa, de modo a apresentar um breve estudo dialogando com os autores; Boal (2009), Rodrigues (2019), Spolin (2010), Santana (2013, 2016), sob a óptica do ensino teatral vivenciado nessas escolas e sob a optica do atual teatro-educador, licenciado pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA, e também das suas vivências como artista. Contudo, pretende-se com esta pesquisa, propor um olhar mais ampliado para as escolas públicas acerca da linguagem teatral e o protagonismo do corpo político e/ou social dos alunos consigo e com o outro e a necessidade por um espaço escolar mais apropriado para a prática do teatro.

PALAVRAS-CHAVE: teatro-educação; inclusão comunitária; pedagogia teatral; direitos humanos;

---

[1]Carlos José Pinheiro Oliveira, autor. Possui graduação em Bacharel em Cieências Contábeis (2010) pela Faculdade do Estado do Maranhão-FACEM, Especialidade em Auditoria e Perícia Contábil pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA (2012), Graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA (2020), Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA (2024/2025). É associado/tesoureiro e ator do Grupo Grita (1998/atualmente). E-mail: carlpinheiroo@gmail.com.

[2]Maria José Lisboa Silva, co-autora. Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística (habilitação em Artes Cênicas) pela Universidade Federal do Maranhão- UFMA (1996), Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (1999) e Doutorado em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras-FLUL, Lisboa/PT em 2018. Atualmente é professora Adjunta III da Universidade Federal do Maranhão do Curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro em comunidades, teatro e escola e teatro de grupo. É membro do Núcleo Docente Estruturante – NDE; coordenadora do Grupo de Estudos LABORITEC; membro do Grupo de estudos Cena Corpo e Coordenadora Pedagógica do Arte na Escola (Pólo UFMA). É fundadora/associada e atriz do Grupo Grita (1975/atualmente). E-mail: maria.lisboa@ufma.br.

Justificativa e problematização da pesquisa

O direito à educação está preconizado na lei máxima do Brasil, ou seja, na Constituição Federal (1988), no Estatuto da Criança e do Adolescente, onde concedem direitos básicos, como por exemplo, o direito de ir e vir da escola.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) – Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996 – dar plena atenção do ensino básico nas escolas à luz da educação com finalidade moral, psicológica e social dos futuros adultos do Brasil, do mundo. Esta mesma lei no ano de 2016 recebe uma emenda onde inclui no currículo escolar da educação básica, o ensino obrigatório do *Teatro*, Música e Artes Plásticas.

Compreendendo o teatro como linguagem e que o mesmo deve ter papel fundamental da inclusão do indivíduo na sociedade, na educação, quer seja na escola, quer seja fora dela. Fui "cutucado" por um questionamento durante à minha graduação na Universidade Federal do Maranhão no ano de 2020 quando perguntado pelo reeducando da [3]APAC durante a minha pesquisa de campo no Curso de Licenciatura em Teatro de Teatro a respeito da seguinte pergunta: "Será que, se o Estado não tivesse ficado ausente do meu processo escolar, o senhor professor de teatro, estaria dando aulas aqui dentro da cadeia?". Aliado a este questionamento, a Disciplina de Práticas Teatrais e Comunidade, ministrada pela professora Dra. Maria José Lisboa Silva, me provocou aplicar oficinas de teatro para crianças e adolescentes nas escolas públicas da cidade de Guimarães e São Luis com o objetivo de colocar em prática o aprendizado teórico durante a minha graduação juntando dos modos da minha vivência através de oficinas com o teatro em espaços não escolares/não convecionais há aproximadamente 20 anos como artista com registro em DRTMA (carteira de trabalho com anotação de profissão como artista/ator, regulamentado) e professor de teatro "de ofício". Isto agora com o objetivo de vivenciar a sala de aula formal como artista, teatro-educador licenciado e artista-pesquisador..

Comecei meu fazer teatral no [4]Grupo Grita através do convite da professora de

[3]Associação de Proteção e Assistência aos Condenados de Itapecuru-Mirim-MA, que tem um método, preconizado pelo advogado Mário Ottoboni que já existe há mais de 40 anos, na cidade de São José dos Campos em São Paulo, sua metodologia a saber: *participação da comunidade*, recuperando (estágio de recuperação) trabalho espiritualidade, assistência jurídica, assistência à saúde, família, voluntários, CRS - Centro de Reintegração Social, mérito, jornada de libertação com Cristo e valorização humana.

[4]Instituição formal com CNPJ sem fins lucrativos criada em 1975, como fundadores: Maria José Lisboa Silva (Zezé Lisboa), Cláudio de Jesus Silva e Gislenaldo Machado Moreira (saudoso Gigi Moreira). Localizada no Bairro do Anjo da Guarda onde realiza a Via Sacra do Anjo do bairro do Anjo da Guarda desde 1981.

teatro, Maria José Lisboa Silva ano de 1998. Comecei fazendo oficinas de teatro com as

improvisações e jogos lúdidicos teatrais. Eu estava recém chegado em São Luís e o foi o teatro que me amparou, a arte me resguardou e que anos mais tarde seria a minha profissão.

O projeto de oficinas nas escolas formais começou através do convite da professora de Artes, Fabiana Prazeres, da Unidade Escolar Japiaçú (escola de ensino fundamental estadual), onde ela colocou que seus alunos estavam vindo de aulas teóricas e remotas, pós Covid-19, daí sua intenção de propor para que seus alunos dialogassem com práticas teatrais realizadas por um teatro-educador, um professor de teatro com formação acadêmica específica. A referida professora é formada em Artes (antiga formação da UFMA). Ela entrou em contato com o Grupo Grita, uma entidade sem fins lucrativos localizada no bairro do Anjo da Guarda há 49 anos, através de Deydiane Sousa (associada efetiva do grupo) que solicitou para mim representar o grupo e oferecer aos alunos da U. E. Japiaçú, com idades entre 12 a 14 (sétimo ano) no total de 42 alunos, 8 oficinas de teatro.

Do mesmo modo ocorreu na Cidade de Guimarães – MA, as oficinas aconteceram a convite do professor da disciplina História e Prefeito da cidade, Osvaldo Gomes, que na ocasião estava promovendo o evento cultural "Semana Literária – Brilha um poeta, Antonio Gonçalves Dias" em diversos espaços públicos da cidade de Guimarães, nos dias 20 a 28 de outubro de 2023. Daí fez-me o convite para dar 6 oficinas de teatro na Escola Municipal Urbano Santos, com alunos do quarto e quinto anos, com idades entre 9 a 12 anos, no total de 20 alunos e na Escola Militar Estadual 12 de Julho, com alunos do sétimo ano, com idades entre 13 a 15 anos, no total de 12 alunos.

A importância deste estudo para mim dar-se-á pelo exercício prático do teatro-educação e isto deve reverberar no meu Curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão-UFMA, rumo à escrita da minha dissertação como conclusão. O tema "Teatro na escola e sistema prisional" poderá possibilitar um estudo da linguagem teatral como viés para "outros" caminhos da pedagogia teatral, em prol de um fazer artístico pedagógico na área do teatro comunitário.

Introdução

O meu interesse pelo tema surgiu da minha prática teatral no Grupo Grita no ano de 1998 onde comecei fazendo oficinas de inciação teatral ministrado pela

professora, Zezé Lisboa. Em seguida ingressei nos projetos sociais do grupo. Na época estava orfão de mãe aos 12 anos de idade, recém chegado da Cidade de Humberto de Campos – MA de onde sou natural e o teatro foi um acontecimento na minha na vida como um modo de sobreviver na "cidade grande", a arte através do teatro me acolheu.

O autor, Arão Paranaguá de Santana (2013) na sua obra *Experiência e conhecimento em teatro*, traça um panorama no curso de Licenciatura de Teatro da UFMA, que ajudará a minha pesquisa a refletir sobre o uso da pedagogia do teatro. O autor resume sua obra no que ele chama de "Pedagogia do Teatro: novos roteiros" sua reflexão nos diz o seguinte:

> No trabalho docente em Teatro como de resto nas demais linguagens, na escola ou na comunidade, não há receitas prontas nem metodologias testadas para o uso em massa; há sim, a urgência em servir o melhor alimento [...] e para isso o professor deve saber escolher, junto a seus alunos, habilidosamente, a lupa e o filtro que dão sentido à experiência estética, artística e pedagógica (Santana, 2013, p. 143).

Paranaguá expõe a urgência da educação através do teatro tanto nas salas de aula formal quanto em outras comunidades, onde o autor nos coloca que não existe formas prontas e nem exatas para lecionar-se, trabalhar de forma mútua entre aluno e professor deve ser primordial somado à pedagogia teatral pré-estabelecida.

Janilce Rodrigues antes de seu trabalho com o cárcere, trabalhou também com crianças e adolescentes em escolas públicas de Brasília e isto foi de suma importância para a produção de seu livro *Teatro em Cadeado: uma experiência em cela de aula* (2019), onde nos relata a experiência sua durante 8 anos como professora de teatro nos presídios no Distrito Federal. A reflexão da autora sobre às suas aulas na sala de aula e agora apoiando-se noutro olhar sobre o sistema priosional no Brasil. Aqui, observo uma ponte sobre a minha pesquisa em que a autora faz referência da sua vivência em sala de aula durante o ensino básico em Brasília. E sobre a sua experiência, a autora comenta:

> Foram oito anos dedicados a quebrar os "muros" da cadeia e das "amarras da alma" de todos os envolvidos nos projetos aqui apresentados; e, sobretudo, dedicados a percorrer o caminho da contramão, com a finalidade de promover a liberdade na prisão. O processo construtivo que a atividade artística proporciona é diferente de outras formações e informações; a arte é a formação do interior do homem, é a emoção que ouve a voz do coração, é humanização. Ela é tão importante para o crescimento e de-senvolvimento do ser humano quanto a alimentação, a escola, a religião etc (Rodrigues. 2019, p 13).

Augusto Boal na sua abordagem da *Estética do Oprimido* sobre dar voz aos oprimidos, em que ele através do teatro dar a dignidade de serem ouvidos, de transformar suas repressões em expressões. O autor nos orienta e diz o seguinte, "o exercício consiste precisamente em estimular as partes adormecidas de cada um para

melhor compreender tudo que é inerente ao ser humano" (Boal, 2008, p. 294). Há quem diz que uma criança ou adolescente não têm memória. Boal vai na contramão desta compreensão e insere o teatro no processo de alfabetização tanto de crianças como adultos. Seus estudos vão embasar-me através das técnicas do Teatro do Oprimido a compreender meu processo teatral aprendido na minha vivência durante a graduação e fora dela e apartir disto aplicà-la nas escolas públicas onde mediarei as oficinas de teatro. A cerca disto na sua obra, comenta Boal:

> O teatro do oprimido é teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores porque observam. Somos todos espect-atores. O teatro do oprimido é uma forma de teatro, entre todas as outras" (Boal, 2009, p. IX).

O presente trabalho tornou-se mais tátil a partir da aplicação das oficinas de teatro em conjunto com o levantamento bibliográfico onde ficou observado o seu ensino nas escolas públicas como procedimento metodológico aplicado em São Luís no Centro de Ensino Japiaçú e em Guimarães no evento "Semana Literária" promovido pelo professor e prefeito da cidade, Osvaldo Gomes tendo como local a Unidade Escolar Dr. Urbano Santos para os alunos da mesma escola e a Escola Militar 12 de Julho que utilizou também a primeira escola como lugar para as oficinas de teatro. Este estudo foi amparado pela pesquisa exploratória participativa (empírica), qualitativa.

Para melhor afinco da pesquisa foram usadas perguntas com os alunos e entrevistas com os professores e gestoress. No final do projeto foi produzido este artigo sobre o campo vivido. Todos estes referenciais foram fundamentais como procedimentos metodológicos e que podem contribuir para a continuação da minha formação e informação como artista-docente-pesquisador.

Os jogos lúdicos e a preparação física dos alunos foi utilizado algumas premissas de Augusto Boal (2009); Viola Spolim (2010) e outros métodos apreendidos durante à minha graduação e antes dela. Contudo, busquei através das referidas práticas teatrais, possibilidades outras do (re)descobrimento da sensibilidade humana que está em formação (aqui as crianças e adolescentes). Amparado por estes modos, propus para eles após uma "longa" escuta, a Estética do Oprimido como, por exemplo, dizer que poderão "ser atores" e "plateia" como descrevera a poética de Boal. Em relação à sua Estética, nos fala:

> O teatro do oprimido é teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores porque observam. Somos todos espect-atores. O teatro do oprimido é uma forma de teatro, entre todas as outras" (Boal, 2009, p. IX).

Os jogos de improvisação de Viola Spolin (2010, p. 36), foram também utilizados como guia no que se refere à aplicação de seus jogos; como caminhar pelo espaço, enxergar o colega, dar tarefas e solicitar soluções. O que? Quem? Onde?. “A autodescoberta é o fundamento deste modo de trabalho. E nisto tanto Spolim quanto Boal “conversam” entre si. Visto a vasta experiência da autora com crianças das diversas comunidades no pós II Guerra Mundial, além de sua experiência dentro e fora da sala de aula. Para as proposições dos métodos dos autores já referendados levei em consideração também o meu processo teatral de ensino, iniciado com a Profa. Dra. Maria José Lisboa Silva (Zezé Lisboa), no Grupo Grita no ano de 1998, além de outras vivências teatrais até hoje.

As oficinas de teatro e suas reflexões

As oficinas foram aplicadas nas escolas como objeto de estudo, por compreender que o teatro é uma linguagem artística e sua pedagogia poderá contribuir para a formação de alunos mais críticos. E isto norteou este trabalho para além de suas possíveis reverberações. Mas, sabemos que por alguma ordem o teatro dentro das escolas tem sofrido às suas ações bloqueadas, ao invés de ampliadas, deixando de atender assim sujeitos sociais que tem direito ao ensino, apreciação artística e cultural. As minhas vivências ocorreram na Cidade de Guimarães – MA com as escolas no evento “Semana Literária” e em São Luís – MA na comunidade do Bairro Anjo da Guarda.

O tema “Teatro na escola e sistema prisional" poderá possibilitar um estudo da linguagem teatral como viés para “outros” caminhos da pedagogia teatral, em prol de um fazer artístico pedagógico na área do teatro comunitário. Será também importante perceber através desta pesquisa o perfil do profissional que já está inserido como professor de Artes e/ou outros mediadores do teatro nas escolas. As atividades descritas em cada território escolar por onde passaram as oficinas de teatro detiveram embasamento teórico como já refendado, mas a minha experiência em espaços não convencionais como artista ao longo de duas décadas com oficinas de teatro foram de suma importância, principalmente na escuta dos alunos e da gestão de cada escola.

As oficinas ocorreram com turmas distintas. Na oficina da Escola Municipal Urbano Santos (ensino fundamental Municipal, 5° e 6° anos) com 20 alunos – O primeiro momento ocorreu com as apresentações e logo em seguida os jogos de

integração. Nesse momento do jogo, um foi apresentando o outro, daí, percebi que alguns tinham mais dificuldade que outros com a exposição da fala. Fato que serviu de alerta para os próximos jogos, em que uma atenção melhor deveria ser instaurada para que todos fossem inseridos no grupo. Em seguida foi feito uma roda parecido com a imagem da figura 6, dali se iniciou um alongamento como, por exemplo, o espreguiçar de forma bem lenta; pular corda; passar o bastão entre eles com passos rápidos e lentos com o objetivo de despertar a integração entre os jogadores.

Depois, partimos para os jogos/brincadeiras como, por exemplo: coelho sai da toca (figura 1) também denomindado de "4 cantos"; e os jogos de improvisação com o uso de duas mácaras (figura 2), uma cor-de-rosa (persona da comédia) e outra azul (persona da tragédia), no final de cada oficina se fez um bate-papo sobre suas percepções. Este sistema de oficina repetiu-se três dias, tempo que durou as oficinas com estes alunos.

Reflexão: A escuta em estado de atenção é essencial por parte do professor com crianças e adolescentes, usei como recurso para solicitar o silêncio dos alunos durante a ação das oficinas, "3 palmas" como método para chamar a atenção deles. Aqui exercitei que o professor deve perceber quando o jogo não desperta mais o interesse do aluno e repeti-lo se necessário até que ocorra uma escuta individual e coletiva. Os "meninos" durante o jogo de improvisação não quiseram usar a máscara cor-de-rosa porque diziam que era "uma máscara para meninas". Daí coloquei para eles que foi a sociedade ao longo da história que nos "encaixou" dentro de uma escolha de padrão das cores para meninos e para meninos, mas que os mesmos poderiam experimentar/usar as cores que eles quisessem.

Quanto a oficina na Escola Municipal Urbano Santos, com os alunos da Escola Militar 12 de Julho (ensino fundamental estadual, 6° e 7° anos) (figura 3 e 4). Os alunos tinham mais idade e menor número, 12 alunos, oriundos de uma escola militar, em que os mesmos estavam condicionados com uma disciplina exagerada, segundo os alunos. Entre outros exercícios, iniciei com uma apresentação de todos participantes e em seguida fizemos uma roda, em que os mesmos deveriam ligar através de seus cotovelos uns aos outros, depois experimentei com eles o exercício da "coralidade/corpo como coral" (figura 3) em que com seus corpos (juntos e em círculo, pulavam para dentro e fora, para esquerda e para a direita). Depois usei: o pular com a corda e contar como foi o seu dia-a-dia; coelho saia da toca; 4 cantos; usos de bastões; jogos de improvisação com o uso das mesmas máscaras da turma anterior. Estes jogos

se repetiram por 3 dias, tempo que durou as oficinas.

Reflexão: Os alunos da escola militar estavam condicionados a "estar" mesmo em plano alto ou baixo durante os exercícios com seus corpos "rigidos", com a repetição dos exercícios foram ficando mais flexíveis e entregues aos exercícios. Durante o jogo de improvisação com as máscaras as meninas e meninos não fizeram objeção pela cor como na escola anterior, e brincaram muito com "exagero/expansão" de seus corpos, até disseram que as máscaram fizeram por instante, eles de palhaços, segundo o depoimento de um aluno "Y". O jogo dos 4 cantos, em que cada jogador corre de um canto a outro sem deixar o que está no centro da "roda" tomar o seu lugar, foi bem apreciado por eles. A escuta é essencial, principalmente quando o jogo começa a ficar não mais interessante por parte deles. Se isto não for percebido por parte do professor poderá haver evasão. Por isso a importância de ouvir os alunos no final de cada oficina/aula.

As oficinas na U. E. Japiaçú aconteceram de 20.10.2023 a 07.12.2023, sempre às sextas-feiras, com a exeção da culminância que ocorreu numa quinta-feira com o intercâmbio de um grupo de teatro do Rio de Janeiro, com o projeto "Chove no Caminho", onde percorreu grande parte do Nordeste e no Maranhão escolheram o Grupo Grita, em São Luís, para oferecer oficinas de teatro para crianças e adolescentes e que na ocasião o Grupo Grita apresentou os alunos da U. E. Japiaçú para receber o referido projeto. Um outro projeto que acabou intercambiando com os referidos alunos com quem eu estava aplicando as oficinas de teatro foi o projeto promovido pelo Ministério da Cultura (Governo Federal) em parceria com o Instuto Cultural Vale e mediado pela instituição de teatro, Cena Brasil Internacional, grupo que têm como mediadores das oficinas de teatro, os atores e atrizes: Adriano Garibe, Júlia Lund, Miwa Yanagizawa e Otto Júnior) da cidade do Rio de Janeiro.

As oficinas na escola "Japiaçú" começaram com 42 alunos e termiram com 38, a evasão foi por motivos de "doença". A quadra de esportes da Escola Japiaçú foi o primeiro espaço fisico usado (figura 5) para o contato inicial com os alunos que se iniciou com as apresentações minha e da [5]Deydiane Sousa que colaborou como monitora também das oficinas. Em seguida pedi que fosse feito uma roda (figura 5) e a partir dela começou a apresentação dos alunos.

Houve um momento em que os alunos estavam eufóricos e não silenciavam, isto

[5] Associada do Grupo Grita, atriz e responsável pelo setor de comunicação do grupo, atualmente. Responsável pela comunicação entre a Escola Japiaçú e o Grupo Grita.

devido a não vivência prática com o teatro, segundo a professora, Fabiana Prazeres. Então resolvi instaurar um breve silêncio e em seguida solicitei quem tivesse me ouvindo que desse “3 palmas”, eles então o fizeram. Em seguida, usei o jogo dos bastões de papelão onde os mesmos “estraçalharam todos os bastões”. Como professores devemos conhecer o território onde está inserido a comunidade, se esta tiver altos índices de violências o ideal é trabalhar jogos de integração social. Então parei e inseri um outro jogo que denomino “coelho sai da toca”, eles gostaram e a dinâmica se instaurou. Neste dado momento tivemos que interromper as aulas porque o professor de Educação Física estava solicitando a quadra para as suas atividades, então agradeci à professora, Fabiana Prazeres e aos alunos e encerrei as aulas daquele dia. Entaõ solicitei para a referida professora que as oficinas seguintes fossem feitas no Teatro Itapicuraíba, espaço do Grupo Grita onde funciona também a sua sede. Porquê percebi que o chão da quadra de esportes além da sua insalubridade, ainda tínhamos que concorrer no mesmo horário com outra atividade da escola.

Já na sede do Grupo Grita (figura 6 e 7) com a colaboração de alguns jogos por sugestão de [6]Wharles Lemos e Diego Pontes (associados do Grupo Grita) que os convidei para me ajudaram em algumas dessas aulas como monitores, entendendo que eram quase 40 alunos para um professor só aplicar aula prática de teatro. Os jogos de improvisação foram os os mais aderidos por eles, orientados por contextos do cotidiano como violência urbana e problemas ambientais, além de outros jogos de improvisação sugeridos pelos alunos também.

A professora Maria José Lisboa Silva (figura 7) visitou o projeto das oficinas e sugeriu para mim, a repetição dos jogos ao longo das oficinas, demandou ainda que eu fizesse um bate-papo com eles sempre no final de cada oficina. A professora comentou comigo que o quantitativo de alunos era muito grande (38 alunos) para um só professor, porém havia monitores o que facilitava a dinâmica da metodologia.

Reflexão: Um espaço fisico para uma oficina de teatro deve ser “grande/espaçoso” e arejado, a quantidade de alunos por oficina deve ter no máximo 20 alunos, segundo a professora Zezé Lisboa. Também percebi isto devido o espaço ser pequeno para muitos alunos, pois um dos objetivos dos exercícios é a escuta, e num lugar abarrotado de alunos dificultaria a minha comunicação com eles. Compreendo

[6] Wharles Lemos, ator, mestrando em artes cênicas pela Universidade Federal do Maranhão (2024/2025). Diego Pontes, associado do Grupo Grita (2023/2024) e aluno para atuação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão CACEM (atualmente).

também que o professor deve ter um repertório vasto de jogos lúdicos e dramáticos e ter carinho pelo que estar fazendo é primordial, ser paciente com dada corpo.

De acordo com a precepção das oficinas e às minhas vivências através das oficinas de teatro em espaços não escolares, optei por ter o auxílio de assistente/monitor durante todo o percurso das oficinas por causa da quantidade de alunos. Ficar atento ao estado de prontidão de cada aluno e com a ajuda de um monitor é essencial, jamais forçar a "barra" com os alunos que não se interessarem pelo jogo. Fazer uma roda de conversa no fim de cada oficina e/ou quando a mesma se fizer necessário é preciso.

Conversar com a gestão da escola sobre o perfil e "vivência" do aluno fora da escola é uma forma de engajar os alunos no território escolar, principalmente sobre àqueles que por algum motivo sempre se esquivam dos jogos e/ou exercícios propostos. Estas percepções podem nos ajudar como professores nas nossas atividades escolares. E colocar-mo-nos num "status" de maior "conhecimento" que os alunos não é salutar, pois os mesmos têm suas vivências na escola e fora dela, aqui a troca é primordial. Ensinar e aprender é um ofício mútuo como preconizado por Paulo Freire (2005).

Segundo o depoimento da aluna "Z" da Escola Japiaçú "É muito importante para mim como pessoa e vou levar esta experiência durante as oficinas com o professor Carlos José Pinheiro Oliveira e com o intercâmbio com o grupo do Rio de Janeiro para a minha vida". O intercâmbio reverberou despertou em um modo de fazer ofocinas de teatro mais confiante nos modos já desenvolvidos por mim ao longo de 20 anos. Trocar com outros grupos e/ou artistas ou alunos nos propõe olhares outros. Além de ampliar meu repertório, quer como artista, pequisador ou professor de teatro. Um corpo que urge por mudanças deve primeiro se conhecer, não se pode buscar modos insurgentes sem antes reconhecer suas próprias memórias ou buscá-las como resgate de si enquanto sujeito agente, político.

Registro fotográfico das oficinas



Figura 1. Registro com os alunos da Escola Urbano Santos em Guiamarães - MA



Figura 2. Instrução do uso das máscaras com alunos do 4° e 5° anos da Escola Urbano Santos (à cima); à baixo o jogo com o uso das mácaras com os mesmos alunos.

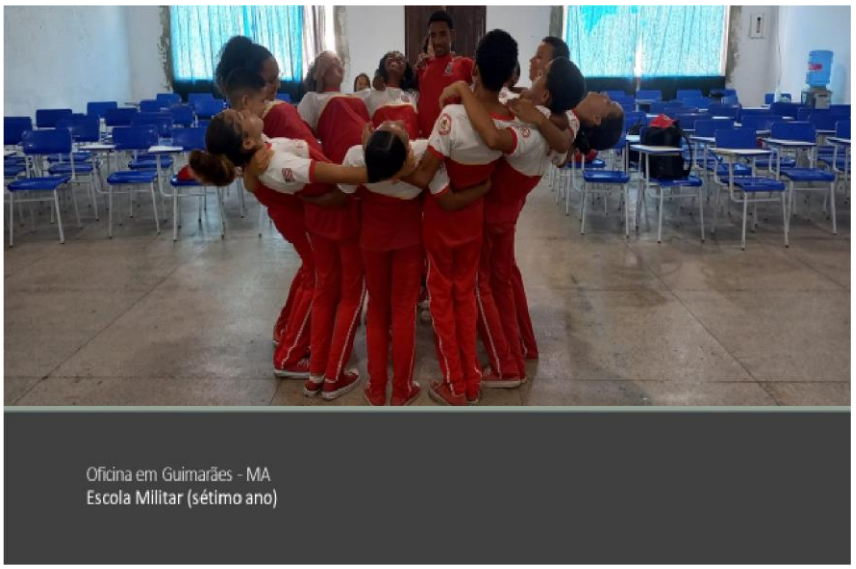


Figura 3. Exercício do corpo coral com a Escola Militar em Guimarães – MA.



Figura 4. Regsitro com a Secretária de Edcuação do município e com os alunos da Escola Militar 12 de Julho em Guimarães – MA.



Figura 5. Primeiro contato com os alunos da Escola Japiaçú na quadra de esportes.



Figura 6. Oficina com a Escola Japiaçú no palco do Teatro Itapicuraíba, sede do Grupo Grita no bairro do Anjo da Guarda em Sãio Luis



Figura 7. Visita da professora, Maria José Lisboa Silva durante a oficina na sala de Dança Franklin Gomes na sede do Grupo Grita.

Considerações finais

Diante do desencadear apontado pelas minhas reflexões e dos teóricos aqui estudados com quem diálogo; Boal (2009), Rodrigues (2019), Spolin (2010), Santana (2013, 2016). E como confluência da práxis no campo empírico deste trabalho, percebi um modo prefacial que deve adequar-se às necessidades educacionais sobre tudo às necessidades espaciais para o desenvolvimento das aulas de teatro na escola.

As salas de aula disponiblizadas pela escola, comporta apenas as aulas teóricas, mas o ambiente escolar precisa comprender as necessidades da linguagem teatral enquanto demanda espacial para que seus métodos pedagógicos sejam empregados com mais apropriação sob o ponto de vista do ensino-aprendizagem, unindo a teoria e prática. Isto se observa na mudança dos espaços físicos ao longo das oficinas como mostrado nas figuras; 01 a 07.

Ensinar é algo que deve ser repetido e exercitado junto a seu público-alvo. O professor que busca se aperfeiçoar, é imprescindível perceber-se numa dinâmica em constante mudança. Daí a necessidade de estágio e estado de escuta junto dos processos individuais e coletivos percebidos durante às oficinas de teatro com os alunos. Jamais deve-se esmorecer diante das cercas e muros que possam se colocar diante de nosso fazer artístico ou professoral.

Sobre o depoimento da professora de Artes da Escola Japiaçú em São Luís e do gestor da cidade de Guimarães e da professora Zezé Lisboa que visitou o projeto, ficou basilar para mim sobre os métodos utilizados durante as oficinas de teatro, visto que houve uma recomendação dado pela visita da professora da Disciplina Práticas Teatrais e Comunidade, que a repetição dos jogos teatrais utilizados durante as oficinas é importante no que tange a fixação dos exercícios, recomendou ainda preservar a conversa no final de cada aula, continuar o aspecto de escuta como um método para desenvolver o interesse pela linguagem teatral do aluno como desembocadura entre o indivíduo solo e coletivo e sua atuação na comunidade escolar e fora dela.

Percebi também que nas escolas onde dei as oficinas de teatro como por exemplo na cidade de Guimarães, os professores que lecionam a disciplina, “Artes”, não tinham formação especifica na área, com a exceção da professora da U. E. Japiaçú em São Luís que mantém a formação em Artes pela UFMA. É importante salientar quando professores ou gestores de uma escola ou cidade dão importância ao fazer teatral e

buscam meios adequados para fazê-los e buscam a arte através do teatro, os seus modos educacionais é nada mais que está de acordo com aos currículos escolares atuais.

Este estudo amparou-se nos diálogos dos teóricos já referendados, mas sem desprezar às minhas vivências como artista e docente-pesquisador, sempre atento às lacunas por elas deixadas . É neste sentido que avanço a minha pesquisa a partir deste estudo numa perspectiva de continuar averiguando a relação entre educação através da arte, aqui o teatro como direito fundamental de crianças e adolescentes e em sentido mais amplo sobre a indagação inicial que lançou-me o desafio de vivenciar a sala de aula formal.

Promover o conhecimento aberto para capacitar o desaprender e o reaprender de novos esquemas da educação nas escolas através da arte é urgente. Para isto pode-se calçar as sandálias da Docência onde seu caminho pode ser percebido por quem anda nele e não apenas por quem o observa. E você vai ficar só olhando?

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto; **Jogos para atores e não-atores**. Rio De Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009.

RODRIGUES, Janilce. **Teatro em Cadeado**: uma experiência em cela de aula. Edição 1, 144 p, Brasília. DF. 2019.

SPOLIN, Viola; **Jogos Teatrais na Sala de Aula**: um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Experiência e conhecimento em teatro**. São Luís, EDUFMA, 2013.

SANTANA, Jucey. **Inaugurada APAC - Itapecuru Mirim** – Out/2016 - Acesso em: 27.11.2023 - Disponível em: http://juceysantana.blogspot.com/search?q=mirella>

MEMÓRIA OU ESQUECIMENTO

Uma Experiência teatral na Associação de Proteção e Assistência aos Condenados de Itapecuru-Mirim (APAC-MA)

[1]Carlos José Pinheiro Oliveira
Universidade Federal do Maranhão
[2]Jurandir Eduardo Pereira Júnior
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

O estudo vem apresentar com base nas reverberações causadas pela primeira experiência com reeducandos em Itapecuru, durante a minha graduação em Teatro pela UFMA com início no ano de 2015.1 e término em 2020.1, a reeducação do meu olhar antes mesmo de retornar ao campo para os futuros desdobramentos da pesquisa atual. Com base em autores como Foucault (1987), Boal (2009), Freire (2005), Rodrigues (2019) e Concílio (2006), pretende-se observar, numa abordagem exploratória, a comunidade carcerária do regime fechado masculino da Associação de Proteção e Assistência aos Condenados de Itapecuru-Mirim-MA para, em seguida, mostrar as mudanças ocorridas sob o ponto de vista do sujeito-artista-pesquisador nesse fluxo que compreende a pesquisa desenvolvida na graduação e a pesquisa em desenvolvimento no mestrado em Artes Cênicas (UFMA). A partir da temática "o teatro na cela – da sala da escola para a cela da prisão", sugerindo um outro olhar para os reeducandos da APAC sobre a remissão de suas penas através das oficinas de teatro no contexto, cuja prática pode vir a fazer parte de sua metodologia e se estender para outras prisões, e servir também como fonte de estudo para pesquisadores, artistas e/ou teatro-educadores.

PALAVRAS-CHAVE: teatro na prisão; Teatro-educação; inclusão social; Pedagogia teatral; Direitos humanos.

---

[1]Carlos José Pinheiro Oliveira, autor. Possui graduação em Bacharel em Cieências Contábeis (2010) pela Faculdade do Estado do Maranhão-FACEM, Especialidade em Auditoria e Perícia Contábil pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA (2012), Graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA (2020), Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA (2024/2025). É associado/tesoureiro e ator do Grupo Grita (1998/atualmente). E-mail: carlpinheiroo@gmail.com.

[2]Jurandir Eduardo Pereira Júnior, co-autor. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), na área de visualidade da cena cenografia e caracterização e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC UFMA). Mestre e doutor em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina ? PPGT UDESC. Líder do grupo de pesquisa CENACORPO. Encenações e corporeidade (UFMA/CNPQ). Coordenador do projeto de pesquisa FIGURINOGRAFIA-Laboratório de Investigação da Grafia Visual Cênica. E-mail: jurandir.eduardo@ufma.br.

Contextualização

Como artista/ator iniciei no Grupo Grita em 1998 a convite de Zezé Lisboa (atual professora do curso de teatro da UFMA e fundadora do grupo desde 1975). No ano de 2000 busquei mais conhecimento fora do grupo, foi então que conheci o saudoso escritor e jornalista maranhense, Ubiratan Teixeira com quem fiz oficina de teatro por 1 ano (2000/2001) que culminou como o espetáculo "A Capital Federal" de Artur Azevedo. Ainda em 2001 em virtude do ator, diretor de teatro e bailarino, Reynaldo Faray ter assistido o espetáculo de Wbiratan Teixeira rendeu-me seu convite para participar da audição para participar do seu espetáculo de teatro e ballet "Chiquinha Gonzaga, sua obra, sua vida" e "Uma luz além da vida" com a responsabilidade textual e direção sua.

É importante salientar que busquei aprimorar a minha técnica de atuação e outras vivências não apenas teatral como também experiência com o audiovisual. E ao longo de duas décadas a referida pagagem me deu suporte para coloborar como voluntário em projetos em projetos com iniciação teatral em diversas comunidades tais como: Primeira Cruz, Bacabeira, Guimarães, Itapecuru-Mirim, Morros, Paço do Lumiar e São Luis, todas as cidades são maranhenses. Quando cheguei no ano de 2015 na Universidade Federal do Maranhão foram estas experiências que me fizeram sugerir ao campo extensionista vivenciar através das oficinas de teatro sob a orientação da professora Michelle Nascimento Cabral no terceiro período da minha graduação no ano de 2016 nas cidades de Primeira e Bacabeira e no quarto período no ano de 2017 sob a orientação do professor, Jurandir Eduardo Pereira Júnior na cidade de Guimarãesl.

As minhas vivências anteriores são primordiais para a manutenção de meu repertório artistico de modo a colaborar como o meu fazer teatral além de sua contribuição para a minha formação acadêmica. E isto serve de fonte para alimentar os meus processos criativos que se complementam com meu atual fazer profissional como artista, inclusive como docente-pesquisador.

A respeito da minha atual pesquisa e sobre a docência dentro do sistema carcerário como medida de reintegração social de apenados faço um recorte bibliográfico que destaca a articulação teórica realizada e as práticas aplicadas pelos autores com os quais dialogo neste trabalho, visando apresentar suas vivências e articulando com as minhas reflexões durante o meu primeiro contato em 2018, com a

instituição APAC de Itapecuru-Mirim-MA (Associação de Proteção e Assistência aos Condenados de Itapecuru-Mirim-Maranhão), onde ficou evidenciado a importância da ação educativa e das concepções sobre uma pedagogia inclusiva a partir da prática do Teatro dentro dos presidios onde percebi também que dentro da APAC pesquisada, o Estado se fazia ausente, pois todo processo de alfabetização dos encarcerados ocorreu pela "informalidade" dos projetos de letramento através da leitura de livros paradidáticos como por exemplo, os de Literatura implementados pela escritora e advogada da cidade de Itapecuru-Mirim, Jucey Santana que na época fazia parte da gestão da APAC daquele município.

O meu interesse por temas onde insere a arte como educação de indivíduos vulneráveis surgiu da prática teatral exercida por mim no Grupo Grita há vinte e sete anos, onde comecei a minha vida artística como ator em 1998. O Grita é uma entidade sem fins lucrativos de natureza artística que já existe no bairro do Anjo da Guarda em São Luís – Maranhão há quarenta e nove anos e que realiza a Via Sacra, um espetáculo de teatro a céu aberto nas ruas do bairro do Anjo da Guarda há mais de quatro décadas.

Inclusive os meus dois projetos de extensão com oficinas de teatro como já mensionados exercidos na Universidade Federal do Maranhão durante à minha graduação em Licenciatura em Teatro foram com comunidades vulneráveis fora do eixo da cidade de São Luís- MA, a saber: Guimarães-MA no ano de 2017 sob a orientação do professor Jurandir Eduardo Pereira Júnior, em Primeira e Bacabeira no ano de 2016 com a orientação da professora Michelle Nascimento Cabral. Todas as extensões ocorreram no interior do Maranhão e tiveram como público; crianças e adultos e alguns deles não tinham nenhuma vivência com o teatro. Ambas as extensões tiveram às suas culminâncias como apresentações públicas nas ruas e praças e o contexto de cada encenação apresentada foram propostas pelos próprios grupos de alunos de cada oficina.

A possibilidade dada pela atividade de extensão da Universidade Federal do Maranhão junto com às minhas vivências, surgeriu o projeto sociocultural e voluntário "Via Sacra Itinerante", idealizado por mim e que já percorreu ao longo de 12 anos alguns municípios do Maranhão a saber: Primeira Cruz, Bacabeira, Guimarães, Itapecuru-Mirim, Paço do Lumiar e Alcântara (2014/2024).

Visando aprimorar a minha metodologia sobre as práticas do ensino do teatro e produzir reflexões críticas, investigando conceitos e metodologias que explorem a relação indivíduo e jogo é que não abandonei o tema "arte na prisão" mesmo transcorrido 5 anos, que foi o hiato entre a conclusão da minha graduação em teatro e o

meu atual estado no curso do mestrado em artes cênicas pela Universidade Federal do Maranhão, instigado na graduação, por uma pergunta de um reeducando da APAC: “Será que se o senhor, professor, tivesse dado aula para mim lá atrás, estaria hoje dando aulas de teatro aqui dentro da cadeia? ”. Imagino que a arte-educação faz sempre uma “segunda chamada” para àqueles que se encontram à margem da sociedade, eu recebi a mesma chamada quando comecei a minha vida artística no Grupo Grita.

Segundo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) – Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996 – dar plena aplicação à educação nas prisões, até porque o seu artigo 2º preceitua-se que a educação tem por finalidade o desenvolvimento do educando, o seu preparo para a cidadania e sua qualificação para o trabalho, cujos fins estão em absoluta sintonia com a função “ressocializadora” da pena.

Assim que ingressei na graduação, a minha vontade de trabalhar com comunidade considerada pela sociedade como à margem, invisível já era pungente. E este anseio foi concretizado pelo convite da escritora que faz parte da Academia Itapecuruense de Ciências, Letras e Artes (AICLA) onde conheci o projeto da APAC, que além de escritora no ano de 2018 a referida fazia parte também como superintendente de cultura da gestão de governo da Prefeitura daquela cidade, atualmente ela é a presidente da referida instituição, APAC. Jucey Santana fez-me um convite para realizar a Via Sacra em Itapecuru-MA que na ocasião apresentou-me suas atividades com a Literatura com dois grupos vulneráveis, o primeiro foi a Instituição Resgate com os “dependentes de substâncias ilícitas” e segundo grupo, a APAC com os “apenados do regime fechado”.

Como o Instituto Resgate tinha uma gestão evangélica a entrada do teatro lá não foi vista com bons olhos o que causou o meu afastamento do projeto, enquanto que na Associação de Proteção e Assistência aos Condenados de Itapecuru-Mirim-MA (APAC) a entrada do teatro foi imediata, inclusive porque sua coordenação da referida instituição já mantinha uma parceria já consolidada com a escritora, Jucey Santana. A escritora já possuía um projeto através da leitura, resenha e produção de escrita com os reeducandos (denominação dada aos apenados da APAC como eles gostam de ser chamados).

Ao deparar-me com a realidade dos apenados da APAC, perguntei como eles se consideravam quanto ao gênero e etnia, de 40 apenados, 30 deles declararam-se homens cis e negros e acrescentaram, pobres e analfabetos e dez deles não quiseram fazer nenhuma declaração sobre a minha pergunta, mas também acrescentaram, somos pobres

e entramos na APAC analfabetos. Neste momento percebi a ausência do Estado naquela unidade prisional com projetos de reintegração social como processos educacionais por exemplo. Pagando a pena aqueles 40 homens já estão e quando eles saírem, será que estão aptos a integrarem-se na sociedade? Considero aqui não como um processo de "reintegração social", mas um processo de integração mesmo, tendo em vista que o estado não esteve na vida deles quando crianças através da educação básica escolar. Pois, todo conhecimento escolar foi adquirido dentro da APAC através do projeto de Jucey Santana com a inclusão da Literatura. Inclusive hoje há uma biblioteca naquela unidade prisional feita através dos esforços da referida escritora e de todo corpo da Associação de Proteção e Assistência aos Condenados(APAC-Itapecuru-Mirim-MA).

O estudo escolhido "Teatro e Prisão" não é novo, no entanto alguns deles surgiram também de extensões universitárias como por exemplo o que constatei na obra de Michelle Cabral denominada "Processos Comunicacionais no Teatro de Rua: performatividade e espaço público", descobri que um dos grupos de teatro de rua no Brasil de notório serviço artístico, o Grupo Teatro de Operações que nasceu da vivência com a extensão universitária dentro da prisão. O diretor desse grupo, Caito (Carlos Guimarães) nos aponta que "[...] uma realidade bem hostil [...] que nos levou a perguntar "que tipo de teatro agente está fazendo? Que tipo de teatro agente podia fazer? [...]" (CABRAL, 2017, p. 235). Esta informação demonstra que o ensino do teatro já tem parceria antiga no processo de ressocialização de apenados do sistema carcerário brasileiro.

Também nasceu de trabalhos oriundos de extensão universitária os estudos [3]Ashley Lucas apontados pelos estudos de [4]Vicente Concílio sobre seus trabalhos onde

[3]Professora de teatro e drama na Universidade de Michigan e foi diretora do Prison Creative Arts Project (PCAP) - projeto desenvolvido com o objetivo de levar arte para as prisões, por meio das linguagens artísticas e da literatura. Suas atividades de pesquisa e ensino incluem estudos sobre teatro latino-americano, teatro e enclausuramento e teatro para a mudança social. É autora do livro *Teatro em Prisões e a Crise Global do Encarceramento*, publicado pela editora Hucitec em 2020.

4Graduado e pós-graduado em Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, desenvolvendo atividades de ensino, pesquisa e extensão com foco na Pedagogia das Artes Cênicas. Levou 6 anos para concluir sua Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (2002) na ECA-USP, onde também fez mestrado (2006) e doutorado (2013). A pesquisa de mestrado se refere a sua atuação como professor de teatro em contextos prisionais em São Paulo e foi publicado pela Editora Hucitec, na coleção Pedagogia do Teatro, sob o título Teatro e Prisão: dilemas da liberdade artística. Seu doutorado, orientado por Ingrid Koudela, está publicado sob o título de "BadenBaden. Modelo de Ação e Encenação no Processo com a peça didática de Bertolt Brecht". Foi Coordenador da Área de Teatro do Programa de Bolsas de Iniciação à Docência - Pibid - Capes, da UDESC entre 2011 e 2018. Foi coordenador do GT Pedagogia das Artes Cênicas, da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas no biênio 2017-2018. Atualmente, dedica-se a estudar as práticas teatrais abolicionistas dentro do sistema penal e a reunir pessoas que fazem teatro em prisões pelo Brasil e em outros países, por meio do Observatório de Práticas Artísticas no Cárcere e em Espaços de Privação de Liberdade, grupo de pesquisa que lidera junto com Viviane Becker Narvaes (Unirio). É ator e dire diretor teatral, atualmente apresentando o espetáculo Revista Íntima, com a Cia. La Vaca. Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Udesc-Ceart.

o autor entrevista a atriz, professora e escritora americana, filha de ex-presidiário que passou aproximadamente vinte anos visitando seu pai no presidio no Texas.

Ratifico que a minha jornada como artista-docente-pesquisador redescobriu a educação dentro das prisões graças ao convite feito por Jucey Santana em Itapecuru-Mirim-MA. Tudo foi desabrochando, cada processo uma descoberta e compartilhar a minha pequena vivência artística com diversos públicos é levar a educação através da arte, aqui o teatro como um modo de ressocialização.

Defini como meu objeto de estudo no curso do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão, a inclusão do ensino do Teatro no regime fechado masculino como medita de reitregração social dos reeducandos/apenados da Associação de Proteção e Assistência aos Condenados do município maranhense, Itapecuru-Mirim.

Conheci a Associação de Proteção e Assitência aos Condenados de Itapecuru-Mirim-MA no ano de 2018 através de Jucey Santana (advogada e escritora itapecuruense), integrante da Academia de Letras daquela localidade. Contato este que rendeu-me o Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão sobre o tema “teatro na prisão” no ano de 2020. Desde então percebi a ausência de escola formal no processo de ressocialização do regime fechado da APAC e agora resolvi no mestrado dar continuidade à pesquisa, cujo processo poderá ser proposto para fazer parte da metodologia da APAC/Itapecuru, a Arte-educação, aqui o teatro. Eis a metodologia atual das APAC’S existentes no Brasil: participação da comunudade; recuperando ajudando recuperando; ***trabalho***; religião; assistência jurídica; assistência à saúde; valorização humana; família; formação de voluntários; implantação de centros de reintegração social; observação minuciosa do comportamento (mérito);Jornada de libertação com Cristo.

De acordo com informações já coletadas, o referido estudo não tem rastros de pesquisa na graduação em artes cênicas e nem no programa de mestrado em artes cênicas. Visto que outras universidades como por exemplo no Estado do Ceará, Piauí, Amapá, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Alagoas têm convênios com prisões onde seus alunos vivenciam a docência para além do espaço formal da sala de aula. Por isso sua importância para a UFMA e para o curso de teatro, como exercício teatral-pedagógico

para além de seus muros. Inclusive ampliar o meu olhar como teatro-educador e pesquisador-artista. Sua importância também para a APAC perceber o ensino do teatro como uma possibilidade de inclusão na sua metodologia de ressocialização.

Aprimorando o olhar do artista-docente-pesquisador

Quando cheguei na APAC fui impactado por saber que grande parte dos reeducandos foram alfabetizados lá dentro através da Literatura (projeto de Jucey Santana) e que a maior parte dos presos são pretos e semianalfabetos. A LEP/1984 nos coloca que a educação/escola tem que ir para dentro dos presídios. Compreendia que todos tinham suas dificuldades e limitações e isto para mim enquanto aluno-professor, fez rever as minhas metodologias previstas para a realização das oficinas. Assim como Brecht propunha a quebra de uma barreira que separava o público do ator. Propor um teatro de inclusão como linguagem para dentro das celas é relacionar a minha pesquisa a esses paradigmas que buscam minimizar as fronteiras entre o teatro e seu público. É como se você treinasse e escolhesse o que vai para a cena ou não, assim é o trabalho do artista-docente-pesquisador, você pretere ou não o que vai servir para a sua pesquisa. Tendo isto como pressuposto, busquei uma maneira de adequar as oficinas viabilizando assim um método de acordo com meus refrenciais teóricos.

Conceitos, construtos e variáveis

Augusto Boal, onde segundo a metodologia do seu Teatro do Oprimido onde objetiva uma pedagogia participativa em que ao mesmo tempo entretém provoca nos seus praticantes a possibilidade de criar e criticar de forma democrática e colaborativa. Segundo o autor, o ato teatral é vivenciado como uma intervenção consciente, como um ensaio para uma ação social baseada na análise coletiva de problemas comuns (BOAL, 2008). Augusto Boal na sua abordagem da *Estética do Oprimido* sobre dar voz aos oprimidos, à dignidade de serem ouvidos, de transformar suas repressões em expressões. Este autor refere-se não apenas à comunidade de artistas, mas qualquer público que se interessar pelo ensino do teatro. O autor nos orienta e diz o seguinte, “o exercício consiste precisamente em estimular as partes adormecidas de cada um para melhor compreender tudo que é inerente ao ser humano”. (Boal, 2008, p. 294). Assim compreendo o referido autor como base no que se refere os meus sujeitos da pesquisa, onde 40 homens deverão reescrever seus corpos não mais como objetos de informação e sim de comunicação.

Para Paulo Freire, na sua Pedagogia da Autonomia (2006, p.61) acrescenta que, "[...] como experiência especificamente humana, a educação é uma forma de intervenção no mundo.". Novamente a educação é citada como algo particularmente humano e como um modo de interferir na realidade, o que combina com a ideia de ação-reflexão humana para a transformação do mundo. Na obra de Paulo Freire "Pedagogia do Oprimido" (2005) o autor visa evidenciar, de forma clara, a importância de uma pedagogia que tenha como princípio a libertação dos oprimidos diante aos opressores. Desta forma pode ser observado no seu trabalho uma sugestão de transformação dos indivíduos já acostumados na posição de oprimidos oferecendo-lhes o poder de refletir e mudar essa realidade. Isto poderá criar na pessoa a autonomia e reconhecimento de si e o seu derredor.

Ambos autores nos fala sobre reconhecer a educação como fator de transformação social. Isto faz-me pensar o quão a Pedagogia do Oprimido alargará a minha visão sobre o ensino do teatro em espaço prisional. E eu como teatro educador e agente social oferecer através da arte-educação (teatro) o direito dos reeducandos da APAC/Itapecuru de irem a escola e conhecer a educação como direito preconizado pela Constituição Federal de 1988 e na Lei de Execução Penal de 1987 dentro do cárcere de regime fechado.

Michel Foucault na sua célebre obra *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões* nos descreve os sistemas prisionais dos séculos XVII e XVII na qual expõe o formato "olho por olho e dente por dente". O autor nos aponta o processo daquela época onde se acreditava punir os condenados de forma muito cruel, pois quem cometia delitos por suplício tinha sofrimento equivalente. Além de nos demonstrar os primeiros modelos de presídios da sua época que explicam até hoje os cânones prisionais não apenas no Brasil, do mundo.

O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. (FOUCAULT, 1987, p. 36). Aqui repousa uma reflexão: Será que estarei "docilizando" o reeducandos para a APAC ou os provocando a refletir sobre si e sobre o outro quando forem colocados de volta a sociedade?

Vicente Concilio na sua obra *Teatro e prisão: na cena e da cadeia (2005)*, refere-se ao teatro em zona prisional como uma forma de lingual que provoca no individuo que está preso a tanto tempo uma rflexão sobre si durante o cárcere e como a

arte-educação poderia ajuda-lo na sua ressocialização. O autor defende que o ensino do teatro deveria ser aplicada nas prisões como medidas educativas por outro lado ele expõe sua inquietação acerca do termo "ressocializar", uma vez constatado por sua pesquisa que o cidadão preso deixa de ser apenas um indivíduo esquecido e se torna um elemento no sistema punitivo em que a educação deveria ser oferecida a ele com regularidade, mas agora o sistema da prisão chama a educação de "ressocialização".

Janilce Rodrigues, no seu livro *Teatro em Cadeado: uma experiência em cela de aula* (2019), relata a experiência sua durante 8 anos como professora de teatro nos presídios no Distrito Federal. Sua escrita perpassa por sua vivência aonde a autora foi convidada por uma colega de trabalho para ministrar as oficinas de teatro no Sistema Penitenciário. Naquele período segundo a autora, ela estava trabalhando na chamada "escola formal", em sala de aula de uma escola de Brasília, com o segmento de altas habilidades com teatro e realizando alguns espetáculos. Na sua obra a autora nos relata e nos afirma que trabalhou uma metodologia de teatro com os apenados e não para eles. E isto para ela era motivador, pois levar uma linguagem artística para um ambiente, onde o **não** sempre antecedia o **sim**, caracterizava uma renovação. Seus relatos ratificam a função social da arte no sistema carcerário. E sobre esta fala comenta a autora:

> Foram oito anos dedicados a quebrar os "muros" da cadeia e das "amarras da alma" de todos os envolvidos nos projetos aqui apresentados; e, sobretudo, dedicados a percorrer o caminho da contramão, com a finalidade de promover a liberdade na prisão. O processo construtivo que a atividade artística proporciona é diferente de outras formações e informações; a arte é a formação do interior do homem, é a emoção que ouve a voz do coração, é humanização. Ela é tão importante para o crescimento e de- senvolvimento do ser humano quanto a alimentação, a escola, a religião etc. (Rodrigues. 2019, p 13).

O tempo de estudo não prescreve quando o pesquisa nutre seu caminho através das lacunas que vão surgindo e sugerindo desafios outros. A educação dentro e fora da prisão deve ser compreendida como uma zona de confronto e não de conflito.

Estágio atual da pesquisa

A presente pesquisa recupera os estudos desenvolvidos ao longo do primeiro semestre no mestrado em artes cênicas da UFMA no ano de 2024 juntamente com as contribuições do resultado da pesquisa ocorrida na graduação também pela UFMA no ano de 2020. A recente pesquisa coloca-se como um estágio de investigação sobre as práticas teatrais em lugares não convencionais.

Segundo a Secretaria de Adminstração Penitenciária do Maranhão – (SEAP/2019), em 2014 no Maranhão tinha-se 5.257 presos em unidades prisionais, em

2018 esse contingente subiu para 11.042 internos custodiados. Existe atualmente no Estado 8 APAC'S, destas apenas 7 estão em atividade a saber: Bacabal, Imperatriz, Pedreiras (primeira do Maranhão), São Luís, Timon, Viana (só mulheres), Coroatá (desativada), 6 destas unidades são apenas homens. (Tribunal de Justiça do Maranhão/2020). Começar um projeto de reintegração social dentro de uma APAC no Maranhão através do ensino do teatro é desafiador, mas ao mesmo consciente do meu papel social como teatro-educador.

Na disciplina Práticas Teatrais e Comunidade, mediada pela profa. Dra. Maria José Lisboa Silva retomo os estudos de Paulo Freire (1987) acerca da Educação Bancária e a Libertadora, na perspectiva de refletir acerca das vivências experimentadas durante o mês de outubro de 2023 em Guimarães e em São Luís com a oferta de oficinas de teatro para crianças e adolescentes, na busca de reconhecer a técnica da vivência cotidiana dos próprios comunitários para uma experiência de aprendizagem. A Grada Kilomba (2019) em sua obra "Memórias da Plantação" nos traz relatos de pessoas negras fazendo-nos refletir acerca do racismo cotidiano, do reconhecimento da sua própria identidade e da pessoa como sujeito e não mais objeto. Em diálogo com os estudos de Kilomba reconheço a necessidade de investigar sobre o perfil do público atendido pelo projeto, considerando que na APAC tem-se, uma maioria de custodiados composta por pessoas negras e semi-alfabetizadas.

Nos estudos propostos na disciplina, Mediação e Recepção em Artes Cênicas, ministrada pelo prof. Dr. Flávio Gonçalves, volto-me a perceber as diferenças entre os termos "acessível" e "acessável". Na elaboração do "caderno de mediação", como atividade avaliativa da disciplina, fiz a proposição da criação e do desenvolvimento do jogo dramático nomeado de "O tribunal", que passa a integrar o repertório de jogos teatrais desta pesquisa. Nesse jogo dramático tem-se uma acusada - escritora-atriz-preta - que é julgada como criminosa por oito pessoas - 4 de acusação e 4 de defesa - pelo crime de criar uma música que denunciava os descasos com a educação, a violência policial e o sistema defasado da justiça.

Metodologia a ser utilizada na APAC

Os exercícios com os alunos da APAC ficarão a cargo de algumas premissas de Augusto Boal como por exemplo o Teatro Jornal (ensaiar sobre a realidade) e outras metodologias suas. O jogo teatral por si já integra o indivíduo ao seu território e isto deve propiciar um outro olhar sobre a convivência dos encarcerados. Já os jogos de

improvisação de Viola Spolin, como caminhar pelo espaço, enxergar o colega, dar tarefas e solicitar soluções. O que? Quem? Onde? Servirão como proposta para a resolução de conflitos quando estes se colocarem entre os reeducandos. Utilizarei como registro, um diário de bordo para registro das aulas (único até agora como instrumento autorizado pela APAC). Além disso será sugerido aos reeducandos a produção de cartas sobre o processo diário de cada oficina. Avaliação do processo de aprendizagem dos conteúdos e à sua aplicação em campo dar-se-á como escrita final.

Além das propostas de jogos sugeridos pelos autores com quem diálogo. Será proposto um jogo sobre memória, "Bota grade, tira grade", onde consiste exercitar a memória ancestral de cada reeducando a fim de exercitar a "humanidade esquecida" ocasionada pelo cárcere. O nome do jogo se deu em decorrência de um recorte da peça de teatro "História de todos os dias" da Miramundo Produções, com direção de Michelle Cabral, cuja temática discorreu sobre o cárcere e a violência contra mulheres. Este modo de jogo foi possiblitado pelo processo de pesquisa final da profeessora, Gisele Vasconcelos na disciplina Estudos Avançados em Artes Cênicas do Programa de Pós-graduação ano de 2024 como conclusão da referida disciplina.

Considerações finais

Entrar no campo da sala de aula motivado por um questionamento inicial durante à minha graduação e permanecer por aproximadamente 5 anos com o tema "teatro e prisão" e usar as reverberações do estágio atual de minha pesquisa no mestrado é exercitar um outro olhar como artista-docente-pesquisador tendo como pressuposto a minha percepção sobre a pedagogia do teatro como um modo de linha tênue acerca da linguagem teatral, seja dentro da escola ou fora dela. Tendo em vista que a arte através do teatro deve sair do centro das grandes cidades e chegar nos lugares onde o acesso à informação/educação/arte é restrita à poucos.

De acordo com cada assunto abordado e/ou jogo formulado ou praticado nas escolas de São Luis e Guimarães – MA, percebido durante o processo de pequisa da disciplina Práticas Teatrais e Comunidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ministrada no ano de 2023 pela professora doutora, Maria José Lisboa Silva, onde ficou evidenciado que o rigor, "a disciplina da escola" "assemelha-se" com a "disciplina" das prisões, segundo a minha análise, incluindo também como pontos de percepção, a relação da ausência de políticas públicas, embora em contextos diferentes.

Praticar a docência através do ensino do teatro é muito mais do que ensinar a atuar, é provocar trocas de saberes e rever o mundo com outros olhares. É preceber as mudanças nas comunidades por onde um projeto de teatro já passa, eu sou fruto de projeto social do Grupo Grita e testemunho que a arte pode ser usada como transformação social sim. É acreditando nessas reverberações do sensivel do teatro que reconheço que os reeducandos da APAC poderão ser reinseridos na sociedade com olhares outros sobre si, sobre outro, sobre o coletivo. Dai esse resgate da valoração humana fazê-los não mais como objetos de informação e sim sujeitos de comunicação. Sobre isto comenta, Spolin:

> Em qualquer forma de arte procuramos a experiência de ir além do conhecimento. Muitos de nós ouvimos os movimentos do novo que está para nascer, mas é o artista que deve executar o parto da nova realidade que nós (platéia) impacientemente esperamos. É a visão desta realidade que nos inspira e regenera. (Spolin, 2010, p. 14).

As oficinas de teatro, que ocorreram n a cidade de Guimarães e em São Luís onde tive a oportunidade de levar os alunos da Escola Japiaçú na Academia de Letras e Artes do Itaqui-Bacanga, onde já funcionou uma casa de custódia de detentos e hoje funiciona como sala de aula e biblioteca para crianças e adolescentes é fantástico e pude ver nos olhos de cada aluno a experiência vivida de ver uma “cadeia” ser transformada numa “escola”.

A pesquisa aqui apresentada provoca em mim uma reflexão outra, embora prefacial sobre o modo de ensinar em espaços não convencionais para homens privados de liberdade da Associação de Proteção e Assistência aos Condeandos (APAC-Itapecuru-Mirim-Maranhão), tendo em vista que eu já possuo vivência com espaços não escolares, mas experienciar o ensino do teatro para pessoas aprisionadas vai muito além de um exercício como professor de Teatro. Pois, os sujeitos de minha pesquisa, declarados por eles próprios se reconhecem como homens pretos e pobres, o que resulta em uma problemática etnico-racial, econômica, social, de gênero e educacional que resvala nas formulações estético-pedagógicas para o ensino-aprendizagem em teatro voltado para os apenados daquela instituição. Assim pretendo continuar a minha pesquisa sobre o ensino da linguagem teatral como direito fundamental dentro cela(sala) de aula na APAC de Itapecuru-Mirim e quem sabe inserir o Teatro como processo de reintegração social nas APAC’S do Maranhão.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto; **Jogos para atores e não-atores.** Rio De Janeiro: Ed. Civilização Brasileira,
2009.

FREIRE**,** Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 42. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 213 p.

SANTANA, Jucey. Inaugurada APAC - Itapecuru Mirim. **Blog da Jucey Santana**, Itapecuru-Mirim – MA, 26 de jun. de 2016. Disponível em: <http://juceysantana.blogspot.com/search?q=mirella>. Acesso em: 27 de nov. de 2023.

SPOLIN, Viola; **Jogos Teatrais na Sala de Aula**: um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SPOLIN, Viola – **Improvisação para o teatro** - Perspectiva, São Paulo, 2008.

KILOMBA**,** Grada**. Memórias da Plantação: Epsódios de Racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó. 2019.

MESMO COM O DOBRO DA POPULAÇÃO CARCERÁRIA, MA REDUZIU CUSTO COM PRESOS EM MAIS DE 38%. Secretaria de Adminstração Penitenciária. São Luis, 27 de fev. de 2019. Disponivel em: <https://seap.ma.gov.br/noticias/mesmo-com-o-dobro-da-populacao-prisional--ma-reduziu-custo-com-preso-em-mais-de-38#:~:text=Em%202014%2C%20o%20Maranh%C3%A3o%20tinha,de%20Administra%C3%A7%C3%A3o%20Penitenci%C3A1ria%20(Seap). Acesso em 13 de fev. de 2024.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO MARANHÃO. Informe APAC, apacs_ma. São Luis-MA, 15 de jul. 2020. Disponivel em: <https://www.tjma/noticia/503250>. Acesso em 13 de fev. 2024.

Eu sou CRIA:

Cultura, Identidade e Resistência através das práticas teatrais dos Grupos GRITA e ARTEATRO nos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho

Joas Serra Coelho[1]
Universidade Federal do Maranhão
Maria José Lisboa Silva[2]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO
O teatro comunitário nas periferias de São Luís, particularmente nos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho, exerce um papel transformador na construção de identidades e resistências culturais. A pesquisa foca nas práticas dos grupos GRITA e ARTEATRO, que, apesar de enfrentarem desafios como a falta de financiamento e o preconceito contra as culturas periféricas, têm se destacado na valorização das narrativas locais. Seguindo a teoria de Boal (2019), o teatro é visto como uma ferramenta de conscientização e libertação. Coutinho (2008) e Laraia (2007) ressaltam o poder do teatro de mobilizar e fortalecer laços sociais. A pesquisa também revela o empoderamento juvenil, alinhado com Onisajé (2020), e como o teatro se torna um espaço de resistência contra a marginalização das favelas, desafiando estigmas e promovendo a inclusão e o pertencimento.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; comunidade; cria; resistência

Introdução

O teatro comunitário desempenha um papel essencial na articulação cultural e social de comunidades periféricas, como as dos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho, em São Luís, Maranhão. Essas localidades, marcadas por um histórico de exclusão social e urbanística, são também territórios de resistência e riqueza cultural. Entretanto, os estigmas associados às favelas frequentemente obscurecem as contribuições artísticas e identitárias de seus moradores. Nesse contexto, as práticas teatrais desenvolvidas

[1] Joas Serra Coelho. Professor, Mestrando em Artes Cênicas no PPGAC/ UFMA. Especialista em Linguagens, Suas Tecnologias e o Mundo do Trabalho pelo CEAD/UFPI (2023). Licenciado em Teatro pela UFMA (2023). Pesquisador e membro do LABORITEC: Identidades e Memórias. É fundador e ator do Grupo de Teatro Comunitário ARTEATRO. Atualmente é Coordenador de Produção do Teatro Arthur Azevedo e Professor de Arte da Universidade Infantil Rivanda Berenice e Colégio São Vicente de Paulo. E-mail - coelho.joas@discente.ufma.br
[2] Maria José Lisboa Silva, orientadora. Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística (habilitação em Artes Cênicas) pela Universidade Federal do Maranhão- UFMA (1996), Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (1999) e Doutorado em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras- FLUL, Lisboa/PT em 2018. Atualmente é professora Adjunta III da Universidade Federal do Maranhão do Curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro em comunidades, teatro e escola e teatro de grupo. É membro do Núcleo Docente Estruturante – NDE; coordenadora do Grupo de Estudos LABORITEC; membro do Grupo de estudos Cena Corpo e Coordenadora Pedagógica do Arte na Escola (Pólo UFMA). É fundadora e atriz do Grupo Grita (1975/atualmente). E-mail - maria.lisboa@ufma.br

pelos grupos GRITA e ARTEATRO emergem como instrumentos de transformação, capazes de ressignificar narrativas locais, fortalecer laços comunitários e ampliar o espaço de diálogo sobre desigualdades estruturais.

A problemática desta pesquisa reside na tensão entre a invisibilidade imposta às manifestações culturais periféricas e a potência transformadora do teatro comunitário. Enquanto as favelas são frequentemente retratadas como espaços de carência e marginalização, esta investigação busca compreender como as práticas teatrais podem romper com essas narrativas estigmatizantes, promovendo a valorização da identidade cultural e a construção de pertencimento. Como Augusto Boal (2019) aponta em sua teoria do Teatro do Oprimido, o palco pode ser um espaço de conscientização e libertação, onde as vozes marginalizadas encontram oportunidade de expressão.

Os grupos GRITA e ARTEATRO são exemplos vivos desse potencial. No Anjo da Guarda, o GRITA realiza a *Via Sacra*, uma apresentação teatral há 44 anos, que mobiliza milhares de pessoas e resgata aspectos da religiosidade e da cultura local. Já no Coroadinho, o ARTEATRO promove oficinas e espetáculos que exploram temas do cotidiano, ancestralidade e racismo, engajando jovens e fortalecendo o sentimento de pertencimento. Apesar dessas contribuições significativas, ambos os grupos enfrentam desafios relacionados à falta de políticas públicas, financiamento inadequado e preconceito contra expressões artísticas periféricas.

Para investigar essa realidade, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, que permite captar as nuances das práticas culturais e sociais em contextos periféricos. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com integrantes dos grupos teatrais, moradores das comunidades e participantes das oficinas e apresentações. Além disso, a observação participante foi utilizada durante ensaios, oficinas e apresentações teatrais, possibilitando uma imersão nas dinâmicas socioculturais dessas localidades.

A análise documental complementou os dados, com a revisão de materiais como registros históricos, relatórios institucionais e conteúdos promocionais das atividades dos grupos GRITA e ARTEATRO. Esses métodos foram triangulados para garantir a validade das interpretações e permitir uma compreensão mais ampla e profunda do impacto do teatro comunitário nas comunidades do Anjo da Guarda e Coroadinho. Como Balfour (2004) sugere, o teatro comunitário é mais do que uma forma de entretenimento: é uma ferramenta para fortalecer laços sociais, promover diálogo e construir novas narrativas.

Essa investigação busca, portanto, responder às seguintes questões: de que forma as práticas teatrais dos grupos GRITA e ARTEATRO contribuem para a construção de identidades e resistências nas comunidades periféricas? Quais desafios e limitações essas iniciativas enfrentam? E como o teatro pode atuar como mediador no enfrentamento das desigualdades sociais? Ao explorar essas questões, o estudo reforça a relevância do teatro comunitário como uma ferramenta poderosa de transformação cultural e social em territórios periféricos, contribuindo para a valorização de vozes historicamente marginalizadas.

Resultados e Discussão

Os resultados desta pesquisa demonstram que o teatro comunitário desempenha um papel central na transformação cultural e social das comunidades do Anjo da Guarda e Coroadinho, em São Luís. Os grupos GRITA e ARTEATRO, que atuam nessas comunidades, oferecem práticas artísticas que promovem o fortalecimento identitário, a coesão social e a mobilização comunitária.

Um dos principais achados está relacionado à forma como o teatro resgata e valoriza narrativas locais. Segundo Coutinho (2008, p. 198), a essência do teatro em comunidades periféricas reside em sua capacidade de "emocionar, mobilizar e contagiar a plateia". No caso do GRITA, que realiza a emblemática apresentação da *Via Sacra* no Anjo da Guarda de forma contextualizada, e do ARTEATRO, com espetáculos centrados no cotidiano e nos desafios do Coroadinho, essas práticas cênicas abordam temas como desigualdade social, racismo e violência. Essas peças proporcionam um espelho da realidade local, permitindo que os participantes se reconheçam enquanto protagonistas de suas próprias narrativas e reforcem seu senso de pertencimento e identidade coletiva. Essa abordagem dialoga com Laraia (2007, p. 104), que destaca que a cultura é constantemente reconstruída pelos grupos sociais, fortalecendo laços entre seus membros.

A atuação dos grupos também promove um fortalecimento da coesão social. No Anjo da Guarda, a *Via Sacra* mobiliza milhares de pessoas, transformando a encenação em um evento de enorme impacto cultural e social. A prática cria um "pacto cultural" entre artistas e moradores, transformando o público em agentes ativos na construção das apresentações. Esse vínculo fomenta uma rede de solidariedade essencial

em contextos marcados pela exclusão social. No Coroadinho, as apresentações do ARTEATRO incorporam elementos da ancestralidade e abordam as dinâmicas do dia a dia da comunidade, ampliando a reflexão coletiva sobre temas sociais e históricos. Como destacam Filgueira e Silva (2019, p. 15), os "saberes insurgentes" que emergem das periferias são fundamentais para a valorização das culturas marginalizadas.

Outro ponto importante é o papel do teatro como plataforma de resistência cultural. Em meio a processos de gentrificação e marginalização, a cultura periférica tem sido uma forma de preservar e celebrar as tradições locais. De acordo com Laraia (2007, p. 104), a cultura é uma "teia de significados" que resiste às adversidades e é continuamente reconstruída. No Anjo da Guarda e no Coroadinho, o teatro comunitário desafia preconceitos ao apresentar narrativas que desconstroem os estigmas associados às favelas. A resistência cultural, como propõe Boal (2019, p. 89), encontra no palco um espaço para questionar as desigualdades estruturais, trazendo à cena questões como exclusão social e preconceito.

A força da comunidade, no sentido de união também se destaca como um dos impactos mais transformadores dessas práticas. No Coroadinho, o ARTEATRO organiza oficinas que oferecem aos jovens um espaço para explorar suas vivências e heranças culturais, além de fomentar o aprendizado coletivo por meio da arte. Essa prática está alinhada à perspectiva de Onisajé (2020, p. 216), que defende a arte como uma ferramenta essencial para resgatar ancestralidades e fortalecer identidades negras. No Anjo da Guarda, o GRITA utiliza a *Via Sacra* como um meio de engajar os jovens, promovendo não apenas o aprendizado teatral, mas também a reflexão crítica sobre suas realidades. Balfour (2004, p. 35) reforça que o teatro comunitário fortalece não apenas a expressão artística, mas também os laços sociais que sustentam a identidade coletiva nas comunidades.

Entretanto, a pesquisa aponta desafios significativos enfrentados pelos grupos teatrais. A escassez de financiamento e a ausência de políticas públicas consistentes limitam a expansão das atividades. Como relatado no estudo, "a colonialidade do poder ainda permeia as relações sociais, dificultando o acesso a recursos e políticas públicas que poderiam apoiar essas iniciativas culturais" Filgueira e Silva (2019, p. 13). Em paralelo, as desigualdades urbanas em São Luís, como descrito por Diniz (2007, p. 9), reforçam os obstáculos enfrentados pelas áreas periféricas, agravando os desafios para a sustentabilidade de iniciativas culturais como as do GRITA e ARTEATRO.

Além disso, o preconceito em relação à cultura das favelas muitas vezes deslegitima as expressões artísticas oriundas desses contextos. Segundo Filgueira e Silva (2019, p. 15), reconhecer os saberes das comunidades periféricas é fundamental para legitimar essas manifestações culturais. Contudo, os estigmas históricos associados às favelas dificultam o pleno reconhecimento das produções artísticas, perpetuando exclusões simbólicas e materiais. No entanto, tanto a *Via Sacra* no Anjo da Guarda quanto os espetáculos do ARTEATRO no Coroadinho têm conseguido romper algumas dessas barreiras, mostrando que o teatro comunitário pode ser um espaço de afirmação e valorização cultural.

Ainda assim, as iniciativas dos dois grupos evidenciam a força do teatro como ferramenta de transformação social. Inspirados no Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, GRITA e ARTEATRO criam espaços de diálogo e reflexão onde as vozes das comunidades são valorizadas e amplificadas. Como Boal (2019, p. 97) aponta, o teatro pode "libertar e conscientizar", permitindo que os oprimidos expressem suas realidades e desafiem as estruturas de poder. Essa abordagem está presente nas ações dos grupos, que utilizam o palco para propor novas narrativas e questionar normas sociais.

Outro impacto relevante das práticas teatrais é a ampliação da participação cultural na comunidade. A formação de plateias e a criação de espaços de troca entre artistas e público fortalecem o senso de coletividade. Para Balfour (2004, p. 55), o teatro comunitário não apenas oferece uma plataforma para a expressão cultural, mas também fortalece a solidariedade e o pertencimento. No Anjo da Guarda e no Coroadinho, essas interações resultam em redes de apoio mútuo que transcendem as barreiras impostas pela desigualdade social, consolidando o teatro como uma prática essencial para a coesão comunitária.

Por fim, o teatro nas favelas de São Luís reafirma a potência da cultura como ferramenta de resistência e transformação. As práticas do GRITA e do ARTEATRO não apenas visibilizam as histórias dos moradores, mas também desafiam estigmas e preconceitos, promovendo uma cultura de inclusão. Como aponta a pesquisa, "as criações culturais nas favelas desafiam estigmas e afirmam as identidades locais, oferecendo um espaço de reflexão e ação" Coelho, (2024, p. 15). Dessa forma, o teatro se torna um meio de reivindicação de direitos e celebração da diversidade cultural presente nas comunidades periféricas.

Considerações Gerais

As considerações gerais desta pesquisa destacam a relevância das práticas teatrais como instrumentos de transformação social e cultural nos bairros periféricos de São Luís. Os grupos GRITA e ARTEATRO demonstram que o teatro vai além de uma atividade artística, configurando-se como uma ferramenta poderosa para a construção de identidades, resistência comunitária e coesão social.

Essas iniciativas não apenas ampliam as possibilidades de expressão criativa e reafirmação cultural, mas também desafiam narrativas estigmatizantes que frequentemente marginalizam as comunidades periféricas. A pesquisa reforça que o teatro comunitário tem o potencial de empoderar indivíduos e coletividades ao promover espaços de diálogo, reflexão crítica e ação.

Contudo, também revela os desafios significativos enfrentados por essas iniciativas, como a ausência de políticas públicas consistentes, o preconceito em relação à cultura periférica e a falta de reconhecimento do impacto transformador dessas práticas no contexto urbano mais amplo. Nesse sentido, conclui-se que há uma necessidade urgente de repensar as relações entre as comunidades periféricas e os centros de poder cultural e político.

A valorização do teatro comunitário, por meio de apoio institucional e visibilidade, é fundamental para potencializar suas contribuições e integrar suas práticas ao cenário cultural da cidade. Por fim, embora esta etapa da pesquisa evidencie os impactos e desafios das práticas teatrais nos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho, é importante ressaltar que o estudo ainda está em andamento.

A continuidade da pesquisa permitirá explorar com maior profundidade as dinâmicas socioculturais desses grupos e ampliar o entendimento sobre o papel do teatro na construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e plural. Que as vozes dessas comunidades continuem ecoando, desafiando preconceitos e inspirando transformações no tecido urbano e cultural.

Referências

BALFOUR, Michael. **Theatre in Prison:** Theory and Practice. Bristol: Intellect Books, 2004.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

COUTINHO, Marina Henriques. **Vidigal, favela, palco e personagem na trajetória do grupo Nós do Morro.** Rio de Janeiro: 7 Letras: FAPERJ, Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

DINIZ, Juarez Soares. **As condições e contradições no espaço urbano de São Luís (MA)**: traços periféricos. Ciências Humanas em Revista, São Luís, V. 5, n.1, julho 2007.

FILGUEIRA, André L.; SILVA, Mary A. **Afrocentricidade, quilombismo e colonialidade do poder:** saberes insurgentes nas textualidades de Abdias do Nascimento e Aníbal Quijano. Revista Temporis [ação], Goiânia, v. 19, nº 2, p. 1-17, jul./dez, 2019.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ONISAJÉ. **Pensamentos sobre um Teatro Negro Afrografado**. In: Abordagens teórico-práticas do teatro contemporâneo brasileiro. Pimenta Cultural, 2020.

Por uma estética da ancestralidade[1]

ética, corporeidade e axé na dança afro maranhense.

Gael Moreira[2]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO
Essa comunicação tem o objetivo de compartilhar uma síntese da pesquisa de mestrado do autor que aborda, a análise estéticas dos aspectos cênicos corporais do espetáculo Orixás: os deuses africanos no Brasil do grupo de dança afro Abanjá. A síntese da dissertação em andamento será apresentada a partir de conceitos chaves, bibliografia afro-referência, mapas conceituais e itans (narrativas míticas dos povos iorubás).

PALAVRAS-CHAVE: Estética da ancestralidade - Abanjá - Dança afro.

Este artigo foi desenvolvido a partir de uma comunicação oral apresentada no II MARAVILHA 2024, tem como fonte minha dissertação de mestrado, que compõe o início de um estudo sobre estéticas da ancestralidade no âmbito das artes cênicas. A pesquisa apresenta uma análise relacionando conceitos do campo da estética iorubá à criação de um espetáculo do ano de 1996 denominado ORIXÁS NA ÁFRICA, do grupo Abanjá do Centro de Cultura Negra do Maranhão. Este estudo, com objetivo de se distanciar de padrões coloniais, tratará os conceitos africanos aqui citados, assim como o próprio grupo Abanjá como bases de conhecimento, se afastando de objetivações e perspectivas reducionistas, tendo como objeto a estrutura e o processo do espetáculo em si.

A pesquisa e análise desse estudo se dá a partir um território negro, o Centro de Cultura Negra do Maranhão, entidade do movimento negro que preserva uma diversidade de saberes africanos, e onde o grupo de dança Abanjá traduz uma África que nos habita nas Américas, mais especificamente em São Luis do Maranhão nos desde 1985, ano se sua fundação.

O grupo de dança afro Abanjá, é um coletivo de artistas, pertencentes a uma comunidade, o Centro de Cultura Negra do Maranhão, que no âmbito da pesquisa é denominado de "território". O grupo de dança nasce com o objetivo de fortalecer a luta

[1] 1 Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.

[2] Jefferson Gabriel Moreira da Silva (Gael Moreira). Mestrando pelo PPGAC-UFMA. Graduado em Lic. em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC). Email: cia.alarinjo@gmail.com.

do movimento negro através da dança afro, expressando no corpo as pautas politicas do CCN-MA, e tendo a sua primeira apresentação num outro território negro, o da religiosidade de matriz africana, a Tenda de Luz e Vida de Dona Mariazinha, no bairro do Monte Castelo, São Luis-MA, assim sendo, os critérios, motivos e influências sobre seus discursos, ações e criações. O Abanjá ao mesmo tempo que se caracteriza como um grupo de dança, atua como um segmento do Centro de Cultura Negra do Maranhão, o que lhe confere singularidade em relação às cias. de dança tradicionais, pois é fundado como ação política de produção cultural, e no caso da estrutura do espetáculo analisado com a temática sobre o sagrado na religião dos orixás. Nesse sentido, apresento o problema de pesquisa: qual seria o ponto de intersecção entre estética, política e arte no espetáculo ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)?

A apresentação do espetáculo ORIXÁS NA ÁFRICA, por um grupo de dança afro, pertencente a uma instituição do movimento negro, em 1996, na cidade de São Luís, produz uma situação que está na contra-mão, seja na estética, na poética ou na retórica, dos motivos, influências e circunstâncias, no que tange o incentivo a produção cultural de origem africana num estado racista, isso por si só, destaca a potencialidade de gerar tensões, transformações e recriações dentro das estruturas hegemonicas, conjuntura ao qual o grupo estava submetida ao longo de sua história. Compreender o território como base de conhecimento e não de forma objetificada, foi elemento central na elaboração do objetivo geral da pesquisa, que visa relacionar o processo do espetáculo ORIXÁS NA ÁFRICA (1996), às categorias de estudo sobre estética iorubá. Especificamente apontar o Abanjá como um segmento artístico cultural na seara dos movimentos sociais, produtor de conhecimento; destacar o papel do estudo dos itans como base dramatúrgica e como aporte metodológico; compreender de forma teórica, aspectos da dança afro do Abanjá; relacionar criticamente o conceito de ética iorubá ao contexto atual do Brasil; analisar a estrutura do espetáculo aliado a conceitos afro referenciados.

Um estudo sobre estética negra que tenha o Abanjá como base de pesquisa, aliado a conceitos africanos iorubás, deve eleger um sistema metodológico compatível com essas bases de conhecimento. A metodologia adotada nesse projeto é a encruzilhada associada às oralituras, onde busquei fazer um cruzamento do material bibliográfico, aliada a entrevistas para obtenção de dados, ou seja, a utilização de fontes textuais e também registros orais, onde as afrografias pela prática das oralituras (Martins, 2003) serviram como suporte metodológico.

Antes de apontar alguns aspectos das oralituras como aporte metodológico, é necessário sobretudo, sublinhar seu aspecto subjetivo que a caracteriza como um método qualitativo, levando em consideração o estudo da pessoa humana no âmbito relacional, onde se inclui, nesse caso específico, um universo habitado pela ancestralidade, que terá sua materialidade expressa pelas corporeidades e pela performatividade dos entrevistados, além de considerar todos sentidos dos envolvidos no processo de pesquisa. Martins afirma que a inscrição dos saberes não se dá exclusivamente pela escrita convencional, ou registro da escrita alfabética, sendo essa somente um dos modos de inscrição do conhecimento. A autora nos aponta outro caminho e evidencia o corpo como lugar da memória, ou seja, processos de memória são corpóreos, e essas imagens corporificam uma perspectiva temporal, cultural e histórica, tornando relevante o levantamento de dados de um espetáculo, a exemplo desta pesquisa, que teve sua temporada encerrada há quase três décadas (1996).

Nesse estudo as oralituras se mostraram uma boa prática metodológica, pois como método apontou a forma de identificar como se expressa as grafias do corpo, denominada por Martins como afrografias, além de levar em consideração e ser compatível com o método de amostragem apresentado nesta introdução, onde através de entrevistas pode-se perceber como as afrografias se expressam como inscrições do conhecimento pela prática das oralituras. Levando em conta que se trata de um método qualitativo estritamente ligada à memória, derivada da percepção humana e ligada a possibilidade de lembrar e esquecer determinados fatos, é importante destacar que desde a metodologia a perspectiva adotada é a africana iorubá, portanto considerar um universo onde habita o ancestral é um pressuposto indispensável, e o que é lembrado e dito, e o que é esquecido e não dito, em determinados momentos também é um dado relevante nesse contexto. Ter a consciência de que no Brasil, somos herdeiros de uma cultura (dentre outras) que concebe formas de experienciar o tempo diferente, da experiência de temporalidade linear ocidental no qual estamos inseridos, os nagôs na África subsaariana, a exemplo, também se torna um pressuposto necessário para o diálogo com esse trabalho. A prática das oralituras nas performances da voz e do corpo dos entrevistados, trouxe muitas descobertas para o processo de pesquisa. O nome do espetáculo, foi um deles, até a data da qualificação (incluindo a escrita do relatório), eu denominava o espetáculo de “dança dos orixás”, nome que me foi apresentado quando conheci o grupo em 2005 e que nunca foi corrigido por nenhum dos meus veteranos,

creio que fosse uma força mais simples e afetuosa de se referir ao espetáculo que tem originalmente um nome mais extenso ORIXÁS NA ÁFRICA (1996).

Os entrevistados foram Joana Carla Algarves e Carlos Sérgio. Joana Carla é professora formada na área de Ed. Física, atriz, coreógrafa e atualmente compõe a coordenação geral do Centro de Cultura Negra. Carlos Sérgio é assistente social, dançarino e militante do movimento negro.

Concluo sobre as metodologias adotadas, encruzilhada e oralituras,que as mesmas se mostraram bom caminho, no fortalecimento da valorização narrativas orais como dados de pesquisa acadêmica nas artes cênicas, colocando as oralituras no patamar de patrimônio de experiências e vivências temporais compartilhadas pela via da oralidade e fonte de estudos científicos, pois ambas, em si mesmas no âmbito da performance, são produtoras de sentido e geradoras de dados de pesquisa. Eleger as encruzilhadas e as afrografias pela prática das oralituras como método de pesquisa é confrontar o registro escrito pela história eurocêntrica, colonial e colonialista. O tipo de amostragem será o denominado bola de neve, uma forma de amostra não probabilística, que utiliza cadeias de referência na obtenção de dados. É importante destacar que ao longo de quarenta décadas de existência o Abanjá teve diversas formações, nesse sentido a amostragem por bola de neve se mostra exequível para o projeto de pesquisa.

No primeiro capítulo procurei circunscrever o CCN-MA como um território afro referenciado, mantenedor e produtor de saberes afrodiaspóricos, apresentar o grupo Abanjá como segmento artístico desse território e compartilhar a experiência do pesquisador como integrante do grupo. Além de propor, pela via da reflexão filosófica, a associar a produção cultural e intelectual como ebó, no caso do Abanjá essa relação se dá no sentido de uma produção artística que mantém coletivo e indivíduos conectados com a sua ancestralidade, tendo como consequências a formação individual e coletiva da pessoa negra, além da longevidade do grupo dentro de sua constante atuação, sem contar o pelo fato de ter na sua produção discursiva e cultural, objetivos que visam fortalecer saberes assentados na mencionada base ancestral. Também neste capítulo, procurei apontar a esteticidade presente no discurso do Centro de Cultura Negra do Maranhão, e o quanto esse elemento (o estético) é reelaborado pela via do movimento em dança pelo grupo Abanjá em ORIXÁS NA ÁFRICA (1996), enraizado em matrizes africanas constituintes do nosso país, dando a esse discurso ético função político pedagógica.

Neste capítulo mais especificamente, busquei num itan da criação da cultura iorubá, a relação com a história do surgimento Abanjá, o circunscrevendo no seu território de origem, o Centro de Cultura Negra, como um espaço de circulação de saberes e ações políticas visando o bem estar, em todos aspectos, da população negra. No âmbito da pesquisa consideramos o CCN-MA (e denominamos) um território negro na seara dos movimentos sociais, onde nas palavras da própria instituição:

> celebramos a ancestralidade como a força vital que conecta nossas raízes ao presente e ao futuro. Acreditamos que a luta e a resistência de nossos antepassados moldam nossa identidade e nos inspiram a enfrentar os desafios do cotidiano. É através da reverência aos ensinamentos de nossos ancestrais que cultivamos a consciência política, a valorização da cultura e a promoção dos direitos da população negra. Com cada passo dado em direção à justiça social, reafirmamos nosso compromisso em preservar e fortalecer a memória ancestral, transformando dor em coragem e luta em conquistas. Juntos, somos a voz de um legado imortal que ecoa nos corações e mentes de todos aqueles que anseiam por igualdade, dignidade e liberdade. (<https://ccnma.org.br/quem-somos/>).

É possível compreender, a partir da citação acima, como a percepção de mundo ligada à ancestralidade fundamenta as diretrizes da instituição e está conectada ao cotidiano das pessoas, o processo de pesquisa evidenciou que esse comportamento ocorre desde a chegada das pessoas ao espaço físico que hoje a instituição ocupa até os dias atuais. Levando em consideração o caráter estético retórico, artisticamente falando, podemos observar a manifestação poético discursiva de forma verbal e não verbal.

ORIXÁS NA ÁFRICA (1996), afirma a continuidade do universo africano em solo maranhense pela via da estética e da ancestralidade no movimento em dança afro. Grafando e compartilhando traduções de saberes africanos pela prática das oralituras. O aspecto político pedagógico do grupo e sua característica de resistência, marcam alguns episódios na história do grupo. Recontar a história contrariando a perspectiva do colonizador sempre vai gerar tensionamentos, ainda mais quando a temática é reverter a lógica demonizada da cultura africana. Seja pela corporeidade e performatividade verbal ou não verbal, o Abanjá reforça o caráter de luta, tendo como ferramenta metodológica o corpo. Martins sintetiza essa proposição na sua hipótese hoje já constatada:

> Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento,na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (Martins, 2012, pg. 66).

No campo do território podemos dizer que em 1996 o Abanjá destaca o discurso contra o racismo religioso. Em ORIXÁS NA ÁFRICA (1996), esse caráter político pedagógico se expressa pela sua base dramatúrgica, pois numa perspectiva poética, os orikis e itans, exemplificam, a potência do seu conteúdo estético.

Todo esse processo pode ser analisado pelas categorias estéticas sob a perspectiva iorubá. Nesse sentido, o espetáculo ORIXÁS NA ÁFRICA (1996), do grupo de dança afro Abanjá, pode contribuir para ampliar de forma teórico-metodológica o uso de conceitos afro referenciados sobre estética, e aplicá-los a pesquisas científicas em artes cênicas. Para Luz , nos diz Martins:

> A transmissão de axé funda o *éthos* e a *arkhé* dos povos iorubás. A *arkhé*, todavia, não se restringe a um princípio inaugural histórico-social e cultural, mas engloba a energia mística constituinte da ancestralidade e das forças cósmicas que regem o universo na interação dinâmica de restituição de axé do *aiyê* e do *orun*, deste mundo e do além e vice-versa ao contrário…Se o ritual caracteriza um *éthos*, isto é, o aspecto da linguagem, estilo ou forma de comunicação e expressão de valores estéticos e éticos e conteúdos de saber ou de não saber, porém o que ele realiza e dinamiza sobretudo é a restituição e transmissão do axé. (LUZ, 2008, p. 90 Apud MARTINS, 2023, p. 61).

Consideremos valores éticos comportamentais, elementos fundantes de um território. Nesse sentido o *éthos* e a *arkhé*, transmitido, restituído pela força vital, pelo axé, também estabelecem vínculo com a presença da ancestralidade, trazendo beleza e equilíbrio em tudo que existe no mundo no âmbito relacional. O Abanjá produziu o espetáculo ORIXÁS NA ÁFRICA (1996), uma obra em que podemos observar elementos estéticos da ancestralidade, sob uma lógica político pedagógica não mercantilista, e na sua proposição temática esse espetáculo amplia, pelo movimento em dança afro, a forma de reverberar as pautas do Centro de Cultura Negra do Maranhão através da expressão artística.

Em Àṣẹ: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art. Journal of Religion in Africa, v. 24, n. 4, nov. 1994 (Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento. Em colaboração com pesquisa coordenada por Naiara Paula Eugenio em Estética e Filosofia da Arte Africana), Rowland Abiodun, ao abordar o entendimento de axé inicia sua reflexão da seguinte forma:

> Um aspecto importante das artes verbais e visuais na África, em contextos rituais, é a maneira como elas afetam seus públicos, iniciados e não iniciados. Muitas vezes alcançados por meio de uma cuidadosa escolha e disposição de uma gama de esculturas, objetos, cores, sons, frases e encantamentos, esses dispositivos artísticos, quer existam em conjunto ou isoladamente em ambientes sagrados, confrontam o pesquisador em campo com uma experiência religioso-estética bastante complexa. Esse cenário não se presta facilmente à descrição, tradução e análise etnográficas diretas, especialmente

> se nos basearmos apenas em terminologias e/ou construções teóricas derivadas das disciplinas acadêmicas tradicionalmente relevantes de história da arte, psicologia, filosofia e antropologia, como definidas e praticadas no Ocidente. No entanto, os desafios metodológicos decorrentes dessa situação criam uma oportunidade para explorar novos sistemas conceituais e retóricos africanos para alternativas teóricas novas e contextualmente relevantes. É mais provável que este exercício faça avançar o estudo da arte em geral, pois promete adicionar a tão necessária dimensão da "alma"a uma abordagem ainda essencialmente formalista, autorreferencial e ocidental-modernista da arte e estética africanas. (ABIODUN, 1994, p. 1).

Nesse texto, Abiodun propõe repensarmos as bases metodológicas do ocidente e objetiva "lançar alguma luz sobre a presença estética convincente, que resulta invariavelmente da combinação lógica de componentes artísticos propositadamente selecionados e desenhados para transmitir e acentuar o axé de uma coisa ou sujeito" (ABIODUN, 1994, p. 1-2). O autor nigeriano "abordará o tema do axé, um fenômeno afetivo enigmático na arte e cultura iorubás, e elaborará seu papel crítico como um poder criativo e eficaz nas artes verbais e visuais"(ABIODUN, 1994, p. 1), presente não somente em África mas popularmente difundido no Brasil. Para Abiodun o termo axé se refere a "força vital" contida em todas as coisas vivas e não vivas e como "a realização de um enunciado" e "geralmente traduzida e entendida como "poder", "autoridade", "comando", "cetro"(ABIODUN, 1994, p. 2). As palavras numa cerimônia religiosa ou um discurso de emancipação, contém uma elaboração estética, que visa "operar nos níveis físico e espiritual da existência" (ABIODUN, 1994, p. 05). Ainda sobre axé: "Essa vocalização do axé é, no entanto, parte de um dispositivo artístico maior destinado a provocar a natureza essencial e o destino pessoal (orí-inú) de alguém, a fim de influenciar ou mudar seu estado de ser, com certeza instantânea" (ABIODUN, 1994, p. 04). Os povos iorubás consideram outras classificações, onde "há também uma categoria de axé conhecida como ohun-àfòs ẹ cuja tradução literal é 'pronunciar o axé e fazê-lo acontecer' e aparece em encantamentos". (ABIODUN, 1994, p. 04). É da noção de coletividade dos povos iorubás herdada pelo território, que dá a circulação de axé pois este segundo autor não pode conferido a si próprio, pois mesmo "presente em todas as pessoas e coisas, o axé não é algo que possa ser inventado ou conferido unilateralmente para si próprios". (ABIODUN, 1994, p. 03).

Como uma força que pode habitar todas as coisas, a noção de axé é bem ampla e complexa, no âmbito da pesquisa, ela se demonstra na concretização e longevidade do Abanjá e de seu território de origem. Abiodun o sintetiza da seguinte forma:

> Resumindo, axé é aquela essência divina em que física, metafísica e arte se misturam para formar a energia ou força vital que ativa e direciona processos

> e experiências sociopolíticas, religiosas e artísticas. O axé é parte integrante da estética iorubá. É considerado eficaz e desencadeia uma resposta no público, iniciado ou não iniciado, mesmo quando não pode ser totalmente compreendido. Expressado externamente através das artes verbais, visuais ou performáticas, isolada ou conjuntamente, o axé imbuí som, espaço e matéria de energia para reestruturar a existência, transformar o mundo físico e também controlá-lo. (ABIODUN, 1994, p. 5-6).

O Abanjá por meio das linguagens artísticas, na sua performatividade e corporeidade, tem se construido, ao longo de quase quatro decadas, enquanto segmento do território CCN-MA, uma importante ferramenta artístico-tecnológica e político-pedagógica em prol do povo negro, além de ser desde sua fundação como uma ação política do Centro de Cultura Negra do Maranhão, uma referência para dança de forma geral e ponto nevrálgico para se compreender o que podemos chamar de dança afro-maranhense a partir do final do séc. XX.

No capítulo dois, tratei de relacionar, a partir do levantamento bibliográfico sobre estética iorubá, quais elementos destacados pelos autores africanos, Abiodun e Abimbola, são perceptíveis na obtenção de dados na pesquisa relacionada a dança afro, ou seja, busquei utilizar conceitos africanos como parâmetro analítico de um espetáculo que tem como tema central os deuses cultuados na iorubalândia. A relação com a encruzilhada se dá pelo fato do conceito de estética abordar diversos aspectos em si próprio como campo de estudo. A encruzilhada, representada simbolicamente por Exu no panteão iorubá, é um lugar de encontro, decisão e potencialidade. Ela carrega o princípio da comunicação entre mundos, na coexistência entre o visível e o não visível, e simboliza os dilemas éticos que permeiam a vida humana. A encruzilhada é, portanto, um espaço de reflexão ética, onde decisões individuais são tomadas com impacto no todo, e elementos como dança, ética e axé convergem como espaços e linguagens que articulam escolhas, movimento e valores, promovendo reflexões sobre liberdade, ancestralidade e responsabilidade comunitária. Na encruzilhada, somos chamados a decidir com consciência, considerando as implicações de nossos atos. Na dança afro, manifestamos essa consciência no corpo, celebrando o movimento como linguagem ética e estética. Na ética, traduzimos essas escolhas em comportamentos que fortalecem os vínculos com o outro e com o mundo espiritual. E foi na encruzilhada que se estabeleceu a relação entre o processo do espetáculo ORIXÁS NA ÁFRICA (1996), e as categorias de estudo sobre estética iorubá.

No terceiro capítulo, dissertei sobre como os valores éticos encontrados nos itans, narrativas míticas e sagradas das tradições iorubás, ocupam um lugar central na

construção e manutenção das estéticas da ancestralidade. Essas histórias, que transmitem ensinamentos éticos, cosmogônicos e espirituais, são reelaboradas em diferentes linguagens artísticas e culturais, mantendo vivas as conexões entre passado, presente e futuro. Nesse sentido, este capítulo irá abordar as intrínsecas relações entre estética e ancestralidade a partir do espetáculo ORIXÁS NA ÁFRICA (1996), do grupo de dança Abanjá. Essa relação, entre estética e ancestralidade, é atravessada por noções de temporalidade, dentro e fora da cena, que contrariam a experiência do tempo colonial, pois essas narrativas, embora ancoradas em tempos míticos e ancestrais, são atualizadas constantemente nas práticas culturais e espirituais. Essa dinâmica evidencia como o tempo nos itans não é linear, mas cíclico e fluido, permitindo que passado, presente e futuro coexistem de maneira interdependente. A crença em um plano não visível, mas em constante relação com um plano visível também é abordada neste capítulo.

Nas estéticas da ancestralidade, o visível e o não visível são aspectos que compõe a iniciação desta elaboração teórica. Entendidos como dimensões complementares, sendo que o visível pode se referir à forma, à matéria, ao espaço físico em que a obra se apresenta, enquanto o não visível diz respeito ao que transcende esse plano sensorial, acessando outras camadas de realidade, como o espiritual, o inconsciente e o simbólico. Isso fica evidente na construção do Abanjá (1996), onde as corporeidades e as performatividades pela prática das oralituras, corporifica e presentifica *itans* e *orikis*. A criação artística, portanto, pode ser vista como um espaço de mediação entre essas duas dimensões.

As estéticas da ancestralidade, presente nas danças afro, passa a ir além do visual e celebra a identidade, a resistência e o legado de comunidades africanas e afrodescendentes. Ela valoriza a conexão com a terra, os orixás, os elementos naturais e a coletividade, reforçando o papel fundamental da cultura na formação da identidade e no fortalecimento de laços sociais. Portanto, a dança afro e a estética da ancestralidade não apenas mantêm vivas tradições importantes, mas também atuam como instrumentos de empoderamento, celebração e renovação cultural. Elas lembram a todos sobre a força e a beleza de uma herança que continua a inspirar, educar e transformar indivíduos e comunidades em todo o mundo.

REFERÊNCIAS:

ABIMBOLA, Wande. **A concepção iorubá da personalidade humana**. Trabalho apresentado no Colóquio Internacional para A Noção de Pessoa na África Negra Paris, 1971 Publicado pelo Centre National de la Recherche Scientifique Edição Nº 544 Paris, 1981. Tradução, notas e comentários : Luiz L. Marins 2011.

ABIODUN, Rowland. **Àṣẹ: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art. Journal of Religion in Afric**a, v. 24, n. 4, p. 309-322. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento, em colaboração com pesquisa coordenada por Naiara Paula Eugenio em Estética e Filosofia da Arte Africana. Nov. 1994.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro:Cobogó, 2021.

_____.**Performances da Oralitura**: corpo, lugar da memória. UFMG. In:Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, n. 26. PPGL - UFSM, 2003.

RAÍZES: A CORPOREIDADE NEGRA EM CENA ATRAVÉS DO TAMBOR DE CRIOULA[1]

Daniara Bezerra Boaes[2]
Universidade Federal do Maranhão
Gisele Soares de Vasconcelos[3]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

Este artigo busca analisar o processo de criação do vídeo performance Raízes realizado na disciplina de Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira, do Curso de Licenciatura em Teatro, UFMA. O trabalho tem como objetivo refletir como as experiências pessoais e acadêmicas possibilitaram o processo criativo do vídeo performance à luz da corporeidade negra presente no tambor de crioula. Ao analisar e identificar os elementos cênico-sagrados dessa manifestação que se fizeram presentes na pesquisa-criação e que influenciaram na composição da obra, este estudo aponta as confluências entre o tambor de crioula e a performance negra.

Palavras-Chave: Tambor de crioula; Corporeidade Negra; Processo de Criação; Diáspora Negra.

1 RAÍZES

Me arrancaram de minha terra

Me fizeram escravizada

Roubaram minha liberdade

Me puseram numa senzala.

O meu nome é ancestralidade,

Trago nele minha raiz

Sou princesa negra.

A tua história é a origem da minha

E sempre vai estar em mim,

Mas eu também construo a minha,

E me reconheço em ti

Encontrei na dança, minha carta de alforria.

Os meus pés beijam a terra

Minha cintura é poesia

---

[1] Artigo apresentado no 2º Maravilha e publicado na revista MANZUÁ – Revista de Pesquisa em Artes Cênicas / PPGARC / UFRN volume 7, número 2 (2024) – ISSN Eletrônico: 2595-4024

[2] Daniara Bezerra Boaes. Universidade Federal do Maranhão. Graduada do curso de Licenciatura em Teatro. E-mail:daniara.boaes@discente.ufma.br.

[3] Gisele Soares de Vasconcelos. Universidade Federal do Maranhão. Docente do curso de Licenciatura em Teatro. E-mail: vasconcelos.gisele@ufma.br.

Meus braços bailam,
E na batida incessante dos tambores
Meu corpo ginga e gira.
(Daniara Boaes)

É com esse poema que a performance Raízes [4]e todo processo de redescoberta da corporeidade[5] negra ganha vida, ele nasce como um aporte para a trajetória que a artista, através de uma escrita narrativa, molda os caminhos das diferentes corporeidades - escravizada/coreira - presentes na obra. Sua escrita surge de uma atividade proposta na disciplina Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira[6], em 2020, no curso de Teatro, na Universidade Federal do Maranhão.

A atividade proposta consistia em uma criação artística a partir das seguintes etapas: a. identificação de práticas espetaculares (festa, cerimônias, jogo, medicina, cultivo/colheita) b. recorte dos elementos a serem trabalhados (elementos rítmicos, visuais, corpóreo-vocal, textual), pensando na transposição de lugares; c. escolha do local onde será apresentado; sobre quais perspectivas; conceitos e noções e sobre quais os(as) mestres referendados; d. relacionamento com suas escolhas com o corpo, imagens, experiencia, passado, produção de sentido? e. apontamento das dificuldades e superação das dificuldades, da alteração rítmica para a nova criação f. despedida, o último gesto, ação.

Para realizar esta pesquisa, a Etnocenológica, foi o principal amparo metodológico tendo em vista que envolve a análise de objetos das mais variadas áreas (Teatro, Dança, Performance), passando pelas manifestações populares (tambor de crioula), estudos do corpo (Corporeidade Negra). Tendo método de análise dos dados utilizou-se a Autoetnografia que, trata-se de uma forma de pesquisa qualitativa na qual se usa a experiência pessoal e os processos de criações, onde pesquisadores, artistas e professores têm adotado para falarem de suas práticas em seus trabalhos artísticos.

O poema Raízes, foi fundado na Diáspora Negra, cujo conceito, como afirma Hall, “se apoia sobre uma concepção binária de diferença". Está fundado sobre a construção de uma

[4] Disponível em: https://drive.google.com/file/d/15FHH802DJNwYky9JgdPZJQ1FwztPqaeC/view.

[5] No sentido de corpo vivenciado, meio “no qual e através do qual o processo de vida se perpetua e que “implica, portanto, na inserção de um corpo em um mundo significativo, na relação dialética do corpo consigo mesmo, com outros corpos expansivos e com os objetos do seu mundo (ou as “coisas” que se elevam no horizonte de sua percepção).” (Freitas, 1999, p.57).

[6] A disciplina foi ofertada de forma remota impactada pela covid 19, pela profa. Gisele Vasconcelos e tem como emeta: “Estudo da cultura e história afro-brasileira, africana e indígena a partir das práticas espetaculares seguindo pressupostos da etnocenologia e dos estudos culturais em articulação com o ensino de Teatro. Enfoque na espetacularidade, analisando e experimentando os aspectos gestuais, sonoros, espaciais e estéticos das manifestações culturais, considerando os processos de aprendizagem e transmissão do conhecimento.” (Programa da Disciplina, 2020)

fronteira de exclusão e depende da construção de um "Outro" e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora." (Hall, Stuart, 2003, p.33).

A escrita do poema, por Daniara Boas, perpassa pelo coletivo, a partir do momento que tem o intuito de narrar a trajetória de um grupo, tendo em seu processo a figura da mulher negra, tanto como autora como protagonista da cena, à luz da noção de escrevivência proposta por Conceição Evaristo:

> Quando eu usei o termo escrevivência [...] ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, [...] E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo. (Evaristo, 2017.)

A escrevivência ressignifica a corporeidade negra, dando notoriedade através de uma escrita poética-política. O poema Raízes reflete esse processo de escrevivência, como um importante instrumento de conexão nas relações afetivas de ancestralidade, possuindo o propósito de dar representatividade através das palavras para aqueles que por muito tempo foram silenciados e depois transpassá-las ao corpo, como nos diz Kilomba:

> Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político [...] um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (Kilomba, 2019, p. 28).

Diante disso, o poema Raízes retrata as informações, referências, memórias ancestrais, afro diaspóricas, afetivas, representações da cultura quilombola e vivências atuais de mulheres negras, com o propósito recriar a identidade coletiva de um grupo.

1.1 Processo De Escrita

A escrita do poema, serviu tanto como roteiro/base, quanto como narrativa das representações das duas vozes presentes na performance, o dispositivo inicial para sua concepção, ocorreu no primeiro dia de aula e, deu-se através de uma pergunta realizada pela professora da disciplina, Gisele Vasconcelos: "Quem são as Marias da vida de vocês?", fazendo-nos entender que para além do nome em si, as Marias simbolizam as matriarcas da família, a figura de ancestralidade, quem detém os saberes da experiência, figura essa que para muitos, influencia diretamente nos ciclos sociais, profissionais, referências estéticas e artísticas.

O poema inicia de forma direta e trata sobre a imigração forçada do povo negro, que ocorreu durante o período colonial por volta da década de 1530, com o intuito de aumentar

as riquezas do branco colonizador, por meio da mão de obra de negros escravizados. Através dos navios negreiros[7], essa prática arrancou de suas raízes os mais variados grupos étnicos do continente africano.

> Diversos grupos étnicos ou 'nações', com culturas também distintas, foram trazidos para o Brasil. A Guiné e o Sudão, ao norte da linha do Equador, o Congo e Angola, no centro e sudoeste da África, e a região de Moçambique, na costa oriental, foram as principais áreas fornecedoras. Das duas primeiras vieram, entre outros, os afantis, axantis, jejes, peuls, hauçás (muçulmanos, chamados de malês na Bahia) e os nagôs ou iorubás. Estes últimos tinham uma grande influência política, cultural e religiosa em ampla área sudanesa. Eram de cultura banto os negros provenientes do Congo e de Angola –os cabindas, caçanjes, muxicongos, monjolos, rebolos –, assim como os de Mocambique (Brasil, 1998, p.9).

Essa imigração forçada foi um fenômeno que ficou conhecido como Diáspora Negra ou Diáspora Africana, que iniciou no século XVI com o tráfico atlântico de africanos. Os negros escravizados foram obrigados a trabalharem em variadas funções que eram determinadas através do gênero, indo desde o trabalho em lavouras aos domésticos, sofrendo com castigos físicos impostos aos seus corpos, que para além das chibatadas, muitas vezes realizadas sob o sol escaldante, traduz-se como o roubo às suas liberdades, não somente de corpo físico ao serem aprisionados em senzalas, mas a liberdade de alma.

Entende-se nesses versos, a forte tradição popular em que o nascimento de uma permite a continuação do legado da outra, cujas práticas e saberes podem ser transmitidos de forma consciente ou inconsciente. "Como uma modalidade da transmissão psíquica, a transmissão intergeracional compreende a possibilidade de uma geração transformar uma herança psíquica ou cultural, muitas vezes patológica" (Magalhães e Féres-Carneiro, 2004; Correa, 2000 *apud* Lisboa *et al*, 2007, p.52).

O tambor de crioula simboliza a libertação para além das correntes, nele outro conceito de Diáspora Negra se faz presente, a redefinição identitária, resultante da diáspora que desde seu início, buscou ocupar espaços onde pudesse haver um resgate cultural e uma ressignificação moral de corpos invisibilizados e desumanizados, através de variados caminhos como na área das artes nas manifestações populares culturais e religiosas.

A respeito da redefinição identitária Freitas (2013, p. 4 e 6). afirma:

> Os processos de deslocamentos e de redefinições identitárias vividos por aqueles que mudam de lugar também representariam um forte sentimento de identidade ou identificação com a cultura de origem, mantida através de costumes, crenças, língua ou pelo sentimento de querer, um dia, retornar. [...] Assim, os processos de redefinição identitária são mediados por um núcleo imutável e atemporal, que liga o passado, ao futuro e ao presente numa linha ininterrupta.

Nesse sentido, a noção de redefinição identitária contribui para a compreensão da corporeidade no tambor de crioula ao aproximá-lo do espaço do sagrado e do teatral, no elo entre o mundo dos vivos e dos ancestrais, entre passado e presente, por ser uma redefinição afro

[7] Os navios negreiros eram embarcações que transportavam os africanos capturados e destinados ao trabalho escravo no continente americano entre os séculos XVI e XIX (Castro, 2024

diaspórica e ter em sua essência as linguagens do canto, dança, música e batuque. O diálogo entre a ancestralidade e a contemporaneidade faz da corporeidade negra um canal de diálogo, no qual a valorização da memória impulsiona criações poéticas reverberando na prática com a cultura afro-brasileira, que ao longo da história foram sendo ressignificadas no Brasil, resultando em inúmeras manifestações coletivas, a exemplo da que conhecemos, hoje, como o tambor de crioula.

O tambor de crioula é uma das mais fortes expressões de matriz afro-maranhense, realizada por descendentes de escravizados africanos no estado. Caracteriza-se como uma manifestação popular cultural tendo como base, religião, dança, música e canto e como marca registrada, a punga ou "umbigada", nomenclatura, que, segundo Sérgio Ferretti, "só é conhecida no Maranhão", (Ferretti, 2012, p. 175).

Sua prática varia a partir de múltiplos propósitos, entre eles, o compromisso com o sagrado que se revela como uma das conexões mais fortes dessa manifestação cultural, sendo a mais executada, a dança em nome do pagamento de promessa a São Benedito, o santo preto descendente de africanos escravizados na Etiópia. Reconhecido como patrimônio cultural imaterial brasileiro, desde 2007, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, o tambor de crioula é assim descrito, como uma das principais manifestações culturais do Maranhão, com suas particularidades:

> O tambor de crioula do Maranhão, em particular, tem características próprias de execução da música-dança no interior da manifestação, que também é compreendida como brincadeira. Enquanto os tocadores fazem soar a parelha composta por um tambor grande ou rufador, um meião ou socador e um crivador ou pererenga, os cantadores puxam toadas que são acompanhadas em coro. Conduzidas pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, as coreiras dão passos miúdos e rodopiam. No centro da roda, seus passos culminam na punga (ou umbigada), movimento coreográfico no qual as dançarinas tocam o ventre umas das outras, num gesto entendido como saudação e convite. (IPHAN, 2007, p.13)

Essas rodas de tambor não são realizadas em somente um período específico, mas, pode-se afirmar que se intensificam nos períodos carnavalescos, junino e em outros festejos religiosos, como, também não são somente realizadas para São Benedito, existindo ainda rodas voltadas para outros santos como Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição e outras entidades como Averequete, Preto Velho entre outras. Porém, no período junino e carnavalesco, o tambor de crioula é tomado como "brincadeira típica" e "circula como "show" em vários espaços públicos". (IPHAN, 2007, p.51)

Se hoje, o tambor de crioula circula pelas ruas e praças, com o aval e reconhecimento do poder público e da sociedade civil, historicamente, assim como outras manifestações culturais, originárias do povo negro, o tambor de crioula também vivenciou momentos de intolerância, proibição, perseguição e marginalização. Na perspectiva de correção de injustiças, preconceitos e discriminação, ao falarmos sobre tambor de crioula, enquanto uma manifestação originária do

povo negro, busca-se ampliar o conhecimento e perpetuar essa prática identitária nos mais variados espaços, buscando a valorização do patrimônio histórico-cultural afro-brasileiro.

O poema Raízes finaliza com a autora descrevendo o seu íntimo, referenciando cada elemento corpóreo presente na dança do tambor de crioula. A linguagem corporal descrita nos versos é a manifestação corpórea proveniente do corpo-memória algo que, para além de ser um meio de expressão artística é um instrumento de propagação, resistência cultural e política, que assim como o Tambor, transmite através de variados códigos corpóreos, irradiando para o corpo físico as experiências de coreira da autora.

2 VÍDEO PERFORMANCE RAÍZES

O processo de criação-gravação da performance Raízes foi desenvolvido a partir das seguintes etapas: a) Representação da escravizada acorrentada, trazida à força de sua terra natal; b) O encontro com os elementos do tambor de crioula - saia, colares, tiara, pulseiras, santinhos da imagem de São Benedito posto em círculo; c) O vestir-se enquanto um momento de muito simbologia para nós artistas de um modo em geral, quando colocamos nosso corpo a disposição de nosso fazer artístico; d) Final: A dança, enfatizando dois momentos importantes para a cultura do tambor de crioula, o cumprimento aos tambores e a punga. Em certo momento realiza-se a elevação da foto da avó sobre a cabeça.

2.1 Corpo-memória

A performance inicia manifestando a corporeidade da escravizada através de seus pés, que já evidencia o aprisionamento sofrido pelos negros, com foco nas correntes em seus tornozelos, punhos e pescoço. Vestida com retalhos velhos, sendo puxada sem nenhuma perspectiva, trazendo no crespo de seus cabelos soltos uma das mais fortes referências da identidade negra e que é discriminada até os dias atuais.

Ainda que, a performance tenha o propósito de retratar as questões árduas da escravidão, a corporeidade negra se faz presente nas cenas ao mostrar o elo entre a representação do corpo escravizado aliado as movimentações pessoais do corpo da própria autora, através de uma ação dramática dançante (cenas: 00:11/ 00:33/ 01:23). Segundo Ligiéro, 2011 apud Silva 2016, p. 15 “corpo é um repertório de imagens e associações do que foi vivido pelo ser humano. O corpo articula o discurso do que foi experienciado, o vivido que se transforma em história e marca o trajeto do indivíduo no mundo, quando este se depara com as possibilidades da existência. Logo, em cada cena que a escravizada dramatiza sua dor, intenção de súplica, a autora coloca seu corpo-memória advindo de experiências como bailarina para conceder um ar poético à performance.” (Ligiéro, 2011 apud Silva, 2016, p. 15)

Do corpo puxado pelas correntes à cena em que a escravizada desperta e encontra-se rodeada pelos elementos do tambor de crioula (cena: 00:42), vimos a representação da redefinição identitária que se deu através de inúmeros elementos afro diaspóricos que os escravizados construíram para se conectar às suas raízes.

Ao exprimir as vivências pessoais da artista com a manifestação do tambor de crioula praticada desde os seus 9 anos de idade, o processo da corporeidade da coreira presente da performance, foi a materialização de um corpo-memória da artista. Corpo-memória, memória afetiva, respeito ao sagrado, ancestralidade se conectam para resultar na corporeidade advinda da ação dançante presente na performance.

A dança é elemento de potencialidade no tambor de crioula, as representações através dos signos desempenham um papel crucial na performance. A base para todas as ações da coreira é realizada de forma dançada como: o ato de cumprimento aos tambores, da punga, da elevação de imagem sagrada sobre a cabeça. Segundo Silva (2013), podemos ressaltar que a prática da dança é a constituição de grupo de pertencimento, como espaços de redefinição identitária, uma vez que, através da dança, propicia-se aos sujeitos que dançam, identificarem-se como negros e assumirem sua história e cultura como um patrimônio a ser preservado e valorizado.

Quatro momentos que enaltecem a corporeidade na dança do tambor de crioula, são evidenciados na performance: a) cumprimento aos tambores; b) punga; c) propósito significativo; d) gingado. Ainda que, numa performance artística exista a possibilidade de o artista expor sua essência em um trabalho, utilizando outros recursos, o respeito aos costumes sagrados, é característica fundamental e se faz necessária para a realização de certas manifestações. Na performance Raízes o respeito a algumas práticas como o cumprimento aos tambores e a punga, foram realizadas utilizando-se da edição como recurso da linguagem do audiovisual.

2.2 Reverência aos Tambores

Um dos primeiros atos realizados na performance é o cumprimento aos tambores (cena: 02:21), que resulta da prática de respeito realizada na dança do tambor de crioula. Compostos por três tambores, um pequeno (Crivador ou Pererengue), um médio (Médio ou Meião) e um grande (Roncador ou Rufador), nomes esses que podem variar, acompanhados de dois bastões feitos de madeira e uma das últimas adesões aos instrumentos a matraca, formam a Parelha, que ditam os ritmos para as marcações dos passos da dança.

O som dos tambores ressoa ancestralidade, quando em meio a escravidão os corpos negros dançavam cultuando suas divindades. As vibrações dos tambores resultam em uma

corporeidade com características marcantes das danças afro, características essas que o tambor de crioula absorveu da confluência entre a cultura africana com a cultura brasileira.

2.3 Punga

Realizando a simbiose tambores e punga, Domingos Vieira Filho (1973) descreve:

> Conduzidas pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, as coreiras dão passos miúdos e rodopiam. “No centro da roda, seus passos culminam na punga (ou umbigada), movimento coreográfico no qual as dançarinas tocam o ventre umas das outras, num gesto entendido como saudação e convite” (Filho, 1973, p. 20).

A cena que denota o encontro dos ventres, simboliza desde saudação, cumprimento e o ato de respeito de uma coreira ao passar a vez para a outra dançar, compreendendo a importância do espaço sagrado para a figura feminina. A performance realizou a punga através da edição, tendo em vista que mesmo realizando o trabalho solo, conservou o sagrado da dança do tambor de crioula, realizando a punga em seu próprio ventre (cena: 02:55).

2.4 Propósito Significativo

Dos variados propósitos que as coreiras dançam o tambor de crioula, a performance Raízes traz para a cena o elemento da saudade, ao enaltecer a memória de um ente querido. A corporeidade é expressa no ato simbólico quando a artista dança a imagem de sua avó. A cena inicia com a imagem na altura do quadril da artista e aos poucos ela vai elevando-a (cena: 03:14).

Ao encontrar o retrato da avó no chão (cena: 00:51), há o cruzamento entre diferentes gerações, onde a escravizada, simboliza o encontro com a sua próxima geração, que dará continuidade aos legados ancestrais através da prática do tambor de crioula, prática realizada pela mulher presente no retrato que, tem sua primeira vivência como coreira em rodas de tambor de crioula na comunidade quilombola de Quindiua[8]. Essas comunidades são formadas inicialmente para abrigarem os cativos fugidos da escravidão e depois formou-se inúmeros outras após a abolição, esse é um lugar símbolo de resistência, como é retratado até os dias atuais.

> Os quilombos representam espaços onde aconteciam lutas de resistência contra a escravidão e ambientes de socialização dos fugitivos, consolidando dessa forma, relações de socialização através de atividades de subsistência e manifestações culturais. [...] O quilombo representou e representa a sobrevivência física e cultural do afrodescendente (Gonçalves, D. P., Gonçalves, P. P. P.,2017, p. 201 e 206).

A cena finaliza com a quebra das correntes (cena: 01:22), ato simbólico de duas corporeidades, a primeira remete a abolição da escravatura por meio da Lei Áurea[9] ocorrida em

[8] A comunidade quilombola Ramal de Quindiua está situada no município de Bequimão, no Estado do Maranhão e fica a 11 km da sede deste município (Silva, 2017).
[9] A Lei Áurea ou Lei Imperial número 3.353 foi aprovada em 13 de maio de 1888, abolindo a escravidão no Brasil. Na época, a ordem libertou cerca de 700 mil escravos que ainda existiam no país (Dias, 2020).

13 de maio de 1888, data essa que para muitos negros não foi comemorada, pois não conseguiram de fato a liberdade, tendo em vista que o cenário que se formou pós a escravidão não os favoreceu devido à falta de acesso aos estudos e oportunidades para melhorar suas vidas.

A segunda corporeidade resulta da particularidade da artista como bailarina e artista popular, fazendo emergir a corporeidade que se faz presente em seu íntimo, demonstrando que a dança para si é sinônimo de libertação.

> As dramaturgias acontecem no corpo do sujeito da cena: as dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do performer como um todo. [...] o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição" (Ligiéro, 2011, p. 110-111)

Os vasculhos da memória afetiva resultam em enredos potentes na propagação da ancestralidade. A artista traz através desses resgates da memória a ancestralidade que moldou seus caminhos até o tambor de crioula, o primeiro contato com a oralidade que passa de geração em geração. A corporeidade se dá através do ato de elevar, é a simbologia de respeito, elevar representa o ato de elevar a mão para pedir bênção.

3 OS ELEMENTOS CÊNICOS E A PERFORMANCE NEGRA EM RAÍZES

Ao abordar sobre os elementos cênicos e a performance negra em raízes será analisado as confluências entre o tambor de crioula e o teatro a partir dos elementos que cada um carrega e que se fazem necessários para uma obra ganhar vida, percebendo que mesmo em mundos diferentes, eles se cruzam por meio de seus ritos antes e durante uma performance.

3.1 Vai ter Tambor

As famosas pancadas de Molière14, que ao ressoarem três vezes, simbolizam o início do espetáculo preparando os artistas e público para o início da cena. No tambor de crioula durante o ato de esquentar os tambores, os homens da parelha tocam para perceberem o som dos tambores se afinando, o seu ressoar é quase como um anúncio chamando a atenção para dizer que vai ter tambor de crioula. Assim, os corpos se preparam para entrar na roda e dar início à dança.

A fogueira, elemento que se faz presente nas mais variadas manifestações populares, antes e durante a dança, esquenta os tambores para que a afinação fique perfeita e o som se propague, tal ato, é resultante de práticas africanas, onde a partir do aquecimento, o couro se estenda proporcionando assim uma melhor sonoridade ao instrumento.

3.2 Corpo – Gingado

O corpo, principal meio de informação quando o colocamos à disposição de qualquer fazer artístico, fala através de sua expressão, criando possibilidades para que a artista interprete e transmita sensações e pensamento ao seu público. No tambor de crioula, o corpo ocupa o lugar de representatividade negra através dos movimentos na dança e no toque e nas imersões simbólicas que ele provoca.

Na performance, o corpo da coreira reproduz a presença marcante do gingado, gingado esse considerado um dos pontos essenciais em que começa a ganhar intensidade corpórea para dançar o tambor de crioula. Essa movimentação corpórea é um movimento que na dança é chamado de passo básico. No tambor de crioula, não há um passo básico obrigatório, cada coreira cria o seu próprio estilo de gingado e o que melhor representa para si o passo básico.

> O gingado é como axé, uma forma de vida, habilidade e maneira de executar uma ação com energia e prazer. Não é coisa que se aprende, mas que se compreende e se descobre. Descobrir o gingado e o axé que existe em cada indivíduo é uma ação particular e pessoal, uma forma de vida que se percebe no cotidiano. (Huapaya, 2017, p. 71)

No vídeo performance, o passo básico da artista, é evidenciado com foco em seus pés (cena: 01:43), o seu gingado particular é marcado também pelo detalhe do lançamento que seu braço faz (cena: 02:36), se repetindo em momentos como, no preparo para a punga (cena: 03:03), e quando a câmera se encontra posicionada mais acima (cena: 03:45).

3.3 Saia

É no corpo que outro elemento cênico se destaca, o figurino, no qual, em um espetáculo teatral é importante elemento das visualidades, compartilhando informações de uma personagem, nos quais, em determinados processos criativos podem relacionar-se ao tema, personalidade, classe social, tempo e lugar.

No tambor de crioula, o elemento visual que mais caracteriza a dança é a saia da coreira, que materializa em seu corpo através dos giros na dança, outro principal elemento sagrado nas manifestações de matriz africana, o círculo. Ao girar, a saia proporciona à coreira um estado de circularidade particular fazendo-a ganhar energia para em seguida trocar essa energia com uma outra coreira.

Na performance, detalhes como o tipo de tecido, textura, cores, são essenciais para caracterizar o ator/ a atriz, no tambor de crioula, a saia de cada coreira possui particularidades, mas, alguns detalhes característicos são respeitados como, comprimento amplo (umas na altura das canelas, outras até os pés), de modo que do rodopio possa eclodir um círculo de 360° de tecido estampado de chita.

A saia é a identidade de uma coreira e cada uma possui sua particularidade quanto o que a sua saia representa para si. “A saia representa o convite para a interação da coreira na roda e o chamado para a punga, além da comunicação da coreira com a parelha quando estamos dançando para os tambores” (Lopes, Luana[10], 2024). No vídeo performance a artista traz para a cena sua saia particular, com características no material e em seu comprimento, sendo um tecido de chita de espessura mais grossa com um comprimento que se alonga até os pés, detalhes que fazem da saia, ser elemento de corporeidade ao torná-la uma extensão de seu corpo.

A saia em uma roda de tambor de crioula denomina lugar de pertencimento, pois a permissão para entrar na roda e dançar está na indumentária, assim a coreira ao pôr a saia em seu corpo se torna dona daquele espaço.

3.4 O Círculo E O Santo Preto

Perpassando entre os campos artístico e religioso, na performance do tambor de crioula, dois elementos sagrados se conectam em cena: o Círculo e o Santo.

O círculo elemento de forte representação de energia para a cultura negra, se faz presente no tambor de crioula sendo chamado popularmente de roda, com a finalidade de demarcação, respeito e lugar de crescimento durante a dança. As coreiras não ultrapassam os limites delimitados pelos corpos de outras coreiras, quando uma ou mais coreiras adentram o círculo para dançar, o espaço sempre é preenchido pelos corpos das outras. Logo, é na roda que se concretiza um dos propósitos da dança do tambor de crioula, o louvor ou pagamento de promessa a São Benedito. O santo preto que carrega a imagem do menino Jesus, é uma das principais figuras de devoção nas rodas de tambor de crioula.

> Um escravo que foi à mata, cortou um tronco de árvore e ensinou os outros negros a fazer e a tocar o tambor. Outras vezes, ele surge como o cozinheiro do monastério que levava comida escondida em suas vestes para os pobres. Em todo caso, considerado o santo protetor dos negros no Maranhão, São Benedito é homenageado com toques e cantigas de tambor (IPHAN, 2007, p. 20).

No vídeo performance Raízes, o círculo e santo se conectam para criar os limites em que a artista dança, imagens de santinhos de São Benedito são postos no chão formando um círculo (elemento observado durante todo vídeo).

3.5 Êxtase

[10] Luana Lopes, coreira do tambor de crioula Catarina Mina. A Companhia de Cultura Popular Catarina Mina nasceu no ano de 2000 e tem como objetivo pesquisar, manter e motivar o tambor de crioula, através do tambor de crioula Catarina Mina (Companhia Catarina Mina, 2014).

No tambor de crioula a dança culmina após uma grande intensidade de giros que uma ou mais coreiras realizam. No vídeo performance, os sons dos tambores vão se intensificando e seu corpo acompanha através de inúmeros giros que cessam apenas ao som do apito final (cena: 04:26).

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

O percurso do processo criativo analisado neste trabalho que trouxe como objetivo principal, descrever como as experiências pessoais e acadêmicas possibilitaram o processo criativo do trabalho Raízes, mostrou que ambos os espaços, geraram um arcabouço de experiências e conhecimentos. O objetivo de descrever como se deu a criação do poema e das cenas da performance Raízes, foram importantes pontes para reconhecer as potencialidades que a escrita negra vem desenvolvendo nas universidades, com o intuito de formar bases para que performances negras ganhem cada vez mais espaços.

Ao buscar evidenciar como a corporeidade se faz presente no tambor de crioula a partir do vídeo performance, percebeu-se que o resultado que se obtém, é afetado pelas experiências corpóreas que carrega e pelo meio em que vive, assim, diferentes corpos ao realizar um mesmo trabalho, podem expressar distintas corporeidades.

A pesquisa evidenciou como resultado três caminhos, que em um curso de formação de professores/professoras pensa-se quão necessário como métodos geradores de propagação de conhecimento e informações, possibilitando ao corpo negro adentrar os mais variados espaços de forma que arte, estética e conhecimento se correlacionem gerando referências a respeito da cultura de motriz africana desde o a sua origem e assim, perpasse por lugares de oralidade popular.

No processo de pesquisa sobre o poema, foi possível observar a escrita negra como aporte nas pesquisas acadêmicas e sua ascendência no meio acadêmico.

> Como proposta metodológica na constituição de uma escrita que compõem experiências e vivências de mulheres negras, cujos caminhos percorridos para o ato de ensinar, nos espaços oficiais de ensino [...] perpassam por diversos desafios, tais como, o enfrentamento e tentativa de superação do racismo, bem como a subalternidade e invisibilidade de seus corpos (Oliveira, 2018, p.1 e 2).

A escrita negra viabiliza uma reparação histórica que apesar de sua importância foram apagadas, modificadas e/ou mal contadas, e, a crescente admissão de corpos negros nos espações acadêmicos, tem propagado discussões à respeito das manifestações culturais afrodiaspóricas. Logo, compreende-se que a escrevivência, é um fenômeno afrodiaspórico, pois possibilita uma ressignificação nos moldes da escrita tornando-a afrocentrado.

As confluências entre o empírico e o epistemológico são os resultados no que se refere a simbiose entre tambor de crioula e o aporte teatral. O corpo se torna um solo sagrado, ao colocá-lo como objeto de informação e representação, esse processo, perpassa por potentes resultados estéticos e por potentes recursos de propagação epistemológica.

Ao trazer no vídeo performance a manifestação do tambor de crioula, percebe-se que através de um único objeto de pesquisa se torna condutor para chegar aos mais variados fenômenos históricos e descobertas corpóreas, como: a Diáspora Negra, a Redefinição identitária e a Corporeidade Negra.

Há conhecimentos que apenas quem vivenciou a prática consegue abordar, e há os conhecimentos que só poderão ser compreendidos a partir do aporte teórico. Com isso, percebe-se que ao trazer o popular para o âmbito acadêmico gera conhecimento de forma mútua, a universidade passa a abarcar conhecimentos a respeito do popular, e o popular passa a conscientizar-se sobre suas tradições desde a sua origem.

Trago ainda como resultado, a oralidade como método perpetuação na educação formal e na educação não formal, uma tradição que percorre os mais variados meios, seja formal ou informal, mostrou-se como um dos principais métodos de propagação da história. A partir da análise do trabalho obtido pelo viés das experiências práticas pessoais e a tradição passada de geração em geração, percebe-se o papel da oralidade como contribuição fundamental na preservação e ampliação da cultura.

Salienta-se entender que a oralidade não se restringe a propagação através das palavras, mas as variadas maneiras como a história é passada para as outras linhagens. Para Machado e Araújo (2015, p.112): “consideramos a oralidade de forma ampla, não apenas restrita à palavra falada, mas ao que diz respeito à vivência, à observação prática e aos exemplos de conduta.” Oralidade escrita, oralidade física e oralidade material. As vivências em espaços onde manifestações como o tambor de crioula se fazem presentes, são transmitidas através das oralidades físicas e materiais, é o corpo que dança e a saia que transborda ancestralidade.

A oralidade possibilita a repercussão de memórias, através de depoimentos, cruzamentos de informações além da descoberta de acontecimentos que mesmo registrados não chegam aos locais de manifestações populares. Logo. entende-se que as vivências nos espaços populares são fundamentais para preservação e promoção de memórias ancestrais, mas, há uma grande importância em levar para a academia essas vivências populares, pois as histórias podem se perderem ao longo dos tempos, por isso torná-las epistemológicas possibilitam a catalogação e acesso às histórias ancestrais.

São conhecimentos que sempre são transmitidos em uma troca mútua entre quem sai da academia para as escolas, para as comunidades e os diversos espaços de manifestações

culturais, tanto quem já vivencia as experiências culturais e repassa seus conhecimentos aos professores/universitários.

Produzir e refletir sobre a performance Raízes possibilitou a ampliação de saberes e práticas a partir da noção sobre a temática da Corporeidade Negra, da Diáspora Negra, Redefinição Identitária, Corpo-Memória.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Teatro conduz caminhos que tornem possível a materialização de símbolos e códigos presentes no imaginário do artista, tornando-a compartilhável através de imagens corpóreas geradas por meio de impulsos surgidos em nosso corpo-memória. Precisamos entender que o corpo é fonte de nosso reconhecimento, identidade, carga ancestral e que, de acordo como é visto pela sociedade, podemos ser alvos de enaltecimento, violência, racismo, tendo em vista que o corpo negro é taxado por uma corporação que o rejeita, fazendo que muitos sejam vistos e se enxerguem como um corpo sem inteligência, sem beleza, sem cultura. São contextos que influenciam em como a Corporeidade de cada indivíduo é colocada no mundo, assim, ela é mutável a ponte de esta se transformar a cada nova experiência, mas sempre resgatando seu elo com o passado, ao falarmos da cultura afro-brasileira.

O teatro em sua essência visa trabalhar com aquilo que nos incomoda, com o desejo de expressar nossas emoções e sentimentos através da atuação, e ao trabalhar com temáticas a respeito da cultura afro-brasileira, possibilita a muitos profissionais saírem de sua zona de conforto ao abordar dramaturgias não clássicas, das quais fomos ensinados a praticar como referências. Além de colocarmos em cena o resgate da herança da Cultura Afro-Brasileira trabalhando pela valorização social do negro no Brasil por meio da Educação e das artes, pode proporcionar referencias artísticas negras para as pessoas, desde a sua infância.

REFERÊNCIAS

BOAES, Daniara Bezerra. **Performance Raízes**. 2024. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/15FHH802DJNwYky9JgdPZJQ1FwztPqaeC/view. Acesso em: 27 jun. 2024.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Tambor de crioula do Maranhão**. Departamento de Patrimônio Imaterial. Registro do Tambor de crioula do Maranhão. Dossiê IPHAN, nº 15, São Luís (MA), 2007. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf. Acesso 14 ago 2024.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade das temáticas "história e cultura afro-brasileira" e dá outras providências. **Lei Nº 10.639 de 09 de janeiro de 2003**. Brasilia: Brasil, 10 jan. 2003. v. 1, n. 1, Seção 1. Disponível em: https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=10639&ano=2003&ato=431MTTq10dRpWTbf4. Acesso em: 27 jun. 2024.

BRASIL. **Para uma história do negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1998. 64p. Disponível em:< http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1104317/icon1104317.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2024.

CARVALHO, Robison Breno Oliveira**. A construção da atmosfera cênica no trabalho do diretor: análise do processo de criação do espetáculo "Maria que virou Jonas"** da diretora Cibele Forjaz. 2016.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento** [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017a. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo. Acesso em: 16 jun.2024.

FILHO, Domingos Vieira. **Folclore do Maranhão**. Brasília: Cultura, 1973.

FREITAS, G. G. de. O esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade. 2.ed. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999. 96p.

GONÇALVES, D. P., GONÇALVES, P.P.P.(2017). História e memória de quilombo: raízes, relatos da comunidade ramal de Quindiua em Bequimão/MA. **Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As** (ABPN), 9(Ed. Especi), 199–223. Acesso em: 20 jun. 2024.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. **Estética e performance: Dispositivos das Artes e das Práticas performativas**. 02. ed. Vitória/ES: Editora Cousa, 2017.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Conceito: Grupo parafolclórico**. 2024. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00000846.htm#:~:text=Grupo%20formado%20por%20pessoa

s%20que,folcl%C3%B3ricos%20em%20forma%20de%20espet%C3%A1culo. Acesso em: 27 jun. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro/RJ: Garamond, 2011.

LOPES, Luana. **Tambor de crioula Catarina Mina.** Entrevista concedida a Daniara Boaes. São Luís, 2024.

MACHADO, Sara Abreu da Mata; ARAÚJO, Rosângela Costa.**Capoeira Angola, corpo e ancestralidade: por uma educação libertadora**. Horizontes, v. 33, n. 2, p. 99-112, jul./dez. 2015.

MAGALHÃES, A.S., FÉRES-CARNEIRO, T. (2004). **Transmissão psíquica geracional na contemporaneidade.** Psicologia em Revista, 10(16), 243-255.

MINA, Companhia Cataria (org.). **Apresentação**. 2014. Disponível em: https://ciacatarinamina.wordpress.com/. Acesso em: 27 jun. 2024.

OLIVEIRA, Célia. **Escrevivências e reflexões sobre práticas Pedagógicas nas ações para as relações Étnico-raciais**. In: V Colóquio Internacional Educação Cidadania e Exclusão, V, 2018, Niterói. Anais... Rio de Janeiro: UFF, 2018. p. 1-9. Disponível em: . Acesso em: 23 jun 2024.

PERES, Adoniran. **Molière, as pancadas e as histórias do teatro**. 2013. Disponível em: https://www.jornaldeteatro.com.br/da-redacao/408-moliere-teatro. Acesso em: 23 jun. 2024.

SILVA. Eveline. Cia de dança Afro Ewá – **Dandaras: um estudo sobre a corporeidade de jovens negras através da Dança Afro.** Seminário Internacional Fazendo gênero– Desafios atuais do feminismo. Florianópolis. 2013.

SILVA, Maicom Souza e. **Epistemologia do Corpo Negro: uma percepção capixaba da dança cênica negro-brasileira.** Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Metafísica. Universidade de Brasília.

"TRAZENDO LUZ ÀS SOMBRAS": TEATRO DE SOMBRAS COMO FERRAMENTA EDUCATIVA NA ESCOLA[1]

Genicleia Vitório Silva Gonçalves[2]
Universidade Federal do Maranhão- UFMA
Orientador Prof. Dr. Raimundo Nonato Assunção Viana[3]
Universidade Federal do Maranhão- UFMA

RESUMO

O teatro de sombras é uma abordagem milenar que, utiliza a projeção de figuras em uma tela iluminada para contar histórias e explorar conceitos através de silhuetas. Portanto, a pesquisa- ação intitulada: "Trazendo luz às sombras": o teatro de sombras como ferramenta educativa na escola, apresentado no II Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão- Maravilha/ UFMA 2024, investiga a implementação e o impacto do teatro de sombras como ferramenta pedagógica na escola pública C.E. João Mohana, em Peritoró-MA, promovendo formações para professores e oficinas de teatro de sombras para as turmas do 1° ano do Ensino Médio, estimulando a criação de histórias, personagens e o autoconhecimento. A pesquisa faz parte da dissertação (em desenvolvimento) do Mestrado Profissional em Artes- PROFARTES/2024, onde é abordado o conceito Arte-Educação através do ensino do teatro de sombras na escola pública. Desse modo, o trabalho busca compreender o impacto que o teatro de sombras contribui no desenvolvimento das habilidades interpessoais e acadêmicas e como ela pode ser integrada de maneira eficaz nas práticas educacionais. Após a aplicação das etapas do projeto, se pretende criar um produto final através de uma cartilha sobre o teatro de sombras na escola como um recurso educativo e abrangente, que visa orientar os professores e educadores na implementação desta técnica teatral na sala de aula. A cartilha proporcionará uma introdução detalhada sobre a história, fundamentos e técnicas do teatro de sombras, além do passo a passo para a criação e a realização das atividades teatrais. Em suma, o projeto demonstra como o teatro de sombras pode contribuir de forma enriquecedora para o currículo escolar, estimulando o imaginário, conhecimento, narrativas, habilidades e técnicas teatrais. Através dessa técnica, os alunos não apenas conhecem e fazem teatro, mas podem aplicar habilidades interdisciplinares em um ambiente educativo envolvente e inclusivo, fazendo esta ferramenta valiosa para a educação.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; educação; arte; linguagem

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.

[2] Genicleia Vitório Silva Gonçalves/Mestranda do curso de Pós- Graduação em Artes- PROFARTES pela Universidade Federal do Maranhão- UFMA. genicleiavitorio31@gmail.com

[3]Raimundo Nonato Assunção Viana. Universidade Federal do Maranhão- UFMA/Graduado em Educação Física pela Universidade Federal do Maranhão. Pós- Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso UFMT Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2006) e Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2003). Email: viana.raimundo@ufma.br.

Teatro de sombras: as primeiras luzes da arte em silhuetas

O teatro de formas animadas engloba diversas técnicas como teatro de bonecos, marionetes, sombras e outras formas de manipulação de objetos, sendo uma expressão artística multifacetada e culturalmente rica. O teatro de sombras em especial, é uma forma antiga e fascinante de arte teatral onde figuras recortadas são projetadas em uma tela iluminada, criando narrativas visuais através de silhuetas e movimentos. Originado em culturas diversas ao redor do mundo, o teatro de sombras associa habilidades artísticas com a magia da luz e sombra, proporcionando uma experiência ímpar de expressão criativa e narrativa visual.

Desse modo, busca-se primeiramente descrever de forma resumida a evolução do teatro de sombras até os dias atuais do ponto de vista pedagógico, refletindo principalmente seu impacto no desenvolvimento cognitivo e emocional dos alunos da Educação Básica, aguçando as percepções e experiências dos expectadores em relação ao teatro de sombras.

Este teatro é uma forma ancestral artística que transcende culturas e épocas distintas. É essencial para a humanidade, preservando tradições culturais, educando de forma envolvente, permitindo expressões artísticas ricas e a comunicação verbal e não-verbal. Além disso, impacta a sociedade ao promover coesão social e oferece resiliência, enriquecendo a experiência humana como um todo.

Para Knabben (2012) “a grandeza do universo da sombra traz a cada experiência novas possibilidades e isso faz desta forma teatral um instrumento fundamental para refletirmos sobre a educação através da arte”. Portanto, o teatro não envolve somente as crianças, mas o público de forma geral. Acredita-se que seu nascimento remonta à China antiga, por volta do século II a.C., onde as primeiras formas de animação com sombras foram desenvolvidas usando figuras recortadas em couro ou em material semitransparente, como pele de peixe. As fontes de iluminação eram diversas, desde velas, lamparinas, até os dias de hoje com iluminações mais desenvolvidas e atuais como lanternas, refletores, projetores, dentre outros, criando assim, efeitos de sombra que podem representar cenas e histórias. (Braga *et al*., 2020, p. 126).

No Egito Antigo, o teatro de sombras desenvolveu-se em diversas civilizações, principalmente ao que se remonta as apresentações teatrais ligadas às cerimônias religiosas. Para os deuses Osíris e Isis, eram realizadas procissões, com a presença de

peregrinos de todo o reino egípcio, revivendo o martírio do deus e a sua ressurreição (Cebulski, 2005, p. 11).

Este tipo de teatro também floresceu em outras partes do mundo, como na Índia, Indonésia Turquia e Grécia Antiga. Na Índia, o teatro de sombras é conhecido como "Tholpavakoothu", sendo associado principalmente ao culto de Bhadrakali, uma deusa hindu. Essa forma de sombra de couro espalhou-se por todo o sul e centro da Índia e foi até o extremo Oriente das terras da Indonésia (Móin-Móin, 2012, p.79). Na Indonésia, a arte é conhecida como "Wayang Kulit", manifestação muito popular, sendo muitas vezes acompanhada por músicos e narradores, combinando elementos de drama, música, dança e narrativa, inspiradas nas epopeias hindus.

Na Grécia Antiga, relata-se performances usando as mãos para criar sombras em uma parede, forma mais rudimentar do teatro de sombras. As sombras eram projetadas em telas ou tecidos translúcidos, muitas vezes durante festas públicas ou festivais religiosos, criando figuras que representavam histórias heroicas, mitos ou até mesmo os próprios rituais, propagado em diversas culturas ao longo do tempo.

Na antiguidade, essa prática artística era muitas vezes associada a rituais religiosos, festivais e celebrações culturais, desempenhando um papel de extrema importância na transmissão dos mitos, histórias e valores culturais repassadas de geração a geração. Ao longo do tempo, essa arte evoluiu e se adaptou em diferentes culturas, dando origem a tradições como o "Karagóz e Hacivat" na Turquia. "O Karagóz é um teatro mais distante da realidade cotidiana, mais estilizado, um teatro mais puramente teatral que o teatro ocidental clássico" (Móin-Móin, 2012, p. 123,). Assim, o Karagóz é conhecido por seu humor satírico, diálogos engraçados e personagens coloridos que representam diferentes aspectos da sociedade turca.

Grande foi a contribuição do teatro de sombras para a humanidade, continuando a ser uma forma de arte apreciada e praticada na atualidade, mesmo que tenha sido evoluído de forma significativa ao longo dos séculos. Nos anos setenta, após um período de esquecimento, o teatro de sombras é renascido no Ocidente através de Companhias, sobretudo francesas e desde então, é visto em uma variedade de contextos, desde performances tradicionais até adaptações modernas e experimentais (Móin-Móin, 2012, p. 24,).

O teatro de sombras no Brasil é ilimitado, está presente em espetáculos de palco, de rua, em performances, no audiovisual, no cinema, na TV, nas artes visuais, nas histórias, na educação, dentre outros. (Oliveira, 2022, p. 98,). Portanto, a manifestação

artística do teatro a cada dia vem ganhando adaptações tecnológicas e modernas, sem perder sua essência. Sua relação com os meios tecnológicos, tanto nas suas formas tradicionais quanto nas adaptações da atualidade, utiliza técnicas simples, como silhuetas de figuras e manipuladas à mão contra uma tela iluminada por projeções avançadas, sofisticadas, para criar efeitos visuais complexos e dinâmicos, com luzes coloridas, sombras em movimento e cenários interativos. Cada objeto cênico, cada figura, silhueta e luz, conta a história junto com o ator- animador. “No espetáculo, o cenário e a vestimenta situam o ator e espaço, e são essenciais à caracterização da personagem tanto quanto a palavra” (Magaldi, 1994, p. 17).

Apontamentos sobre cultura, teatro e teatralidade

Sabemos que a cultura, hoje, assumiu uma conotação mercadológica no sentido de não ser vista como expressão e identidade de um povo, mas como uma possibilidade de produzir dinheiro.Nesse sentido, os efeitos dessa posição mercadológica, na área cultural, juntamente com as lacunas dos mecanismos de fomento passaram a restringir os investimentos às regiões brasileiras que se caracterizavam como maiores mercados consumidores. É nesse sentido, também, que os mecanismos de fomento acabaram por se limitarem aos grandes centros, pois, da maneira como são estruturados, não viabilizam o acesso à cultura de forma igualitária em todos os estados brasileiros, o que é lamentável.

A respeito dessa questão levantada, de algumas regiões do país receberem mais investimentos que outras, somado a isso, ainda temos o fato de que algumas manifestações culturais são mais privilegiadas que outras, isto é, existem, no Brasil, expressões culturais que são espetacularizadas, ou seja, são prestigiadas, no formato de grandes eventos, pela elite conservadora, enquanto outras manifestações artísticas, tidas como mais populares, são canibalizadas no sentido de não serem valorizadas. Sobre esse fato, Carvalho destaca que:

> A dimensão estética não pode ser reduzida à dimensão econômica, mas também não pode ser analisada sem tomar a economia em conta. Sabemos que existe uma hierarquia no valor alocado às diferentes formas de expressão cultural – e um dos modos de medir essa diferença de prestígio é o preço que se paga pela performance dos diferentes grupos culturais. Por exemplo, ensinamos nas aulas de Antropologia que uma sinfonia de Beethoven não é melhor nem pior que um auto completo de Cavalo Marinho. Este sistema de valores, em princípio mais democrático, quando contrastado com os valores aristocráticos e burgueses que defendiam a superioridade da cultura erudita, é o que definimos como relativismo cultural, ou pluralismo estético. Contudo, esse

> relativismo não explica por que é preciso pagar R$ 100.000,00 por mês para um maestro da Orquestra Sinfônica de São Paulo e apenas R$ 1.000,00 para um mestre de Cavalo Marinho. Essa discrepância de valor não se explica pelo mercado – pelo contrário, ela é o resultado de uma estrutura estatal de prestígio que foi imposta pelas elites do país desde o Brasil Colônia. (Carvalho, 2010, p.43)

Como se vê acima, há uma discrepância imensurável em relação ao tratamento que algumas manifestações artísticas recebem em relação a outras, o que é preocupante, pois cultura é identidade de um grupo, e sobre identidade não deveria haver subjugações no sentido de estereotipar que aquilo é erudito, ou aquilo é feio.

O teatro, assim como as diferentes expressões artísticas, surge com o propósito de lutar contra a barbárie da cultura, que, como se viu está sendo reduzida aos preceitos de mercado e elitização.

De acordo com Féral:

> Atualmente a Cultura (com C maiúsculo) tornou-se o último refúgio de nossas identidades em vias de desaparecimento. Grandes esforços culturais e políticos são dedicados, em numerosos países, ao propósito de requestionar a globalização e as leis do mercado que tendem a transformar tudo em mercadoria. Daí as batalhas ferozes que Europa e Estados Unidos travam em torno da noção de exceção cultural. Quanto mais as nações mais tradicionais se sentem ameaçadas, mais importância é concedida à palavra "Cultura". Não é, portanto, de espantar que, de certa maneira, o teatro tenha se tornado, por sua vez, a expressão última ou, ao menos, o trunfo cultural mais visível que um país pode oferecer, além dos monumentos que constituem seu patrimônio habitual. Entretanto (...) (Féral, 2013, p. 3 - 4).

Diante do exposto, acresce-se que a linguagem teatral não evoca verdades, mas convida ao questionamento do contrato social, que é, aqui, entendido enquanto as ideologias dominantes que regem as sociedades e moldam as relações humanas. Nesse sentido:

> O teatro é considerado cada vez mais como uma arte engajada – no sentido mais amplo do termo. As exigências em relação ao teatro se tornaram mais precisas. Espera-se doravante que ele diga a Verdade: sobre o Homem, a Sociedade, a História. Tudo é posto em questão, não há mais nenhuma certeza que seja evidente e o teatro participa desse vasto questionamento. Ele deixou de ser um acessório do contrato social: tornou-se um lugar em que o próprio contrato social é posto em questão e se vê analisado e apresentado em termos que lhe são próprios de sua tessitura dramática e de suavisibilidade cênica (Féral, 2013, p. 6).

O teatro traduz o mundo, porém não da mesma maneira que as outras representações artísticas. Mas o que distinguiria, então, o teatro das outras artes? O princípio da teatralidade parece ser uma das hipóteses para a pergunta. Nessa direção:

> A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade (Féral, 2013, p.88).

De modo concomitante a Féral, Caballero (2011, p.40), diz que: “Mais do que concentrar-se estritamente num estudo da linguagem, a este investigador interessa o ato capaz de convocar à aparição do teatral: o encontro de presenças, reunião ou convívio sem o qual não teria lugar o "acontecimento teatral”. Como destacado, o teatro se difere das outras formas de arte, sobretudo, porque ele é a arte do encontro, do convívio, do estar junto.

A encenação teatral acontece no “estar comigo e estar com o outro”. Isso posto, de acordo com Dubatti (2003, p. 77, *apud* Caballero, 2011, p.41): “Estas características dos atos conviviais podem nos levar de imediato à reunião que propicia o ato teatral e sem a qual este não existiria: não é possível o teatro sem convívio, mais ainda, na opinião de Dubattí, a instituição ancestral do convívio tem sido a matriz do teatro. ”

O teatro é, assim, a arte contra a barbárie na cultura, por meio dele, a cultura popular é mantida viva e o estar junto é potencializado, fundamento este que faz e nos torna sujeitos culturais, pois somos e fazemos cultura no encontro com o outro, e esta é a principal característica do teatro: a arte do encontro.

Desafios do teatro de sombras como ferramenta pedagógica na educação básica

A inserção da prática do teatro de sombras na escola como proposta de arte-educação para alunos do ensino básico, se mostra ser uma iniciativa, embora simples, inovadora e eficaz, pois, a utilização do teatro de sombras, nas escolas, potencializa a aquisição de inúmeras competências e habilidades. Assim, a pesquisa parte da premissa de que as dificuldades no desenvolvimento das habilidades sociais, cognitivas e emocionais são barreiras significativas à integração e ao progresso acadêmico dos alunos, de modo geral. Portanto, a presença de métodos pedagógicos dinâmicos e lúdicos são essenciais, a fim de produzir conhecimento e formar cidadãos críticos e reflexivos.

Trazendo a metáfora das sombras para o ambiente educacional, pode-se destacar a “penumbra”, especialmente no que diz respeito ao ensino de teatro na escola.

Entende-se que a penumbra escolar pode ser vista como um estado de incerteza ou potencial incompleto em relação ao desenvolvimento de habilidades e compreensão dos alunos. Desse modo, a penumbra, que permeia o ensino do teatro ou a falta dele na educação básica, pode indicar incertezas, falta de conhecimento e inseguranças, podendo afetar a confiança e a autoestima dos alunos, o que faz limitar sua apreciação pela arte e cultura. Dito de outro modo, a presença deste elemento obscuro pode revelar oportunidades perdidas que impactam de forma negativa o desenvolvimento dos estudantes.

Partindo desse pressuposto, a inserção das práticas teatrais, na escola, é vista, pelos pesquisadores da área, enquanto uma possibilidade de aprendizagem e formação bastante relevante. A implementação dessa iniciativa pedagógica, nas escolas, recebe o nome de Arte-Educação, que é entendida enquanto oportunidade/possibilidade didática de inovação e contextualização do ensino de Arte. Portanto, Arte-Educação objetiva promover o desenvolvimento integral dos estudantes por meio da exploração e apreciação das Artes, incluindo a criatividade e a expressão pessoal.

A proposta ensina, ainda, técnicas e habilidades específicas em diferentes formas de Arte. Assim, a Arte-Educação também fomenta o pensamento crítico e reflexões sobre os processos e contextos artísticos, visando o desenvolvimento pessoal e social dos alunos, estimulando a autoconfiança, comunicação, além de promover a diversidade cultural, histórica e valorização do patrimônio cultural.

Na escola pública, o teatro de sombras surge como uma ferramenta educativa poderosa e versátil. Em um contexto escolar, onde recursos financeiros são limitados e a criatividade precisa ser maximizada, o teatro de sombras oferta uma possibilidade acessível e envolvente, explorando uma série de dinâmicas, habilidades, emoções e experiências essenciais aos alunos. Além disso, este ramo do teatro não se limita apenas à arte dramática, mas ao que estende ao ensino de história, ciências, literatura, dentre outros, englobando aspectos multidisciplinar.

Mesmo com a evolução das sociedades e com a chegada dos elementos tecnológicos, muitos desafios são enfrentados pelos professores de Arte ao trabalharem com o teatro de sombras ou até mesmo com outras formas de arte. Alguns destes desafios incluem: recursos limitados nas escolas, falta de treinamento dos profissionais, tempo curto para aplicação das oficinas, diversidade dos alunos que necessitam de mais dedicação, falta de conhecimento das técnicas, barreiras culturais, dentre outros aspectos. Apesar dos inúmeros desafios, os professores de Arte podem superá-los com

criatividade, dedicação e recursos disponíveis, com a ajuda da administração escolar e de outros professores, proporcionando aos alunos uma experiência enriquecedora, explorando as emoções, criatividade e o impacto com outras culturas através do teatro de sombras.

Ao criar e encenar peças de teatro de sombras, os alunos não apenas absorvem conhecimentos de forma prática e sensorial, mas também aprimoram habilidades como: trabalho em equipe, resolução de problemas, praticam a comunicação verbal e não verbal e pensamento crítico, além de promover a inclusão e a diversidade, contribuindo para que todos os alunos possam participar e contribuir, independentemente de suas limitações físicas, pois é através das silhuetas que os estudantes expressam sua imaginação de maneira criativa e única, promovendo um ambiente escolar inclusivo e acolhedor. Dentre todas as formas artísticas, o teatro de sombras destaca-se por ser uma arte fascinante e atemporal que continua a encantar e cativar pessoas ao redor do mundo.

Desse modo, a inclusão do teatro na escola, por meio da Arte-Educação, justifica-se por seus diversos benefícios na vida dos estudantes. Ele desenvolve e melhora habilidades na comunicação, criatividade e empatia, promovendo o trabalho em equipe. O teatro de sombras, por exemplo, contribui também para o desenvolvimento social e emocional, apoiando o aprendizado escolar, tornando o conteúdo e o ambiente mais envolvente, disciplinar, inclusivo e respeitoso. Estes e vários outros aspectos tornam o teatro uma ferramenta educacional rica e valiosa para o desenvolvimento integral dos estudantes.

Condiderações finais

Este trabalho apresentou recortes de um projeto de mestrado em andamento, onde aborda o teatro de sombras como proposta pedagógica, revelando seu potencial no desenvolvimento integral do aluno. Ao longo da pesquisa, foi possivel observar como este tipo de arte não apenas estimula a criatividade dos alunos, mas também pode promover o desenvolvimento de habilidades essenciais como a colaboração, trabalho em equipe, inclusão e o pensamento crítico.

As pesquisas preliminares indicam que o teatro de sombras possui um valor eficaz para abordar conteúdos curriculares de maneira lúdica e envolvente, facilitando a aprendizagem e tornando o ambiente escolar dinâmico, pois a prática artística permite que os alunos se expressem e se autoconheçam de forma única, ao mesmo tempo em

que exploram temas variados e refletem sobre suas experiências no meio em que pertencem.

Embora a pesquisa ainda esteja em andamento, os primeiros materiais já apontam para a importância de integrar o teatro de sombras nas práticas pedagógicas das escolas públicas. Isso não apenas inriquece o ambiente escolar, mas também promove uma educação mais humanizada e conectada com as diversas linguagens artísticas.

REFERÊNCIAS

BRAGA. A. S. R.; LOPES, A. P.; BORRALHO, T. F. **Teatro de animação para sala de aula e ação cultural** / Abel Lopes Pereira, Ana Socorro Ramos Braga, Tácito Freire Borralho (Organizador). - São Luís: Edufma, 2020. E-book.

CEBULSKI, M. C. **Introdução à História do Teatro no Ocidente:** Dos Gregos aos Nossos Dias. Annablume, (2005). KNABBEN, Julie Cristie. Experiências didáticas com o teatro de sombras. Revista Nupeart, v. 2, n. 2, 2012.

CABALLERO, I. D. **Cenários limiares: teatralidade, performances e política.** Tradução de Luís Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CARVALHO, J. J. '**Espetacularização' e 'Canibalização' das culturas populares da América Latina**. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21 (1): 39-76, 2010.

FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Câmara Brasileira do Livro. Editora Perspectiva, 2013.

KNABBEN, J. C. **Experiências didáticas com o teatro de sombras**. Revista Nupeart, v. 2, n. 2, 2012.

MÓIN-MÓIN: **Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 8, v.9, 2012. ISSN 1809-1385.

MAGALDI, S. **Iniciação ao Teatro**. 2. ed. São Paulo: Ed. Atiea, 1994. Disponível em https://www.passeidireto.com/arquivo/6492860/magaldi-sabato---iniciação-ao-teatro. Acesso em 27 de dez. 2024.

OLIVEIRA, F. L. de. (2022). **O Teatro de Sombras no Brasil, sua história e perspectivas contemporâneas.** *Revista Aspas*, *12*(2), 79-100.

Eu vejo:
Afrografias na pesquisa- criação no espetáculo Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo.

Ana Júlia Martins Ferreira[1]
Gisele Soares de Vasconcelos[2]

RESUMO

O presente artigo resulta de uma pesquisa de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro, da UFMA, que busca investigar sob quais formas o espetáculo, "Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo" (Núcleo Atmosfera – MA) pode estar inserido na categoria ou linguagem do Teatro Negro, a partir de suas características e elementos desenvolvidos no processo de pesquisa-criação da obra. Busca reconhecer e analisar um conjunto de manifestações originárias da diáspora junto ao processo de pesquisa-criação do espetáculo, que se configura como uma abertura de caminhos para combater as discriminações raciais e nos direciona para uma aprendizagem fundada nas encruzilhadas, nos cruzos com a poesia, com o encantamento e com as manifestações espetaculares. O espetáculo é concebido, a partir de experiências do passado, presente e futuro, das relações políticas-sociais, das vivências cotidianas da atriz-pesquisadora-autora, refletidas nos estudos bibliográficos sobre Maria Firmina dos Reis.

Palavras-chave: ancestralidade; afrografia; Maria Firmina dos Reis; escrevivências.

ABSTRACT

The present article is the result of a research for the conclusion of the Degree in Theater course, at UFMA, which seeks to investigate in which ways the show, "Maria Firmina dos Reis, a voice beyond time" (NúcleoAtmosfera – MA) can be inserted in the category or language of Black Theater, based on its characteristics and elements developed in the work's research-creation process. It seeks to recognize and analyze a set of manifestations originating from the diaspora together with the process of research-creation of the show, which is configured as an opening of ways to combat racial discrimination and directs us to a learning based on crossroads, on crossroads with poetry, with the enchantment and with the spectacular manifestations. The show is conceived from experiences of the past, present and future, from political-social relations, from the everyday experiences of the actress-researcher-author, reflected in the bibliographical studies on Maria Firmina dos Reis.

Keywords: ancestry; aphrography; Maria Firmina dos Reis; clerks.

1. EU SONHO

[1] Atriz, Gestora e Produtora Cultural. Pós- Graduada em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado pela instituição SENAC São Paulo, Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela Universidade Ceuma, Atriz com formação Técnica pelo Centro de Artes Cênicas do Maranhão- CACEM (2013), e Técnica em Produção Cultural pelo Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia (IEMA).
[2]Orientadora. Professora Adjunta da Universidade Federal do Maranhão. Atriz-pesquisadora-docente.

Sou natural de São Luís, Maranhão. Filha de mãe solteira, criada dentro de uma casa composta por cinco mulheres pretas. Estudei em escolas públicas e desde muito jovem o meu sonho era ser atriz, mesmo sabendo, como diz Djamila Ribeiro que: "[...] ser negra era um problema para a sociedade[...] O mundo apresentado na escola era o dos brancos, no qual as culturas europeias eram vistas como superiores, o ideal a ser seguido." (RIBEIRO, 2019, p. 10).

Não sei explicar o que me motivava naquele momento ao desejo de ser atriz, nunca havia ido ao teatro, tão pouco ao cinema, minha única referência eram as telenovelas, que NÃO apresentavam atrizes negras em papel de destaque. Lembro-me de compartilhar meu desejo de atuar, e escutei que se insistisse nesse sonho eu seria apenas a empregada doméstica ou a preta escravizada. Me distanciava mais ainda, quando via o preço dos cursos de teatro ofertados em São Luís, eles estavam em desacordo com a minha realidade financeira, minha avó e minha mãe não teriam condições de pagar.

Aos quinze anos, surge uma oportunidade: minha mãe me matricula em uma oficina[3] gratuita de teatro para jovens de escola pública.Começaria ali minha trajetória na vida artística e de formação profissional, passando pela formação técnica no Centro de Artes Cênicas[4] (CACEM-MA), graduação em Comunicação, na Universidade CEUMA, como bolsista integral do PROUNI[5], à recente graduação em licenciatura em Teatro, na Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

Ao longo dessa minha trajetória, passei por alguns grupos[6] de teatro e de formação artística e quando convidada para participar de treinamentos desenvolvidos no grupo Casa do Sol Cia das Artes[7], coordenado pelo artista Urias de Oliveira[8], encontrei-me junto a poesia, história e memória de Maria Firmina dos Reis, poetisa e escritora maranhense, até então desconhecida por mim e, até hoje, desconhecida por grande parte da população maranhense.

O contato com a história e memória dessa romancista deu-se com a montagem do espetáculo de rua "Procissão dos ossos" (2016), como prática do treinamento de atores, vivenciado com a Casa do Sol. Baseada em uma lenda urbana da capital maranhense conhecida como "Procissão das Almas", as personagens que formavam a procissão eram ligados à memória local. Neste trabalho, minha personagem era a Maria da Conceição,

[3]Oficina de Teatro no Ponto de Cultura Laborarte (Laboratório de Expressões Artísticas), 2008.
[4]Curso de formação técnica de ator/atriz coordenado na época pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, hoje pertence à Secretaria de Educação do Estado do Maranhão.
[5]É um programa nacional promovido e mantido pelo Governo Federal, sendo responsável por conceder bolsas de estudo de valor parcial ou valor integrais para estudantes que desejam ingressar em faculdades particulares.
[6]Grupo Cara de Arte, Núcleo Atmosfera, Casa do Sol Cia das Artes, Xama Teatro, entre outros.
[7]Grupo coordenado por Urias de Oliveira, tinha como principais atividades, treinamentos corporais e criação de espetáculos.
[8]Ator, diretor, artesão e preparador de ator; Coordenador da Casa do Sol Cia de Artes.

conhecida popularmente como Mariquinhas Devassa, uma jovem de aproximadamente 15 anos, prostituta vendida pela mãe, que viveu na capital maranhense, em 1870 e foi brutalmente assassinada pelo seu ex amante, desembargador José Cândido Pontes Visgueiro, um homem de mais de 60 anos de idade que dizia-se "apaixonado"[9] por ela.

Esse fato, fez-me refletir sobre a objetificação do corpo negro feminino, tal como nos diz Bel Hooks (2020, p. 103):

> A objetificação do corpo negro feminino o coloca enquanto território a ser colonizado, domado e sempre pronto a servir, seja no trabalho braçal, seja sexualmente. No que se refere aos estupros recorrentes, o objetivo político era obter absoluta submissão e obediência à ordem imperialista branca.

Desde o período colonial, as mulheres negras são tidas como objetos sexuais, isso está intrinsecamente relacionado aos estereótipos concebidos às essas mulheres no decorrer do tempo, um corpo a ser explorado.

Durante o estudo dessa personagem, fui orientada por Urias, a buscar uma poesia que conversasse com o que estava sendo criado a partir da história de Mariquinhas. A poesia escolhida era de autoria de Maria Firmina dos Reis. Ao mergulhar na vida de Mariquinhas Devassa, fui buscar algo que remetesse a sua essência, o que me fez chegar à romancista Firmina pelo viés de sua poesia:

> Aqui na solidão minh'alma dorme;
> Que letargo profundo!... Se no leito,
> As horas mortas me revolvo em dores,
> Nem ela acorda, nem me alenta o peito.
> No matutino albor a nívea garça
> Lá vai tão branca doudejando errante;
> E o vento geme merencório - além
> Como chorosa, abandonada amante.
> E lá se arqueia em ondulação fagueira
> O brando leque do gentil palmar;
> E lá nas ribas pedregosas, ermas,
> De noite - a onda vem de dor chorar.
> Mas, eu não choro, lhe escutando o choro;
> Nem sinto a brisa, que na praia corre:
> Neste marasmo, neste lento sono,
> Não tenho pena; - mas, meu peito morre.
> Que displicência! Não desperta um'hora!
> Já não tem sonhos, nem já sofre dor...
> Quem poderia despertá-lo agora?
> Somente um ai que revelasse - amor.
> (REIS, 1871, p. 177-178 *Grifo nosso*).

[9]O caso Pontes Visgueiro é um dos mais famosos da história judiciária brasileira e emocionou o país, à sua época. Tratava-se de um juiz ancião e surdo, que morava, solitariamente, em um sobrado em São Luís do Maranhão. Apaixonara-se por Mariquinhas Devassa, da qual se tornou amante. Um dia, esfaqueou-a e matou-a, enterrando-a no jardim da casa, dentro de um grande caixão. Descoberto o crime, exumado o corpo, o desembargador Pontes Visgueiro foi preso, tendo a população se amotinado contra ele, a exigir pena de morte. Foi julgado pelo Supremo Tribunal de Justiça, perante o qual o procurador da Coroa, Francisco Baltazar da Silveira, pediu a condenação máxima. Disponível em: https://www.oabsp.org.br/sobre-oabsp/grandes-causas/o-caso-pontes-visgueiro. Acesso em: 3 jul. 2023.

Nesse estudo, comecei a imaginar o encontro dessas duas Marias, Maria Firmina e Maria da Conceição: uma já havia ouvido falar da outra? Ou mesmo já teriam se encontrado em algum momento? Certamente Maria Firmina dos Reis soube da existência de Mariquinhas Devassa, pelos noticiários da época que divulgaram o crime terrível, hoje reconhecido como feminicídio[10], que Pontes Visgueiro havia cometido[11] (1873). E teria, ela, Maria Firmina, repudiado todos os julgamentos que foram atribuídos a Mariquinhas, sendo desmerecida, humilhada e difamada, colocada como culpada por ter sido assassinada, pelo fato de ser mulher, de ser prostituta e de seduzir os homens e o maior dos argumentos, de ter sido uma mulher negra.

A poesia que fez reconhecer Maria Firmina mesclada com meus estudos sobre Mariquinhas, trouxe-me alguns questionamentos acerca do ser-mulher no século XIX e dos posicionamentos sociais em relação às mulheres naquele período, o que se agrava ainda mais quando se pensa sobre a categoria da raça, classe social e faixa etária. Como a mulher era tratada em suas diversas esferas? Quais sentimentos lhe eram atribuídos? Que tipos de violências eram submetidas? Quais suas dores? Buscavam a liberdade? Que tipo de liberdade?

Maria Firmina dos Reis sempre abordou o ser-mulher em seus escritos, um dos maiores propósitos de suas lutas, era pelo reconhecimento da mulher perante a sociedade, como um ser pensante, livre e protagonista de sua própria história.

> — Para que essas lágrimas? Ah! Perdoe-me, eu despertei-lhe uma ideia bem triste! A africana limpou o rosto com as mãos, e um momento depois exclamou: — Sim, para que estas lágrimas?!... Dizes bem! Elas são inúteis, meu Deus; mas é um tributo de saudade, que não posso deixar de render a tudo quanto me foi caro! Liberdade! Liberdade... ah! Eu a gozei na minha mocidade!– continuou Susana com amargura – Túlio, meu filho, ninguém gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria as descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma: uma filha, que era minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! Tudo, tudo até a própria liberdade! (REIS, 2018, p.69-70).

[10]No Código Penal brasileiro, o feminicídio está definido como um crime hediondo, tipificado nos seguintes termos: "[...] é o assassinato de uma mulher cometido por razões da condição de sexo feminino, quando o crime envolve violência doméstica e familiar e/ou menosprezo ou discriminação à condição de mulher."

[11]Inquérito Policial caso Pontes Visgueiro. Disponível em https://bibliotecadigital.stf.jus.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1619/INQUERITO%20POLICIAL_162.pdf?sequence=1&isAllowed=y.Acesso em: 3 jul.2023.

Nesse trecho de Úrsula, escrito por Maria Firmina dos Reis, destaco a verdadeira liberdade, protagonizada por uma mulher escravizada, que defende a liberdade não como uma carta de alforria, mas como a volta para a casa, seu lugar de origem. Era essa a ideologia de liberdade que a maioria dos escravizados, principalmente os vindos de África, sonhavam.

Os questionamentos acerca da liberdade da mulher, de seus sentimentos e das violências, retornaram para mim, quando em 2017, eu volto a mergulhar no passado para redescobrir a primeira mulher a escrever um romance no Brasil, mulher negra, educadora e maranhense. Nesse ano, dei início a um processo de pesquisa-criação cênica que resultou, em 2019[12], no espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*, dirigido pelo artista Leônidas Portella[13], com produção do Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro[14].

O espetáculo aborda, a partir das minhas trajetórias de vida, em diálogo com as de Maria Firmina dos Reis, temáticas como o racismo, escravidão, violência, religiosidade, ancestralidade sob a ótica do ser-estando mulher em uma sociedade machista, racista e escravocrata.

Este artigo é fruto de uma pesquisa de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro, da UFMA, que busca investigar sob quais formas o espetáculo, *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*, pode estar inserido na categoria ou linguagem do Teatro Negro a partir de suas características e elementos desenvolvidos no processo de pesquisa-criação da obra.

Existem muitas denominações acerca sobre o que seria o Teatro Negro. Para Leda Maria Martins (1995)o teatro negro, enquanto conceito, não se limita apenas ao aspecto da cor, da etnia, mas engloba um conjunto de elementos que lhe dá complexidade e demarca sua diferença. Esses elementos estão na identidade negra presente em suas manifestações culturais, no corpo, nas vivências cotidianas e naquilo que nos forma, a ancestralidade.

Podemos também conceituar o Teatro Negro, a partir da definição da professora Evani Tavares Lima: “[...] como o conjunto de manifestações espetaculares negro- mestiças,

[12]A pesquisa sobre Maria Firmina dos Reis começou em 2017, a estreia do espetáculo deu-se em outubro de 2019, em comemoração ao mês de nascimento da escritora maranhense. A peça na estreia foi encenada no Museu de Artes Visuais, localizado na Rua Portugal no Centro Histórico de São Luís/ MA. Entrada gratuita com duas sessões. O espetáculo já apresentou em festivais como: Festival de Teatro do Subúrbio (BA)- 2021; Festival Funarte de Teatro Virtual- 2021;Segunda Preta (BH) 2021; e Circulação Sesc Amazônia das Artes 2023, dentre outras.

[13]Ator, Diretor, Performer, Dançarino e Professor. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGAC da Universidade Federal do Maranhão. Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA (2009). Pós-graduado em MBA EM LIDERANÇA E COACHING POSITIVO pela Faculdade Internacional de São Luís Wyden – ISL Wyden e em Dança Educacional pelo Centro Sul-Brasileiro de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação – CENSUPEG. Atualmente coordena o Núcleo Atmosfera de Dança- Teatro e assina a direção do espetáculo Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo.

[14]O Núcleo Atmosfera - NUA foi fundado em 2005 na cidade de São Luís do Maranhão. Seu método de trabalho contemporâneo propõe a experimentação e a criação a partir do corpo. O corpo é o elemento central, estético e dramatúrgico de suas obras. O NUA desenvolve atividades de pesquisa, produção, fomento e formação mesclando diferentes linguagens artísticas em suas propostas.

originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra." (LIMA, 2010, p. 82).

Criado com base na ancestralidade, pautado nas culturas populares maranhenses e na escrevivência de mulheres pretas, pergunta-se que conjunto de manifestações originárias da diáspora podemos reconhecer e/ou identificar no processo de criação do espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*?

O espetáculo, em análise, se constrói a partir de experiências do passado, presente e futuro, das relações políticas-sociais, das vivências cotidianas da atriz-pesquisadora refletida nos estudos bibliográficos sobre Maria Firmina dos Reis. As escrevivências estão presentes no corpo, na memória, na literatura e nos saberes das duas artistas.

Sobre o termo escrevivência, Conceição Evaristo, nos diz:

> [...] a escrevivência se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, em que corpo-voz possa ecoar e existir no papel, na escrita, nas letras. Rasga e ultrapassa com essa imagem do passado, em que as mulheres escravizadas, mães pretas, eram colocadas para ninar os filhos dos senhores e senhoras da casa grande. (EVARISTO *apud* DUARTE e NUNES, 2020, p. 42).

A escolha desse ato de escrita nos serve para rasgar a imagem repetida da condição da mulher preta imposta desde o período colonial até os dias atuais. Nos serve para fazer ecoar histórias que se cruzam, se repetem, das Marias, das Júlias que viveram e vivem no Brasil racista.

Para a realização da presente pesquisa, que visa contribuir para o engajamento do Teatro Negro no Brasil, utilizamos como método, os estudos da genética teatral[15] e a escrevivência como procedimento genealógico de cronologia do tempo, ao investigar rastros que ajudaram a reconhecer o processo de criação da obra cênica, assim como também fizemos uso da pesquisa bibliográfica buscando fontes primárias e secundárias, a exemplo de entrevistas, artigos, livros, fotos e diário de ensaio, que dialogassem com o objeto de estudo em questão.

2. CAMINHOS QUE SE CRUZAM

Maria Firmina dos Reis, mulher preta, pobre, neta de escravizada e filha de escrava alforriada, numa relação extraconjugal, nasceu em São Luís, no Maranhão, no século XX, período da escravidão no Brasil. Primeira mulher a escrever um romance no país, inaugurando

[15]A metodologia dos estudos de genética recentemente aplicada à arte teatral assenta sobretudo na preocupação em estabelecer pontes entre a análise teórica, semiológica e dramatúrgica e a análise dos processos criativos que estão na origem da prática do teatro(Lucet, Proust, Lemonnier-Texier, 2017; Grésillon,Mervant-Roux, Budor).

o romance afro-brasileiro. Era escritora, poeta, professora, compositora e folclorista, que de acordo com Nascimento de Morais Filho (1975), usa da literatura como fonte de denúncia aos maus tratos de uma sociedade patriarcal, racista e pelo reconhecimento da mulher na sociedade.

Maria Firmina dos Reis, uma mulher de extrema importância para a construção de um país igualitário e justo, foi uma escritora esquecida pelo Brasil racista, por denunciar as injustiças impostas ao negro, a mulher, os colocando como protagonistas de sua própria história.

> Eu nasci no dia 11 de outubro de 1825. Para me inscrever no concurso público, eu teria que ser maior de 25 anos. Portanto, alterei minha data de nascimento para 11 de março de 1822. Pois bem, quando eu passei em um concurso para professora de primeiras letras em Guimarães, minha mãe ficou muito contente, e quis alugar um palanquim . Vocês sabem o que é um palanquim? O palanquim era uma espécie de veículo, onde os escravizados levavam os seus senhores carregados nas costas. Eu não poderia aceitar tamanha crueldade. Eu morava na Rua São Pantaleão. Fui receber a nomeação no Palácio do Governo, que hoje chama-se Palácio dos Leões, localizado no Centro Histórico de São Luís/ MA. Eu olhei para ela, bem nos olhos, e disse: 'Negro não é animal para se andar montado em cima dele'. (MARTINS, PORTELLA, 2022, não paginado).

A vida de Maria Firmina dos Reis se entrecruza com a história de vida do povo preto, com a minha vida, enquanto mulher preta e artista. Não traçamos os mesmos caminhos, mas me identifico com os passos percorridos na arte e na poética de resistência, pois em nosso corpo preto está grafado a memória da nossa ancestralidade, um corpo que busca romper com os paradigmas de um país desigual que insiste em nos silenciar. Ao optar pelo caminho da arte como poética fundada nos estudos da ancestralidade, como nos diz Fernanda Júlia Barbosa, a Onissajé, somos motivadas pela:

> [...] necessidade de fortalecimento dosreferenciais identitários negros, da divulgação e da valorização da cultura negra e da potencialização da necessidade de descerramento dos preconceitos e intolerâncias que compõem uma realidade premente em nosso país: a de que somos culturalmente diversos. (BARBOSA, 2016, p. 50).

Maria Firmina dos Reis utilizou da literatura como expressão de construção de uma poética negra, sempre referenciando e reverenciando suas vivências e a cultura do seu povo. Ela me motiva e me inspira. Eu, Júlia Martins, utilizo do Teatro, como expressão na construção de um Teatro Negro pautado nas minhas vivências e heranças dos meus antepassados. Tal prática configura-se o que Leda Maria Martins denomina em afrografar, ao qual Onissajé endossa:

> Afrografar, teatralmente vai além da escolha temática; relaciona-se com a construção de uma poética cênica calcada na investigação da herança africana em nossa cultura

> e em nosso fazer teatral e no desenvolvimento de propostas e de construções artísticas que considerem na sua estética e poética a música, a dança, as comidas, a relação com a morte, o olhar sobre o feminino e sobre as questões de gênero, o valor da família, a forma de lidar com o dinheiro, o valor da infância, da senioridade presentes no Candomblé. Dessa forma, o teatro como a arte do encontro poderá trazer para a cena, para a discussão e para a visibilidade midiática uma parte da cultura brasileira, que, embora presente em cada indivíduo, ao ser ignorada, impede-nos de ter uma consciência histórica e identitária plena. (BARBOSA, 2016, p. 51).

No processo de pesquisa-criação do espetáculo *Maria Firmina dos Reis - uma voz além do tempo*, fomos além da escolha temática - vida e obra de Maria Firmina - e algumas propostas de construções artísticas sugeridas pelo diretor Leônidas Portella levaram em consideração a arte do encontro na tentativa de buscar semelhanças entre mim, atriz-pesquisadora, e Maria Firmina, dando visibilidade àquilo que nos une: a relação com as manifestações da cultura popular, com a família matriarcal, com o fortalecimento da liderança das mulheres e com o enfrentamento de práticas racistas.

Nessa busca, apresentamos neste artigo, algumas dessas propostas que ressoam em uma dinâmica das encruzilhadas.

2.1 Pedagogia da Pergunta

A pedagogia da pergunta foi uma das propostas utilizadas. Baseia-se no desenho coreográfico e narrativo a partir de perguntas, das quais chega-se às respostas pela via improvisacional. Este método é inspirado nos processos criativos do Wuppertal Tanztheater[16], explorado na Dança-Teatro pela coreógrafa e diretora alemã Pina Bausch, artista ao qual Leônidas Portella é pesquisador e utiliza seus métodos na composição das suas criações.

Estas improvisações estão sempre ligadas às referências que a atriz-pesquisadora traz em seu corpo-memória, a partir do seu olhar sobre a temática, Maria Firmina dos Reis, e sobre si mesma. As perguntas propostas pelo diretor na pesquisa-montagem do espetáculo foram:

Pergunta 1: Como você sente Maria Firmina dos Reis?

Pergunta 2: O que você e ela têm em comum?

Pergunta 3: Como você imagina o lugar onde ela vivia?

Pergunta 4: Onde você se encontra em suas poesias?

Pergunta 5: Pra onde você quer ir com essa história?

[16]A Tanztheater Wuppertal, foi uma companhia de dança fundada em 1973 na Alemanha pela bailarina e coreógrafa Pina Bausch (1940 – 2009), um dos maiores ícones da dança moderna de todos os tempos. Disponível em: http://www.agendadedanca.com.br/companhia-de-danca-criada-por-pina-bausch-tantztheater-wuppertal-encerra-a-15a-temporada-de-danca-do-teatro-alfa. Acesso em: 7 jul. 2023.

Pergunta 6: O que é ser uma mulher negra nos dias atuais?

Pergunta 7: Você pode contar sobre algum bullying cometido por amigos na escola?

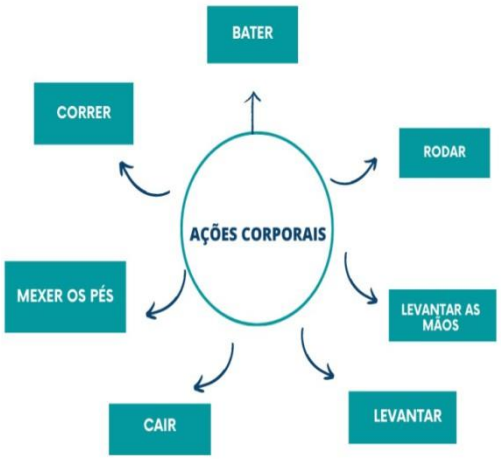
Pergunta 8: O que Maria Firmina dos Reis falaria da educação brasileira de hoje se ela retornasse do passado?

Pergunta 9: Quem é Júlia Martins?

Pergunta 10: O que Maria Firmina dos Reis falaria a você se a conhecesse?

Cada pergunta conduzia a atriz-pesquisadora à elaboração de respostas, essas respostas eram desenvolvidas, principalmente, por meio de ações corporais (FIGURA 1) resultantes de estímulos das conversas entre atriz e diretor. A fase inicial do processo foi marcada por um longo período de experimentações dessas ações, em um constante ato improvisacional, onde elas eram repetidas até ganhar um significado social e estético, até que o corpo se expandisse, se posicionasse politicamente, emocionalmente e psicologicamente.

Figura 1: Ações Corporais



Fonte: a autora (2023)

2.2 Princípio da repetição

Um dos procedimentos utilizados durante o processo de criação foi o da repetição. Esse procedimento foi utilizado na composição de criação das cenas, que consistia em repetir para criar novas formas de superação do corpo, até chegar ao reconhecimento dos arquétipos[17] do espetáculo e do resgate da memória.

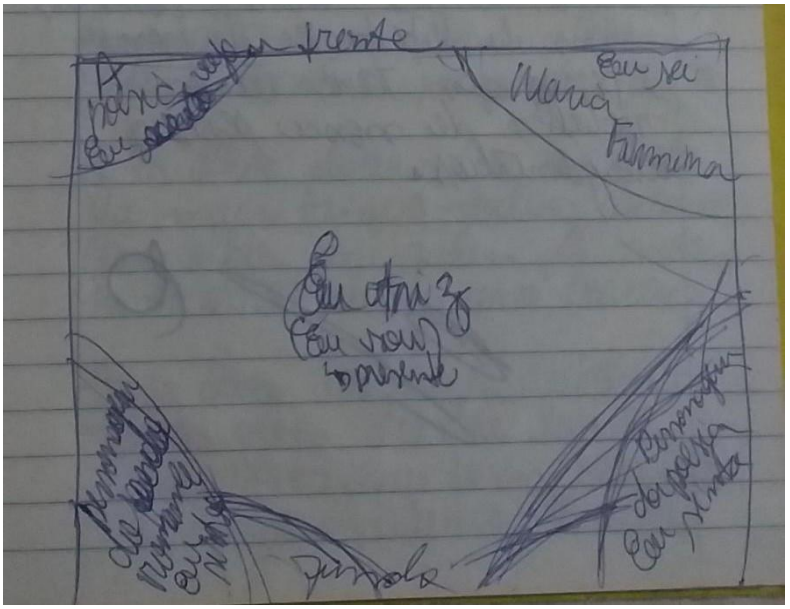
[17] Leônidas preferiu utilizar esse termo para representar as figuras criadas.

De acordo com Joana Abreu:

> O princípio da repetição é facilmente relacionado com fazer do ator, uma vez que o teatro, em sua estrutura, já traz essa característica de se repetir sendo, todavia, sempre diferente de si mesmo. Ou seja, ainda que uma mesma performance seja apresentada noite após noite, nunca será realizada exatamente, da mesma maneira, e talvez seja a própria ação de repetição que possibilite, esse espaço de renovação. Além disso, os ensaios e processos criativos se dão numa negociação entre repetição e a transformação. (ABREU, 2006, p. 117).

As respostas, redescobertas através da repetição nos conduzia ao desenho cênico da peça por meio de uma divisão do espaço/tempo, que se configurou em quatro campos morfogenéticos (Figura 2). O campo morfogenético se configura em canais que atravessam o tempo e o espaço para entregar informações. Ou seja, a divisão da geometria do espaço/ tempo do desenho cênico do espetáculo advinha da memória dividida em passado, presente e futuro.

Figura 2: Campo Morfogenético[18]



Fonte: a autora (2023)

A construção deste espaço/tempo deu-se a partir de uma árvore genealógica, onde o eu/atriz, representa o presente, que busca no passado as respostas para o futuro. As memórias reverberadas no corpo preto, traz à tona saberes ancestrais que não me foram apresentados nos livros de histórias, mas, que na oralitude revejo, sinto, reconheço e revivo meus antepassados.

Nesse sentido, nos diz Martins (2003, p. 66): "[...] o que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação,

[18]Desenho de um quadrado dividido em quatro partes e um centro. Quadros da frente: à esquerda, a frase: A poesia, eu vejo; à direita: Eu sei, Maria Firmina dos Reis. No meio do quadrado: Eu atriz. Eu sou (presente). Quadros de trás: à esquerda, a frase: Personagem do romance. Eu sonho; à direita: Personagem da poesia, eu sinto.

transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc.”

2.3 Os cruzos

O nosso corpo possui memórias gravadas, marcas de um movimento diaspórico, que cruzam caminhos, tornando-se encruzilhadas, cruzando histórias que dialogam entre si, o que nos remete, durante o processo de pesquisa-criação de *Maria Firmina, uma voz além do tempo*, à noção de Pedagogia das Encruzilhadas, proposta por Luiz Rufino, ao defender que:

> A pedagogia das encruzas é parida no entre e se encanta no fundamento da casca de lima, é um efeito de cruzo que provoca deslocamentos e possibilidades, respondendo eticamente àqueles que historicamente ocupam as margens e arrebatando aqueles que insistem em sentir o mundo por um único tom. (RUFINO, 2019, p. 73).

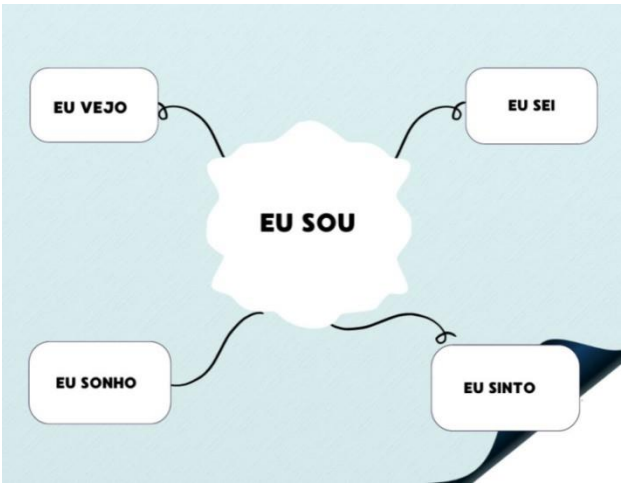
O espetáculo, em análise, se configura em um processo de cruzamento de histórias que resiste ao tempo, que valoriza as manifestações afro-diaspóricas imantadas no corpo preto e que o colonizador insiste em silenciar: as escrevivências educacionais, políticas, culturais e sociais de uma mulher ancestral, que combateu o sistema colonialista através da literatura, colocando como protagonista de suas histórias o povo preto, valorizando as manifestações populares do estado, denunciando os maus tratos sofridos pelas mulheres e pelos homens pretos e quebrando barreiras ao ser a primeira mulher a escrever um romance no Brasil, ao criar uma escola onde meninos e meninas, independente de classe social, estudassem juntos.

> A arte do cruzo só pode vir a ser praticada a partir de uma invocação e motivação exusíatica. O cruzo é a arte da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades, das reinvenções e transformações. [...] os saberes, nas mais diferentes formas, ao se cruzarem, ressaltam as zonas fronteiriças, tempo/ espaço de encontros e atravessamentos interculturais que destacam saberes múltiplos e tão vastos e inacabados quanto as experiências humanas. (RUFINO, 2019, p. 86).

A encruzilhada neste trabalho dar-se nessas escrevivências de Maria Firmina, e minha, que utilizo da biografia da romancista para cruzar e entrecruzar caminhos a partir das heranças que me foi deixada, e criando novos trajetos para o enfrentamento e combate ao racismo e silenciamento do povo preto.

Ao analisar o campo morfogenético desenvolvido ao longo do processo de pesquisa-criação teatral, chegamos a um cruzamento de ações do sujeito-atriz assim dividido de uma forma mais geral (Figura 3), podendo ser experimentado em trabalhos distintos, trazendo o Eu sou como uma figura central que se cruza com o Eu vejo, Eu sei, Eu sinto e Eu sonho.

Figura 3: Campo Morfogenético Geral



Fonte: a autora (2023).

No estudo específico do processo de pesquisa-criação de *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo,* essas cinco geometrias espaciais se configuram da seguinte forma:

Eu vejo: A poesia de Maria Firmina dos Reis, denominada como "Eu vejo", localizada à esquerda-frente, é o que a artista vê nos escritos de Maria Firmina, as poesias, suas inspirações, símbolos, paixões e religiosidade.

Eu sei: Maria Firmina dos Reis, denominada como "Eu sei", localizada à direita-frente, refere-se a valorização da educação a partir das escrevivências de Maria Firmina dos Reis, as denúncias sobre o racismo e o machismo tão presentes nas vidas das duas artistas; a valorização da cultura popular, da literatura e do teatro. Identificamos aqui as encruzilhadas da religiosidade e cultura popular com elementos de inspiração da obra cênica, encruzilhadas entre raças, heranças identitárias como pedagogia de enfrentamento a questões de discriminação racial, social e educacional a serem combatidos.

Eu sonho: Personagem do romance "Úrsula", a escravizada, denominada como "Eu sonho", localizada à esquerda, no fundo, representa a ancestralidade africana por meio da literatura. A forma como os escravizados foram desterritorializados do seio familiar e como a branquitude desconsiderou nossa história e culturas. Está presente aqui, os contextos aos quais referenciamos Fernanda Júlia (2016) e que nortearam a criação do conceito afrografia e afrografar:

> [...] que consiste em recuperar, reaver a africanidade conspurcada pela violência da escravização e seus desdobramentos na contemporaneidade. —Afrografar nada mais é que — grafar africanamente, através da visão de mundo do povo africano, nossos antepassados e construtores de um processo civilizatório no Brasil. (BARBOSA, 2016, p.50).

No espetáculo, essa visão de mundo está representada na fala da escravizada preta Suzana, que conta como ela foi trazida de África para o Brasil. Tudo indica que a preta Suzana seja uma inspiração da avó de Maria Firmina dos Reis, dona Engrácia, que foi trazida escravizada da África para São Luís, Maranhão.

> Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão, fomos amarrados em pé e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas. Davam-nos água imunda, podre, e dada com mesquinhez, à comida má e ainda mais porca. Vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. (REIS apud MARTINS, PORTELLA, 2022, não paginado).

Eu sinto: Personagem da poesia, denominada “Eu sinto”, localizada à direita no fundo: o que a poesia de Maria Firmina representa? Em quais contextos estão inseridos? A representação da morte e vida, representada pelo orixá Oxum por meio da poesia em movimento através do corpo.

Figura 4: Cena Oxum. Espetáculo Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo.



Fonte: Foto de Joaquim (2022)

Eu sou: Eu atriz, localizada no centro, denominada “Eu sou”, essa seria a atriz Julia Martins com sua autobiografia que se cruza com a da Maria Firmina, o estado presente da artista. É o resgate de memórias a partir da autobiografia de Maria Firmina dos Reis. O passado/ presente, trazendo à tona questões sociais que resistem ao tempo. As memórias trazidas aqui estão contidas nas encruzilhadas das danças de matrizes afro-brasileiras, como o Tambor de Crioula (Figura 5) e o

Bumba-Meu-Boi, manifestações que vieram com os nossos ancestrais e que resistiram ao colonialismo e toda forma de discriminação racial[19].

Figura 5: Trecho da cena Escravizada - matriz Tambor



Fonte: a autora (2023)

Como descrito anteriormente, as respostas acerca das perguntas propostas para improvisação, são respondidas por meio das repetições de um corpo em exaustão, em transe, onde as histórias de vidas se interligavam através dos estudos biográficos de uma ancestral e das escrevivências de um corpo presente, em chamas, que busca afrografar as potências de um corpo preto a partir da sua história e da cultura afro-brasileira.

De acordo com Luiz Rufino:

> O corpo potencializado pelo transe (deslocamento e trânsito por múltiplas dimensões) passa a não ser meramente passivo às violências a ele empregadas, se desgarra da fixidez material imposta pelo substantivo racial e passa a operar inventariando ações de resiliência e transgressão. (RUFINO, 2019, p. 131).

No espetáculo *"Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo"*, o corpo transcende os seus limites de superação a cada arquétipo a ser apresentado. Isso se dá através do cruzo entre ser e saberes, corpo físico e espiritualidade, por meio da repetição que, em cena vê-se nas manifestações populares, como o Tambor de Crioula, Bumba-meu-boi, dança dos Orixás e Divino Espiríto Santo.

LIMA (2010, p. 252) defende que:

> Ao se repetir, se reedifica, se fortalece, e se mantém referenciais importantes para aqueles partícipes do ritual/espetáculo. Com sua ação ele fortifica e valoriza a identidade negro-descendente, tantas e, tantas vezes, injustamente, maculada. Assim, segue-se a máxima: "Repetir é lembrar!" Através da repetição, da recorrência a um lugar de encontro de todos, se vivifica o lugar do eu-referencial.

[19]Maria Firmina dos Reis era folclorista e escrevia autos de bumba-meu-boi para os escravizados brincarem. Ela foi uma grande incentivadora da cultura popular maranhense.

Leônidas busca um corpo resistente ao tempo, assim como as histórias da nossa ancestralidade. Apenas um corpo em exaustão poderia lhe dar o resultado ao qual queria alcançar. Tais procedimentos partiram da repetição dos gestos, das frases ditas ao responder as perguntas, das histórias de infância até chegar às motrizes que deram origem aos arquétipos.

3. UM CORPO ANCESTRAL

Para a construção dos arquétipos - escravizada, atriz, estudante, Maria Firmina, velha (Nanã Buruque) e jovem (Oxum) - mergulhei em um processo de pesquisa acerca das matrizes de danças afro-brasileiras como o Tambor de Crioula, o Bumba-meu-boi e a dança dos orixás. Propondo um teatro inspirado na música, na dança, na religiosidade e na militancia tão presente nas propostas político-estéticas, as quais podemos denominar de Teatro Popular Negro.

Douxami (2000, p. 17) define Teatro Negro como sendo: "[...] representação feita pelos afro-brasileiros, com a intenção de representar as suas raízes africanas, mostrando uma certa imagem da cultura afro-brasileira, valorizando justamente o seu cotidiano, o candomblé, ou o folclore.".

Tavares (2010, p. 40-41), nos diz que: "[...] o teatro negro abarcaria todas as representações/recriações negras produzidas a título de reinvenção/reificação de sua cultura. Estariam aí incluídas todas as esferas de manifestações espetaculares – música, dança, drama, rituais.".

A esfera das manifestações espetaculares presentes na cultura afro-brasileira seria um ponto de encontro nas noções apresentadas por esses dois autores nas tentativas de definição de Teatro Negro. O tambor de crioula e o Bumba-meu-boi, presentes na pesquisa-criação da obra em análise, são manifestações de matriz afro-brasileira que envolve dança, canto e percussão. Podemos identificar uma dramaturgia corporal a partir dos estados do corpo que a dança nos possibilita, uma perfomatividade em transe. Denomino aqui como encruzilhada sagrado-profano e utilizo o termo "motriz cultural", cunhado por Zeca Ligiéro, para grifar os arquétipos criados no processo de criação do roteiro.

> [...] motrizes culturais visa facilitar a percepção de que não são apenas os elementos em si como a dança, o canto, o batuque, os materiais visuais, o enredo, etc. que são a essência da tradição, mas o próprio relacionamento criado entre eles pelo performer, a dinâmica interativa é que é a base da performance. (COELHO, José Luiz Ligiéro, pg. 03).

A artista Shamach Pacheco[20] foi a responsável pela preparação corporal do espetáculo. A partir do material cênico produzido no decorrer do processo, selecionamos alguns movimentos que resultaram no seguinte roteiro conectando os arquétipos presentes na peça.

Motriz 1 - A escrava: experimentações a partir do Tambor de Crioula que reforça a resistência da memória trazida no corpo da mulher negra escravizada, resultando em ações elaboradas com movimentos súbitos, aterrados e dinâmicos. Essas ações resultam de uma dinâmica interativa entre a atriz e a tradição: "Orixás da terra de onde tudo brota, plantamos, crescemos, florescemos...desabrochamos. Do pó viemos, para o pó retornamos." (Diário de bordo da atriz. 24/05/2019).

Para Martins (2021, p. 88): "[...] o corpo dança o tempo todo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporaldiades.".

Para a construção do arquétipo A Escrava, buscamos o elemento terra e sua relação com o corpo, principalmente os pés. Os pés são a base e o alinhamento das raízes ancestrais. Representa a resistência dos corpos pretos, de suas histórias e religiosidade espelhadas pelo tempo.

Motriz 2- A preta velha: experimentações a partir do Bumba-meu-boi que imprime o traço ancestral de Maria Firmina dos Reis, a mulher negra idosa, rememorando seu contato com a Cultura Popular resultando em ações lentas, aterradas, trêmulas e compassadas:

> Um corpo cansando de uma senhora que parece carregar nas costas o sofrimento do mundo. Senhora que tem sobre si um elemento terra, ela brota da terra. Após o trabalho com o elemento terra, Oxum me levou para a liberdade, braços livres, água. É a poesia da leveza, do meu eu liberto, ou seria dessa senhora que trago em mim? (Diário de bordo da atriz, 2019, não paginado).

Motriz 3 - A poesia: experimentações a partir do eu - lírico da intérprete mesclada à dança dos orixás, mais especificamente a orixá Oxum, arquétipo da beleza das águas doces, resultando em ações suaves, fluidas e expansivas, expressas no meu diário da seguinte forma: "O tambor me remete ao trabalho com os pés e pernas. Oxum me leva a trabalhar a leveza, o meu poder feminino, a busca da liberdade.

Motriz 4- Memória da intérprete - criadora: experimentações de gestos a partir do personagem espantalho, extraído de contos lidos na escola e depoimentos pessoais da atriz, resultando em ações contorcidas, controladas e pausadas.

Figura 6: Cena espantalho. Espetáculo Maria Firmina, uma voz além do tempo.

[20]Atriz, dançarina e Produtora Cultural maranhense.



Fonte: Foto divulgação SESC CARMO - SP (2022)- Crédito: Dalmir Ribeiro Lima

Motriz 5- Educadora Maria Firmina dos Reis: experimentações de gestos a partir da releitura sobre a biografia da escritora. Gestos sociais, políticos resultando em ações firmes, fortes, determinadas.

Figura 7: Cena Educadora Maria Firmina dos Reis.



Fonte: a autora (2023)

Durante o processo, buscava-se dialogar com o aspecto político e ideológico, sempre cruzando o passado com o presente e o futuro, questionando temas recorrentes no cotidiano de Maria Firmina dos Reis e no meu, na qualidade de intérprete-criadora.

O espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*, lança, para mim, aberturas de caminhos para combater as discriminações raciais, possibilitando uma aprendizagem fundada nas encruzilhadas, nos cruzos com a poesia, com o encantamento, com as manifestações espetaculares gerando novas escrevivências, vivências...histórias.

4. TECITURAS

A criação da dramaturgia do texto, as respostas trazidas por mim a partir das perguntas feitas pelo diretor, eram registradas em diferentes formas, em determinados momentos, traduzidas em gestos e, em outros, descritos através de palavras.

Durante o processo, alguns relatos, desabafos e pontos de vista foram gravados no celular e essas gravações eram transcritas pela intérprete e somadas na definição das cenas. Alguns áudios foram levados para o espetáculo, a exemplo do áudio de abertura, onde eu descrevo como seria o quarto de Maria Firmina dos Reis (Figura 8): Em um quarto simples, com um chão de cimento, uma cama de madeira pequena, ao lado da cama, uma cômoda de madeira. Do outro lado do quarto uma escrivaninha de madeira.

Figura 8: Aúdio de abertura do espetáculo



Fonte: a autora (2023)

A dramaturgia do espetáculo foi criada a partir de tecituras[21], no cruzamento de dados bibliográficos sobre Maria Firmina dos Reis, poesias, relatos de noticiários jornalísticos, vivências da intérprete-criadora e principalmente a interação e participação do público/ espectador. A descrição da dramaturgia resultou no seguinte roteiro:

a) Atriz já em cena, entra o público;
b) Atriz se apresenta;
c) Personagem Escrava;
d) Atriz/ relato de bullying;
e) Personagem Velha;
f) Poesia- Orixá Oxum;

[21]De tecer.

g) Atriz,Maria Firmina dos Reis.

Podemos considerar como proposta utilizada na tecitura dramatúrgica do espetáculo, a Peça-Conferência ou Palestra-Performance, que consiste, segundo Kinas (2005, p. 212): "[...] em uma tentativa de pensar em cena, pensar poética e politicamente, assumindo sem tergiversação a convergência entre ética e estética." ou seja, a ideia foi pensar diversas possibilidades de condução dramatúrgica da peça, que a todo momento pode ser adaptada, valorizando sempre a performance em cena.

Pavis (2017) cita o termo Conferência-Espetáculo para falar dos atravessamentos entre arte e pedagogia presente nessas formas poéticas com destaque para a sua dimensão política, percebe-se aí sempre uma crítica da instituição artística e escolar, uma vontade de não ser somente um artista, mas um ativista, um militante político, um espectador engajado.

Nesse cruzo entre artista e militante, entre arte e pedagogia, destaco aqui, um ação de mediação teatral utilizada após a apresentação do espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*, realizada com alunos do Instituto Federal do Maranhão, pólo Monte Castelo, São Luís, no mês de novembro de 2019. Tal ação fez-me relembrar o processo de criação da peça, pedagogia da pergunta, pois nessa mediação os alunos fizeram perguntas para a personagem Maria Firmina dos Reis e para a atriz Júlia Martins.

Para responder perguntas direcionadas a escritora Firmina eu colocava o manto de crochê usado para interpretação da personagem e quando as perguntas eram direcionadas para a atriz eu tirava o manto e as respondia. O público poderia naquele momento modificar o jogo cênico ali apresentado a partir dos comandos. Depositaram nessa ação, sensações, reações, desabafos que os atravessavam a partir do que viam e ouviam.

Tínhamos como fio condutor de criação, pensar um trabalho poético, político e artístico, onde a interação com o público seria fundamental. Não se tratava de um espetáculo panfletário, mas deveria trazer um discurso engajado, um teatro negro reflexivo e potente. Não pretendíamos abordar a igualdade em um visão romantizada, mas reflexiva, valorizar e reafirmar a identidade negra como potência e protagonismo.

> A produção de narrativas do teatro negro contemporâneo é heterogênea, temos uns discursos engajados na esfera póetica do manifesto juntamente com narrativas diversificadas com temas que vão além do racismo. [...] o teatro negro contemporâneo pode ser lido como um campo de visibilidade das obras e presenças da população negra a fim de romper com a estrutura de silenciamento e invisibilidade difundidas por séculos no teatro brasileiro. (SOUZA, 2021, p. 173).

O espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo,* reafirma o compromisso em contar e recontar a história do povo preto como sujeitos protagonistas e não como objetos da história. Tendo como figura central Maria Firmina dos Reis, faz uso de elementos da cultura preta, de uma póetica própria que revisita a ancestralidade, a resistência e a realidade social, valorizando as escrevivencias de um povo silenciado e trazendo elementos que constituem o teatro negro brasileiro.

5. EU SOU PORQUE NÓS SOMOS

Este artigo resultou de uma investigação sobre a pesquisa-criação do espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo* e de como identificamos no processo criador alguns elementos que caracterizam o Teatro Negro, apontados no decorrer deste escrito.

Durante a pesquisa foi apontado diretrizes que indicam que o espetáculo engloba um conjunto de elementos presente na identidade do povo preto, a partir das escrevivências cotidianas de Maria Firmina dos Reis e minha, artista-criadora-pesquisadora. Por meio de uma investigação da herança africana em nosso fazer teatral, carregamos a afrografia de nossa ancestralidade e de nossas manifestações culturais em nosso corpo e memória, na arte do encontro.

Essas manifestações que nos compõe se fizeram presentes no espetáculo e nos métodos que o diretor e a atriz utilizaram na composição da peça. As danças e manifestações afro-brasileiras, como o Tambor de Crioula, o Bumba-meu-boi, danças dos orixás, e o Divino Espírito Santo, potencializam os referenciais identitários do povo preto como estratégia de difusão e valorização de nossa cultura, ao tempo em que também promovem o combate ao racismo e outras formas de violência a qual somos submetidas.

Martins (2021, p.58), nos diz que: “[...] a ancestralidade define de modo estruturante a comopercepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas.”. Os caminhos foram abertos. As histórias se cruzam, tomam força nas encruzilhadas, sempre dialogando entre si, e potencializando a herança africana que nos foi deixada, dando-nos possibilidades de construir novas poéticas e estéticas artísticas originárias de práticas de atrizes negras.

“Grande apresentação teatral que visibiliza a memória de Firmina e nos toca profundamente em reflexões sobre negritude, identidade e ancestralidade. ‘Eu sou porque nós somos!’”. Trago aqui o depoimento de Marcos Adriano, membro do Comitê de Diversidade do Tribunal de Justiça, publicado em rede social após fruição da peça para destacar as palavras: Visibilidade, Negritude, Identidade e Ancestralidade.

O espetáculo aqui analisado, referencia o Teatro Negro brasileiro a partir de sua estética e poética, na redescoberta de novos procedimentos criativos; na composição de seus arquétipos; na tecitura das dramaturgias que se entrecruzam com as histórias passadas, presentes e futuras; na herança deixada por nossos antepassados, grafadas em nossa memória e em nosso corpo; na valorização, divulgação e potencialização artística daqueles que foram silenciados e que foram fundamentais para a construção artística, cultural, social e educacional deste país.

REFERÊNCIAS

CUNHA, Tarcísio. Companhia de dança criada por Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal encerra a 15ª Temporada de Dança do Teatro Alfa. **Agenda de dança**. 2018. Disponível em: http://www.agendadedanca.com.br/companhia-de-danca-criada-por-pina-bausch-tantztheater-wuppertal-encerra-a-15a-temporada-de-danca-do-teatro-alfa/. Acesso em: 7 jul. 2023.

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena**: candomblé e teatro na formação de uma encenadora. 2016. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/23645/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20arquivo%20completo.pdf. Acesso em: 7 jul. 2023.

COELHO, Zeca Ligiero. **O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

DOUXAMI, Christine. **A Especificidade do Teatro Negro**: nem Religião, nem Folclore, mas Teatro, sim! Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa de Pósgraduação em Artes Cênicas. Escola de Dança, Salvador: UFBA/PPGAC, n. 1, nov. 1998. Disponível em: https://sseditora.com.br/wp-content/uploads/O-TEXTO-DO-NEGRO-OU-O-NEGRO-NO-TEXTO.pdf. Acesso em: 7 jul. 2023.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós - Reflexões sobre as obras de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FILHO, Nascimento Morais (org.). **Maria Firmina**: fragmentos de uma vida. São Luiz: Comissão organizadora das comemorações de sesquicentenário de nascimento de Maria Firmina dos Reis, 1975.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado) - Programa de PósGraduação do Instituto de

Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.Disponível em:https://dlc.library.columbia.edu/catalog/ldpd:504734/bytestreams/content/content?filename=Evani+Tavares+de+Lima.pdf. Acesso em: 7 jul. 2023.

MARTINS, Júlia; PORTELLA, Leônidas. **Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo**. Obra Teatral não publicada. 2022.

MARTINS, Leda Maria Martins. **Performance do tempo espiralar**. Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, *[S. l.]*, n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881. Acesso em: 7 jul. 2023.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira. **Catirina, o boi e sua vizinhança**: elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator. 2006.Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/5665. Acesso em: 7 jul. 2023.

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

SMALL, Daniele Avila. Palestra-performance, crítica de artista. **Questão de crítica**. 2020. Disponível em: http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/palestra-performance-critica-de-artista/. Acesso em: 7. jul. 2023.

REIS, Maria Firmina dos. **Cantos à Beira-Mar**. São Paulo: Catola Editora, 2021.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antiracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Ana Clara. Introdução: da genética teatral à análise do processo criativo. **Sinais de Cena**, *[S. l.]*, n. 2, p. 11–14, 2017. DOI: 10.51427/cet.sdc.2017.0003. Disponível em: https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/17135. Acesso em: 7 jul. 2023.

SOUZA, Juliana Rosa de. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, 2021.

Corpo Grotesco no Bumba-meu-boi:[1]

Uma análise estética do Cazumba

Brenda Caroline Sousa Nascimento[2]
UFMA
Larissa Leda Fonseca Rocha[3]
UFMA

RESUMO

O presente trabalho investiga a presença de elementos do grotesco na figura do Cazumba, personagem da brincadeira do Boi Floresta em São Luís, Maranhão. A pesquisa explora a estética visual e performática do Cazumba e sua natureza liminar, utilizando observações de campo e registros audiovisuais para compreender como esse personagem reflete a estética grotesca, apoiada nas teorias de Bakhtin (2010), Kayser (1957), Sodré e Paiva (2002). A relevância do estudo está ligada à importância do Bumba-Meu-Boi como manifestação cultural e patrimônio imaterial, oferecendo uma perspectiva sobre o impacto estético desse folguedo.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; grotesco; bumba-meu-boi; Cazumba.

Introdução

O Bumba-meu-boi no Maranhão é uma manifestação cultural popularmente celebrada durante as festividades juninas em homenagem a São João. Essa brincadeira, repleta de variações regionais, sotaques e influências religiosas, reflete a riqueza e diversidade cultural do estado. Os brincantes organizam-se em coletivos que definem as funções e performances, estruturando o folguedo em torno de um enredo principal, ainda que este apresente variações entre os grupos.

De forma geral, a narrativa gira em torno do desejo de Mãe Catirina, grávida, pela língua do boi. Para atender ao pedido da esposa, Pai Francisco, vaqueiro de confiança do patrão, mata o boi mais estimado da fazenda. O ato é descoberto, e Pai Francisco enfrenta a ameaça de punição, a menos que consiga ressuscitar o animal.

---

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.

[2] Brenda Caroline Sousa Nascimento. UFMA/PPGAC. Licenciada em Artes Visuais, especialista em Arte Educação. Mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFMA. Email: brenda.csn@discente.ufma.br

[3] Larissa Leda Fonseca Rocha. UFMA/PPGAC. Pós-Doutora (ECA - USP) e Doutora em Comunicação Social (PUC-RS). Docente da UFMA e dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação (PPGCOM) e de Artes Cênicas (PPGAC) da UFMA. Coordenadora do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq) e do GP de Ficção Televisiva Seriada da Intercom. Email: larissa.leda@ufma.br

Nesse ponto, entram em cena rituais realizados com a ajuda de entidades da floresta, que culminam no momento em que o boi volta à vida, emitindo um urro que simboliza a alegria e o alívio de todos. A ressurreição do boi marca o clímax da história, celebrada com grande entusiasmo em uma festa que une o sagrado e o profano, reafirmando os laços comunitários e a força das tradições populares.

O Cazumba, uma das figuras de maior destaque no Bumba-meu-boi do sotaque da Baixada. No contexto do Bumba-meu-boi, os sotaques são categorias que agrupam diferentes grupos com características compartilhadas. Como explica Cardoso (2016), "os sotaques são estilos ou ritmos diferenciados no universo do Bumba-boi do Maranhão. Constituem formas de tocar, de dançar, de representar o Bumba-meu-boi, segundo sua região de origem" (Cardoso, 2016, p. 34). Este trabalho tem como objetivo investigar a estética grotesca presente no personagem Cazumba, fundamentando-se, principalmente, na concepção de corpo grotesco de Bakhtin (2010) e nos referenciais teóricos de Sodré e Paiva (2002) e Kayser (1957).

O Cazumba é uma figura profundamente simbólica e esteticamente rica, representando a fusão entre o humano e o animal, o sagrado e o profano, o tradicional e o contemporâneo. Ele transcende os limites do cotidiano, habitando uma dimensão ritual e liminar. Sua performance, caracterizada por movimentos rebaixados e adornos vibrantes, evoca o realismo grotesco e a ambivalência do corpo cósmico. Dessa forma, conecta o brincante à terra e às forças cíclicas da vida e da morte. Este texto busca explorar como essa figura híbrida e multifacetada manifesta, por meio de sua dança e estética, a essência do grotesco.

Figura 1- Cazumba do Boi da Floresta, em São Luís/MA



Fonte: Arquivo pessoal de Brenda Sousa.

O personagem Cazumba e sua relação com o grotesco.

O Cazumba é um personagem típico do sotaque da baixada[4]. É conhecido pela sua máscara zoomórfica ou careta. Os materiais usados para sua confecção são pano, madeira, ou borracha, ou isopor, entre outros. Veste uma bata, que denominam de farda. Esta é maior na região do quadril, pois se coloca pedaços de madeira, cesto de palha ou outros materiais. A pesquisa de Manhães (2009) indica que mesmo entre os brincantes não há um consenso sobre o que seria o personagem. Muitos responderam ser ele uma espécie de feiticeiro, ou espírito da floresta, que tem poderes de cura. Na brincadeira, o Cazumba é o encarregado de abrir a roda. "O cazumba canaliza o sentido atemporal na brincadeira do boi, é o grande responsável pela vida do boi, bem como pode encontrar soluções para ressuscitá-lo" (Manhães, 2009, p. 114).

Esse personagem porta instrumentos musicais, como chocalhos, buzinas, apitos, etc. Para formar sua identidade visual, o brincante tem a liberdade de criar sua fantasia, pintando ou bordando a farda com temas da festividade ou de natureza religiosa, como imagens de santos da religião católica. Pode usar ou não as torres, que consistem em

[4]Os grupos do bumba-meu-boi de sotaque da baixada localizam-se nos municípios de São Luís, Viana, Penalva, Matinha, Olinda dos Castros, Pindaré, São Vicente, São João Batista, Bequimão, Alcântara, etc. Instrumentos musicais utilizados consistem em pandeirões de três tons e matraca de cordel. (Boralho, 2015)

esculturas portadas sobre a cabeça, e a sua forma é feita segundo a criatividade de seu portador.

> Quanto às suas origens, não há registro de onde ele vem ou mesmo de quando surgiu na brincadeira. Sua presença se concentra principalmente na região da Baixada Maranhense, como também em alguns municípios da região do Litoral Norte, bem como em São Luís. As informações que se tem a seu respeito são fruto do imaginário popular dos brincantes, dada a semelhança entre suas visões do mundo e até da maneira como focalizam o personagem na brincadeira, ou de antropólogos e pesquisadores que vem semelhanças, por conta principalmente do uso das máscaras, com personagens africanos e/ou ibéricos. Observo, ainda, que o Cazumba possui semelhança com outros personagens da cultura maranhense, como os Caretas, presentes na festa do Reisado no período natalino e o Fofão, que se apresenta durante o carnaval. (Matos, 2017, p. 101)

Sua composição visual ainda é constituída de uma cabeleira, feita de fitilhos coloridos. Outra característica é a forma como o brincante dança: “requebrando os quadris sempre equilibrando o peso da máscara sobre a cabeça mantendo a coluna ereta enquanto são volteios rápidos no próprio eixo” (Borralho, 2015, p. 75). A máscara tem formato de animal. Os olhos são vazados. A interpretação do brincante é escolhida por ele, podendo ser jocosa, assustadora, travessa, etc.

A animalidade é um aspecto fundamental do grotesco, já que a figura híbrida entre homem e animal provoca uma percepção do insólito na natureza humana, ao mesmo tempo em que expõe a interseção entre o real e o onírico. Como destacam Sodré e Paiva (2002), o estranho assume a função de desafiar as certezas da existência:

> No labirinto narrativo dessas cenas pintadas cuja característica mais inquietante talvez seja a reversibilidade entre o humano e o animal, os outros mundos sugeridos não são apenas virtuais ou "compossíveis", como no barroco, mas reais em sua alteridade inquietante. Esta desafia o conceito a existir, imagem a sustentar sua pretensa univocidade de sentido. E o desafio se expressa no disparate, na hibridização desordenada, na metamorfose in actu, na forma que se abre sem contenções para o outro, o estranho (Sodré e Paiva. 2002, p.)

Sodré e Paiva (2002) discutem as diferenças entre as espécies, destacando que o homem, ao confiar na sua racionalidade, busca se afastar de seu estado de natureza, enquanto o animal age de acordo com seus instintos, guiado por sua biologia. No entanto, a civilização, ao impor normas sociais, levanta uma questão intrigante: poderia o homem, por meio dos desejos, do horror ou do riso, ultrapassar a barreira da razão? Ao explorar seus instintos animalescos e transitar por uma constante metamorfose, ele atua em uma zona liminar onde a fantasia e a realidade se entrelaçam. Para complementar, Kayser (1957) afirma que o grotesco reside no mundo alheado, onde o

que era familiar se apresenta estranho. A estranheza e horror ante ao mundo metamorfoseado leva a reformulação das convicções e da ordem vigente.

O animalesco no Cazumba está presente, sobretudo, na sua máscara, ou careta. Matos (2017) afirma que a animalidade das máscaras desperta "terror e medo das pessoas, sendo esta uma característica comum entre aqueles que a interpretam, independente de grupo ou município" (Matos, 2017, p. 110). É através do ato de se mascarar que o brincante pode sair do seu cotidiano e entrar na atmosfera ritual da festividade.

Escondidos atrás de máscaras elaboradas, os brincantes exemplificam a estética do grotesco ao incorporar elementos animalescos e distorcidos em suas feições. As máscaras, com suas expressões severas e alegres, criam uma dualidade que desafia as noções tradicionais de beleza. Essa mistura de elementos agradáveis e temíveis perpassa a estética do grotesco, que busca evocar uma reação emocional ambígua no espectador.

O Cazumba manifesta a espiritualidade da natureza em sua performance, quando o brincante incorpora o animal por meio da máscara, dos gestos e da reverência — simultaneamente de temor e louvor — à floresta. Seu corpo híbrido simboliza um corpo duplo, a fusão de dois em um: o homem e o espírito do personagem coexistem e atuam juntos. Essa união acontece em um espaço de liminaridade, onde as fronteiras entre o humano e o sobrenatural se dissolvem. A dubiedade está no entre — entre mundos, entre seres. Essa transitoriedade está em constante movimento. Assim explica Manhães (2009):

> Que lugar é esse que o cazumba ocupa, permitindo preencher duas funções ao mesmo tempo? Ser ridículo e sagrado, sentir medo e atração, temor e fascinação. Tudo junto? Esta dualidade é ambígua e tem uma lógica que não é a tradicional, na perspectiva de que a tradição é concebida através da construção de um conjunto de valores da sociedade. Nas festas essa herança é a garantia da consciência da história e da continuidade, a festa e a brincadeira são lugares que modificam a realidade das coisas, por pertencer ao tempo do sagrado e remeter a um tempo simbolizado no passado. A ambiguidade do cazumba traz um estado que abarca variadas energias e representações, fortalecendo antigos elos de irmandade e comunhão (Manhães, 2009, p. 161).

O corpo se reveste de uma identidade diferente da convencional apresentada em sociedade. Uma característica marcante do personagem é sua liberdade, um grande atrativo para brincar o Cazumba. Liberdade expressa no ato de brincar e provocar os espectadores e outros brincantes, na forma de se movimentar, na escolha de suas ornamentações e na confecção da máscara. O brincante Cazumba não precisa estar

presente em ensaios para aprender danças coreografadas, como fazem as índias; nem aprender as músicas como os baiantes[5], os batuqueiros[6] ou o amo e cantadores[7]. Essa liberdade também é um destaque do corpo grotesco.

Figura 2: Ilustração de Brenda Sousa sobre a liminaridade do Cazumba.



Fonte: Arquivo Pessoal de Brenda Sousa.

Bakhtin (2010), ao falar do corpo grotesco, menciona-o como incompleto, sendo constantemente construído e, ao mesmo tempo, a imagem grotesca do corpo performa na demonstração de dois corpos em um. Dessa imagem surge um paralelo com a vida e a morte, a concepção e o sepulcro, a infância e a velhice. O grotesco é, portanto, ambivalente. Reside no entre mundos, tal qual o Cazumba.

O Cazumba exemplifica essa dualidade entre o sagrado e o profano. Ao escolher temas religiosos para ornamentar suas vestimentas, como imagens de santos bordados nas fardas ou símbolos icônicos da cidade, o Cazumba estabelece uma conexão direta com o divino, invocando a proteção e a presença espiritual que esses elementos

[5] "Os baiantes são os brincantes que fecham a roda ou o formato da meia lua ficando junto com a percussão, uns tocam matracas e maracás e alguns são considerados sócios do amo contador" (Manhães, 2009, p. 52).
[6] "São tocadores percussionistas, que ficam encarregados de buscar a lenha, fazer a fogueira e 'quentar' os tambores, com o compromisso de segurar o andamento musical do grupo, durante toda a percussão do boi" (Manhães, 2009, p. 53).
[7] "O amo representa o dono da festa e do boi, o patrão, fazendeiro, coronel, latifundiário, o chefe com toda a arrogância e poder; normalmente são fundadores, brincantes mais antigos ou aqueles que têm o talento de cantador. É a pessoa responsável em 'puxar as toadas', cantar as músicas e tocar o apito, dominando a situação do grupo como um todo, indicando a hora de parar e recomeçar o batuque e as toadas" (Manhães, 2009, p. 50).

simbolizam. Entretanto, ele também ultrapassa o comportamento sacro ao encarnar um personagem fanfarrão, que brinca com o público, utiliza seu corpo para encantar e chamar a atenção, e que se celebra por meio de suas roupas chamativas e suas máscaras animalescas.

Matos (2017) relata brincantes tímidos que se revestiam de coragem ao trajar a bata e colocar a máscara. O sigilo conferido pelas máscaras proporciona aos brincantes uma "existência dupla", onde suas identidades reais são suprimidas, permitindo-lhes atuar livremente. A autora ainda menciona este artefato como o maior símbolo de identificação do personagem. Além disso, é por meio da careta que o brincante adentra a dimensão mágica que rompe com as normas do cotidiano.

Por isso a forte conexão estética da brincadeira do Bumba-meu-boi, bem como do personagem Cazumba, com o grotesco de Bakhtin (2010), que atravessa as manifestações oficiais (como as festividades propostas pela Igreja e/ou Estado), rejeitando as hierarquias através do riso ambivalente, ou seja, alegre e, ao mesmo tempo, jocoso. O riso popular, que afirma e nega, subvertendo a ordem vigente. Assim se estabelece as manifestações não oficiais, um segundo mundo, onde as diferenças de classe são abolidas, livres do dogmatismo religioso e das formalidades e burocracias estatais. É uma fuga, ainda que provisória, da vida comum.

Figura 3 - Cazumba do Boi da Floresta e o público em São Luís/MA.



Fonte: Arquivo Pessoal de Brenda Sousa.

Esse corpo cósmico[8], ou seja, agregado e confundido com animais e coisas, é ambivalente, capaz de sustentar duas existências. Metamorfoseado, marca a temporalidade da festa, dos ritos de renascimento e vida. Os figurinos dos Cazumbas, ricos em cores e bordados, com destaque para os tons de amarelo e preto, carregam consigo símbolos culturais e religiosos que reforçam a ligação da dança com o cotidiano e a espiritualidade da comunidade. A presença de um lampião pintado na farda de um dos cazumbas, uma torre decorada com CDs, e imagens religiosas bordadas nas vestes de uma das fardas, mesclam o tradicional com o contemporâneo, criando um diálogo entre o sagrado e o profano, o antigo e o moderno.

Figura 4 - Cazumbas e Miolo do Boi da Floresta em São Luís/MA.



Fonte: Arquivo Pessoal de Brenda Sousa.

Matos (2017) identifica um aspecto místico no personagem, pois sua imagem dançando e girando apresenta um aspecto "sobrenatural". Ainda, é esse que responde pela vida, morte e ressurreição do boi. Ainda que assuma uma postura travessa, ainda estabelece uma relação com o religioso, por meio das imagens de santos estampadas nas indumentárias. A autora ainda destaca um elemento que conecta o corpo do brincante do Cazumba ao conceito de corpo grotesco: "Outro ponto é a crença descrita pelos brincantes, de que a careta, quando colocada, permite que este transcenda sua condição de humano, o seja, ela lhe confere um poder para além da presença física" (Matos, 2017, p. 109).

8

Os movimentos dos Cazumbas, caracterizados pela dança em círculos ao redor do centro onde brincam os demais, evocam um forte senso de ritualidade. A escolha de dançar em círculos, uma figura geométrica sem começo nem fim, pode ser interpretada como uma representação simbólica do ciclo contínuo de vida, morte e renascimento, tão presente nas tradições populares maranhenses.

O ritmo da dança, guiado pelos tambores, reflete uma profunda conexão com a terra e com as raízes culturais da comunidade. Os chocalhos, movidos ritmicamente pelos brincantes, adicionam uma camada sonora que intensifica a atmosfera ritualística. A interação dos Cazumbas com o público, especialmente com as crianças, demonstra como essa manifestação cultural não apenas preserva tradições, mas também as transmite às novas gerações.

Funções relativas às partes de baixo ficam em evidência. No Cazumba, o movimento da pélvis é o mais característico do personagem. O brincante dança dando voltas e remexendo os quadris, que são avantajados devido aos enchimentos do cofo. Essa aproximação do corpo com a terra, através do destaque às partes de baixo, consiste no rebaixamento.

> Podemos pensar neste corpo como estrutura física, que se locomove com os pés no chão, criando uma espécie de enraizamento, relação intensa com o solo ou com um corpo afetivo que acolhe memórias, trazendo marcas de natureza simbólica, expressando sua experiência enquanto ser humano, a partir da sua movimentação corporal e desenvolvimento uma linguagem específica (Manhães, 2009, p. 108).

O realismo grotesco de Bakhtin (2010) destaca que a degradação é típica dessa estética, afinal, o rebaixamento nega o elevamento e a nobreza do cânone, conectando-se à terra, onde todos estão igualmente conectados. Nessa topografia, o baixo, representado pelo corpo cósmico, está nas partes baixas, onde ficam os órgãos genitais, a barriga e o traseiro. Essa comunhão com o mundano também simboliza a vida e a morte, nos atos ligados com os genitais e ventre, como o coito, a concepção, gravidez; bem como com atos ligados à terra, como o sepultamento.

Assim, a dança do Cazumba, com seus movimentos rebaixados e marcados pelo realismo grotesco, manifesta uma celebração da vida cíclica e do pertencimento à terra, em um diálogo íntimo entre corpo, cultura e natureza. A ênfase nas partes inferiores do corpo, reforçada pelos enchimentos do cofo, não apenas evidencia a estética do grotesco, mas também ressignifica o papel do corpo como um elo entre o ritual e a comunidade. Ao rebaixar o sublime e exaltar o mundano, o Cazumba rompe com

hierarquias tradicionais, reafirmando a força vital presente no ato de dançar e de transmitir esse legado às novas gerações, em uma constante renovação do vínculo com as raízes culturais e com o ciclo da existência.

Considerações finais

O Cazumba é um personagem do Bumba-meu-boi que simboliza a transição entre mundos pelo uso de cores vibrantes e elementos ornamentais que provocam tanto fascínio quanto medo. As máscaras animalescas, combinadas com os adereços que remetem ao sagrado, criam uma figura ambígua e poderosa, que atrai e repele, que encanta e amedronta. A dualidade do Cazumba reflete a complexidade da experiência humana, onde o profano e o sagrado coexistem, onde o corpo e o espírito se encontram, e onde o riso e a veneração caminham lado a lado.

Nesse contexto, o Cazumba enquanto personagem e figura estética não é apenas uma expressão artística; é um ato de transgressão e renovação. Ao encarnar-lo, o brincante assume um papel que desafia as convenções, que questiona as fronteiras entre o humano e o divino, e que, ao mesmo tempo, reforça os laços comunitários e culturais.

O corpo dos Cazumbas, com sua estética grotesca e sua profunda conexão com as tradições culturais e espirituais do Maranhão, oferece uma fonte de análise para compreender como o grotesco pode ser utilizado para explorar e expressar complexidades sociais, culturais e emocionais. A análise revelou que o personagem incorpora elementos de liminaridade e transformação, onde os brincantes e personagens transcendem as fronteiras do sagrado e do profano, do humano e do animal. Essa categoria estética, com suas figuras exageradas e híbridas, reflete a complexidade cultural e a vitalidade dessas tradições populares. Além disso, ao relacionar essas observações com o pensamento de Bakhtin (2010), Kayser (1957), Sodré e Paiva (2002), foi possível compreender como essas expressões culturais perpetuam valores ancestrais e ao mesmo tempo reconfiguram identidades contemporâneas.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BORRALHO, Tácito. **Os elementos animados do Bumba meu boi do Maranhão.** São Luís: UEMA, 2015.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **As mediações no Bumba Meu Boi do Maranhão: uma proposta metodológica de estudo das culturas populares**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1957.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense**. 2009. 208f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-), Rio de Janeiro, 2009., Rio de Janeiro. Disponível em: <http://web02.unirio.br/sophia_web/index.php?codigo_sophia=25049>. Acesso em: 13 abr. 2018.

MATOS, Elisene. **Cazumbas: pessoas e personagens do bumba-meu-boi**. São Leopoldo: OIKOS, 2017.

_____. Cazumba. In: Gutierrez, Gabriel (org.). **Revista Zimar.** Curadoria de Jandir Gonçalves, Sergileide Lima e Reinilda Oliveira. São Luís: Vale Maranhão, 2024.

MEMÓRIAS EM AÇÃO: os sagrados banhos e rezas de minha avó Joaninha.

Aline Andessa Moreira Brito[1]
UFMA
Ana Socorro Ramos Braga[2]
UFMA

RESUMO
Este artigo é um relato reflexivo e sentimental da minha busca da ancestralidade teatral e foi escrito com base em diálogos que me aproximam de outras formas de olhar e repensar a minha própria trajetória. Busco os elementos performáticos conectados com meu corpo que percorrem subjetividades por meio do gingado, o canto, o jogo corporal que transmite suas experiências, por meio da ancestralidade no trabalho cênico. As reflexões foram orientadas pela leitura dos autores/as Diana Taylor (2013); Jéssica Barbosa (2021); Richard Schechner (2003) e Grada Kilomba (2019). As minhas experiências de vida na fase da adolescência por meio de vivências, trocas de saberes, são divisores de água e refletem sobre a necessidade de ir ao encontro das vozes da minha ancestralidade do conhecimento que dele advém.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro ritual; Memórias em ação; Performances; Identidades.

Este artigo tem como proposta ser um relato reflexivo e sentimental da minha busca da ancestralidade teatral. Foi escrito com base em diálogos que me aproximam de outras formas de olhar e repensar a minha própria trajetória onde fui protagonista e narradora. O campo de investigação está ligado ao fazer sagrado que refletem histórias de si, as quais tomam vivências relacionadas ao trabalho da atriz tendo como referência mulheres pretas e artistas pretas. Busco, através dos movimentos corporais e performáticos conectados com a memória, os banhos e as rezas de minha avó Joana Araújo Oliveira. Busco no jogo corporal da performance as experiências pessoais, especialmente, de minha infância e adolescência com minha avó que hoje tem 86 anos de idade. Relato uma performance e um experimento de ação ritual que me permitiu a descoberta de si, por meio da ancestralidade no trabalho cênico.

Passei a desenvolver esta temática relacionada a ancestralidade no trabalho cênico, continuando em outras disciplinas. De maneira reiterada, fui provocada a perceber a temática abordada ao longo das disciplinas[3], aliado a isto, retomei aqui, um

[1]Aline Andessa Moreira Brito. Universidade Federal do Maranhão/ Licenciada em Teatro. E-mail: aline.andessa18@gmail.com
[2] Ana Socorro Ramos Braga. Universidade Federal do Maranhão/ Possui doutorado em Teatro. E-mail: ana.socorro@ufma.br
[3] As disciplinas do Curso de Licenciatura em Teatro as quais me refiro foram: Metodologia de pesquisa em Teatro, Atuação III, Iluminação, Sonoplastia e Teoria e Crítica.

trabalho de cunho artístico coletivo em sala de aula na qual coloquei-me em conexão com os elementos performáticos;

O caminho pelo qual fui instigada justifica-se, portanto, a partir de aproximação com as pessoas de minha família e seus modos de conhecer que, na minha percepção, transmitem conhecimentos passados de geração a geração. De modo que, por meio das práticas performativas, pude perceber sua importância, mas que até então não atribuía valor, nem levava a sério, eram situações e circunstâncias banais. Por isso, busco compreender a importância dos saberes populares que são passados entre gerações e sua relevância como modo de conhecer. No caso, relato minhas memórias para pensar estas relações entre conhecimento acadêmico e o saber popular e como elas são fundamentais para estruturar procedimentos artísticos relacionados a ancestralidade, à construção da identidade subjetiva. Utilizo como ferramenta analítica minha história relacionando suas contribuições para as cenas que reelaboro, as influências de cada elemento num trabalho corporal de matriz negra.

As reflexões foram orientadas pela leitura dos autores/as como Diana Taylor (2013); Jéssica Barbosa(2021); Richard Schechner (2003); Grada Kilomba (2019) no que se refere a pontos convergentes e divergentes entre conceitos teóricos e práticas sobre os *conhecimentos incorporados* de modo a deixar que a performance se dá através das experiências vividas, contadas pelos nossos antepassados, num diálogo com o outro, ou seja, nossos ancestrais, a partir de um ensinamento mútuo. Do modo como afirma a multiartista portuguesa Grada Kilomba, "*Não sou objeto de estudo, mas sujeito*" (2019). A partir dessa percepção aguçada, minha narrativa está conectada aos saberes repassadas por minha avó, e como ela se relaciona com o sagrado, os elementos que utiliza para se relacionar com o passado, o presente e o futuro. Digo quem sou, menciono aquelas que já se foram, apresento tradições, costumes, mostro de onde sou. Com isso, dou visibilidade à minha ancestralidade de modo a colocar em evidência a ressignificação da profundidade ritualística experienciada na minha adolescência junto à minha avó Joaninha, que reverbera por meio dos banhos, do rosário, suas histórias, seu conhecimento e que se reafirma em direção à minha construção como atriz.

O CONHECIMENTO DE SI A PARTIR DE JUDITH

Foi a partir da peça-filme *Em Busca de Judith*[4] que compreendi sobre a potência corporal da atriz Jéssica Barbosa[5]. A construção do seu personagem que foi baseado na história da sua avó, sua busca por suas origens. Percebi que havia feridas que estavam abertas e que ainda não foram cicatrizadas. A apreciação desta performance me inspirou a investigar o meu familiar e o meu cotidiano.

Em artigo intitulado **"O Ebó Rapsódia Em busca de Judith: a experiência artística enquanto agenciadora política e ancestral"** a autora conduz ao seguinte questionamento: quais agenciamentos políticos e ancestrais uma obra autobiográfica, íntima, pode provocar? Acredito que a pergunta é um convite a pensar outras possibilidades de produzir conhecimento, e mais, de criar estratégias de redescobrir uma política decolonial no campo dos estudos da corporeidade. Esta política, segundo ela, "compreende a ação corporal como pensamento e prática política" (Barbosa, 2021, p. 6).

3 A REVELAÇÃO DO SAGRADO NA ADOLESCENCIA

Minha avó Joana Araújo Oliveira, filha de Domingos Isaías de Oliveira e Joana Perpetuo Araújo nasceu no município de São Bento em dezembro de 1937, (hoje com 86 anos) e se mudou pra Penalva quando tinha seus cinquenta anos de idade. Desde pequena, eu via minha avó transmitindo seus conhecimentos por meio de suas rezas, banhos, evocando o sagrado para honrar e se aproximar deles – assim como ela se refere a seus caboclos e encantados.

Recordo-me que o primeiro prenúncio do sagrado aconteceu na casa de minha avó quando eu tinha 15 anos. Em 2010 fui passar alguns dias com ela que ainda hoje mora no município de Penalva, na zona rural, em um povoado chamado Formigas[6].

---

[4]Apresentado na disciplina Teoria e Crítica do Teatro no ano 2022-1. No trabalho final teci considerações sobre a peça-dramaturgia, seus elementos, o trabalho corporal e de pesquisa da atriz sobre sua ancestralidade. A peça é dirigida por Pedro Samurais e encenada pela atriz Jessica Barbosa, que aborda o tema da loucura, um tema potente que faz refletir sobre a luta antimanicomial.

[5] Jéssica Barbosa é licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna e pós-graduanda pelo PPGDAN - UFRJ na linha de pesquisa Poéticas e Interfaces da Dança. Com a pandemia, os/as artistas tiveram de repensar e utilizar estratégias para que seus trabalhos chegassem ao público. *Em busca de Judith* seria feito para o espectador em ruínas manicomiais, mas com o distanciamento foi gravada e disponibilizada na internet. Isso oportunizou o público a debater e pensar sobre este tema. O foco principal de sua pesquisa é a relação entre a criação autobiográfica e sua dimensão política e ancestral, tendo como direção artística histórias e estéticas negras em suas múltiplas linguagens (música, dança, dramaturgia, preparação corporal). Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/pdac2022/471787-o-ebo-rapsodia-em-busca-de-judith---a-experiencia-artistica-enquanto-agenciadora-coletiva-e-ancestral/

[6] Penalva é da região da baixada maranhense. Os municípios próximos são: Viana, monção. Minha avó relata que para chegar no povoado de forminhas primeiro tem que descer no povoado são Joaquim que é o mais perto da estrada e de lá vim pra cá, para Formigas.

A intenção era de passar poucos dias com elas, no entanto, fiquei aproximadamente 3 meses porque estava atravessando um problema de saúde. Eu tive problema na pele, muitos hematomas pelo corpo inteiro, e um sangramento menstrual que não cessava por nada. Antes, já havia recorrido à medicina convencional em São Luís. Fiz uso de medicações, mas não funcionou. Minha avó, com sua sabedoria ancestral, ficou me observando, e de logo começou a colocar em prática os seus conhecimentos: garrafadas para tomar, rezas para fazer toda noite. Neste momento observei como ela fazia as garrafadas com mistura de várias ervas. Aquilo tudo, apesar da instabilidade do meu corpo físico, me soava familiar.

Quando estive na casa da minha avó, estabeleci uma conexão as quais se converteram em curiosidades em descobrir as minhas origens, de ondem eu venho, os saberes que perpassam gerações. Acredito que o elo entre passado e presente vivificado, me tocou no sentido de buscar sua sabedoria perpetuada em sua memória. Era o mês de setembro daquele mesmo ano. No barracão, estava sendo organizada uma festa, minha avó é devota de São José de Ribamar e de São Cosme e São Damião. A representação religiosa do primeiro se associa à proteção dos pescadores, e dos últimos, às crianças. Inclusive, em suas festividades para esses santos, anualmente em setembro, distribui brinquedos, pipocas e doces para os pequeninos, minha avó com belas vestimentas, sentia e percebia uma força gigantesca ao seu entrono. Na atividade religiosa do festejo, o primeiro dia é iniciado com o tambor (Tambor de Mina), o segundo é para a festa com *reggae*.

Figura 1 - Minha avó na festa de São Cosme



Arquivo pessoal (2023). 1

Na ocasião, eu auxiliava minha avó na organização e já dava sinais de envolvimento com o sagrado. Jamais esqueci esse dia. A casa ficou cheia: muita gente foi ajudar a fazer as comidas, preparar as carnes – gado e galinha caipira, café, assim como arrumar o barracão, o altar dos santos, e todo o cuidado com as suas vestes para o tambor. As cores vivas de sua saia rodada, seu turbante, e seus terços. É nesse limiar de observações que os referenciais são construídos e as narrativas simbólicas são compartilhadas. Sobre esse assunto, Braga (2019) questiona o eu na perspectiva da ação coletiva, numa dinâmica tensionada pelas suas referências culturais e profissionais. Percebo que esta autora convida a refletir sobre o conhecimento produzido na sua dimensão coletiva. Conforme menciona, isso naturalmente acontece quando ela está no "processo de transformação que se produz no espaço de vulnerabilidade e incerteza das transições e mudanças que visam a aquisição de algo novo, criativo, em transformação" (Braga, 2019, p.150).

Desse modo, o meu percurso empírico caminha em direção às narrativas oral com base nas minhas vivências e conversas com minha avó, em uma articulação que revela o meu sentir, reflete também em minha voz, e é reafirmada em minhas performances. Assim, ocupando um lugar que nos foi negado, uso diálogos e memórias para apresentar de onde pertenço, porque falo, compreendendo. A meu ver, acredito que esta ligação que ocorre por meio da experiência com a minha história, no envolvimento com o ambiente, remete este sentir a qual implica em recordar, e me abro para a dinâmica das minhas referências culturais e, porque não dizer ressignifico as inquietações e perguntas. Agora, sob outro prisma, o da minha avó, cuja fala destaco em itálico mais adiante.

"ALINE VAI LENDO AS REZAS" – As rezas e o rosário de minha avó.

Percebendo-me nesse processo em que eu também ajudava e aprendia por meio da conexão de minha avó com o sagrado, passava por lugar muito íntimo: o ambiente familiar trouxe para mim aproximações nunca antes vivenciadas. Lembro-me de como ela fazia as garrafadas. Primeiro ela ia atrás dos "matos" assim como menciona as ervas medicinais. E em seguida lavava bem, colocava em uma panela grande para ferver. Aguardava esfriar e em seguida colocava dentro das jarras para ir tomando durante o dia.

Com o tempo, ela percebeu e sentiu que necessitava de um reforço, foi então que começou a fazer gemada com café, ovos, e algumas ervas. Todo dia eu tomava essa gemada (gema de ovo de frango caipira batido com açúcar e ervas) geralmente antes da

primeira refeição. Além disso, recordo-me dos banhos com ervas que eram moídas no pilão e depois eu tinha que banhar e aguardar secar no corpo, pois eu não poderia retirar, segundo minha avó era sinal de proteção espiritual.

O livro de reza e os objetos de proteção do corpo físico e espiritual

Entre estes encontros comigo e com a minha ancestralidade, recordo-me de um livro de orações, onde toda noite minha avó dizia: "*Aline vai lendo as rezas*". Eu, devagar, ia repetindo a oração com seu terço, e enfatizando palavras como: *proteção*, *abençoar*, *curar*. Eu continuava a ler toda noite e quando encontrava a reza que ela queria, escrevia 3 vezes no caderno. Depois ela pegava as folhas e espalhava nas paredes de seu *barracão* ou pela casa, acendendo sua vela branca (de 7 dias e sete noites) no altar dos seus santos e rezava com o seu terço à noite. Não me ausentava desse compromisso, pois acreditava no poder que ele tinha e tem. Ainda a noite, antes de dormir, contava as histórias dos seus *caboclos e encantados*, e também me orientava como deveria prosseguir.

Durante os rituais de minha avó, eu sempre vinha curiosidades e questionamentos; por que minha avó procede de tal maneira? Quem a direciona? E ela sempre falava que o/a encantado e o/a caboclo/a falavam a ela como era para fazer do início até a finalização. E que ela sabia o que era para fazer por que eles mostravam o "passo a passo". Na sequência, ela ia relatando suas histórias de curas e manifestando a gratidão pelos seus os/as encantados/ e o/a caboclos/as. Ela contava sobre os tratamentos espirituais, os remédios que havia usado, o nascimento dos seus filhos, etc. Tais diálogos despertaram minha curiosidade, especialmente sobre a história de sua filha falecida que lhe avisava quando alguém estava para chegar em sua casa. Às vezes, colocando o seu rosto com o ouvido no chão e sua mão com a palma da mão também no chão e ela informava quem iria chegar. Desta maneira, ela carregava consigo caboclos/as, encantados/as e almas que mostravam a ela quem iria chegar, inclusive, como no caso desta filha falecida que avisou a ela o dia de sua própria morte.

Desse modo, dentre outras questões, percebi que em mim, muita coisa mudou; parte da minha história, do que eu desconhecia, e, me fez refletir que "já não sou mais que eu era antes e agora, mais que nunca, eu não ando só" (Braga, 2019. p158). Estar presente nesses diálogos, me aproximou e mesmo quando retornei para casa, estes ensinamentos, vieram comigo e sempre que possível pedia a minha avó para fazer um banho, e ela mandava e falava o quê e como era para fazer. Inclusive o horário do dia e

o tempo, se é pela manhã ou à noite e se era para tomar todos os dias e a reza que devia ser feita.

3.1 Relatos de Minha Avó Joaninha

Isso é dom – sobre a cura, Joana Araújo Oliveira.

Figura 2 - Minha avó Joaninha



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

> [7]*As ervas não fazem mal, elas curam, alivia dores do corpo e espirituais. Quando eu era mais nova fiquei muito doente não podia fazer nada, não andava, nem comia. Pensei que ia morrer, e foi neste momento que comecei a olhar meus caboclos e encantados, pra mim que eu estava me alimentando, na minha imaginação eu comia, mas não comia, alguém sempre colocava a comida, arroz, carne e eu comia tá compreendendo? Mas era na minha imaginação e olhava a sala cheia de mulheres rezando e um homem que cantava. O nome dele era José, mas se chamava Marajá, o nome verdadeiro dele é Caboclo Maraguá. Ele cantava o dia todinho na sala, era reza e reza, mas só eu olhava. Fiquei muito ruim. Eu já nasci com este dom, eu não tenho pai de santo, não tenho mãe de santo, não tenho nada, me curei. Antes de alguém ir lá em casa, eles já falavam e mostravam quais ervas usar, como fazer o banho. E as pessoas adoeciam e iam lá em casa e eu fazia os banhos e eles ficavam*

[7] Relato proferido por Joana Araújo Oliveira, em 26 de outubro de 2023, na cidade de São Luís.

> *bom. As pessoas espiritadas chegavam lá, eu dava banho neles, e colocava uma descarga de pólvora. A descarga de pólvora é pra tirar coisa ruim do corpo. Tem a descarga de São Jorge, mas quando a pessoa tá espiritada é a descarga de pólvora, que é feito assim: coloca a pólvora ao lado da pessoa com uma certa distância de cada lado, não coloca muito perto para não queimar a pessoa, somente uma pitada ao lado em uma vasilha, acende e faz a descarga, apaga e acende de novo, e em seguida defuma a casa toda com pólvora e o que estiver ali vai embora. De primeira, uma pessoa espiritada que está com coisa ruim a gente dava um banho que o estivesse de ruim ia embora. Quando o caboclo cai no chão é que ele está curado.* (Joana Araújo Oliveira).

Sobre a Mina

> *Há 20 anos faço tambor de Mina em setembro nas minhas festas. O primeiro dia é o tambor, segundo dia é a seresta e o último dia é a festa com reggae. Tenho o barracão. Um dia chegou um homem dei uma descarga, banhei ele com as ervas, eu nunca bati tambor pra fazer remédio pra uma pessoa, só no banho de mato tirava feitiço. Eles* [referindo-se aos encantados e caboclos] *mostravam pra mim como era pra fazer: cortar bem cortadinho as ervas, alho e moer, e eles mostram o mato que era pra socar bem socadinho no pilão e dava os banhos. Já tirei muito feitiço, coloquei muita gente boa. O barracão que eu tenho foi um homem que gastou tudo que tinha com curador, médico, e não ficava bom. Tinha uma pessoa que já fiz serviço que disse* [a ele] *que quem te coloca bom é a Joaninha. Ele foi lá na minha casa e fiz a descarga. Acendi a vela, olhei a distância e fiz a descarga.* (Joana Araújo Oliveira, grifo nosso).

Sobre o tambor

> *Os preparativos para o tambor começa pelas roupas. Os caboclos e os encantados falam quais cores é para ser utilizado, as pedrarias, os adornos, em seguida falo com a costureira para fazer meus vestidos - saia para o dia do tambor, é a noite toda, baixa muito encantados, é muita dança, muito café, cachaça, vinho, para os tocadores. Faço a limpeza do barracão com defumação com ervas, rezo para os meus santos. (Joana Araújo Oliveira, grifo nosso).*

Sobre as rezas(s)

> *Nas rezas, eu uso um rosário preto que dá duas voltas*[8]*. Rezo três Pai Nosso, três Ave Maria, esse cordão e reza o quinto salmo*[9]*. Antes eu olhava aquela quantidade de gente, quando estava doente eu dizia como é seu nome? Ela respondeu Maria Padilha. E eu falei a senhora é tão linda, e ela agradeceu.*
> *Nessa minha doença, quando fiquei boa, foram aparecendo gente e eu fazendo remédio e eles (referindo-se aos encantados e caboclos) sempre me falando qual mato usa como fazer se era pra ferver, coar e colocava nos litros ou se era pra socar e dizia os horários para tomar o remédio, as garrafadas. Alguns tinha que tomar três vezes no dia, outros só uma vez, outros casos a pessoa tinham que tomar o banho com ervas socadas no pilão e não tirar. Deixa no corpo, cada pessoa era um jeito. (Joana Araújo Oliveira, grifo nosso).*

Considero minha avó uma mulher com muita sabedoria, com pouca escolaridade. Ela é de uma época em que as mulheres eram ensinadas (ou ainda são) que seu papel se restringia aos cuidados dos filhos e do casamento. Uma de suas qualidades

[8] Ela me deu este rosário quando veio para nossa casa em São Luís em setembro de 2023. Na ocasião estava, eu, minha mãe e minha avó. Ela me disse que não conhece a pessoa que lhe enviou o rosário, mas sabe que é uma mulher coberta de cabelo, quem trouxe e foi uma amiga finada chamada Eneonora. O rosário que ganhei de presente de minha avó é de material plástico resistente que remete a pedrarias de cor cinza brilhante intercalando pedras grandes e pequenas em seu entorno. Possui 39 pedras pequenas e 78 pedras grandes. Ele pode ser usado como um acessório dando-lhe duas voltas ao redor do pescoço.
[9] Procurei na internet este salmo e ele se refere. Ver em: https://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/5

que mais admiro é o zelo e amor pela família que é se estende à vizinhança e também a todos que a procuram em busca de cura.

Enquanto ouço, observo que minha avó fala seu nome como tivesse se referindo a outra pessoa e não a ela mesma. Qual o porquê disso? Tem uma frase que ela diz que acho muito interessante: “eu sou rica de tudo, tenho saúde, família, minhas coisas e minha terra”. Embora não tenha tido oportunidade de estudo, ela é uma das pessoas mais sábias que conheço. Suas palavras ecoam em mim, tais como afirmou o professor Gilberto Martins em palestra proferida “está em nossas mãos quem será lembrado e que será esquecido”[10].

Assim, ao revisitar minhas memórias, a ligação com minha avó tornou-se o fio que conduziu os elos do meu fazer artístico, acadêmico e pedagógico durante essa trajetória que, para mim, é indissociável.

3.2 Performances de corpo - corpo ambiente e ritual

Figura 3 - Em busca de meus ancestrais



Fonte: arquivo da pesquisadora (2022).

A imagem 3 congela um movimento em que gradativamente iniciei o processo de questionar o meu lugar junto aos meus ancestrais, conjugando passado e presente. Nesta ação, busquei introduzir a valorização do corpo, com um olhar voltado para os elementos internos e externos na (re)construção do meu corpo como ambiente e ritual por meio da performance. Foi produzido à época um vídeo baseado da minha vivência, gravado no interior da Universidade Federal do Maranhão, onde a performance aconteceu como exercício de disciplina. Ao fundo, as ruínas simbolizam os muros (obstáculos ou dificuldades), e fui construindo o cenário (próximo ao muro de blocos

[10] “No primeiro semestre de 2022, o professor Gilberto Martins, do Instituto Federal do Maranhão-IFMA, realizou uma palestra para a turma de Teatro intitulada: construindo a história do teatro em São Luís: procedimentos de pesquisa histórica no teatro” realizada de pela *Internet* no Google Meet.

vazados cor cinza que cerca o campus da UFMA). Motivada a conectar-me ainda mais com a natureza e seus elementos, incorporo na minha ação cênica, a iluminação natural do espaço para mostrar a força viva na terra. O prédio Centro de Ciências Humanas (CCH), mais especificamente, o bloco B6 foi a escolha para a realização da performance, tendo em vista o cenário de rara beleza em sua arborização natural, ocupei esse espaço com força para mostrar este saber e apresentar a resistência desse conhecimento na tentativa de reconectar ainda mais com a minha história "capaz de percorrer todos os tempos e de fazer do corpo espaço de saber, um saber encarnado" (Barbosa, 2020, p.5). Utilizei uma bacia com algumas ervas como arruda, manjericão, aroeira, alfazema para o banho durante a ação. O eu foi se aproximando da necessidade de buscar outras narrativas, dentro e fora de mim, expressadas numa dimensão simbólica disposta a dialogar com o que eu sentia: processos de invisibilidade; os caminhos que percorri com muita dificuldade; os silenciamentos impostos, como muitos de nós negros/negras retintos/as foram calados/as, um corpo que busca expressar um passado e um futuro de possíveis mudanças.

Deste modo, quando recuperei a condição de aprendiz foi que ancorei os pensamentos na minha ancestralidade que possui cores, traços, saberes e que a minha história é permeada de descobertas e aprendizados. Me dei conta de que, é preciso falar e mostrar quem somos, para construir o que queremos ser. A performance é a possibilidade materializar em ação o respeito e a crença, e ressignificar o gesto de dar e receber. O rosário, presente de minha avó Joaninha, significa essa continuidade, mostrando através dele a minha gratidão e conexão com ela e com conhecimento que se revela em suas palavras, em suas ações para com o sagrado, sua devoção e diálogo com os invisíveis, em seus gestos de generosidade, e no seu olhar.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Este trabalho, teve como proposta ser um relato reflexivo e sentimental da minha busca da ancestralidade teatral. Nesse caminho, os relatos que faço foram colhidos em conversa com a minha avó ao longo de um período e de forma gradativa fui me aproximando, e num dado momento, percebi que era importante estabelecer um diálogo junto dos próprios questionamentos referente aos processos de construção da atriz/professora mulher negra. Desta maneira, ao me reapropriar desse saber vou construindo em meu corpo, sua ressignificação artística, narrando estas memórias que estão no cotidiano apresentando o meu protagonismo e em reflexão.

Acredito que esta, escrita é essencial para o meu crescimento pessoal e profissional. Fui percebendo a importância de falar sobre a minha ancestralidade, o que identifiquei nestas ações de vida com minha avó, os saberes que ela me transmitiu com os novos conhecimentos adquiridos na Universidade. Conhecer e estudar para me conectar comigo, com a minha história, trazendo estás vivências para o meu fazer artístico e pedagógico.

Conforme pontuei no início desta pesquisa, durante a minha trajetória acadêmica esta temática relacionada a ancestralidade no trabalho cênico foi encontrando outros/as para provocada a percebê-la. A partir dessas provocações fui adquirindo consciência para falar da minha própria busca e o encontro com a minha ancestralidade. Por isso, é importante salientar que a minha escrita configura um *poema sobre resistência* no sentido de que sou escritora e protagonista da minha história, tal como descreve Grada Kilomba (2019) e Jéssica Barbosa (2021; 2022; 2023). Saliento ainda que no caminho da escrita me torno narradora alicerçada na valorização da minha singularidade, ancorada na de outras mulheres com quem ando, pois " eu não ando só", como diz Braga (2020). Priorizei as minhas emoções, estabeleço conexão do meu corpo para singulariza-lo na performance como memória/ação em movimento constante.

Durante o percurso, contei com o apoio de outras mulheres, amigas[11], com as quais estabeleci vínculos afetivos que se disponibilizaram a caminhar comigo nos rastros de um trabalho artístico. Com o passar das horas, entendia que nossas histórias são atravessadas por muitas outras histórias, cada uma carrega consigo, alegrias, dores, silenciamentos, apagamentos, experiências, desafios. Se esse corpo for um corpo negro como o meu, carrega ainda mais o peso dos silenciamentos e das impossibilidades.

A problemática apresentada no início sobre a utilização do sagrado toca e move o meu trabalho de atriz no processo de criação, se eu a respondi, talvez em parte porque estou em processo, mas acredito que tracei reflexões relevantes para outras questões que possam surgir e especialmente conquistei certa autonomia criativa e perspectiva de ensino. Desse modo, as experiências de vida foram evocadas e sustentadas na construção do meu fazer teatral/performático. Por meio disso, ressalto que o corpo é produtor de sentidos do passado, presente e futuro que podem ser ressignificados para rever ou transformar comportamentos excludentes. O corpo negro,

[11] Débora Cristina editou o vídeo e participou orientando na gravação da performance, e Keiliane Araújo, auxiliou sendo câmera Man: gravando cada ação performática, empregando o uso da ladainha na cena. Sou grata a cada uma delas.

de forma específica o corpo da mulher negra na sociedade brasileira foi atravessado por processos de invisibilidade e lutas de resistência. Isso reflete a importância de ouvir e observar para dar voz para outras mulheres, e também para evidenciar outras possibilidades com olhar transversal para as questões de gênero, sexualidade e/ou classe, como marcadores sociais da diferença sob a perspectiva da representatividade, valorizando os saberes e experiências que advém desse diálogo.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Jéssica Mascarenhas. O Ebó-rapsódia em busca de Judith: a experiência artística enquanto agenciadora coletiva e ancestral. In: SEMINÁRIO PRÁTICAS DECOLONIAIS NAS ARTES DA CENA, II. 2022, Salvador. **Anais** [...] Salvador: UFBA, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/pdac2022/471787-o-ebo-rapsodia-em-busca-de-judith---a-experiencia-artistica-enquanto-agenciadora-coletiva-e-ancestral/> Acesso em: 01 nov. 2023.

BARBOSA, Jéssica. **Em busca de Judith.** 1 video (1h), Youtube, 23 de mar. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z_k0TBvg6jE> Acesso em: 01 nov. 2023

BARBOSA, Jéssica. **Making of de Em busca de Judith**. 1 video (8:21min.). Youtube, 15 de março de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ifao-knwK1k > Acesso em: 01 nov. 2023.

BARBOSA, Jéssica. **Em busca de Judith - debate com Luiza Ferreira (Psicóloga e doula).** 1 video (1h:06min), Youtube, Transmitido ao vivo em 23 de mar. de 2021 23 de março de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IPeg11QCpRk > Acesso em: 01 nov. 2023.

BRAGA, Ana S. Unsunzoto: quem sou eu, quem somos nós? In: FRANZONI, Tereza Mara et al. (Orgs). **Anais do IX Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas**: produção de conhecimento e relações de poder: e a arte com isso? Florianópolis, 23 a 26 de abril 2019. Florianópolis: UDESC, 2020. p.147-160.Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00007c/00007cb8.pdf> Acesso em: 02 dez. 2023.

BRAGA, Ana S. Unsunzotas: As mulheres com quem ando não me deixam só. **IAÇÁ**: **Artes da Cena**, v. III, n. 2, p.17- 30, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/article/view/5773 > Acesso em: 01 dez. 2023.

JÉSSICA Barbosa: atriz e realizadora baiana, formada pela Escola Técnica Martins Penna e licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna. Disponível em: <https://www.jessicabarbosa.com.br/> Acesso em: 02 nov. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LIGIÉRO, Zeca**. Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiros. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2011.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo– Revista de Teatro, crítica e estética**, Rio de Janeiro: Unirio, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Aprendizagem e criação em Arte na escola Antônio Vieira, Jogos Teatrais:
"Tarde cultural - relatos de uma experiência"[1]

Autora: Maria de Lourdes Andrade Pereira[2]
U.E.B. Antônio Vieira
Coautor: Gilberto Martins[3]
Instituto Federal do Maranhão (IFMA)

RESUMO
Como a prática dos jogos teatrais, baseadas no método da autora norte americana Viola Spolin (1906-1994), ainda pode contribuir para a aprendizagem, a fruição artística e a construção da identidade de alunos do ensino fundamental na atualidade? A partir desse questionamento, o presente artigo visa descrever uma experiência com jogos teatrais no processo de ensino e aprendizado com alunos do 6º ano do ensino fundamental da U.E.B. Antônio Vieira, na cidade de São Luís, por meio do Projeto *Tarde Cultural*, instituído na referida escola como meio para execução de ações voltada ao ensino do teatro. Adotou-se como metodologia a Pesquisa Bibliográfica, fundamentando-se em Spolin (2001), Koudela, (2010) e Barbosa (2018). Apesar de certas incompreensões sobre os objetivos da linguagem, a implementação dos jogos teatrais foi bem recebida pelos alunos, demonstrando a viabilidade do método Spoliniano no contexto escola.

PALAVRAS-CHAVE: Viola Spolin; escola; ensino do teatro; jogo teatral.

Introdução

Esta descrição traz breves informações e problematizações sobre o processo de pesquisa no programa de pós-graduação no qual esta pesquisa está vinculada – ProfArtes/UFMA-, e uma tentativa de organizar uma parte do material já colhido por meio de ações pedagógicas já experimentadas na escola U.E.B. Antônio Vieira, em São Luís do Maranhão, no primeiro ano de estudos no mestrado.

O recorte metodológico para uma prática artístico-teatral – o jogo teatral -eficiente na referida escola parte da precarização estrutural e espacial para a realização das aulas de teatro, muito comum no contexto ludovicense, mas nada tão distante do contexto nacional.

A estratégia usada como forma de minimizar essa problemática, foi a elaboração de um projeto artístico cultural, que ainda hoje é realizado nas outras

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Maria de Lourdes Andrade Pereira. U.E.B. Antônio Vieira/Universidade Federal do Maranhão UFMA (Mestrado Profissional em Artes PROFARTES). Mestranda. E-mail: maria.lourdes2@discente.ufma.br
[3] Gilberto Martins. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). Docente Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFMA). E-mail: gilsantins@gmail.com

dependências da escola, que possibilita uma melhor interação e expressividade dos alunos, ao longo das aulas de teatro. O projeto *Tarde Cultural* é um momento em que os discentes têm um contato mais estendido com a linguagem teatral, condicionado pela apreciação, pela fruição e as contextualizações de obras e artistas (BARBOSA, 2008), bem como a aproximação entre eles – fator verificado sobretudo em outras disciplinas que não demandam experienciações coletivas. O projeto também visa a produção textual dos alunos na qual registram e retomam de forma reflexiva as anotações sobre as suas experiências e suas tentativas dramatúrgicas.

A priori, o método para as aulas/oficinas adotado nesse projeto, para que os alunos pudessem ter uma aproximação mais lúdica e interativa com a linguagem teatral, foi noção de jogo teatral a partir do estudos da pesquisadora estadunidense Viola Spolin (1906-1994), e os seus exercícios voltados para a ampliação criativa dos alunos, resolução de problemas pautadas no foco, na fisicalização, e orientações que perpassam as instruções e avaliações dos jogos experimentos no processo de ensino e aprendizado. É importante destacar que, as compreensões e uso desse método – até o momento - tem passado pelo filtro interpretativo de outros autores expressivos no campo da pedagogia teatral brasileira, como Ingrid Dormien Koudela (2008) e Arão Paranaguá de Santana. (2020)

Desse modo, considerando que nos últimos tempos outras compreensões de jogo teatral foram assumidas e adotadas nos mais distintos contexto educativos no Brasil, se torna imperativo perguntar: Como a prática dos jogos teatrais, baseadas no método da autora norte americana Viola Spolin (1906-1994), ainda pode contribuir para a aprendizagem, a fruição artística e a construção de identidades de alunos do ensino fundamental na atualidade?

Esse questionamento nos impele à visitação de debates construídos, problematizados, superados, revisitados e ressignificados no passado para que tenhamos a compreensão da trajetória do que se entendeu como jogo, e, posteriormente, o jogo teatral, e como ele pode ser útil na atualidade.

Jogos: percursos

Pesquisas realizadas revelam que a origem dos jogos surgiu no século XVI, e que os primeiros estudos foram em Roma e Grécia, com propósito de ensinar letras (HUIZINGA, 2000). O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não

esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica. É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à ideia geral de jogo:

> [...] Os animais brincam tal como os homens. Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se presentes todos os elementos essenciais do jogo humano. Convidam-se uns aos outros para brincar mediante um certo ritual de atitudes e gestos. Respeitam a regra que os proíbe morderem, ou pelo menos com violência, a orelha do próximo. Fingem ficar zangados e, o que é mais importante, eles, em tudo isto, experimentam evidentemente imenso prazer e divertimento. (Huizinga, P. 68 2000)

Antigamente, a brincadeira era considerada, quase sempre como fútil, ou melhor, tendo como única utilidade a distração, o recreio, e na pior das hipóteses, julgavam-na nefasta. O conceito dominante da criança não podia dar o menor valor a um comportamento que encontrava sua origem própria, por meio de um comportamento espontâneo. “Foi preciso, depois de Rousseau, que houvesse uma mudança profunda na imagem de criança e de natureza, para que se pudesse associar uma visão positiva às suas atividades espontâneas.” (HUIZINGA, 2000).

Logo após o Renascimento, o jogo foi privado dessa visão de censura e entrou no cotidiano de todas as crianças, jovens, e até adultos como diversão, passatempo, distração, sendo um facilitador do estudo que favorece o desenvolvimento da inteligência (KISHIMOTO, 2003). As marcas arqueológicas e as pinturas rupestres deixam claro que, na antiguidade, já existiam alguns jogos que os gregos e romanos jogavam, como por exemplo, o pião contemporâneo. As primeiras bonecas foram encontradas no século IX a.C. em túmulos de crianças. Nas ruínas Incas do Peru, arqueólogos encontraram vários brinquedos infantis.

É possível afirmar que as brincadeiras entre os animais também são uma forma de jogo: *“Essas brincadeiras dos cachorrinhos constituem apenas uma das formas mais simples de jogo entre os animais. Existem outras formas muito mais complexas, verdadeiras competições, belas representações destinadas a um público.”* (HUIZINGA, 2000). Desde já, encontramos aqui um aspecto muito importante: mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal, o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa "em jogo" que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. (HUIZINGA, 2000)

Os jogos e brincadeiras presentes na cultura portuguesa, africana e indígena acabaram difundidos na cultura lúdica brasileira. Esta cultura lúdica é formada, entre outras coisas, por jogos geracionais e costumes lúdicos.

> [...] O jogo tradicional infantil é considerado como parte da cultura popular, o jogo tradicional guarda a produção espiritual de um povo em certo período histórico e por ser um elemento folclórico, o jogo assume características anônimas, transmissão oral, conservação, mudança e universalidade. (Kishimoto, p. 38, 1993)

Ninguém sabe a gênese desses jogos, seus criadores são anônimos, o que se sabe é que eram atitudes abandonadas por adultos, por fragmentos de romances, poesias, mitos, e rituais religiosos, com o tempo o significado de cada jogo atravessa o mundo chegando a países colonizados pelos europeus e vem aportar no Brasil, afetado e transformado pela questão da cultura que modifica e transforma os seres humanos.

Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural

Sabe-se hoje que a principal característica que distingue o ser humano das outras espécies animais é o uso social de signos para comunicação, controle organização e transformação do seu comportamento. Os símbolos são mecanismos de expressão humana presentes nas artes e nos jogos lúdicos. *"Acredita-se que a escola é local privilegiado para promover e organizar um espaço de permanente debate sobre arte, teatro, oralidade, expressão e proporcionar a contribuição para o desenvolvimento da autonomia do educando."* (BARBOSA, 2008).

A experiência dos educandos com a comunicação ao seu redor, seu lugar de origem é bem-vinda no ambiente escolar. Propostas pedagógicas da abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2008), norteiam a experiência artística no ambiente escolar. Não se trata de ensinar somente a falar, ou a ler o português, ou mesmo a fala e a escrita "corretas", mas sim as falas adequadas ao contexto de uso na vivencia das práticas educativas: *"O processo educacional e artístico tanto para Freire quanto para Ana Mae Barbosa é essencialmente político e envolve a conscientização de nosso pertencimento histórico e cultural, o qual norteia nossa reflexão crítica e participação social"* (BASTOS, 2016). Percebe-se o quão é importante *jogar* é toda a narrativa que norteia a arte educação no Brasil pelos arte educadores, como Ana Mae Barbosa, são um recorte importante neste Artigo.

Todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando "instinto" ao princípio ativo que constitui a essência do jogo; chamar-lhe "espírito" ou "vontade" seria dizer demasiado. *"Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua*

própria essência," PCNs (2008). Aqui na experiência relatada "o Jogo" assume uma função social e artística, uma experiência teatral construída com a experiência, o improvisar, o gosto pela improvisação e o despertar do lúdico em determinado grupo de educandos da escolar pesquisada, sendo de extrema importância no desenvolvimento emocional e cognitivo.

O respeito à diversidade cultural e a contribuição social do "outro" pressupõe caminhos que encontram o jogo teatral como uma atitude de desprendimento e ao mesmo tempo "entrega" do que se é para a construção em comunhão com o próximo, o outro que não mais é um estranho, mas um participe da criação dramática. (BARBOSA, 2008).

Trata-se de criar um campo de sentido para a valorização do que lhe é próprio e favorecer o entendimento da riqueza e diversidade da imaginação humana. Além disso, os alunos tornam-se capazes de perceber sua realidade cotidiana mais vivamente, reconhecendo e decodificando formas, sons, gestos, movimentos que estão à sua volta. Um dos grandes problemas da educação e da escrita baseia-se nas experiências em que educadores valorizam demais a letra impressa: "*É crucial, portanto, comprometer-se com uma educação leitora que priorize o percurso que o aluno realiza para construir e reconstruir o significado do texto, sem dar importância demasiada apenas ao que está escrito." (BARBOSA, 2008).*

Esse comprometimento nos permitiria enxergar na ótica docente, em que estágio o estudante se encontra e até onde poderia chegar. Compreende-se então, que a arte não se baseia apenas na decodificação de símbolos, é um processo mais complexo, no processo de aprendizagem, não basta tão somente reconhecer a importância da experiência com a arte, é imprescindível que se compreenda a função da Arte, e a necessidade de se aprender e sobretudo da experiência artística. (BARBOSA, 2007)

Quando um grupo compartilha uma cultura, compartilha um conjunto de significados. Construídos, ensinados e aprendidos nas práticas de utilização da linguagem. A palavra cultura implica, portanto o conjunto de práticas por meio das quais significados são produzidos e compartilhados em grupo (Moreira, 2019).

Perspectiva dos jogos no Brasil e o jogo teatral

A história dos jogos teatrais no Brasil segundo Kishimoto (1993) é influenciada pelos portugueses, negros e indígenas nas brincadeiras das crianças brasileiras. De acordo com Kishimoto (1993*): "foi introduzido nas vidas das crianças brasileiras o folclore português, por meio da oralidade"*. Assim, acredita-se, foram

criados os contos, as lendas, superstições, versos, adivinhas e as parlendas, e também personagens como o bicho-papão, a mula sem cabeça, a Cuca, Lobisomem, e outros, trazidas pelos portugueses e consequentemente se originaram brincadeiras infantis tendo estas personagens.

> [...] Em relação aos jogos e brinquedos africanos, Câmara Cascudo, afirma ser difícil detectá-los pelos desconhecimentos dos negros anteriores ao século XIX. Com centenas de anos de contato com o europeu, o menino africano sofreu influência de Paris e Londres. Além do mais, há brinquedos universais presentes em qualquer cultura e situação social como as bolas, criação de animais e aves, saltos de altura, distância etc., os quais parecem, segundo o autor, estar presentes desde tempos imemoriais em todos os países. (Kishimoto, p. 37, 1993)

Adolescentes gregos distraíam-se lançando uma bola cheia de ar na parede, construída de bexiga de animais, coberta por uma capa de couro" O moderno "cabo de guerra" (KISHIMOTO, 1993) já era conhecido e utilizado pelos adolescentes de Atenas, o jogo de pique pega conhecido como "pegador", é uma forma de jogo que está presente nas diversas culturas (HUIZINGA, 2000). Como podemos perceber o jogo é tão antigo quanto a história da civilização moderna e contemporânea. A sua forma estrutural como um procedimento metodológico encontra em Spolin, um recurso para trabalhar o drama e o teatro na estrutura das escolas norte americanas, trazidas ao Brasil, por Ingrid Koudela.

O jogo teatral, entretanto, é uma vertente da arte educação e tem como primórdios a experiência estética e artística do Teatro Grego. No Brasil, a história dos jogos teatrais baseados em Viola Spolin, (2001) na educação brasileira, evidenciou-se a partir da experiência de Ingrid Dormien Koudela, (2001) e sua tradução dos livros da norte Americana. Consequentemente, as pesquisas da experiência de Koudela com Jogos teatrais, baseados na estrutura da sala de aula, atingiu os cursos de Arte e de teatro sendo amplamente difundidos e pesquisados por estudantes, professores e arte educadores de todo o Brasil. Segundo Koudela:

> [...] Ao experimentar os jogos teatrais com alunos do Curso de Licenciatura em A Teatrona USP-Universidade de São Paulo, nasceu a descoberta de um método diferente daquele que encontrava na maioria dos livros sobre teatro educação à época. A atriz Maria Alice Vergueiro, docente do Departamento de Teatro, tendo participado, do III Congresso Internacional EUA, trouxe um exemplar de Improvisação para o Teatro de Spolin. A leitura do livro e a vontade de entender melhor como se daria a prática a partir deste manual levou à formação do Grupo Foco, sendo a pesquisa prática depurada através da encenação de "Genoveva Visita a Escola", escrito por Madalena Freire. (Koudela, p. 26, 2001)

Entretanto, ao avançarmos no tempo, o jogo teatral passa a ter outros significados e seu domínio outrora de forma lúdica, torna-se um elemento de total transformação das características do ser humano enquanto suas expressões sociais e culturais, sendo abordado por diversos autores ao longo do século XIX e século XX, tendo o final do século XX e início do século XXI, sua institucionalização através da LDBEN, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9394\96, que torna o ensino de Arte obrigatório em todas as escolas e no currículo nacional da educação brasileira.

A necessidade de descrever uma experiência com arte educação, teatro e jogos teatrais, baseado na experiência bem sucedida de Spolin (2001) e Ingrid Dormien Koudela, (2001), especificamente jogos teatrais, através da improvisação, nasce da inquietação de transformar o ensino de arte na escola pesquisada. Torna-se necessário adentrar na especificidade dessas autoras que fundamentam o uso dos jogos teatrais na arte educação brasileira, através de um método no qual a própria estrutura da sala de aula é priorizada.

Escola Antônio Vieira -formação das oficinas com Jogos.

O objetivo do trabalho com arte educação na escola, e da proposta dos jogos e todas as regras do método Spoliniano, foram pensados na resolução de um problema proveniente da falta de espaço na escola Antônio Vieira para a prática da disciplina Arte, com a linguagem Teatro. As regras que incluem a estrutura dramática do método Spoliniano, veio de encontro a solucionar as dificuldades no cumprimento do currículo da BNCC (2023) com a execução da linguagem teatro. As oficinas em que a sala de aula possibilita que se trabalhasse a encenação, através dos jogos, era perfeita para o educador envolvido com a carga horaria anual de artes: 80 horas anuais, duas horas por semana nas turmas do 6o e 7o anos, e 40 horas por semana nas turmas do 8o e 9o anos (BNCC, 2023). Essa possibilidade através da leitura do diário cultural, (com textos produzidos pelos alunos\atores) através dos relatos pessoais após cada aula, era extremamente necessária diante das dificuldades das turmas do 6o ano, os quais têm um déficit com leitura e produção textual, relatados pelos educadores da disciplina de Português e gramática da escola.

As atividades poderiam ser descritas por eles após a realização dos jogos e das experiências vivenciadas, sob a orientação da arte educadora, através da leitura e escrita. Possibilitariam um contato *intra e interpessoal* com a arte como recomenda A Base

Nacional Curricular Comum, BNCC, 2023. E do próprio método Spoliniano que: "*Em uma estrutura que usa a própria sala de aula para aprendizagem da linguagem teatral, tem demonstrado avanço no desenvolvimento sócio emocional dos educandos, nas escolas brasileiras" e* Tem possibilitado a inclusão do ensino do teatro nas escolas de ensino fundamental do Brasil. Spolin, (2001), sobretudo na rede de ensino público em São Luís do Maranhão.

Os documentos oficiais que norteiam a arte educação e o ensino do teatro no Brasil, estão presentes na Base Nacional Curricular Comum BNCC, Habilidades de Arte do 6° ao 9° ano para o Ensino Fundamental, linguagem Teatro, recomendadas a todas as escolas de ensino fundamental maior e menor, incluindo as escolas do Município de São Luís do Maranhão:

- (EF69AR12) Investigar e experimentar procedimentos de improvisação e criação do movimento como fonte para a construção de vocabulários e repertórios próprios.
- (EF69AR13) Investigar brincadeiras, jogos, danças coletivas e outras práticas de dança de diferentes matrizes estéticas e culturais como referência para a criação e a composição de danças autorais, individualmente e em grupo.
- (EF69AR14) Analisar e experimentar diferentes elementos (figurino, iluminação, cenário, trilha sonora etc.) e espaços (convencionais e não convencionais) para composição cênica e apresentação coreográfica. (BNCC, 2023)

Realização das oficinas de jogos teatrais na escola Antônio Vieira

Através dos desafios propostos nos jogos e o desenvolvimento de uma iniciativa que venha a somar no campo da formação dos educadores envolvidos com a disciplina arte e dos educandos, pensamos um projeto com foco na modalidade teatro e produção textual, através do método Spoliniano, (2001) adaptado para a sala de aula. A problemática do espaço para a prática teatral na escola Antônio Vieira, seria solucionada já que a referida escola não possui um espaço adequado, realidade da maioria das escolas públicas da rede de ensino municipal de São Luís, Maranhão.

O objetivo desse artigo é o relato do trabalho com Arte educação, Jogos Teatrais, especificamente em teatro e produção textual em uma escola da educação

básica, anos finais. Ingrid Dormien Koudela, (2001) ao adotar a pesquisa com Jogos teatrais, demonstrou ser possível construir a fruição em arte, (BARBOSA, 2018).

> [...] As condições atuais da pesquisa em educação, permitem repensar sobre o ensino de Arte Educação considerando não só o conhecimento didático acumulado, mas também as contribuições de outras áreas como a psicologia da aprendizagem, a psicologia cultural e as ciências da linguagem. (KOUDELA, p45, 2001)

No que se refere à linguagem dramática e oral, algo similar acontece: "*o avanço no conhecimento das áreas afins torna possível a compreensão do papel da escola no desenvolvimento de uma aprendizagem que tem lugar dentro e fora dela,"* BARBOSA (2001). Assim justificamos a necessidade dessa experiência com a arte educação na modalidade teatro.

Tarde cultural

A "Tarde Cultural" será um momento em que os discentes, durante as aulas que privilegiam outros conteúdos, poderão ter um contato maior com a linguagem teatral. A escolha pelo método Viola Spolin e Ingrid Koudela, (2001), deve-se ás necessidades de adaptação do contexto da execução dos jogos, com o espaço da sala de aula, devido a todos os problemas mencionados da falta de espaço na escola, da falta de interação entre os educandos e principalmente o contato com o Apreciar, Fruir, e Contextualizar (Barbosa, 2008). Era necessário na experiência de aprendizagem com a arte, avançarmos.

Os jogos teatrais adaptados ao contexto e ao espaço da sala de aula, através da instrução, foco, fisicalização, avaliação, e plateia de jogadores, propiciaria uma interação entre os alunos atores com a leitura de textos dramáticos, ou produzidos pelos educandos, adaptados pela arte educadora da escola Antônio Vieira. Também transformando-se numa experiência com a produção textual, aumentando as possibilidades de evolução do corpo discente da escola Antônio Vieira, durante as oficinas.

As regras e a estrutura dramática dos jogos devem incluir O Onde\O Quem\O que\O Foco, o Acordo do grupo, as Instruções e Avaliações ao final das apresentações de cada grupo de jogadores. "O Onde" diz respeito ao ambiente e cenário, "O Quem" está ligado ao personagem ou relacionamento, "O Que" está ligado diretamente à ação, ou seja, as interações do jogador e os objetivos a serem executados. Assim, Spolin justifica e reafirma o caráter social que os jogos podem ter, passando a ser não apenas um método para atores, mas um facilitador para a integração social e para o

desenvolvimento do trabalho em grupo, aí reside a arte educação, o desenvolvimento pessoal do educando. (SPOLIN, 2001).

O Diário de bordo é escrito pelos alunos atores, que registraram a experiência obtida durante as aulas de arte, durante o primeiro bimestre de 2024 na escola Antônio Vieira. Após o término de cada aula, um aluno foi escolhido pelos demais para ser o relator das atividades desenvolvidas em um caderno chamado "diário cultural", baseado na experiência de Koudela, que o denomina de "Diário de bordo".

Procedimentos metodológicos

Primeiramente, esta experiência utilizou a metodologia da pesquisa bibliográfica. Por conseguinte, optou-se por desenvolver uma pesquisa descritiva por se tratar de uma descrição de características de determinada possibilidade metodológica em arte: Jogos teatrais, método Spoliniano. As pesquisas bibliográfica e descritiva são complementadas pela pesquisa de campo na modalidade pesquisa-ação, "em que os pesquisadores participam e devem intervir na realidade, por meio de uma ação intencional, sistematizada e organizada, extraindo seus resultados e os analisando, teoricamente, projetando para o universo pesquisado". (FISCHER, 2006).

Os autores citados foram priorizados por acreditar-se no potencial criador dos educandos e da aprendizagem significativa para eles. Os esforços pioneiros de transformação da alfabetização escolar consolidaram -se, ao longo de uma década, em práticas de ensino que têm como ponto tanto de partida quanto de chegada o uso da linguagem e da expressão artística no desenvolvimento do aluno e da arte educação (BARBOSA, 2008). *"Acredita-se que a escola é local privilegiado para promover e organizar um espaço de permanente debate sobre arte, teatro, oralidade, expressão e proporcionar a contribuição para o desenvolvimento da autonomia dos educandos." (BNCC, 2023).*

Na Escola Antônio Vieira a estratégia metodológica se desenvolverá no projeto Tarde Cultural, através de jogos teatrais desenvolvidos e adaptados por Viola Spolin, (2001) e Ingrid Koudela (2001), para o ambiente da sala de aula.

Para coletar dados usou-se a observação direta, fotografias e o diário cultural que consiste em instrumentos e técnicas que possibilitam ao pesquisador (a arte educadora) e aos alunos registrar as ações e atividades que foram desenvolvidas ao longo do experimento. Este artigo aborda a fase inicial do experimento com jogos teatrais que, nesse caso, trata-se da implementação do Projeto Tarde Cultural, no

currículo da escola Antônio Vieira. Os registros foram feitos em um caderno (diário cultural) em que se pode ilustrar as ações desenvolvidas e os resultados obtidos pelos alunos, que participaram do experimento. A Pesquisa bibliográfica realizou-se com os autores: *Steven Fisher, Ingrid Koudela, Arão Paranaguá, Ana Mae Barbosa, Viola Spolin, Johan Huizinga, Parâmetros Curriculares Nacionais em Arte, Base Nacional Curricular Comum, BNCC, em Arte. (2023)*

A pesquisa ação baseou-se no desenvolvimento de Jogos teatrais de Spolin, com os livros: *"Jogos Teatrais no livro do Diretor", "Jogos teatrais em sala de aula" e o "Fichário de Viola Spolin"* e sua prática em sala de aula: *instrução, foco, fisicalização, jogadores, (palco e plateia) avaliação e anotações no diário cultural, diário de bordo ou cultural.* (SPOLIN, 2001).

O diário cultural, pretende incentivar um contato interdisciplinar com a arte e a produção textual para além dos livros didáticos, além do enriquecimento dos conhecimentos estabelecidos como currículo formal da arte educação, e a interação entre arte e produção textual, possivelmente produção de textos, desenvolvimento da oralidade, interpretação teatral, através dos registros, realizados ao final das oficinas com os jogos. Denotando os avanços e melhoras no desempenho dos alunos atores, bem como na absorção dos conteúdos absorvidos nas oficinas de jogos, contribui para as orientações segundo a BNCC em Arte, e que foram inseridos durante os jogos teatrais:

> [...] Comunicação e produção coletiva. Participação em improvisações, buscando ocupar espaços diversificados e da ação dramática. Identificação e aprofundamento dos elementos essenciais para a construção de uma cena teatral: atuantes em papéis atores/personagens, estruturas dramatúrgicas, peça, roteiro/enredo, cenário/locação Teatro como apreciação. Reconhecimento da relação teatral atuantes e público (palco plateia) Exercício constante de leitura, escrita, registros, textos e criações. (BNCC, p. 99, 2023).

A participação dos alunos atores, da experiência do palco\plateia investigará, se trará a evolução na aprendizagem dos alunos. Este artigo pretende discutir essa experiência vivida e o alinhamento da experiência artística, apropriando-se também das discussões, e implicações na disciplina Processos de Ensino Aprendizagem e Criação em Arte, do Mestrado Profissional em Arte, PROFART 2024, com o propósito final da redação da dissertação para o grau de Mestra.

Oficinas com jogos teatrais turma 62, 12 de Junho de 2024.

Primeiro dia do experimento: Início da experiência realizou-se através de documentos assinados com a direção da escola, propondo o experimento nos horários

das aulas de arte nas turmas do 6º ano, 61,62,63, bem como informar a direção que o espaço da sala de aula, será o local da aplicação dos jogos teatrais. Os alunos levaram uma carta aos pais e responsáveis informando da experiência com teatro da qual eles iriam participar, autorizando inclusive o uso de imagens ou fotos durante as oficinas.



(Imagem 1 Fonte: Maria de Lourdes)

Relato da Arte educadora: Foram utilizados dois horários de 50 minutos, no 1º horário, utilizou-se o espaço da sala de aula da turma 62, para que os alunos assistissem um documentário sobre História da Arte: Tragédia e Comédia grega e Teatro grego, biografia de Viola Spolin. No segundo horário, os alunos trocaram de roupa, sentaram-se em círculo no chão da sala de aula onde foram explicados e discutidos o documentário com o seguinte conteúdo: Onde surgiu o Teatro com regras específicas? O que era a Tragédia e a Comédia? Quem foi Viola Spolin? E como ela realizou seus experimentos em Nova York, com pessoas em situação de rua? Alguns destes conteúdos já vinham sendo trabalhados durante o 1º bimestre e também fazem parte do livro didático dos educandos "Telaris" da editora Ática (2020) da Rede Municipal de Educação de São Luís, SEMED.

Regras do método Spoliniano

Instrução, Foco, Fisicalização e Avaliação, método adaptado para o ensino de teatro na sala de aula, solicitando a participação da turma 62 como alunos atores, da experiência palco\plateia. Os alunos sugeriram um nome para o Grupo de Teatro, ao final do horário, um aluno foi escolhido para relatar os próximos acontecimentos no Diário Cultural. Nesse primeiro dia foi atingido o objetivo: "Comunicação e produção coletiva (diário de bordo) Participação em improvisações, buscando ocupar espaços diversificados, considerando-se o trabalho de criação de papéis sociais e gêneros (masculino e feminino) e da ação dramática." (BNCC em Arte, 2023)



(Imagem 2, Fonte: Maria de Lourdes)

1º JOGO - Jogo do espelho.

Os alunos formaram duas filas: A fila da direita, repetiam as ações da fila da Esquerda. “A participação de todos foi satisfatória embora alguns sorrissem muito, a arte educadora considerou uma forma de expressão das emoções dos alunos da turma 62.”

Relato do aluno João Victor: Dia 19 junho de 2024

Segundo dia do experimento: A aula iniciou com a leitura do Diário de Campo pelo aluno\ator João Victor com a descrição, da aula anterior. Devolutiva dos alunos dos documentos levados para a assinatura dos pais e responsáveis. Os alunos levaram uma carta aos pais e responsáveis informando da experiência com teatro da qual eles iriam participar, autorizando inclusive o uso de imagens ou fotos durante as oficinas: Dos 35 alunos, 25 trouxeram a devolutiva, dez alunos disseram não ter conseguido ainda a assinatura dos pais. Após a leitura do Diário de bordo, no 1º horário, os alunos trocaram de roupa, sentaram-se em círculo no chão da sala de aula onde foram explicados e discutidos as regras, foram divididos em quatro grupos onde foram realizados os jogos:

2º Jogo: “De onde venho e para onde vou”, descrição:

“Um aluno sai da sala para, em seguida, entrar e realizar alguma ação que demonstre que chegou de algum lugar (tirar uma mochila das costas, uma gravata etc.). “Isso tudo realizado sem os objetos reais, mas mostrando no corpo as sensações”. O grupo, então, discute para chegar a um acordo sobre “de onde aquela pessoa veio”. “O jogo lida com os saberes prévios dos alunos, permite conhecer o repertório da classe e prova que, com poucas ações, é possível demonstrarmos algo sem estereótipos ou a verbalização”, ressalta. Indicado para crianças a partir dos dez anos.” Ao final da aula os alunos arrumam o espaço da sala de aula, um novo relator foi escolhido para a próxima aula.

3o Jogo: Objetos com o corpo. Dia 26 de Junho de 2024

“Os alunos recebem um número de 1 a 5 e caminham pelo espaço. O professor pede para que todos que têm o número 4, por exemplo, montem coletivamente com o

corpo algum objeto — como um ventilador — em dez segundos. Ao final, o grupo comenta se ficou ou não parecido, quem era qual parte do objeto etc. “O tempo curto serve para desestabilizar o corpo e mostrar que, no improviso, precisamos resolver o problema e para isso, nem sempre o caminho mais racional é o ideal” segundo o professor. “O jogo também mostra que não precisamos ter objetos concretos para todas as cenas: o corpo e o trabalho coletivo resolvem questões como o cenário”. Neste dia foi eleito pelos alunos o nome do grupo de teatro: “Teatro Mirim da 62”. Com este jogo o objetivo de “Comunicação e produção coletiva. Participação em improvisações, buscando ocupar espaços diversificados, considerando-se o trabalho de criação de papéis sociais e gêneros (masculino e feminino) e da ação dramática.” (BNCC, 2020) Foi tingido.

Avaliação da turma e dos alunos da experiência com os jogos. Dia 27 de junho de 2024:

Neste encontro a turma sentou-se após trocarem de roupas, para avaliar a apresentação dos jogos até aqui, e responderem os seguintes questionamentos: O que estavam achando das oficinas com jogos? Se estavam gostando, o que estavam percebendo de diferente? Se pretendiam participar das oficinas durante os outros bimestres e se estavam dispostos a se apresentar num possível espetáculo no final do ano letivo de 2024, o diário de bordo foi lido e avaliado, os resultados serão descritos até aqui.

Resultados

Análise da oficina com jogos teatrais e do experimento em primeira fase. Esse experimento era uma proposta acalentada há vários anos pelos educadores da escola, o que impossibilitava era casar os horários e estipular uma forma planejada, por aqueles docentes que lidam com a disciplina Arte na referida escola. A gestão demonstrou todo apoio necessário, e o empenho da arte educadora e a aceitação dos educandos possibilitou a realização dessas oficinas que ainda se encontram em andamento. As análises aqui descritas são o resultado da avaliação em uma primeira fase do Projeto Tarde Cultural, que tem como objetivo ao final do ano letivo de 2024, a montagem de um espetáculo com as turmas do 6º ano, turma 62. O experimento a princípio realizado com a turma 62, 35 alunos.

Dos quais a arte educadora vem trabalhando às quartas feiras, espaço para sessão de cinema, seminários sobre Teatro grego, (TELARIS, 2020) e Jogos teatrais como fundamentos e introdução de toda a turma no conhecimento apropriado sobre as

oficinas. (Spolin, 2001) As devolutivas demonstraram ser viável a execução dos jogos e a inclusão deles no currículo da escola. Em termo de relatos, os alunos\atores demonstraram em 98%, uma atitude positiva, demonstraram adquirir a maturidade necessária para execução da experiência com a improvisação, e aos poucos nos quatro encontros, houve um avanço em 90% sobretudo nos alunos mais tímidos e embaraçados, pois os jogos se iniciaram a partir do desenvolvimento das emoções deles. O relato No 1 será descrito pelo aluno Samuel, 12 anos, turma 62: "Me senti à vontade com a execução das oficinas e dos jogos, sentia muita vergonha no início, mas ao final do segundo jogo, já me sentia totalmente a vontade e interagindo com os outros colegas, gostaria de continuar com as oficinas". Houve outros relatos de outros alunos considerados positivos pela direção da escola e pelo arte educador.

Relatos da Arte educadora: Os relatos positivos dos alunos e a execução dos jogos, a participação e a boa receptividade da turma e da gestão da escola, demonstrou o acerto da opção pela experiência com o método Spoliniano e da continuidade do mesmo no próximo bimestre na Escola Antônio Vieira, com uma proposta de montagem de um espetáculo ao final do ano letivo de 2024, a pesquisa demonstrou até o presente momento, a viabilidade e a continuação das aulas com o método Spoliniano ao final do ano letivo de 2024.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **Proposta triangular para o ensino de arte:** São Paulo. 4ª ed. Cortez, 1997.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: Arte.** Brasília: MEC /SEF, 2018.116 p.

FISCHER. Steven R. **História da Leitura**. Tradução: Cláudia Freire. São Paulo: UNESP, 2006.

VIOLA. Spolin. **Jogos teatrais no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Jogos teatrais: **o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EDITORIAL - Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais** (Volume 7, Ano VII, Número 1 – Janeiro / Fevereiro / Março / Abril – 2010). Rosangela Patriota, Alcides Freire Ramos. SPOLIN, 2001.8SPOLIN, 2007.9KOUDELA, 1999.10KOUDELA, 1991.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. **O jogo, a criança e a educação.** Petrópolis, Vozes 1993

Habilidades da Base Nacional Curricular Comum BNCC de Arte do 6° ao 9° ano do Ensino Fundamental, linguagem Teatro. 2023

Interações entre arte e comunidade do Bairro Sá Viana[1]

Adson Flávio Vieira Rodrigues[2]
Universidade Federal do Maranhão
Joas Serra Coelho[3]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

A pesquisa busca compreender conhecimentos e práticas sobre Teatro e Comunidade, promovendo vivências teatrais com jovens de 11 a 14 anos no bairro Sá Viana. Baseia-se em um projeto de extensão realizado no Espaço Cultural Sankofa, criando um ambiente propício para aprendizado e interação cultural por meio de jogos teatrais e encontros com artistas comunitários. A mediação teatral facilitou o contato com obras e artistas locais, como Marcelo Luna, multiartista da poesia falada e marginal (slam), que contribuiu para a escrita dos jovens com suas poesias Graça e Cazumba. Sua presença dialoga com a mediação cultural de Ney Wendell (2013). A metodologia incluiu jogos de Boal (1998), pesquisas de Pompeo (2008) e encontros com artistas. O projeto destacou o teatro como ferramenta de expressão e interação social, promovendo o desenvolvimento pessoal e artístico dos participantes.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; comunidade; mediação teatral.

Introdução

A arte desempenha um papel crucial na formação da identidade e da cidadania de crianças e jovens, servindo como uma ponte para o desenvolvimento de competências culturais, sociais e emocionais. Em comunidades historicamente marginalizadas, ela pode ser uma ferramenta poderosa de transformação, oferecendo um espaço de resistência e reinterpretação das vivências locais. Pensando nessa relação entre arte e sociedade, o presente projeto foi concebido para explorar como o Teatro Comunitário pode fortalecer o senso de pertencimento, a expressão artística e a interação social de jovens do bairro Sá Viana, em São Luís, Maranhão.

Por meio de jogos teatrais, dinâmicas participativas e a mediação de artistas locais, buscamos proporcionar uma experiência que não apenas despertasse o interesse

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.

[2] Adson Flávio Vieira Rodrigues. Universidade Federal do Maranhão. Graduando em Licenciatura em Teatro. E-mail - adson.flavio@discente.ufma.br

[3] Joas Serra Coelho. Professor, Mestrando em Artes Cênicas no PPGAC/ UFMA. Especialista em Linguagens, Suas Tecnologias e o Mundo do Trabalho pelo CEAD/UFPI (2023). Licenciado em Teatro pela UFMA (2023). Pesquisador e membro do LABORITEC: Identidades e Memórias. É fundador e ator do Grupo de Teatro Comunitário ARTEATRO. Atualmente é Coordenador de Produção do Teatro Arthur Azevedo e Professor de Arte da Universidade Infantil Rivanda Berenice. E-mail - profjoascoelho@gmail.com

pela arte, mas também conectasse os participantes às histórias, desafios e potencialidades de sua própria comunidade. Nesse processo, o teatro foi utilizado como uma linguagem acessível e transformadora, promovendo tanto o autoconhecimento quanto a coletividade.

Além de fomentar a prática teatral, o projeto teve como objetivo romper barreiras e estigmas sociais, evidenciando a importância do diálogo entre artistas e moradores. Tal interação interferiu abordar e valorizar expressões artísticas locais, como o grafite, a música e outras manifestações culturais presentes na dinâmica do bairro. Essa troca revelou não apenas o poder criativo da comunidade, mas também contribuiu para a construção de uma percepção mais sensível e respeitosa sobre as realidades das periferias.

Este artigo propõe-se a analisar as etapas do projeto, desde o planejamento até a execução, destacando os impactos gerados nos participantes e na comunidade em geral. Também são abordadas as dificuldades, as oportunidades surgidas e as contribuições para o entendimento do Teatro Comunitário como uma ferramenta pedagógica e social capaz de transformar realidades, fortalecer laços e estimular uma cidadania ativa e criativa.

Antes de mediar saberes da comunidade no bairro Sá Viana

O projeto surge a partir das minhas experiências em comunidade, enquanto estudante do ensino fundamental no bairro do Cruzeiro do Anil em São Luís do Maranhão, sentia a necessidade de interagir com artistas da comunidade, pois entendia que o seu fazer artístico impulsionava o aprendizado de Arte na sala de aula. *Interações entre arte e comunidade do bairro Sá Viana* trata-se de uma nova aplicação, de um modelo onde a proposta é ambientar oficinas para atender a comunidade envolvendo a mediação teatral[4]. Antes de realizar o projeto no bairro Sá Viana, experimentei trabalhar a proposta, isto é, o mesmo projeto com os alunos do Colégio Universitário, em 2023 a partir do componente curricular Extensão I, orientado pela professora Maria José Lisboa Silva, dessa forma pude fazer as adaptações necessárias para atender diretamente o público do Sá Viana e bairros próximos, ou seja, foi necessário modificar atividades e roteiros levando em consideração a faixa etária dos participantes (11 a 14 anos), o cotidiano e suas experiências e o ambiente Espaço Educacional e Cultural Sankofa. Os

[4] Mediação Teatral é uma prática artística-pedagógica que conecta o público e a obra teatral, permitindo que eles possam analisar, criticar e se transformar através da experiência com uma criação artística.

participantes do COLUN eram jovens adolescentes do Ensino Médio (1º, 2º e 3º ano), as oficinas aconteceram no Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão, no total foram 8 encontros realizados aos sábados com a imersão em artistas e obras da comunidade, dessa forma os participantes realizavam leituras de textos e fragmentos, sendo este o livro Memória em Maranhês: a casa da artista Necylia. Os alunos do Colégio Universitário criavam a partir da prática com o jogo teatral, roteiros e mapeamentos de seus respectivos bairros, vivência com práticas performativas, nesse caso a partir da cultura *Ballroom* um movimento político de inclusão, identificação, expressão e entretenimento que surgiu na comunidade negra latino-americana LGBTI+ de Nova York muito difundido nas comunidades e periferias da capital, promovido pela multiartista convidada Jennifer Froes. Ao final do projeto eles participaram do evento Teatro e Comicidade realizado pelo curso de Teatro – UFMA, onde os mesmos puderam se relacionar com diversos artistas e apresentar seu experimento cênico no evento criado durante as oficinas.

Figura 1 – Experimento de Improvisação



Apresentação no evento Teatro e Comicidade. Fonte: Arquivo Pessoal (2023).

Durante a prática no bairro Sá Viana

O bairro Sá Viana condecora o engenheiro José Ribamar Sá Viana, que foi responsável pela construção do leprosário na capital de São Luís, por volta de 1920. O bairro está estabelecido na região Itaqui Bacanga, por se tratar de um local cujo objetivo

inicial era de isolamento de pessoas com hanseníase, dessa maneira foi construído longe da cidade.

A escolha do bairro para realizar o projeto se tem a partir de algumas experiências nele, mas para conhecer melhor a comunidade precisei realizar o mapeamento do bairro, dialogar com grupos, coletivos e artistas. Dessa forma conheci o Espaço Cultural e Educacional Sankofa, sendo essa uma instituição de ensino localizada na Rua Cônego Carvalho, Nº 49, Sá Viana. O Projeto Sankofa foi idealizado no início de 2022 com o objetivo inicial de oferecer um reforço educacional para 10 alunos e auxiliar na renda da graduanda Jamile Mondego. No entanto, a iniciativa resultou em um crescimento rápido e significativo e em menos de um mês, o número de alunos aumentou para mais de 30, levando a fundadora a expandir a equipe de professores. Atualmente a instituição conta com quase 100 alunos (manhã, tarde e noite) sendo eles crianças e adolescentes.

Por se tratar de um projeto realizado durante o componente Extensão II do curso de Licenciatura em Teatro – UFMA, ministrado pela professora Ana Teresa Desterro Rabelo (Estrelinha), recebeu algumas reformulações durantes as aulas, dessa forma alterna-se a faixa etária e tem como objetivo atender as crianças de 11 a 14 anos do Espaço Cultural e Educacional Sankofa, isso quer dizer que eu precisei adaptar as atividades e preparar um planejamento que melhor atendesse essa demanda, sendo assim utilizei como referencial: *Jogos para atores e não-atores* de Augusto Boal (1998) promovendo atividades que envolvesse e evidenciasse a experiência dos participantes e seus cotidianos em comunidade. Levando em consideração a experiência aproveitei os estudos da Viola Spolin (2007) e utilizei o material *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*, as pesquisas de Teatro na Comunidade da Professora Márcia Pompeo, e como a proposta trabalhar a mediação teatral utilizei as etapas recomendadas pelo Professor Ney Wendell, isto é, a mediação com o artista convidado Marcelo Luna considerou os estágios: antes, durante e depois. Segundo Ney Wendell (2013, p.25) “São etapas que conduzem o público de forma artística e pedagógica para potencializar esse instante único e pessoal do encontro com a obra.” Marcelo Luna[5] é um multiartista natural da cidade de Vargem Grande, atualmente morador do bairro Sá Viana onde promove atividades artísticas e culturais. A ideia de convidar Luna era impulsionar a

[5] Marcelo de Jesus Luna é estudante do curso de Licenciatura em Teatro pela UFMA, tem trabalhos voltados para a atuação, performance e produção cultural, atualmente é co-diretor da Fundação Cultural Trapiche e produtor cultural da Batalha da Matriz.

escrita dos alunos através da sua experiência com a poesia falada e marginal, o *Slam*, sua poesia reflete as questões acerca do seu cotidiano e sua comunidade.

> [...] o Slam, além de ser uma impulsionadora de empoderamento individual, de superação de barreiras como a timidez ou mesmo a falta de espaço para expor sua poesia, é também uma ferramenta de organização política coletiva. O movimento é hoje um forte aliado das causas sociais, um grande propulsor de visibilidade para as pautas negras, indígenas, LGBTQI+, feministas, pessoas com deficiência, anticapitalista, ambiental, etc (Luz, 2019, p. 2).

A mediação tinha como objetivo ambientar o espaço de oficina para as dramaturgias da comunidade, ou seja, a escrita de si dos participantes. A partir dos direcionamentos de Marcelo Luna cada integrante da oficina criou duas poesias que tinham como temática o bairro Sá Viana e um interesse pessoal, Luís Filipe de 10 anos relatou um pouco do seu dia a dia no bairro: “Um bairro muito bom na casa de criação, todo dia saio de casa pra fazer uma obrigação. Um bairro muito bom em caso de diversão, jogar bola, reforço, danças, brincadeiras e interação”. Luan Christian de 12 anos, expôs acontecimentos e ações que ele via durante o trajeto de casa até o local de oficina: “O Sá Viana é um lugar muito bom, tirando a vizinha fofoqueira que a gente tem que ver. Mudando de assunto eu quero falar sobre um cara que queria roubar vários quilos de farinha, esse cara só não levou uma facada porque não daria tempo de buscar, mesmo assim o cara encheu o ladrão de porrada.” Sendo assim eles relatavam as adversidades, problemáticas e experiências de vida. Isso evidencia a pluralidade do Slam, segundo Igor Luz existe uma abertura para evidenciar sua poesia falada e não há uma temática pré-definida:

> O Slam é um espaço livre para se falar do que quiser: dor, amor, natureza, família; esses temas relacionados à sociedade são muito recorrentes nas poesias: o próprio surgimento de Slams voltados para um público específico é uma prova da capacidade de organização coletiva em torno da palavra (Luz, 2019, p. 2).

Vale ressaltar que os participantes experimentaram processos de criação em oficinas através de jogos, roteiros, mapeamentos e criações de histórias antes do contato com o artista convidado, essas atividades também funcionaram como processos de mediação para melhor interação com ele. Para a vivência do Slam com os integrantes Marcelo Luna utilizou suas poesias Graça e Cazumba: um corpo que baila no terreiro para impulsionar as suas escritas e o contato deles com essa prática artística.

Foram 5 dias de oficinas totalizando uma carga horária de 20 horas. Ao longo das oficinas os integrantes puderam pesquisar e elencar outros artistas da comunidade e o levantamento de agentes culturais do bairro Sá Viana. Todo o material feito em oficina

com os alunos, sejam os mapeamentos e roteiros, dramaturgias e poesias, serviram como base para a criação de experimentos de cenas improvisados por eles durante os encontros.

Figura 2 – Oficina do Espaço Cultural e Educacional Sankofa



Crianças do bairro Sá Viana. Fonte: Arquivo Pessoal (2024).

Vale enfatizar dificuldade de importar um projeto de extensão que envolvesse a mediação teatral pois a professora Estrelinha do componente curricular Extensão II informou que o artista convidado, isto é, uma vez trabalhando a mediação teatral, diminuiria o meu protagonismo enquanto extensionista durante as oficinas. A ideia era o investir em seus processos de criação a partir de experiências significativas, dessa forma a presença de um artista da comunidade em questão era de suma importância, alguém que conhece e compartilha as mesmas práticas, a realidade deste local e vivencia nele.

Desse modo, há uma aproximação entre a arte, sobretudo o Teatro, pois ele está preocupado com o corpo, esse corpo precisa se enxergar, o projeto é representativo. É importante para os participantes que eles se vejam no principal referencial do projeto que é o artista convidado, Marcelo Luna tem o seu fazer dentro da comunidade, mas também experimenta essas ações em outros locais da cidade.

O que fica depois de uma experiência

Enquanto estive trabalhando com os pré-adolescentes do bairro Sá Viana pude visualizar como os jogos teatrais serviram como processos de mediação para o encontro

com Luna, eles formaram uma bagagem para melhor dialogar com o convidado. Seguindo as etapas propostas por Ney Wendell, ou seja, o antes, durante e depois, identifiquei um ciclo artístico e pedagógico de completude.

Figura 2 – Jogo do Espelho



Crianças do bairro Sá Viana em atividade. Fonte: Arquivo Pessoal (2024).

Quando se aciona uma performance significa que processos e caminho foram feitos até chegar nesse exato momento da ação, ou seja, aqui a experiência e a vivência são os principais fundamentos, é completar e fazer completamente, como diz Victor Turner (2015, p. 16) “Uma performance, portanto, é o apropriado *finale* de uma experiência”. Depois de ambientar o Espaço Cultural e Educacional Sankofa, visitar a comunidades conhecer artistas desse território, conhecer os participantes e seu cotidiano, experienciar as oficinas e aprender coletivamente, estabelecer novas relações, a ação performática é concretizada por todos os envolvidos. O caráter do projeto é representativo, essa troca entre eu extensionista, participantes da oficina e artista convidado, providencia o sentido de comunidade e pertencimento.

> Como esfera social, a nação ocupa um lugar proeminente. É nesse espaço social que o indivíduo internaliza as diferentes configurações de pertencimento, com suas lógicas de grupo, incluindo aí questões, por exemplo, de classe, língua, cultura, região, ruralidade ou centros urbanos Os diferentes posicionamentos produzidos por esses pertencimentos geram comportamentos, usos e compreensões sobre o mundo, desencadeando, portanto, uma série de ações que confirmam a narrativa da respectiva esfera

> ou a questionam de alguma forma, causando rupturas e hiatos em sua coesão interna (Mathias, 2024, p. 171).

É necessário criar uma atmosfera que deixe os integrantes livres para criação, o senso de pertencimento foi um aliado nesse quesito, visto que eles exploraram suas próprias dramaturgias e evidenciaram, formando novas visualidade para não somente no que é produzido pelos artistas da comunidade, mas também como essas ações formam caminho e possibilidade para expressão artística dentro dela. O Sankofa tem uma abertura contínua para extensionista e artistas, isso significa que as experiências das crianças com os encontros de oficina, facilitará o contato dos mesmo com a arte de maneira geral, seus registros e cenas produzidas podem impulsionar criações futuras

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

LUZ, Igor Gomes Xavier. **O que é Slam?** Poesia, educação e protesto. 12 nov. 2019. Disponível em: <https://profseducacao.com.br/artigos/o-que-e-slam-poesia-educacao-e-protesto/> Acesso em: 18 jan. 2025.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Teatro e Comunidade. In: FLORENTINO, Adilsom; TELLES, Narciso. **Cartografias do Ensino de Teatro**: das idéias às práticas. Uberlândia: EDUFU, 2008.

SPOLIN, Viola; KOUBDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais na sala de aula:** um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar.** 1ª Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

WENDELL, Ney. **Estratégias de mediação cultural para a formação do público**. FUNCEB, Fundação Cultural do Estado da Bahia. 2013

MATHIAS, Dionei. **Pertencimento:** discussão teórica. Alea: Estudos Neolatinos, v. 25, n. 1, p. 166–187, jan. 2023.

A relação de mãe e filha entre Zoé e Vanessa na telenovela Todas as flores (2022):
um estudo sobre a representação desse laço familiar e a vilania[1]

Cezar Augusto Veras de Araujo Junior[2]
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Larissa Leda F. Rocha[3]
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Jhonnatan Oliveira[4]
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

RESUMO
Os laços familiares sempre estiveram presentes na teledramaturgia brasileira (Rocha, 2016), e, através de levantamentos empíricos, avistamos que eles representam grande parte da sociedade (Lopes, 2009). Nosso objetivo é estudar o laço familiar entre mãe e filha das vilãs Zoé (Regina Casé) e Vanessa (Letícia Collin), protagonistas da telenovela Todas As Flores (Globo, 2022). Nas telas as mães ocuparam o lugar da "fada madrinha", entretanto, outras ultrapassaram a Rainha Má em termos de maldade. As vilãs se caracterizam por serem mais apegadas aos objetos, como o dinheiro (Santos, 2014). Temos como objetivos específicos: a) analisar a importância da figura materna de Zoé; b) mapear as características semelhantes das personagens; e, c) identificar os principais vínculos afetivos e não afetivos das vilãs na trama. Observamos que ao final da narrativa ambas estão com a relação mais forte e afetuosa.

PALAVRAS-CHAVE: Teledramaturgia; Vilania; Representação; Estudo documental.

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Bolsista PIBIC, Membro do Grupo de Pesquisa As Encarnações do Mau, do ObEEC(CNPq/UFMA). E-mail: cezar.araujo@discente.ufma.br.
[3] Pós-Doutora (ECA/USP) e Doutora em Comunicação Social (PUC-RS). Docente da UFMA e dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação (PPGCOM) e de Artes Cênicas (PPGAC) da UFMA. Desenvolve a pesquisa "A maldade e suas encarnações: vilania, teledramaturgia e monstruosidades" financiada pela FAPEMA. Coordenadora do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq) e do GP de Ficção Televisiva Seriada da Intercom. E-mail: larissa.leda@ufma.br.
[4] Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA Campus, Imperatriz). Desenvolve a pesquisa "Quanto vale o *like* brasileiro? Estudo sobre como o Instagram trata os dados dos usuários, a partir da perspectiva teórica do colonialismo de dados", financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). Membro pesquisador do Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação – ObEEC (CNPq/UFMA). E-mail: jhonnatan.oliveira@discente.ufma.br.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A representação de laços familiares sempre esteve presente na teledramaturgia brasileira, há décadas podemos analisar e observar as estruturas familiares em telas. Por exemplo, conflitos, questões, escolhas dos filhos, segredos das mães e as icônicas desavenças presentes nos enredos. Nesses termos, baseados na visualização e constituição desse relacionamento de mãe e filhos presentes nas tramas ficcionais, surge o interesse de uma análise familiar mais aprofundada entre mãe e filha, entretanto, tomando como base duas vilãs.

Ao observar com atenção, foi verificado que a maioria das vilãs possuem ou um laço conturbado com seus filhos, ou uma relação de ódio e rancor. Assim, existe notadamente uma nova relação de parceria nas ações criminosas como as de Zoé (Regina Casé) e Vanessa (Letícia Collin). Nesse caso, ambas as protagonistas ocupam um contexto dramático regido pela figura feminina. Dito isso, o objetivo geral desta pesquisa é estudar o laço de mãe e filha, o vínculo familiar de Zoé e Vanessa.

O percurso metodológico é composto por pesquisa bibliográfica e documental, além da análise do arco narrativo das personagens. Dessa maneira, nos baseamos em observações empíricas realizadas por meio de coleta de dados e análise de cenas. Em especial, a construção das duas personagens e como as vilãs formam esse laço entre mãe e filha. Isso, sem perder de vista que ambas representam o mal dentro do enredo.

A trama da telenovela “Todas as Flores” é o corpus de análise, uma produção brasileira da Rede Globo, com exibição pelo serviço de streaming Globoplay, exibida entre os dias 19 de outubro de 2022 e 1 de junho de 2023. A produção contém 85 capítulos e em 4 de setembro de 2023 estreou como telenovela exibida no horário das onze horas na grade de programação da TV Globo. A novela foi escrita por João Emanuel Carneiro, sob a direção artística de Carlos Araújo. Em resumo, Zoé é a mãe da protagonista Maíra (Sophie Charlotte) e da antagonista Vanessa, além de ser uma vilã muito participativa nas ações maldosas na novela. Zoé, diferentemente do comportamento de alguns outros vilões, expressa algum tipo de sentimento, em especial no que diz respeito à filha Maíra.

A IMPORTÂNCIA DA FIGURA MATERNA DE ZOÉ

Na trama estudada, Zoé tem um papel importante, além de ser a vilã, ela exerce a função de mãe da protagonista e da antagonista. Ou seja, uma tarefa de vincular personagens totalmente diferentes, mas que tem arcos narrativos entrelaçados, o que

aqui compreendemos e denominamos de laços familiares. A “grande mãe” no enredo da telenovela, Zoé é apresentada como uma personagem que teve seu início em sofrimento, que transformou suas dores em força, entretanto, que usou essa potência para ganhar a vida de forma desonesta.

Figura 01 - Zoé e Vanessa



Fonte: Adoro Cinema (2023)[5]

Ademais o sofrimento de uma mulher que luta para sobreviver na miséria, uma mãe que abandona sua filha por conta de suas necessidades especiais, e também ensina e molda sua outra filha para seguir o mesmo caminho de desonestidade e falta de caráter. Zoé é uma personagem que traz consigo representatividade, reflexões e recordações nos fala sobre a telenovela trazer essa representação do que acontece na vida vivida do público que a consome, nos fazendo refletir que a novela pode ser é um espelho do que acontece na vida real. Sobre essa combinação que busca o máximo de semelhança com o cotidiano, em especial no contexto brasileiro, Lopes (2009, 0. 26) argumenta que

> São recorrentes nas novelas a identificação entre personagens da ficção e figuras públicas verdadeiras entre as tramas e os problemas reais, e a tendência para uma maior verossimilhança nas histórias contadas, esta, aliás, uma demanda forte do próprio público.

Em nossa visão, situações onde a família é o ponto central, são de certa forma fatos recorrentes. Sempre são apresentados nas telas como forma de trazer a reflexão ao

[5] Disponível em: https://www.adorocinema.com. Acesso em: 13 dez. 2024.

público, isso porque elos familiares diversos acontecem na sociedade e uma relação familiar como a que Zoé possui com sua filha Vanessa pode acontecer no ambiente de qualquer vínculo afetivo, no Brasil ou no Mundo. O público faz parte desse processo por se identificar com o enredo e as personagens, até mesmo as vivências das vilãs podem trazer identificações.

O papel de Zoé na vida de Vanessa é o papel da referência materna, tudo que a vilã aprendeu em termo de desonestidade foi com o exemplo da mãe, esse é o motivo delas serem tão ligadas e focadas nos objetivos. Mãe e filha constroem esse enredo onde o maior laço amoroso é o centro da trama. O autor também opta por não mostrar a relação de forma romantizada - bem como já foi representado algumas vezes em outras teledramaturgias - , mas de maneira humana, apresentando de forma clara os defeitos e complexidades de ambas as personagens.

Assim como Rocha (2016) aborda em sua tese, tendo em vista o que Brooks aponta sobre o drama da moralidade, avistamos que Zoé não abre mão de Vanessa, sua segunda filha. Pelo contrário, resgata primogênita, a Maíra, com o objetivo de salvar a vida da Vanessa que sofre de uma doença. Demonstrando, dessa maneira, claramente um traço de humanidade e amor por sua filha, ao passo que manipula e humilha a primeira. Algo que dá camadas de complexidade para a trama em relação aos personagens e suas motivações vilanescas.

> Dos filhos poucas vilãs abrem mão - um traço claro de uma narrativa que é o "drama da moralidade", como diz Brooks (1995) - ao contrário, por eles estabelecem seus objetivos e neles encontram suas fraquezas e humanizações, mas há aquelas que não hesitam em manipulá-los, violentá-los, humilhá-los em nome de conseguir o que desejam (Rocha, 2016, p. 11).

Como resultado da convivência, Vanessa se torna uma vilã que vai além das maldades da sua mãe em algumas ações, até mesmo agredindo[6] nos capítulos finais. De certa forma Vanessa supera sua mãe nas maldades, vencendo-a nas ações de vilania.

CARACTERÍSTICAS DAS PERSONAGENS

Agora partimos para características (físicas e emocionais) mapeadas das personagens. Nesse sentido, primeiro observamos a Zoé: loira, gosta de luxo, bem vaidosa e faz de tudo para possuir o que deseja, uma vilã com traços melodramáticos

[6] Disponível em: https://bit.ly/4fLdoBR. Acesso em 6 jan. 2025.

mas também modernos que, sofreu muito na vida, desde a infância disputava nas ruas para sobreviver e desde sempre ganhou a vida através de crimes e desonestidade, até criar sua filha mais nova como uma sucessora, uma cópia de suas atitudes. Zoé cuida muito de seus lindos cabelos loiros, uma mulher bem arrumada que gosta do que é bom e tem mania de grandeza e soberba quando se trata de possuir bens materiais.

Figura 02 - Mãe e Filha



Fonte: Purepeople[7]

Nesse caso, as ações cometidas contra a protagonista foram todas realizadas com o sentimento de tristeza e a certeza de que ela, Zoé, iria se arrepender futuramente. Isso se deu porque, para Zoé, foi sua filha Maíra quem ensinou sobre amar, sobre ser mãe e até mesmo a ser chamada de mãe, uma vez que sua outra filha, Vanessa, não age da mesma forma e quando o faz, é sempre em tom de ironia. Zoé é uma vilã com características modernas: uma mulher com glamour, vaidosa, que quer vencer na vida, age de qualquer forma para conseguir seus objetivos e principalmente, luta por suas conquistas financeiras e amorosas, como é o caso de sua paixão por Humberto (Fábio Assunção).

A vilã também expressa seus gostos através de seus figurinos, sempre coloridos e com estampas, óculos escuros e jóias. Para uma personagem que tem origem inicial na pobreza, Zoé gosta do luxo, gosta de se sentir bem visualmente. Um exemplo óbvio de realização por bens materiais é o momento em que a personagem recebe uma surpresa

[7] Disponível em: https://www.purepeople.com.br. Acesso em: 4 jan. 2025.

de seu par romântico: ela fica deslumbrada com a ocasião da surpresa. Abaixo, um trecho da fala da vilã, relatando à filha Vanessa, como se sente naquele momento:

"-Ai meu Deus, eu não acredito, é o dia mais feliz da minha vida, eu não acredito, segura meu rabo é cauda, olha isso... vou casar, olha a surpresa maravilhosa que Humberto preparou pra mim, olha isso... claro que foi ele, larga de ser invejosa, eu nunca vi um vestido tão lindo em toda a minha vida, eu tou me sentindo sei lá o que? Um misto de Iemanjá, Nossa Senhora, Miss Universo, eu tou me achando tão linda! "(Todas as Flores, 2022 cap. 77)

Humberto, na verdade, engana a vilã, que só mais tarde se dá conta da situação. A personagem faz parte de um esquema, que na trama é chamada de Fundação, lugar para onde jovens são levados, uma espécie de fazendinha onde há um negócio de tráfico humano e venda de bebês. O esquema trabalha também com a produção de artesanato, um tipo de fachada para atrair jovens que tenham interesse em mudar de vida, mas verdadeiramente nunca conseguem se libertar da escravidão promovida pela máfia. Para isso, a personagem – que no esquema não é um dos mandantes, mas tem autonomia – usa o personagem Galo (Jackson Antunes), responsável por atrair as pessoas com ilusões e mentiras nas quais oferece uma vida melhor.

A vilã é uma mulher muito ligada ao material, faz tudo por dinheiro e pela ganância de subir na vida, de viver no luxo. Para exemplificar nossos argumentos, segue expressões na trama: "aqui só tem pinta de madame" o que na verdade indica que a personagem é "barra pesada", como se usa na linguagem comum, uma pessoa perigosa, capaz de tudo para alcançar seus objetivos, o dinheiro e status social. Santos ajuda a pensar nessa relação entre vilania e a constante busca da manutenção de uma vida glamurosa. Ele diz que "Os vilões são reconhecidos pelo universo de aparências que os rodeia. Universo de aparências belas, claro, e, na maior parte das vezes, sustentadas pelo dinheiro" (Santos, 2014, p. 175).

Santos (2014) se refere ao dinheiro como um dos pontos mais importantes na vida dos vilões, podemos afirmar que todos ou a maioria dos vilões são apegados ao dinheiro, avarentos, que fazem de tudo para subir na vida e receber reconhecimento da sociedade. A vilã também prova que é capaz de tudo para realizar suas vontades, quando tira do caminho pessoas que podem atrapalhar seus planos. Isso acontece com a personagem Dequinha (Kelzy Ecard), mãe de Diego (Nicolas Prattes) e com Guiomar (Ana Beatriz Nogueira) que morre em um incêndio na Rhodes[8]. Aqui o incêndio não foi

[8] Em 'Todas as Flores', a loja de luxo onde ocorria parte da trama – o cenário foi destruído em um incêndio durante as gravações – se chamava Rhodes.

nem provocado pela vilã, mas a circunstância foi usada para tirar a adversária do caminho.

Atravessadas por semelhanças, ao olharmos para a vilã Vanessa, é possível observar as características: de uma bela mulher, trabalha com moda, bem vaidosa, porém que tem atitudes bem desumanas e capacitistas, mais manipuladora do que a mãe, aprendeu tudo que sabe com ela, contudo insiste em dizer que é mais chique do que ela. A vilã tem os cabelos curtos, o que traz a característica simbólica de uma mulher do século XXI, gosta de balé, tem requinte na alimentação e vive uma vida padrão.

Vanessa se enquadra na categoria das vilãs melodramáticas, mas assim como sua mãe Zoé, com grandes traços modernos. A mesma morre de ciúmes de sua mãe com a irmã e também tenta a todo custo ter um relacionamento amoroso com Rafael (Humberto Carrão), com o intuito de subir de status social.

Vanessa é uma mulher que gosta de se vestir na moda, possui cabelos curtos, aprecia jóias e trabalha como designer na empresa Rhodes , muito conhecida pelo bom gosto e pela eloquência em resolver suas questões pessoais, possui muita inveja com relação a sua irmã mais velha. Uma mulher empoderada e apaixonada.

Na trama, Vanessa inicialmente é uma mulher fraca que está passando por um tratamento de câncer, mora com a mãe, está sofrendo a cada dia e esperando a morte. Vanessa estava noiva de Rafael, que é filho de Humberto e Guiomar. As cenas mostram a vilã passando pelo processo de quimioterapia sempre com dupla personalidade e desfaçatez já indicadas.

A referida personagem tem uma mudança de perspectiva quando conhece sua irmã Maíra, que faz a doação de medula e salva sua vida. Além do mais, algo interessante acontece para a análise da personagem: a dissimulação pela qual Vanessa age com Maíra. Um sentimento de agradecimento mentiroso se mescla a uma vontade de despachar a irmã de volta para a cidade de onde veio (Pirenópolis-Go), e pode-se observar ainda na trama, o medo que a vilã tem de sua mãe “trocá-la” pela irmã. Vanessa não esperava, é claro, que Rafael se apaixonasse por Maíra, o que aconteceu de forma natural. Maíra conseguiu um emprego como perfumista e Rafael apaixonou-se por ela. A vilã vê a oportunidade de ficar rica desaparecer, de modo que fica claro para o público espectador que ela não ama Rafael, seu interesse é apenas em casar-se com ele e herdar as propriedades e dinheiro da família.

Quem Vanessa ama de fato é o personagem Pablo (Caio Castro), filho de Judite (Mariana Nunes) e Humberto, o qual também é o irmão de Rafael. Inclusive o filho de Vanessa na verdade é filho de Pablo, mas a vilã mente que seja de Rafael. Uma das falas da personagem, abaixo, demonstra sua maldade em relação à irmã quando ela tenta empurrar Maíra do prédio da Rhodes, mas não consegue: "Que maravilha o Rio de Janeiro minha irmã, que cidade maravilhosa, aqui de cima dá pra ver tudo, é uma pena que você não consiga enxergar, o dia está maravilhoso. (Vanessa, novela Todas as Flores, cap, 05).

Algo muito importante de notar na personagem é como ela reage aos acontecimentos. Vanessa não suporta sua irmã, age com falsidade e mascarada. A personagem expressa sorrisos e tristeza ao mesmo tempo, e tem uma ampla capacidade de dissimulação. Vanessa usa ainda de chantagem emocional para conseguir seus desejos, por exemplo, quando fez Zoé mandar Maíra para a Fundação, isso culminou na quebra da relação entre Maíra e Zoé, o que resultou em vários acontecimentos na trama, como a descoberta das mentiras de Zoé, quebra de aliança familiar e o desvendar da falsidade da vilã para com o personagem Rafael.

As vilãs reagem de diversas formas em relação a seus laços afetivos, ambas são mães que abandonam seus filhos por conta de interesse, elas se apaixonam mas usam de interesse com outros homens e sempre colocam a vida financeira e o dinheiro a frente de qualquer relação afetiva, até mesmo a conexão delas chega a ter um período conturbado por conta de questões envolvendo dinheiro.

Figura 03 - Conflito familiar



Fonte: Gshow[9]

[9] Disponível em: https://gshow.globo.com/novelas/todas-as-flores. Acesso em: 4 jan. 2025.

Zoé e Vanessa são apaixonadas, mas nunca colocam esse sentimento por seus parceiros à frente de seus negócios, algo importante de se analisar também é a maneira como elas tratam seus pares românticos que por ironia do destino são pai e filho, o que traz certa relevância às suas ações. Vanessa paga Pablo para fazer suas vontades, o que mostra que, para ela, além dele ser sua paixão na trama, é também uma espécie de capanga particular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Representar o laço materno é uma das questões mais frequentes nas tramas ficcionais, a figura da mãe com os filhos está praticamente em todos os enredos. Assim, configurando a figura de alguém muito importante e que traz sempre esse norte e segurança. Zoé e Vanessa é a representação desse laço forte, dentro do campo da vilania, uma mãe que ensina e constrói um indivíduo que levará seu legado de crimes e desonestidade.

Diferente de outros filhos nas tramas, Vanessa chega a superar sua mãe nas ações de maldade, até mesmo a covardemente usurpando e agredindo-a, mostrando que houve uma certa superação do campo do aprendizado.

A maior declaração de amor entre elas acontece no final da trama, quando as duas estão passando por necessidades específicas advindas de resultados de suas condutas dentro da trama, mesmo assim, elas continuam juntas e declaram amor uma à outra em uma cena de afeto e amor de mãe e filha. O que nos apresenta o valor dessa relação amorosa dentro de uma conexão e representatividade, em um grupo específico onde não poderia existir relações assim, uma mãe que manipula e usa sua primeira filha, porém ama, ensina e cuida da filha caçula. Zoé e Vanessa mostram que acontece amor verdadeiro dentro do campo da Vilania.

REFERÊNCIAS:

Todas as Flores (2022). Direção: Carlos Araújo. Produção: Betina Paulon Gustavo Rebelo. Roteiro: Vincent Villari, Eliane Garcia, Daisy Chaves. Rede Globo. 50 min.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

ROCHA, L. L. F. **Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas**: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira (tese de Doutorado). Rio Grande do Sul, PUC - RS, 2016. Disponível em: https://bit.ly/3lOffVy. Acesso em 02 Jan. 2022.

SANTOS, Leonardo, Sá. **A representação dos vilões através das fases da Telenovela Brasileira.** Revista Cambiassu Edição Eletrônica. Revista Científica do Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Maranhão. São Luís-MA, janeiro/junho, 2014.

Um ensaio sobre a memória do projeto “Um olhar sensível para percepção do mundo” do Programa Residência Pedagógica em Teatro.

Adailton Silva Sousa (Ufma)[1]
Denilson Rodrigues (Ufma)[2]
Ana Socorro Ramos Braga (Ufma)[3]

RESUMO:
Esta comunicação tem como objetivo expor nossas andanças no Programa Residência Pedagógica onde tivemos a oportunidade de vivenciar experiências docentes na escola-campo Centro Educa Mais Santos Dumont, em Vargem Grande - Maranhão, refletindo sobre três etapas do percurso: os roteiros culturais e pedagógicos pelas cidades de São Luís e Vargem Grande; a aproximação com a escola-campo e com os alunos de nível médio e a realização de oficinas de teatro. Discutimos os procedimentos que resultaram em uma abordagem que nomeamos de *teado de bagagens* que surgiu a partir da ressignificação da técnica de teatro jornal do teatrólogo brasileiro Augusto Boal (2019), dialogando com as propostas de mediação cultural apontadas por Ney Wendell (2015). Nas considerações finais o leitor poderá acompanhar a assunção das nossas inseguranças no exercício da prática docente e como ela se refaz a partir de uma prática dialógica e reflexiva, identificando assim rastros de processos de formação para professores dessa área de conhecimento em seus modos próprios de ser e estar na educação escolar.

Palavras-Chave: Experiência Docente; docência em teatro; ensino médio; teado de bagagens

INTRODUÇÃO

Abordamos as nossas andanças no projeto *Um olhar sensível para percepção do mundo: processo de medição teatral com obras que dialogam com a escrita do eu* no Programa Residência Pedagógica na linguagem Teatro, onde tivemos a oportunidade de vivenciar experiências na escola-campo C.E Educa Mais Santos Dumont, em Vargem Grande – Maranhão[4]. Refletimos sobre três etapas do percurso formativo: os roteiros culturais e pedagógicos pelas cidades de São Luís e Vargem Grande; a aproximação com a escola-campo e com os alunos; e realização de oficinas de teatro. Nas considerações finais o leitor poderá acompanhar a assunção das nossas inseguranças no exercício da prática docente e como ela se refaz a partir de uma prática dialógica e reflexiva sobre a docência em Arte/Teatro, identificando assim rastros de processos de formação para professores dessa área de conhecimento em seus modos próprios de ser e estar na educação escolar.

Este texto refere-se às atividades desenvolvidas em três módulos do referido Programa. No primeiro módulo fomos apresentados à escola C.E Sotero dos Reis e à C.E. João Paulo II[5], e aos demais preceptores, tendo como leitura as diretrizes para o ensino da Arte e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Realizamos, neste módulo, uma atividade de pesquisa sobre a cidade de Vargem Grande e a Escola Centro Educa Mais Santos Dumont, que foi apresentada em formato de seminário em nosso encontro formativo na Casa de Cultura Josué Montello[6]no centro de São Luís. Após a apresentação dos dados coletados pela pesquisa, o preceptor expôs a estrutura organizacional e física da instituição, oferecendo também uma visão geral dos projetos artísticos e culturais desenvolvidos na escola-campo[7].

Como estratégia de formação a primeira leitura recomendada foi a do romance épico Os Tambores de São Luís8, de Josué Montello, na intenção de nos incentivar a reflexão dos caminhos de vida, assim como fazia o personagem da obra, Damião, observando os atos performativos despercebidos no dia a dia e exumando narrativas de sujeitos apagados pela história. A narrativa montelliana da saga de Damião, então com 80 anos de idade, se passa no percurso entre a Casa das Minas, centro religioso de matriz africana jeje, à casa de sua bisneta no bairro da Camboa. A visita à Casa de Cultura Josué Montello foi pensada como estratégia de aproximação dos residentes com o universo literário deste autor mas também como ponto de partida para outros caminhos e percursos de formação, e também com o objetivo de refletir a respeito de questões sociais como a escravização de africanos nosséculo XIX, pobreza e acesso à educação, racismo e violência estrutural. Consoante a esses objetivos, outras a referências foram indicadas para nosso acervo de estudos e pesquisas, a saber: Tremores: Escritos Sobre a Experiência (Larrosa, 2015); A Pedagogia da Autonomia (Freire, 2023); John Dewey e os escritos sobre experiência (WESTBROOK, 2010); Estratégias de Mediação Cultural (Wendell, 2011), e Memória da Plantação (Kilomba, 2019).

No segundo módulo, relatamos os caminhos de aproximação com a escola-campo, sua estrutura pedagógica, didática e os encontros com os alunos, bem como com as leituras e formação ao longo do processo que orientam as reflexões aqui elaboradas. Desse momento inicial, ressaltamos as implicações culturais específicas daquele contexto, para, em seguida, relacioná-la à imersão no contexto escolar ao projeto de residência pedagógica que se estabelece entre identidades locais e as nossas próprias e memórias, e como esses conteúdos poderiam ser trabalhados com os alunos de nível médio através da atividade/ação que nomeamos de *teado* de bagagens.

Identidade e Memória - os caminhos para pensar à docência do teatro

O calendário de atividades foi pensado para registrar nossos encontros, reuniões, processos formativos, viagens e as atividades realizadas ou a desenvolver, funcionando como um diário visual. Diante dos roteiros culturais e pedagógicos experienciados, buscamos atribuir sentido a essa metodologia abordada por nossa coordenadora. Jorge Larrosa (2015), como entendemos, aborda a importância das experiências vividas e registradas, destacando a importância do ato da escrita a partir de si mesmo, e com isso colocar a si mesmo em jogo no que se diz ou pensa. Falar ou escrever, deste modo, significa abandonar a segurança de qualquer posição para se expor na insegurança das próprias palavras, na incerteza dos próprios pensamentos, atribuindo significado às experiências vividas.

Na ida à Vargem Grande, visitamos a escola Centro Educa Mais Santos Dumont e fomos apresentados ao grupo responsável pela organização da quadrilha junina da escola, denominada Filhos do Sertão, que em busca da sua própria identidade artística, expressou o desejo de criar um enredo inspirado na memória e trajetória de Negro Cosme, e nos eventos decorrentes da Balaiada, ressurreição de escravizados que eclodiu na antiga Vila da Manga, hoje município de Nina Rodrigues[9]. Os alunos intitulam este enredo de "Balaios de poesia", assim, ficou estabelecido que a concepção desse enredo estaria sob nossa orientação. Como resultado desse encontro, o preceptor Neudson Penha compartilhou artigos acadêmicos que discutiam o movimento da Balaiada, situando-nos acerca desse fato histórico. De nossa parte, iniciamos pesquisa sobre etnocenologia[10] com o objetivo identificar no campo do Teatro a espetacularidade das quadrilhas juninas e contribuir no enredo da quadrilha junina proposto pelos alunos. Em virtude de não residirmos na cidade, criamos um grupo na plataforma de mensagens *WhatsApp* para acompanharmos o processo de criação deles. Nesse ponto de aproximação com os alunos, ressaltamos a escuta de suas referências reconhecendo a necessidade de nossa imersão no universo das vivências culturais locais que nos levariam a construção dessa visão sensível para com o mundo.

Além de Negro Cosme, outra referência local que recupera os tempos da escravidão, é a devoção a São Raimundo dos Mulundus, um santo vaqueiro assim santificado pelo povo que lhe atribui milagres e se mantém no imaginário local onde é festejado nos meses de agosto e outubro. Esta referência nos acompanhou como fator de aproximação com universos culturais até então desconhecidos. Tanto a participação na romaria, realizada anualmente no dia 22 de agosto, quanto a visita a Mulundus, onde teve origem a devoção

a este santo, serviu para repensarmos os conteúdos e procedimentos em teatro. O poema *Margens* escrito pela segunda autora revela o quão importante é esse nome para os vargem-grandenses e para a nossa compreensão dos costumes e da cultura local, ao qual vivenciamos e presenciamos a forte fé desse povo, indicando outras espacialidades e teatralidades que se configuram com teias de significados culturais e artísticos.

Margens

Acompanhando o nascer do sol, e o cantar do galo, os fogos vem me despertar, anunciando que a romaria não tarda a iniciar.

Saio nas ruas e já vejo, várias pessoas a caráter, chapéus, botinas e perneiras; São os verdadeiros vaqueiros.

No desjejum um bolinho de tapioca e um cafezinho com leite para despertar e encorajar os sete quilômetros que irá se iniciar.

Aos pouquinhos a romaria avança e de longe a observar, os vaqueiros encabeçam, para os romeiros seguirem fazendo a festa.

As promessas são muitas e são pagas nesse andar, de Vargem Grande a Pau Lica, da forma que você desejar, seja de anjo ou com pedra na cabeça, o importante é estar lá.

As sensações adquiridas são inexplicáveis, a fé dos romeiros e dos vaqueiros se torna vivenciada. Quando chega a Pau Lica a multidão se dissipa, mas não impede que a missa seja ouvida e na capela as bênçãos atendidas.

Ao raiar do meio dia o aboio se anuncia e os vaqueiros se emocionam com as vivências do dia a dia, concretizando sua fé neste santo da romaria.

A romaria reafirma a fé dos devotos, romeiros e vaqueiros, enquanto o rio leva embora a dureza, e nas águas do rio munin houve calmaria e leveza.

O subconsciente avisa o que acontece na cidade, são 18h30 da tarde e São Sebastião entrega a chave para São Raimundo Nonato no portal da cidade.

Na frente da igreja a missa ocorre, devotos acompanham, seja em pé ou sentados, celebrando a alma deste ser, apresentado em trajes sofisticados, mais que em vida foi um vaqueiro, usava chapéu de couro e perneira. Falando em almas, ressalto o cemitério das cruzinhas, que tem tantas histórias pra contar e várias encruzilhadas para abordar.

Afinal, onde é o meio e onde são as margens? Vale aqui ressaltar. A alma é lembrada e o tambor esquentado, levando o seu canto para além do que pode ser observado

O trabalho sobre si mesmo

O primeiro autor apresentou um esboço de oficina com o conteúdo de treinamento corporal para atores e atrizes. Em seguida, pesquisamos outros conteúdos para o ensino do teatro para inserir na proposta da oficina em dois turnos, matutino e vespertino[11]. Para o turno matutino, optamos pelos conteúdos de jogos teatrais da autora americana Viola Spolin (2010), e do brasileiro Augusto Boal (2019). Ambos os autores utilizam os sistemas de Jogos Teatrais como metodologia elementar para introduzir novos participantes na linguagem do teatro, através da espontaneidade do ato de jogar.

Considerando os encontros iniciais e a atividade artística praticada pelos alunos, uma dança junina anteriormente chamada de quadrilha, hoje apenas junina, pensamos em esquematizar um treinamento corporal para os alunos baseado nos jogos de exercícios -

"Quadro de Antagônicos"[12], com o objetivo de desenvolver a expressividade corporal e a possibilidades criativas do corpo, utilizando duas etapas para isso: a primeira etapa, refere-se ao trabalho pré-expressivo, aplicação de exercícios que desenvolvem as potencialidades do corpo, identificando as resistências que ele oferece, para depois a eliminarmos; a segunda etapa, o momento expressivo, consideramos a cena propriamente dita, em que o corpo atua com toda sua expressividade anteriormente trabalhada, expressando emoções, sentimentos e signos, tornando-se desse modo, um corpo espetacular. Nesse entendimento, Silva (2018), considera este corpo o lugar onde a alma habita e através do qual se manifesta, proporcionando ao indivíduo a capacidade de se comunicar, expressar-se, dar vazão aos seus sentimentos, suas emoções e, assim, ser espetacular.

Esta primeira etapa foi extremamente desafiadora, de modo que uma grande parcela dos nossos alunos que estavam no turno matutino, não retornaram para a continuação das atividades, com a justificativa de que estavam ocupados na organização da festa de arrecadação de fundos para as apresentações da quadrilha junina. Isso nos levou a refletir, em consonância com Freire (2023), a adequação dos procedimentos adotados e se estes, de fato, dialogavam com as expectativas, os saberes, atitudes e práticas corporais locais.

Tentando uma nova aproximação

Após refletir criticamente sobre os procedimentos utilizados nos primeiros encontros, decidimos organizar uma nova série de atividades com uma abordagem diferente. Nesta nova abordagem pensamos em ressignificar uma técnica teatro jornal[13] de Augusto Boal (2019). A "leitura simples", um dos modos de se exercitar a técnica, propõe a leitura de uma notícia, destacando do jornal a sua ideologia, que a torna falsa ou tendenciosa, resultando na sua verdade objetiva. A proposta de ampliarmos a escuta reconhecendo que o conhecimento novo, ainda não existente, nasceria desta abertura ao diálogo.

Para ressignificar essa técnica com os alunos, propomos um exercício de narração de situações presenciadas por eles. Esses relatos seriam utilizados como base para a criação de um produto artístico, fundamentado nas experiências que giram em torno da narrativa sobre o vivido. E que a partir dessas narrativas se desenvolvessem uma cena improvisada como modo

de exercitar diferentes pontos de vista. A ideia de transformar produto artístico aqui mencionado é baseado na perspectiva de Ney Wendell,

> O produto cultural é algo completamente aberto na atualidade e sem definição delimitada. Quando é usada aqui a palavra produto nos referimos a algo feito, construído ou modificado numa perspectiva cultural. É um olhar estético para o que se vive, onde se vive e com quem se vive. A língua, a gastronomia, a música, o teatro, a dança, o cinema, as artes visuais, a cidade, a moda, os patrimônios imateriais etc. são produtos culturais a partir do olhar estético autônomo de cada um. Pode-se transformar uma rua, um acontecimento ou uma comunidade em um produto cultural. (WENDELL, 2015, p.12)

A partir dessa ideia, desenvolvemos uma temática da aula, denominada "Bagageiros", considerando as etapas do antes, durante e depois, da proposta de mediação cultural de Wendell (2015), que foi dividida em dois turnos:

No primeiro turno, o antes, o conteúdo foi intitulado "teado de bagagens" (redes de conversação), com a proposta de estabelecer diálogos com os alunos através de diferentes experiências de vida. Utilizamos como materialidade novelos de lã nas cores verde, vermelha e azul. Cada cor representava um momento narrativo a ser compartilhado: verde (contar uma aventura), vermelho (contar algo que alguém me ensinou) e azul (contar algo que presenciei), esta última inspirada na ressignificação da técnica do teatro jornal, mencionada anteriormente.

O quantitativo de linhas utilizadas no *teado* parece ser sugestivo, entretanto, mostra-se fundamentado nas diferentes esferas da tradição das narrativas orais, e que são utilizadas por Fernanda Mélo (2020), na qual identifica a recorrência do número 03 na composição dos contadores da tradição e nos contos da tradição oral, a saber: as 03 filhas, os 03 acontecimentos desastrosos e 03 pedidos ao gênio. A autora é influenciada então pela recorrência do número 03, e o utiliza para construir a sua identidade de Narratriz: Fio 01 - Cria espaçostempos descotidianos com uma comunidade narrativa; fio 2- o corpo da narratriz se constitui entre a ação de ser narrada e de narrar. fio 3- manter-se conectada com o que quer narrar, mas sem deixar de sentir e ser com quem a atravessa.

Reflexões sobre narrar - o *Teado* de Bagagens

Os procedimentos da atividade foram estabelecidos da seguinte forma: nós, juntamente com o grupo de alunos, nos reunimos em um círculo, e cada residente segurava um novelo de lã de cor diferente. Explicamos aos alunos as orientações de cada cor de novelo e como deveriam prosseguir com a ação, visando que todos compreendessem as instruções.

O primeiro autor, com a linha verde, iniciou contando uma aventura pessoal. Após a conclusão da narração, amarrou um pedaço da linha em meu dedo indicador e jogou o novelo para uma pessoa do outro lado do círculo. Essa pessoa teria que aguardar sua vez até que se iniciasse uma nova rodada, a partir do novelo verde. O residente Denilson, com a linha vermelha, compartilhou algo que alguém lhe ensinou, repetindo o processo de amarrar o novelo no dedo e passar adiante. O mesmo procedimento seguiu-se com Tamilde, que estava com a linha azul e compartilhou algo que presenciou, continuando a passagem do novelo. A atividade se encerrou quando todos haviam passado por esses três momentos narrativos.

Ao longo da atividade, percebemos que os alunos enfrentavam dificuldades em compartilhar narrativas pessoais, suas experiências de vida — vividas, presenciadas ou aprendidas. Alguns afirmavam não ter vivido "grandes aventuras" sem dar importância às vivências cotidianas.

O segundo momento, *o durante*[14] *e o depois*[15]**,** conforme a abordagem de Ney Wendel para mediação, foi destinado para leitura do texto teatral “Fofocas” de Maria Clara Machado. O objetivo dessa atividade foi estabelecer uma relação com as histórias narradas no *teado*, de modo que a linha azul tratou-se especificamente sobre “algo que os alunos presenciaram”, que foi muitas das vezes, interpretada pelos alunos, como fofocas. Durante a discussão da dramaturgia, identificamos, que alguns alunos não se sentiram confortáveis para estabelecer associações entre as narrações, talvez por dificuldade de escuta e concentração. Identificamos também que muitos deles não possuem o hábito de ler, e este momento foi a primeira experiência deles com um texto de teatro.

Antes de encerrarmos o encontro, fomos instigados pela nossa coordenadora a experimentarmos uma improvisação teatral[16] com os alunos da qual ela também fez parte. O conteúdo da improvisação foi uma fofoca relatada no *teado* de bagagens. Os alunos sentindo-se motivados pela improvisação, desenvolveram um material para além de qualquer expectativa.

Considerações Finais

Embora os conteúdos de treinamento de atores e atrizes desenvolvidos no curso de Licenciatura em Teatro tenham se mostrado enriquecedores, eles se revelaram insuficientes para atender às necessidades e expectativas de aprendizagem naquele contexto, considerando que não dialogava com a experiência dos alunos, suas expectativas em relação ao que o teatro poderia lhes oferecer para ressignificar suas práticas.

A abordagem *teado* de bagagens, que brinca com a noção de teatro como teias de referências, mostrou-se eficaz para desenvolver a habilidade de tecer narrativas pessoais, promover a escuta atenta das histórias dos colegas, estimular a reflexão crítica sobre essas narrativas e compreender os fatos que compõem a história, ressignificando a partir desta compreensão a abordagem da Balaiada pela Junina Filhos do Sertão. Ainda que algumas dificuldades possam ser apontadas - tais como a seleção das histórias a serem contadas, o que impactou o ritmo da atividade, solicitando assim, a necessidade de reelaborar as regras estabelecidas, que pediam a narração de algo aprendido, uma aventura vivida, algo que foi presenciado - acreditamos que *teado* possa ser um caminho para ressignificar memórias e narrativas.

Além das dificuldades mencionadas, enfrentamos o desafio de conduzir histórias mais complexas, como relatos que envolviam violência e situações sensíveis, muitas vezes refletindo o contexto social dos alunos. A nossa dificuldade estava em redirecionar esses alunos para outras formas de expressão sem limitar ou invalidar suas experiências, o que nos revelou a necessidade de aprimorar a condução desse tipo de atividade. Entretanto, em consonância do John Dewey, acreditamos que o processo ensino-aprendizagem tenha como foco as experiências vivenciadas e a ressignificação dessas experiências que se configuram de modo semelhante ao fazer artístico.

A experiência de imersão na escola-campo, de realização de roteiros e leituras para o encontro com os alunos no processo de ensino-aprendizagem se tornou um laboratório de experimentação sobre ser docente. Nós exploramos, ainda com nossas inseguranças, medos e incertezas, outros caminhos e ousamos repensar e recriar abordagens metodológicas para o ensino da linguagem do teatro, buscando abandonar o conhecimento "velho" em busca do novo, assim como acreditamos que Paulo Freire denominou de curiosidade metódica e epistemológica.

Assim como ele diz, o conhecimento novo, ainda que produzido timidamente no nosso caso, quando identificado e fortalecido no grupo da residência por parceiros e orientadores passa a engajar os alunos e alcançar os objetivos do Programa. A frustração

inicial deu lugar à reflexão e ao crescimento pessoal e profissional. Desse modo, a partir das nossas experiências com os alunos do ensino médio, aprendemos a lidar melhor com os imprevistos, graças à docente orientadora e ao preceptor. Como diz Freire (2023, p. 45): "O que importa, na formação docente, não é a repetição mecânica do gesto [...], mas a compreensão do valor dos sentimentos, das emoções, do desejo, da insegurança a ser superada pela segurança."

Assim, refletimos que o papel do professor de teatro enfrenta grandes desafios nas instituições de nível médio, onde a valorização de outras áreas tende a relegar o ensino da Arte/teatro a um espaço de margem, dificultando seu desenvolvimento e reconhecimento.

[1.] Graduando do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Email:adailton.ss@discente.ufma.br.
[2.] Graduando do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão. - UFMA. Email: denilson.r@discente.ufma.br
[3.] Profª.Drª do Departamento de Artes Cênicas do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. E-mail: ana.socorro@ufma.br

[4.] Subprojeto Teatro PRP- 2022 a 2024 sob a coordenação docente professora Ana Socorro Ramos Braga, co-autora desse texto, tendo como preceptor o professor Neudson Antônio da Costa Penha [5] O núcleo de Teatro foi composto pelas escolas de ensino médio do sistema de ensino estadual localizadas respectivamente nos bairros Centro e Turu em São Luís, capital do Estado e a escola Centro Educa Mais Santos Dumont, na cidade de Vargem Grande, situada a cerca de 170 km da capital.

[6] A referida Casa de Cultura, localizada na Rua das Hortas, n° 327, "destina-se a promover e apoiar estudos, pesquisas e trabalhos, nas áreas da literatura, ciências sociais, história, geografia, enfim, das manifestações artísticas e culturais do Estado, além de guardar e preservar a documentação referente à vida e obra do escritor maranhense Josué Montello". Informação disponível no seguinte endereço: https://www.ameimais.org/casadeculturajosuemontello

[7] O preceptor entregou uma apostila com as informações da escola-campo que serviram de base para que fossem pensadas as possíveis estratégias a serem discutidas pelos residentes Wilton Hudson, Joice Sousa, Denilson Rodrigues e Tamilde Machado.

[8] Ressaltamos que uma das dificuldades para a leitura desse romance é o fato de todas as edições estarem esgotadas e aqueles exemplares disponíveis para empréstimo tanto pela própria Casa de Cultura quanto pela Biblioteca Pública Benedito Leite serem insuficientes para atender a demanda.

[9] Cidade vizinha dos municípios de São Benedito do Rio Preto e Vargem Grande, situando-se a 9 km a norte-leste da sede urbana de Vargem Grande.

[10] Para Silva (2018), a etnocenologia é uma forma de identificar não apenas o Teatro, mas também outras formas de espetáculo presentes nas práticas humanas.

[11] Dividimos o planejamento em dois turnos - matutino e vespertino, cada turno com 4h/aula, totalizando 8h para cada encontro realizado nos dias de sábado em datas agendadas.

[12] Quadro de exercícios desenvolvido pelo encenador Marcelo Flecha da Pequena Companhia de Teatro - Cia de Teatro, localizada no Centro Histórico de São Luís, e que são descritos no livro "Transgressões estéticas" (2013) do Prof.Dr. Abimaelson Santos - Diretor, Iluminador Teatral e Curador e Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão.

[13]A técnica do Teatro Jornal é dividida em dez modos de se fazer e se baseia na dramatização de notícias de jornal, utilizando diversos métodos para apresentar os fatos de forma crítica e reflexiva, incentivando o debate e a participação do público

[14] Etapa da mediação que considera o encontro com a obra, em nosso caso com a dramaturgia "Fofocas" de Maria Clara Machado.

[15] De acordo com Wendell, podemos considerar para esta etapa a Construção de uma nova obra cultural com a participação do público que foi mediada anteriormente, através de uma oficina, ou outros modos de intervenção.

[16] De acordo com Viola Spolin trata-se de: Jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. J**ogos para atores e não atores.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Editora: Autêntica Editora, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** Saberes Necessários À Prática Educativa. Editora Paz & Terra: Rio de Janeiro, 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MÉLO, Fernanda da Silva Araújo. **Cartografios de uma narratriz:** performances entre contação de histórias, teatro e educação. 2020. 195F. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

SANTOS, Abimaelson. **Transgressões estéticas e pedagogia do teatro.** São Luís: Editora Edufma, 2013.

SILVA, Filipe Dias dos Santos. Etnocenologia e as Artes Cênicas no Semiárido Baiano: possibilidades e potencialidades. IN: I Congresso de Artes Ensino e Pesquisa, **Anais**, 2018. Disponível em: https://portais.univasf.edu.br/cartes/conartes/anais-do-i-conartes/. Acesso em: 14 fev. 2024.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 384 p.

WENDELL, Ney. **Estratégias de Mediação Cultural para formação do público**. 2011b. Portal da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Disponível em: https://cutt.ly/yp0RNs2. Acesso em 01 de abril de 2024.

WESTBROOK, Robert B. **John Dewey** / Robert B. Westbrook; Anísio Teixeira, José Eustáquio Romão, Verone Lane Rodrigues (orgs.). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. 136.

Corpo e performance nas ruas de Feira de Santana

Uma análise dos vídeos publicados no YouTube de Vam Ceguinho da Bacia

Eckxs Camões Cunha[1]
Universidade Federal do Maranhão
Luis Vitor Castro Junior [2]
Universidade Estadual de Feira de Santana

RESUMO
Este trabalho realiza uma análise documental dos vídeos do YouTube a partir da performance de Vam Ceguinho da Bacia. A pesquisa aborda questões complexas, como a visibilidade e valorização dos artistas que operam à margem das estruturas tradicionais de reconhecimento artístico e as dificuldades enfrentadas por eles em um ambiente competitivo e voltado para resultados quantificáveis. Além disso, é explorado como o YouTube se tornou uma plataforma crucial para divulgação de arte de rua, oferecendo um espaço onde artistas independentes podem alcançar audiências globais sem as barreiras de instituições tradicionais como museus. A performance é descrita como uma linguagem artística que desafia categorizações tradicionais, explorando dissonâncias econômicas, emocionais, ideológicas e sociais. Paola Berenstein Jaques (2012) discute também a ideia de errância na lógica urbana que dialoga também com a arte do fazer, termo proposto por Michel de Certeau (1980).

PALAVRAS-CHAVE: YouTube; performance; arte; rua.

Rua como espaço de criação

Este trabalho foi pensando inicialmente para que fosse uma produção audiovisual, documentando a criação de arte nas ruas de Feira de Santana, porém após diversos recursos abertos e solicitações negadas pelo Comité de Ética em Pesquisa, modificamos a fonte dos materiais de estudo para que fosse possível estudar a performance de rua através de outros olhares.

A plataforma de vídeos YouTube surge em 2005, fundada por empresários da Pay-Pal e posteriormente comprada pelo Google, ela tem seu nome de originado da Língua Inglesa onde *"you"* significa "seu" e "tube" quer dizer "canal" ou seja *SeuCanal* . O objetivo inicial era ser uma plataforma de relacionamento, mas com o tempo tornou-se um espaço para que os usuários pudessem compartilhar os mais diversos vídeos, consolidando-se, assim, como um espaço de divulgação dos mais distintos materiais, dentre eles a arte produzida tanto por artistas conhecidos mundialmente como também por artistas locais e independentes.

Numa sociedade onde ser artista está cada vez mais ligado com bater metas e alcançar resultados é evidente que existe uma enorme dificuldade na busca pela sobrevivência em uma sociedade cada vez mais competitiva, focada na produtividade, que estabelece metas a serem

[1] Eckxs Camões Cunha. Universidade Federal do Maranhão. Mestranda em Artes Cênicas. eckxscamoes@gmai.com
[2] Luis Vitor Castro Junior. Universidade Estadual de Feira de Santana/ Grupo Artes do Corpo. Doutor. axevitor@gmail.com

cumpridas. Não é fácil superar as metas, cumprir requisitos estabelecidos pela sociedade paliativa que camufla a dor, eliminando-a, impondo a ordem da positividade. Ser vulnerável não é bem-visto hoje em dia; a vulnerabilidade não encontra espaço dentro dos paradigmas da convivência social. Os sujeitos que perdem a carreira, empregos ou seus cargos e não se enquadram num bem-estar social desejável, acabam desistindo de seguir pautas da sociedade. As ações criadas nas ruas através do YouTube são aqui vistas na cartografia das ruas como um objeto performático temporário, pois elas acontecem de formas inesperadas, modificando-o espaço-rua; os artistas transformam o lugar utilizado num palco para as ações.

A *performance* que foi aqui procurada é a *performance* do acaso, ou seja, insurgências que não fazem parte do cotidiano do espaço e, portanto, agem como modificadores da estética do espaço. O corpo subalterno no YouTube é uma faceta complexa e multifacetada da plataforma de compartilhamento de vídeos mais popular do mundo. Subalterno aqui não se refere apenas ao número de seguidores ou à popularidade, mas também à posição social, poder e influência dentro da hierarquia digital.

Em um sistema onde a atenção é a moeda mais valiosa, os artistas que não se encaixam no estereótipo tradicional de sucesso do YouTube, sendo muitas vezes são colocados em posições subalternas. Estes sendo silenciados pelos algoritmos de recomendação do YouTube, que muitas vezes favorecem conteúdos mais palatáveis e conformes ao status quo.

Após a dificuldade em aprovar a pesquisa no Comitê de Ética, e na tentativa de não perder o espaço público enquanto lugar de performance do corpo, mudamos o foco de nossa pesquisa para saber quais são os corpos que estão produzindo arte de rua e como ela vem sendo difundida através da maior plataforma de compartilhamento de vídeos que temos atualmente: o YouTube. No que tange ao problema da pesquisa~~, a saber~~: como se expressam os enunciados e representações de performance do artista popular Vam Ceguinho da Bacia de forma orgânica no YouTube? Quais os elementos visuais e simbólicos presentes nas ações de Vam?

O foco da pesquisa consiste em analisar as produções de vídeos presentes no YouTube, tendo o corpo em performance como eixo articular da procura, investigando publicações produzidas por usuários anônimos ou divulgações de vídeos por canais que realizam atividades artísticas na cidade de Feira de Santana. Foi utilizado o vídeo intitulado “Artista de rua cego em Feira de Santana.mp4” hospedado no Youtube, o qual mostra uma intervenção urbana sendo realizada nas ruas de Feira de Santana, inclusive com a participação de populares.

As políticas direcionadas aos setores artísticos e culturais soam mais como um paliativo do que uma solução; ações efêmeras podem fornecer uma ajuda importante, mas não o suficiente. A fome, a falta de perspectiva, os perigos da rua, a discriminação, o preconceito e

a invisibilidade social ainda são agentes da manutenção da condição de vida precária de muitos artistas no Brasil e no mundo, essa pesquisa visa entender quais os caminhos e possíveis soluções através da arte para geração de oportunidades de existência, produção e criação de renda para artistas nessas condições. Destaca-se que o YouTube vem sendo utilizado como uma possibilidade de divulgação e criação de conteúdos artísticos que geralmente não estão dentro dos museus.

Encontramos além dos vídeos enviados por usuários aleatórios no YouTube, três entrevistas de Van para o canal de um repórter local chamado Pedrão de Barracas, no qual ele conta a história de Vam e mostra a sua realidade em detalhes; esse material também foi utilizado aqui, assim como outros vídeos gravados em diferentes cidades que forneceram informações preciosas sobre a obra e trajetória do artista.

A pesquisa busca intensificar e valorizar as produções feitas de maneira artesanal, que são marcas de registros de audiovisual produzidos pelos próprios agentes sociais e ~~por~~ muitas vezes com pouquíssimas marcas de edição. Estuda, assim, os corpos subalternos; aqueles que estão à margem da produção de conteúdo *mainstream* e midiático.

Esta pesquisa pretende, pois, investigar as relações que são estabelecidas em audiovisuais do YouTube, identificando elementos da arte do fazer, considerando as estéticas políticas, sociais e culturais como um instrumento de transformação social nas ruas em Feira de Santana; busca, dessa maneira, captar a criação das artes do corpo feitas nas ruas da cidade Assim tem-se como objetivo aqui registar a criação de arte do corpo no espaço da rua através da plataforma de vídeos YouTube, entendendo ~~então~~ como são estabelecidas as relações sociais na produção da arte de rua e buscando conhecer quais corpos estão presentes nesses registros , a partir da criação de audiovisuais com a construção de um banco de análise de imagens que serão os próprios dados da pesquisa, além da contribuição para a pesquisa científica-artística por um viés não tradicional.

Esta pesquisa justifica-se por ser, primeiramente, ~~como~~ uma tentativa da abertura de um espaço dentro da academia para dar visibilidade aos que estão, na maioria das vezes, em condições de produção na margem na sociedade. O trabalho de pesquisa, investigação e produção audiovisual já é realizado dentro da universidade em diversas outras pesquisas tanto de produção como de análise fílmica - o Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário já realiza esse trabalho na UEFS, inclusive com uma proposta interdisciplinar de integrar diferentes áreas de estudo tanto da pesquisa como da extensão. Para mim esta pesquisa relaciona-se diretamento com meu trabalho enquanto artista de performance. Há mais de 15 anos realizo ações nas ruas, espaço que ultilizo para criar minhas obras - trazendo perguntas

sobre as grandes rotinas das cidades através tanto da fotografia como do vídeo, sendo Vam um artista de rua que realiza uma transformação do espaço através do seu corpo é de absoluta importância para mim esta pesquisa, pois também trabalho com o corpo enquanto ferramenta de transformação da dinâmica das cidades.

Por outro lado, a pesquisa tem o mérito de gerar a possibilidade do fazer científico, é importante pensarmos uma pesquisa com resultados produzidos a partir de aportes que não são tradicionalmente utilizados, pode alcançar outros setores da sociedade, como a comunidade externa facilitando, assim, o acesso à produção e ao produto da pesquisa, além de gerar novos debates. Essa maneira de fazer pesquisa cria caminhos possíveis para realização de trabalhos monográficos não convencionais, e utilização de outras linguagens na universidade, abrindo espaços de criação artística e acadêmica. Por tal modo, identifica fatores que produzem condições políticas e sociais presentes no audiovisual.

A imagem no YouTube

O YouTube enquanto plataforma de produção de vídeos possui as mais diversas linguagens e com atualizações que sofreu ao longo dos anos passou a abraçar as tais linguagens e tipos de produção. Esta pesquisa utiliza como critério de elegibilidade a produção e publicação de vídeos artesanais feitos por usuários independentes que documentam atividades artísticas em Feira de Santana, na Bahia.

Trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo, na qual busca-se compreender quais fenômenos fazem com que usuários ou canais do YouTube utilizem a plataforma para produção de vídeos como espaços de divulgação, estabelecendo então um palco virtual na internet. Utilizaremos, então, o método de categorização de vídeos pedagógicos propostos por Luiz Fernando Gomes (2008) em “Vídeos Didáticos: uma proposta de critérios para análise”. Porém, neste trabalho, serão utilizadas três das cinco categorias propostas pelo autor dada a aplicabilidade em nossa análise. A primeira categoria em que versa sobre o conteúdo dos vídeos utiliza~~ndo~~ os critérios de atualização do material, a contextualização, e a pertinência do mesmo. Já na segunda existem critérios técnicos amplos que foram observados durante a pesquisa como planos de escala, campo de visão, os valores narrativos e semânticos de cada um dos elementos presentes nas imagens, os códigos de gestões, elementos gráficos e qualidade da imagem, riqueza visual advinda da variedade, diálogos e diferentes figuras de linguagem envolvidas função do texto oral, tipo de música, edição ou não de sons, tipo de som ambiente, interações entre elementos e imagem, ritmo, interação entre ritmo e corpo, personagens presentes na imagem, formato da produção. A terceira categoria foi estrutura em uma tabela para caracterização e documentação dos vídeos seguindo os critérios abaixo:

Imagem 01: Características técnicas dos Vídeos analisados.

.

Título da Produção	Autor ou Autores	Nome do Canal do YouTube	Data da Publicação	Local que o arquivo foi gravação	Duração	Existe alguma edição no vídeo?	Existe alguma edição no áudio?
Artista de rua cego em Feira de Santana.mp4	Vam da Bacia	Romulo L. Bezerra	25 de setembro de 2012	Feira de Santana	3 minutos e 39 segundos	Não	Não
CEGUINHO ARTISTA	Vam da Bacia	Studio 7 Cinema e Vídeo	12 de novembro de 2012	Não identificado	11 minutos e 39 segundos	Não	Não

Tabela 01 – Vídeo 01: Vam da Bacia, Artista de rua cego em Feira de Santana.mp4; Vídeo 02 – Vam da Bacia, CEGUINHO ARTISTA. Fonte: elaborada pela autora.

Do sujeito da pesquisa: o desejo do ver e querer saber sobre Vam da Bacia

Natural de Capim Grosso - Bahia, Gilvam Novaes Santana, reside na Fazenda Pintado que fica localizada na Zona Rural do munícipio de Quixabeira – Bahia e é conhecido popularmente como Vam Ceguinho da Bacia, por conta de ser cego de nascença e também do seu trabalho artístico. Vam começou a tocar e produzir os instrumentos há cerca de 20 anos, com o objetivo de criar arte para, segundo ele, “não ficar parado”; o que se tornou, ~~acabou~~ também, um meio de ganhar dinheiro. Vam mora numa casa simples com a sua esposa Nice e ambos necessitam de diversos cuidados com relação à saúde, como gastos com remédios - em muitos dos vídeos de entrevistas ele aparece pedindo doações e ajuda financeira. [1]

Na itinerância digital realizada durante essa pesquisa, nos canais do YouTube, encontramos diversos materiais de suporte para este trabalho. Neles, além de conhecer o Vam artista, também podemos compreender a figura do ser humano, como o esposo que vive dos trocados de sua arte. Nas entrevistas que concedeu é possível perceber, também, que sua potência de criação está além dos instrumentos alternativos: ele também toca com facilidade teclado e violão, tendo inclusive escrito duas músicas autorais. A escolha por falar sobre Vam surge primeiramente do desejo de dar visibilidade a arte de rua através do vídeo, além de buscar alternativas que estejam de acordo com a perpectiva ética deste trabalho. Assim, surge o

encontro com Vam de maneira quase de inesperada através de pesquisas no YouTube e descoberta dos seus vídeos. Não é a pesquisa que faz com que Vam seja visto, sentido ou ouvido, mas é ele que dá todo o sentido para que este trabalho aconteça.

Imagem 02: Gilvam Novais Santana, o Vam Ceguinho da Bacia.



Fonte: Google Imagens. Acesso em 23 de junho de 2024.

No que tange aos critérios de eligibilidades para às análises, selecionamos apenas os vídeos "Artista de rua cego em Feira de Santana.mp4" e "CEGUINHO ARTISTA". O primeiro vídeo por estar dentro do campo geográfico da pesquisa e, ambos, por apresentarem elementos cruciais a serem abordados, como: a rua, o grupo do artista, o instrumento feito manualmente e o público.

Arte do fazer: inventar e confeccionar o instrumento

Vam fez vários instrumentos por contra própria e carrega sempre consigo o contrabaixo que ele mesmo criou. Há 10 anos realiza apresentações em diversas cidades do interior da Bahia sempre levando consigo seu instrumento, feito por ele mesmo. No terceiro quadro da imagem abaixo vemos que este é composto de uma bacia de alumínio amassada e um pedaço de madeira atado a uma única corda. Em uma das mãos ele segura uma pequena baqueta de metal e na outra um frasco de vidro que ele utiliza juntamente com a corda.

Todas essas facetas inventivas de Vam mostram sua capacidade de fazer táticas para criar, a partir do que ele já tem disponível em suas mãos, ultrapassando assim os limites que

são impostos pela lógica de poder dominante, e pela cegueira. Michel de Certeau em “A Invenção do Cotidiano” (1980) conceitua a "arte do fazer" como algo ligado a criatividade e a habilidade das pessoas

comuns de manobrarem dentro das limitações impostas pelo poder dominante, encontrando maneiras de realizar suas próprias vontades e necessidades na vida diária. Assim, Vam inventa uma estratégia de lidar com condições adversas, transformando-as em poder de criação.

Imagem 03: Os Instrumentos e criações de Vam.



Mosaico de imagens de entrevistas de Vam para o canal do YouTube Pedão de Barracas. Acesso em 23 de junho de 2024.

No caso do contrabaixo, Vam conta que já criou algumas versões do instrumento até conseguir aprimorá-lo. Podemos perceber nos vídeos que inicialmente ele usava uma madeira de espessura mais fina e depois construiu um outro com uma madeira larga. Também criou uma proteção para a baqueta que ele usa na bacia e tem função de bateria. Além disso, construiu um mecanismo para poder conseguir dobrar a madeira que ele carrega e outro para fixar a única corda do instrumento.

Vam também possui outras criações tais como os tambores e tamborins feitos com cano PVC. É supreendente a sua habilidade para lidar com caixas de som e energia, reconstruindo as mesmas e trabalhando até com solda. Outrossim, Vam possui toca com facilidade instrumentos como teclado e o violão.

Performance e estética da rua

Para esta seção foram criados três diferentes segmentos que servem como um norte para a produção da pesquisa

Programas da rua

O termo “performance” tem várias conotações e o seu significado não é definido nitidamente e, portanto, vale esclarecer que para os efeitos dessa pesquisa utilizaremos o conceito da performance como uma linguagem da arte.

É de uma enorme valia dizer que este trabalho não pretende redefinir o objetivo da performance ou suas diferentes ocorrências, mas mostrar como ela pode ser utilizada enquanto uma ferramenta política, nas ruas. Nesses espaços, a performance encontra um ambiente e/ou meio real, as pessoas são o campo de trabalho da própria performance.

> Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata- se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial. (Fabião, 2009, p. 237)

Ressalto ainda que Eleonora Fabião teve uma enorme importância para a prática da performance ou como ela mesmo se refere, das ações. Foi responsável pela criação de um vocabulário das dinâmicas da própria ação. Na rua tudo pode ser alterado, o programa tem vários indivíduos participantes, dentre eles, a pessoa em situação de rua. Outra questão muito relevante é o improviso presente nas ruas e no cotidiano, quantas vezes não já esquecemos de comprar algo e tivemos que voltar para aquele lugar ou refazer uma ação costumeira? Muitas vezes, o programa performativo consiste em uma repetição de ação, que na verdade nunca se repete, pois, os resultados sempre são diferentes.

> Sugiro que podemos encontrar em programas performativos alguns elementos dramatúrgicos discerníveis. Porém, veja-se bem, restrinjo- me a apontar tendências gerais, pois considero vão, mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja “performance”. Trata-se de um gênero multifacetado, de um

> movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de “arte”, “artista”, “espectador” ou “cena”. Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “zonas de desconforto” onde sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar. Porém, é preciso frisar: não se trata de um elogio à falta de clareza, de fetichisar o misterioso, muito pelo contrário: trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos” e “objetos” e torná-la visível``. (Fabião, 2009, p.239)

Apesar das ações performáticas muitas vezes serem baseadas em ações do cotidiano e de gestos habituais como, por exemplo: lavar louça, tomar banho, andar, fumar, entre outros, o que traz a marca de uma ação é o contexto em que ela existe e quão é normal estar fazendo aquilo, naquele lugar. Há de se pensar que o objetivo principal não é o estranhamento, mas que também é necessário, pois tudo que gera diálogo dentro da performance é explorado. Sendo assim, o objetivo pode ser muito relativo, ele pode até não existir, visto que a performance acontece num espaço-tempo diferente da maioria das outras dinâmicas artísticas. É preciso pensar, ainda, que “Um performer não apenas coloca propositalmente pedras em seu sapato, mas usa sapatos de pedra para que outros fluxos e outras maneiras de percepção e relação possam circular”. (Fabião, 2009, p.243.)

Existe um grande paradoxo em estar na rua, produzir arte na rua e morar na rua. Para muitos artistas de rua que não são pessoas em situação de rua, a rua é uma oportunidade, um lugar para fazer dinheiro e tirar sua renda, assim como para os comerciantes. Já para as pessoas que passam pela rua, ela é somente um lugar de trânsito, de passagem. O espaço da rua para pessoas em situação de rua, é também uma casa, talvez a única que restou. Acaba que por ser um espaço onde transitam e vivem tantas pessoas e suas diferenças, a rua se torna um ambiente fértil para a criação e pesquisa.

> Para mim a rua não é um lugar a ser ocupado, mas uma zona altamente carregada, um campo de forças múltiplas e muitas vezes conflitivas, a se mover com. Na rua move-se com a rua, move-se a rua e se é movido por ela. Nesse turbilhão, as matérias não são ocupantes inertes, são parte das correntezas sociopolíticas e histórico-afetivas que atravessam aquele espaço (trans- temporal) que elas mesmas (todas as matérias humanas e não-humanas) formam em suas metamorfoses contínuas.(Fabião, 2018, p. 04)

Podemos citar, também, alguns teóricos que trazem abordagens diferentes da performance em suas obras. Em *"A arte da performance"* (Goldberg, 1988) apresenta uma grande linha do tempo entre a performance e o futurismo, relacionando grandes e pequenas ações dos últimos séculos com a veiculação da performance enquanto arte. Já em "*A arte da Performance",* Glusberg (1977) cria uma linha do tempo que é iniciada pelo futurismo, seguindo de um pensamento sistemático de como se deu o surgimento do *Happening*, e em seguida o autor parte para uma análise das diferentes particularidades da *performance art*. Podemos também perceber na obra "*Performance como Linguagem"* (Cohen, 2002) uma visão mais atual sobre o surgimento da performance em contraponto ao teatro, voltando-se mais para o Brasil, assim como foi feito no artigo "*Br*eve *Histórico da "performance Art*" no *Brasil e no mundo"* (Santos, 2008), em que o autor faz um grande recorte dos teóricos que contribuíram para a teorização da performance.

Quando o corpo cego toca

Os artistas de rua, muitas vezes marginalizados e estigmatizados pela sociedade, emergem como atores sociais importantes nos espaços urbanos, desafiando fronteiras sociais, culturais e estéticas, assim explorando suas formas de resistência, expressão e identidade em meio a contextos de exclusão. São esses os corpos subalternos subjugados pelo poder público e invisíveis dos grandes museus e circuitos de arte no Brasil. No entanto, a falta da visão seja por parte do Estado ou de uma questão física-ocular não impediu que Vam, conhecido como "O Ceguinho da Bacia" transmitisse sua arte pelo mundo. Encontramos diversos vídeos de Vam, o primeiro chegando em dez milhões visualizações e outros que servirão de base para esta análise.

A descrição presente no vídeo 01 enfatiza o poder criativo e a habilidade de improviso de Vam, que utiliza recursos simples e inusitados para criar música e arte. O uso de materiais de trabalho como uma bacia de alumínio, arames e pedaços de madeira mostra como ele consegue transformar objetos cotidianos em instrumentos musicais funcionais. Além disso, a menção de uma pedra e um galho seco como baquetas evidencia a inventividade para produzir por sons e ritmos distintos.

De acordo com a descrição do vídeo:

> Esses artistas anônimos que apresentam-se nas ruas em busca de alguns trocados mostram uma riqueza cultural pela criatividade. O instrumento desse rapaz é composto por: uma bacia de alumínio, um pedaço de madeira com arames cravejados como se fossem trastos de um braço de violão e um arame de aço como corda. Tem ainda uma pedra e um pedaço de galho seco de madeira como baqueta para fazer a percussão.(Bezerra, Romulo, 2014).

O texto da citação demonstra o reconhecimento da necessidade dos artistas não somente por tratar da busca pelo dinheiro nas ruas, mas por citar a riqueza cultural e criatividade de quem fez um instrumento totalmente manual, mas que é funcional. Além disso, o texto também apresenta uma descrição exata e precisa do que é o instrumento criado por Vam da Bacia. A produção de arte nas ruas não está dissociada da arte como uma forma de sobrevivência. No vídeo podemos ver uma pequena bacia verde com dinheiro; este artista viaja de cidade em cidade com o objetivo de arrecadar alguns trocados doados por quem assiste suas apresentações - uma forma de retribuir o prestígio de poder apreciar a performance. Vam que mora com sua esposa utiliza desse dinheiro como renda para as despesas da casa.

No vídeo feito em Feira de Santana temos a presença de elementos típicos da rua como a paleta de cores em tom cinza, com o asfalto presente. Van vestido com uma camisa roxa, calça social marrom e uma sandália também roxa está ao lado de um poste de metal quando produz arte. É incrível perceber a cor e a vida presentes na criação em meio a palidez da rua.

Imagem 04: A Performance de Vam.



Mosaico de imagens dos frames do vídeo 01: 0:09, 1:51, 2:23, 2:59, 3:30, 3:33.. Acesso em 13 de junho de 2024.

Para além da descrição dos detalhes visíveis, aqui a rua passa ter outros momentos de sociabilidade entre pessoas que antes nem sequer estabeleceriam trocas; existe uma quebra da

rotina do cotidiano quando sua corporeidade performática invade o espaço da rua e subverte a lógica de poder interdita nos espaços públicos e nos passantes. Neste momento, a mecanica das relações se transforma e a calçada vira o palco, os populares tornam-se plateia e a bilheteria é uma vasilha com moedas.

O choque do público está no momento em que saindo ou indo para o trabalho encontra um senhor tocando com o corpo o tal instrumento também não conhecido. Aí é que existe a quebra, o choque. Eu paro e vejo? Eu sigo o meu caminho? Mas o que eu estou vendo? A curiosidade garante cada vez mais público. A pessoa que estava atrasada para e conversa sobre a ação de performance com outra pessoa até então desconhecida, uma feirante, um vendedor de picolés, um antigo sambador que começa a tocar e interage também com Vam.

Eleonora Fabião (2013) quando conceitua a "desmecanização" fala justamente sobre o surgimento dessas relações de encontros e desencontros que aparecem de maneira espontânea, porém a partir de uma provocação performática. Podemos também pensar na quebra que é feita na rotina dos grandes centros urbanos pautados na modernidade e em relações cada vez mais esvaziadas pelo uso da tecnologia; em torno da cena de rua, o humano aflora novamente e traz toda a efervescência da vida coletiva, que destoa da lógica de engessamento das relações pautadas na sistematização eletrônica.

Assim, o que se torna desmecanizado também é errância naquele momento. Errância por não estar de acordo com o comportamento social esperado sob a ótica do poder vigente e que é produzida pelo errante Vam, na estrutura da criação da experiência urbana. Vam é um errante.

> Os errantes são, então, aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática das cidades. A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade, levantada por Walter Benjamin e retomada por Giorgio Agamben, que radicaliza a questão ao sugerir o que seria uma expropriação da experiência. (Jacques, 2012, p.19)

Paola Berenstein Jacques em "Elogio aos Errantes" (2012) traz uma discussão profunda sobre o que são os corpos errantes dentro da lógica das grandes cidades e das experiências urbanas, ela discute que as ideias já ditas por Walter Benjamin e Giorgio Agamben exemplificam como a possibilidade de criação de novas experiências e não o empobrecimento da lógica moderna.

A presença de populares chama bastante atenção pela roda que formam em volta dele. Alguns impressionados falam "O cara é bom viu, o homi é bom", "Ele faz uma bateriazinha",

“E é uma corda só o negócio, rapaz, agora que eu tô olhando, ó”. A performance aqui está no corpo que é uma potência de produção de arte que nada perde para as artes tradicionais ou denominadas artes eruditas. É inegável quem Vam consegue subverter a lógica de produção da própria arte para além da noção de belo e não belo, através da produção de arte popular criada a partir de materiais inusitados. – a bacia que funciona como uma bateria, por exemplo. É um elemento de profunda importância histórica que ao longo dos séculos já teve milhares de utilidades. Esta pode ser tanto uma ferramenta laboral, como também um artefato religioso. O alumínio que é um metal simples e transmite humildade sempre foi utilizado em atos ritualísticos pela história, seja no preparo e limpeza de oferendas, ou na lavagem e purificação de roupas feitas pelas lavadeiras na beira dos açudes. Já no caso da madeira, muitos instrumentos improvisados são criados e passados adiante através de tradições orais, onde conhecimentos sobre como escolher, preparar e moldar a madeira são transmitidos de geração em geração. Essa prática não apenas preserva habilidades artesanais, mas também fortalece laços comunitários e identidade cultural.

A criação e produção do contrabaixo por Vam pode também ser passada para as gerações vindouras como uma forma de preservar sua produção pautada na criação manual. A madeira presente no instrumento serve como base para produção do som, que assim como o berimbau possui uma única corda e segue essa mesma lógica. Assim, o surpreendente é que a sustentação sonora das notas é feita a partir de uma embalagem de vidro, um fraco. É, pois, uma evidente representação da sensibilidade que é preciso ter para produzir os sons com o contrabaixo. É necessário, também, postura, afinal Vam toca quase que deitado sob o instrumento durante toda a performance; e percebemos que seu pé acompanha o ritmo, quando não sua voz. O trabalho que Van realiza chama a atenção pela possibilidade de criar melodias de improviso, além dos materiais inesperados para compor um instrumento. Ele também canta enquanto toca seu próprio instrumento que o nomeou de contrabaixo. O corpo inteiro performa, até os pés, enquanto ele toca e canta de maneira ritmada. É possível perceber que ele também utiliza do canto popular como instrumento para que sua voz ressoe entre os espaços e alcance os populares que passam na rua. É importante, então, citar o texto “As performances dos corpos dançantes na rua: Narrativas dramáticas no vídeo Vai no Cavalinho”, em que os autores e a autora fazem uma análise de um vídeo viral também publicado no Youtube.

> O vídeo equivale a um flagra da vida cotidiana, um acontecimento espontâneo quando uma mulher e um homem descompromissadamente dançam na rua. A filmagem, com pouco mais de três minutos, revela um

> casal anônimo contracenando a coreografia da música "Vai no Cavalinho". A "trama" dançante se dá de maneira multifacetada: sensual, alegre, trágica, dramática e cômica. O casal parece encenar um enredo sem roteiro que narra uma história desconhecida em que cabe a cada espectador imaginar sua versão. (CASTRO JÚNIOR; SANTOS JÚNIOR,; FERRAZ, 2019, p.102)

Assim como nos vídeos de Vam, a análise desta produção debruça-se sobre o vídeo dos corpos em performance na rua de maneira em que subvertem a lógica novamente, na medida em que supostamente não seria possível para esses corpos dançarem. A dança é uma grande performance do corpo que cria seus próprios movimentos de maneira espontânea e ainda assim ritmada. Vam mexe também seu corpo inteiro quando toca e cria em cada espectador uma diferente sensação sobre a possibilidade de seu corpo produzir arte.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Romulo L. **Artista de rua cego em Feira de Santana.mp4**. Youtube, 25 de setembro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R2wI1pkVb68>. Acesso em: 5 jul. 2024.

BRASIL, 2008. **Política Nacional para inclusão social da População em situação de rua**. Disponível em: https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/populacao-em-situacao-de-rua/publicacoes/sumario. Acesso em: 22 de novembro 2021.

BYUNG-CHUL, Han. **Sociedade do cansaço**; tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

CASTRO JUNIOR, Luís Vitor; JUNIOR, Flávio Cardoso dos Santos; FERRAZ, A. R. Q. .**As performances dos corpos dançantes na rua**: Narrativas dramáticas no vídeo Vai no Cavalinho. Revista Cenas Educacionais, v. 2, p. 96-111, 2019.

CERTEAU, Michel de. **L'invention du quotidien**: 1. Arts de faire, 1980, Paris, GALLIMARD, 1980 (Trad. Bras. Ephrain F. Alves. Petrópolis, Vozes, 2014).

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Ana Paula Motta. **População em situação de rua**: contextualização e caracterização. Revista Virtual Textos & Contextos, nº 4, dezembro de 2005.

FABIÃO, Eleonora. **Conversa com Eleonora Fabião, por Luiz Camillo Osorio**. Entrevistador: L. Osorio. Entrevista concedida ao Prêmio PIPA, 2018. Disponível em: http://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/. Acesso em: 16 nov. 2021.

FABIÃO, E.; LEPECKI, A. (org.). **Ações**: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea.

Revista do LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP, 2013.

FABIÃO, E. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373. Acesso em: 16 nov. 2021.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo**: O corpo-em-experiência. Revista do LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**. Do Futurismo ao Presente. Trad. Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

JACQUES. Paola Berenstein. **Elogio aos errantes** - Salvador: EDUFBA, 2012

MATOS, Jaime. **artista de rua da um show**. Youtube, 26 de julho de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_AwvMfjfRUI>. Acesso em: 5 jul. 2024.

OLIVEIRA, Priscila Medeiros de. **O Encontro com a Rua e com o Outro nas Ações Cariocas de Eleonora Fabião**. Monografia (Bacharelado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

PARENTE, André. **Alô, é a Letícia?**. eRevista Performatus, nº 8, janeiro de 2014.

PEDÃO DE BARRACAS - O REPÓRTER DA REGIÃO. **ARTISTA CEGO DOMINA O VIOLÃO COM AUTORIDADE - IVAN MOSTRA O SEU DOM COMINSTRUMENTOS**. YouTube, 10 de setembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JcjBx_E9CTY>. Acesso em: 5 jul. 2024.

PEDÃO DE BARRACAS - O REPÓRTER DA REGIÃO. **ARTISTA CEGO QUE CONSTRUIU SEU PRÓPRIO INSTRUMENTO**. YouTube, 27 de novembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGyG1srjp98>. Acesso em: 5 jul. 2024.

PEDÃO DE BARRACAS - O REPÓRTER DA REGIÃO. **CRIAÇÕES DE IVAN CEGUINHO DA BACIA**. YouTube, 03 de dezembro de 2013 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5D8DrshkKFI>. Acesso em: 5 jul. 2024.

PEDÃO DE BARRACAS - O REPÓRTER DA REGIÃO. YouTube, 26 de agosto de 2023. **CEGUINHO DA BACIA ARTISTA DE RUA**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f7KW9eKU2e4>. Acesso em: 5 jul. 2024.

PRATES, J. C.; PRATES, F. C.; MACHADO, S**. Populações em situação de rua**: os processos de exclusão e inclusão precária vivenciados por esse segmento. Temporalis, Brasília (DF), n.22, jul./dez. 2011.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve histórico da "Performance Art" no Brasil e no mundo**. Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.1-32, dezembro de 2008.

STUDIO 7 CINEMA E VIDEO. CEGUINHO ARTISTA. YouTube, 12 de novembro de 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vuI0qgKuVnE&t=255s>. Acesso em: 5 jul. 2024.

Eu sou CRIA:

atravessamentos periféricos na cena contemporânea

Joas Serra Coelho[1]
Universidade Federal do Maranhão
Maria José Liboa Silva[2]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO
Este artigo examina como as práticas teatrais dos grupos GRITA e ARTEATRO impactam as comunidades de Anjo da Guarda e Coroadinho, especialmente frente à urbanização e gentrificação. Dividido em três partes, o estudo analisa o desenvolvimento dessas áreas e os efeitos da modernização; explora a cultura como ferramenta de coesão social e construção identitária, embasado nas teorias de Roque Laraia, Augusto Boal e Michael Balfour; e, por fim, destaca como o teatro e outras expressões artísticas desafiam estigmas, reafirmando identidades locais e proporcionando espaços de reflexão e ação. A conclusão reflete sobre as implicações dessas práticas culturais para a valorização e resistência da identidade comunitária, considerando as transformações urbanas.

PALAVRAS-CHAVE: comunidade; cultura; identidade; favela

Introdução

Este artigo investiga a relação entre cultura periférica e práticas artísticas, com foco no teatro comunitário enquanto ferramenta de resistência, construção identitária e transformação social. Partindo da análise de grupos teatrais situados em bairros historicamente marginalizados de São Luís, Maranhão, busca-se compreender como essas iniciativas artísticas reinterpretam vivências locais e ressignificam narrativas periféricas. O estudo enfatiza o papel do teatro como um meio de superar estigmas sociais e promover um senso de pertencimento coletivo, revelando sua importância para a mobilização comunitária e o fortalecimento de laços culturais.

---

[1] Joas Serra Coelho. Professor, Mestrando em Artes Cênicas no PPGAC/ UFMA. Especialista em Linguagens, Suas Tecnologias e o Mundo do Trabalho pelo CEAD/UFPI (2023). Licenciado em Teatro pela UFMA (2023). Pesquisador e membro do LABORITEC: Identidades e Memórias. É fundador e ator do Grupo de Teatro Comunitário ARTEATRO. Atualmente é Coordenador de Produção do Teatro Arthur Azevedo e Professor de Arte da Universidade Infantil Rivanda Berenice. coelho.joas@discente.ufma.br

[2] Maria José Lisboa Silva, orientadora. Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística (habilitação em Artes Cênicas) pela Universidade Federal do Maranhão- UFMA (1996), Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (1999) e Doutorado em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras- FLUL, Lisboa/PT em 2018. Atualmente é professora Adjunta III da Universidade Federal do Maranhão do Curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro em comunidades, teatro e escola e teatro de grupo. É membro do Núcleo Docente Estruturante – NDE; coordenadora do Grupo de Estudos LABORITEC; membro do Grupo de estudos Cena Corpo e Coordenadora Pedagógica do Arte na Escola (Pólo UFMA). É fundadora e atriz do Grupo Grita (1975/atualmente).maria.lisboa@ufma.br

O problema que orienta este trabalho reside nas tensões entre a cultura hegemônica e as manifestações artísticas oriundas das periferias, frequentemente relegadas a uma posição de invisibilidade ou subvalorização. Nesse contexto, as práticas teatrais comprovadas revelam-se não apenas como expressões estéticas, mas como políticas atos e culturais que desafiam estruturas de poder e reivindicam identidades locais. Assim, este artigo propõe-se a discutir de que maneira o teatro comunitário contribui para a criação de espaços de diálogo, resgate de histórias e enfrentamento das exclusões sociais que marcam a realidade dessas comunidades.

A metodologia adotada inclui uma abordagem qualitativa, baseada na observação de práticas teatrais desenvolvidas pelos grupos treinados, análise documental e entrevistas semiestruturadas com artistas, membros dos coletivos e moradores das comunidades. Além disso, referencia-se em um marco teórico que dialoga com as contribuições de Augusto Boal (1973), Michael Balfour (2004) e Roque Laraia (2007), entre outros, para analisar os processos de resistência e transformação sociocultural promovidos pelo teatro comunitário .

Ao longo do texto, serão apresentados os resultados dessas práticas, evidenciando os desafios e as potencialidades das manifestações culturais periféricas como um campo de enfrentamento à exclusão e de fortalecimento identitário. Com isso, busca-se contribuir para uma compreensão mais ampla do papel da arte no contexto das periferias e para a valorização das práticas culturais que emergem como resistência e afirmação de pertencimento.

Do rio das bicas a praça do anjo: origem e evolução das “favelas”

O termo "favela" no Brasil remete a um fenômeno complexo de ocupação urbana, caracterizado pela precariedade das condições habitacionais e pela exclusão social. Segundo José Martins (1994), as favelas surgem como resultado de processos históricos que envolvem migrações, desigualdade socioeconômica e a falta de políticas públicas efetivas. Esse conceito é crucial para entendermos a realidade dos bairros Coroadinho e Anjo da Guarda em São Luís, que se inserem nesse contexto de marginalização urbana.

São Luís, capital do Maranhão/ Brasil foi fundada em 1612 e possui uma rica história, marcada por sua diversidade cultural e econômica. Ao longo do século XX, com o crescimento urbano acelerado, a cidade passou a enfrentar grandes desafios, como a expansão desordenada e a consequente concentração de pobreza nas regiões

periféricas. Esses problemas evidenciam as desigualdades sociais que se intensificaram ao longo dos anos, resultando em áreas de vulnerabilidade social e dificuldades de infraestrutura para a população dessas regiões. Juarez Diniz (2007) destaca que as desigualdades sociais em São Luís foram se acentuando com o tempo, resultando na formação de áreas periféricas como Coroadinho e Anjo da Guarda. Esses bairros surgiram em meio a um contexto de exclusão social, em que as condições de vida eram precárias e o acesso a serviços básicos limitados.

Assim, a urbanização desigual de São Luís refletiu não apenas num crescimento físico descontrolado, mas também o aprofundamento de questões sociais. As áreas periféricas, passaram a ser símbolo dessa desigualdade, enfrentando desafios diários na luta por melhores condições de vida e por inclusão social, ou seja, expansão da cidade ocorreu de forma desordenada, sem o devido planejamento urbano, o que contribuiu para o surgimento de problemas sociais e estruturais, o que resulta em uma crescente desigualdade social, visível na concentração de pobreza em regiões periféricas. O processo de urbanização intensificou a segregação espacial, onde áreas centrais receberam maior atenção e investimentos, enquanto as periferias foram negligenciadas.

O bairro Coroadinho se desenvolveu inicialmente como uma área rural ao entorno do então chamado Rio das Bicas, mas com a urbanização acelerada da cidade nos anos 1970, começou a receber um número crescente de migrantes em busca de melhores condições de vida, conhecido como êxodo rural, como Fróes (2024) indica:

> O Coroadinho surgiu por volta do ano de 1976, durante o governo de João Castelo. O terreno é pantanoso, com uma grande mata secundária, da qual os primeiros ocupantes tiveram que tirar a madeira. O bairro se forma à margem do Rio das Bicas. As famílias, em sua maioria, vindas do interior do Estado em busca de melhores condições de vida. Após a ocupação, a população começou a se expandir para outras áreas que foram sendo ocupadas dando origem a 16 (dezesseis) vilas e aglomerações que formam o bairro (Fróes, 2004, p.57).

O bairro Coroadinho surgiu por volta de 1976, durante o governo de João Castelo, em um terreno com características desafiadoras, marcado por áreas pantanosas e uma grande mata secundária. Os primeiros ocupantes da região enfrentaram a necessidade de remover a madeira dessa mata para poder construir suas moradias. Situado à margem do Rio das Bicas, o bairro começou a se formar em condições bastante precárias. A maioria das famílias que se instalaram ali era composta por migrantes vindos do interior do Maranhão, atraídos pela esperança de melhores condições de vida na capital, São Luís. No entanto, após a ocupação inicial, o bairro não parou de crescer. À medida que mais pessoas chegavam, novas áreas começaram a ser

ocupadas, levando à expansão da população e à formação de pequenas vilas e aglomerações que compõem o que hoje conhecemos como o bairro do Coroadinho

. Assim, esse processo resultou na criação de 16 vilas, cada uma delas surgindo em torno das necessidades habitacionais das famílias que ali se estabeleciam. Com o passar do tempo, essas vilas foram se consolidando, transformando-se em comunidades organizadas, com uma identidade própria e um forte senso de solidariedade. O crescimento do Coroadinho reflete um padrão comum de urbanização nas periferias de grandes cidades brasileiras, onde a busca por moradia e melhores condições de vida impulsiona ocupações espontâneas e a formação de bairros, muitas vezes sem o apoio ou planejamento urbano necessário. Assim, a história do Coroadinho exemplifica a luta por espaço e sobrevivência em um cenário de urbanização desigual em São Luís.

Entre os aspectos sociais que moldaram o bairro do Coroadinho, destaca-se a presença de famílias trabalhadoras que, desde sua origem, enfrentam dificuldades econômicas significativas. A infraestrutura no bairro sempre foi precária, com carências evidentes em diversas áreas essenciais para o bem-estar da população. Conforme apontado por Edlucy Costa (2009), as políticas públicas insuficientes contribuíram para a criação de um ambiente marcado pela ausência de saneamento básico adequado e pelo acesso limitado a serviços de educação e saúde de qualidade.

Dessa forma, esses déficits agravam a vulnerabilidade social dos moradores, dificultando o desenvolvimento da comunidade. Contudo, nos últimos anos, um movimento de mudança começou a despontar através de iniciativas comunitárias. Projetos sociais surgiram com o objetivo de melhorar as condições de vida dos habitantes, especialmente por meio de ações voltadas para a educação artística e cultural, e a capacitação profissional por meio de parcerias com entidades ou políticos da região. Esses esforços refletem a resistência e o desejo de transformação da comunidade, que busca alternativas para superar os desafios impostos pela desigualdade social e pela negligência histórica do poder público.

Cerca de uma década antes do surgimento do Coroadinho, uma outra comunidade periférica com uma história emblemática começou a se formar em São Luís: o bairro Anjo da Guarda. Assim como o Coroadinho, o Anjo da Guarda surgiu em um contexto de crescimento urbano desordenado e migração de famílias vindas do interior em busca de melhores oportunidades de vida. Essa região também enfrentou, desde o início, grandes desafios estruturais e sociais. A comunidade, localizada em uma área próxima ao porto, se desenvolveu inicialmente a partir da ocupação informal de

terrenos e, ao longo do tempo, consolidou-se como um dos principais bairros periféricos da capital maranhense. A saber:

> [...] uma tentativa de compor e recompor o contexto histórico e urbano em que se deu a criação e formação do bairro do Anjo da Guarda. Este, em igualdade a quase todos os bairros da periferia, considerados "marginais", traz consigo uma história semelhante aos demais: nasceu e cresceu a partir do processo migratório que ocorre na sociedade como um todo. Porém, há algo que é particular ao surgimento do Anjo da Guarda: este é o resultado de um remanejamento populacional programado pelo Governo como parte dum projeto de urbanização da área compreendida desde a Barragem até o Itaqui, para que viabilizasse a implantação do Distrito Industrial naquela área. O bairro teve início com a transferência das famílias vitimadas no incêndio da Favela do Goiabal, localizada numa área contígua ao bairro da Madre Deus, na orla da Cidade. Os moradores do Goiabal, Madre Deus, Lira, Fonte do Bispo, Vala da Macaúba em consequência do interesse do Governo Estadual da época em construir uma avenida no local que interligando-se com a Barragem do Bacanga, consumou-se no Anel Viário da Cidade de São Luís (Araújo, 1999, p.10).

Assim como outros bairros periféricos de São Luís, considerados "marginalizados", o Anjo da Guarda, bairro de São Luís que surgiu em 1968, cresceu a partir de movimentos migratórios, atraindo tanto moradores do interior do Maranhão quanto de outras regiões da cidade. No entanto, um aspecto que diferencia o surgimento do Anjo da Guarda foi o fato de sua criação estar diretamente ligada a um plano de remanejamento populacional, implementado pelo governo estadual como parte de um projeto de urbanização. Esse projeto visava a ocupação da área situada entre a Barragem do Bacanga e o Porto do Itaqui, com o objetivo de construir o Distrito Industrial naquela região.

A formação do bairro começou com a transferência de famílias que perderam suas casas no incêndio da Favela do Goiabal, que estava localizada próxima ao bairro da Madre Deus, na área litorânea de São Luís. Além dos moradores do Goiabal, o governo também realocou habitantes de bairros como Madre Deus, Lira, Fonte do Bispo e Vala da Macaúba, em função da necessidade de liberar terrenos para a construção de uma nova avenida. Essa avenida, que se conectava à Barragem do Bacanga, resultou na criação do Anel Viário da cidade. Após essa fase inicial de remoções, o governo continuou a deslocar moradores de várias outras regiões de São Luís, desapropriando áreas para viabilizar novos projetos urbanos durante a administração do "Maranhão Novo".

Com o passar do tempo, o Anjo da Guarda cresceu rapidamente e se tornou um dos maiores bairros periféricos da cidade, recebendo tanto pessoas deslocadas pela

urbanização quanto novos migrantes que vinham da capital e do interior. A construção da Cidade Industrial do Itaqui foi fruto da convergência entre os interesses econômicos do setor industrial e as mudanças urbanísticas promovidas na capital. A remoção de moradores que viviam nas margens do Rio Bacanga foi um fator central nesse processo, e o crescimento do Anjo da Guarda consolidou a comunidade como um dos bairros mais emblemáticos e populosos da periferia de São Luís.

O Anjo da Guarda também possui uma história rica ligada à formação das periferias urbanas. Fundado por volta dos anos 1960, esse bairro se destacou pela sua forte identidade cultural, refletida nas festas populares e práticas religiosas dos moradores. O bairro Anjo da Guarda, situado na área Itaqui-Bacanga em São Luís, Maranhão, começou a ser formado na década de 1960, em meio a um período de expansão urbana e industrialização da cidade. Com a criação do Distrito Industrial de São Luís, o bairro passou a atrair trabalhadores de diversas partes do estado, que buscavam emprego nas novas fábricas e infraestrutura portuária em construção. Inicialmente, as moradias eram simples e improvisadas, refletindo a urgência da necessidade de abrigo para os operários e suas famílias. A falta de planejamento urbano e serviços básicos resultou em desafios de saneamento, saúde e segurança, que marcaram os primeiros anos da comunidade.

Os desafios enfrentados pelo Anjo da Guarda são semelhantes aos do Coroadinho: pobreza estrutural, falta de infraestrutura adequada e escassez de serviços públicos básicos. Segundo Marcelo Costa (2018), há um esforço crescente entre os moradores para promover melhorias na comunidade através da organização social e participação ativa em movimentos comunitários. Os bairros/comunidades/favelas[3] supracitadas compartilham uma interconexão social significativa. Os moradores frequentemente interagem em atividades culturais e econômicas, promovendo um intercâmbio que fortalece laços comunitários. Ambas localidades enfrentam desafios comuns relacionados à marginalização urbana.

Além disso, projetos conjuntos têm surgido para abordar questões como segurança pública, desenvolvimento urbano sustentável e práticas artísticas para comunidade. A relação que se estabelece entre os dois bairros pode ser fundamental para amplificar suas vozes nas esferas política e social, pois compreender as histórias do

[3] A barra foi colocada para não delimitar uma nomenclatura, pois quem vive nesses espaços o denominam de ambas as formas, não seria correto um texto acadêmico delimitar uma conceituação, sendo que às partes deixam as diferentes nomenclaturas os definir. **SOMOS CRIA.**

Coroadinho e do Anjo da Guarda é essencial para uma análise das realidades das favelas em São Luís. Esses não devem ser vistos apenas como espaços de exclusão; eles são também locais de resistência cultural, identidade forte e luta por direitos. É imprescindível que políticas públicas sejam implementadas para promover inclusão social e melhorias na infraestrutura urbana.

“Chibé”: rica expressão cultural no Maranhão

O chibé é mais do que uma simples mistura; ele representa uma rica expressão cultural que identifica e une as comunidades, especialmente em regiões como o Maranhão. Essa mistura de farinha de mandioca, frequentemente temperada com um toque de sal, vai além de sua funcionalidade nutricional, simbolizando a coesão comunitária e servindo como um elo entre as tradições e vivências compartilhadas por famílias. O preparo e o consumo do chibé frequentemente ocorrem em momentos de convivência, como lanches ou tira gosto em momento oportuno do dia, criando um espaço de sociabilidade e troca cultural, onde histórias são contadas e a identidade coletiva é reafirmada.

Além disso, esse prato típico do Norte/ Nordeste reflete o caráter multifacetado das comunidades periféricas, compostas por diversas influências e tradições que se entrelaçam. O chibé, ao ser consumido em diferentes contextos, simboliza a resistência e a adaptação cultural dos povos que habitam essas áreas, mostrando como elementos tradicionais se mantêm vivos, mesmo em meio às transformações sociais e urbanas. Assim, o chibé se destaca como um elemento que não apenas alimenta, mas também reforça a identidade e a coesão entre as comunidades, celebrando a diversidade e a riqueza cultural das periferias.

A cultura é um conceito multifacetado que abrange práticas, crenças, valores e expressões artísticas que definem um grupo social. Segundo Roque Laraia (2007), a cultura é uma teia de significados tecida pelos próprios grupos sociais. Nesse sentido, ela não apenas molda a identidade dos indivíduos, mas também atua como um agente de coesão social, criando laços entre os membros da comunidade. Em comunidades como Coroadinho e Anjo da Guarda, onde as condições socioeconômicas podem ser desafiadoras, a cultura se torna um recurso vital para a resistência e a afirmação da identidade local. Reportando a esta questão Roque Laraia reconhece que:

> Da mesma forma que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único

> procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir (Laraia, 2007, p. 104).

Diante do exposto reafirmamos o pensamento de Laraia, de que cultura é dinâmica e tende enfrentar determinados problemas no processo de se reconhecer enquanto cultural, estabelecendo vínculos e identificando os principais obstáculos enfrentados pela cultura favelada, como estereótipos negativos e falta de políticas públicas adequadas, além de explorar possíveis caminhos para a valorização e inclusão cultural. Laraia enfatiza a importância de compreender tanto as diferenças entre culturas distintas quanto às variações dentro de uma mesma sociedade. Ele sugere que, para o ser humano enfrentar as transformações contínuas do mundo com tranquilidade, é essencial não apenas reconhecer, mas também respeitar essas diversidades.

Isso se aplica tanto no âmbito global, ao lidar com povos e costumes diferentes, quanto no nível local, ao entender as múltiplas realidades dentro de um mesmo sistema social, como classes, grupos ou comunidades. Essa capacidade de aceitar a pluralidade de experiências e visões de mundo prepara o indivíduo para os desafios futuros, permitindo-lhe navegar em um ambiente em constante mudança, sem se perder em preconceitos ou resistências. Portanto, Laraia aponta que a flexibilidade cultural e a abertura para o novo são chaves para viver em harmonia em um mundo cada vez mais interconectado e dinâmico.

A seguir, destaco práticas culturais vinculadas a grupos de Teatro que se estabelecem nas comunidades supracitadas, sendo principais expoentes do dinamismo cultural em seus territórios. Neste sentido, podemos dizer que é a mesma dinâmica implementada na realização das primeiras práticas artísticas do Grupo Nós do Morro, que têm como principal público a própria comunidade, que presencia os deslocamentos e as dificuldades enfrentadas pelo grupo, assim como descreve Coutinho:

> O que podemos constatar é que a sobrevivência do grupo em seus primeiros anos de atividade acontece principalmente devido à mobilização da comunidade em torno do projeto, tanto no que diz respeito à integração de membros para o grupo quanto à formação de uma plateia fiel. E, portanto, é impossível pensar a experiência do Nós do Morro e a consolidação de seu palco, deixando de lado a plateia, por que de fato, foi esse pacto selado entre um e outro, o pilar fundamental de sua vivência dentro do Vidigal. A experiência teatral, quando vivida em espaços populares, como uma favela carioca, nos deixa pensar sobre a essência do Teatro e a sua mais forte

> vocação que é contagiar, emocionar, mobilizar uma plateia. Lá reside a força de uma arte, frequentemente esquecida nas sofisticadas casas de espetáculo (Coutinho, 2008, p.1988).

O pensamento de Coutinho sobre a importância da mobilização comunitária na prática teatral é perfeitamente aplicável às experiências culturais dos grupos de teatro que atuam nas comunidades do Coroadinho e Anjo da Guarda, especificamente os grupos Arteatro e GRITA. Assim como o Nós do Morro, que se consolidou através do envolvimento da plateia e da comunidade, o Arteatro e o GRITA também encontram sua força na interação e no apoio da população local. A integração dos membros da comunidade nas produções teatrais enriquece o conteúdo artístico e fortalece os laços sociais, promovendo um sentimento de pertencimento e identidade cultural. Esses grupos, ao promoverem apresentações e atividades teatrais, criam um espaço de resistência cultural que desafia as narrativas estigmatizadas frequentemente associadas às comunidades periféricas.

A experiência teatral, quando vivida em contextos populares, não só proporciona entretenimento, mas também atua como um veículo de reflexão e mobilização social, permitindo que as vozes e histórias locais sejam contadas e valorizadas. Nesse sentido, a plateia se torna parte fundamental dessa dinâmica, contribuindo para a criação de um pacto cultural que sustenta e dá vida às iniciativas artísticas. Além disso, a prática teatral do Arteatro no Coroadinho e do GRITA no Anjo da Guarda serve como um importante meio de formação de público, estabelecendo uma relação de cumplicidade e identificação entre os artistas e a audiência.

A interação que ocorre durante as apresentações não apenas emociona e mobiliza, mas também fomenta um senso de coletividade e pertencimento, essencial para o fortalecimento da identidade cultural local. Portanto, as práticas culturais vinculadas ao Arteatro e ao GRITA não apenas refletem o dinamismo cultural desses territórios, mas também reafirmam a importância da arte como uma ferramenta de transformação social e comunitária, alinhando-se ao pensamento de Coutinho sobre o papel do Teatro na vida das comunidades.

O teatro tem uma longa história de utilização como ferramenta de resistência em contextos sociais adversos. Augusto Boal em Teatro do Oprimido (1974) [4], propõe

[4] O Teatro do Oprimido é uma abordagem teatral desenvolvida pelo diretor e dramaturgo brasileiro Augusto Boal, que visa utilizar o teatro como ferramenta de empoderamento e transformação social. Criado na década de 1970, o Teatro do Oprimido busca dar voz aos oprimidos e marginalizados, permitindo que eles se expressem, reflitam sobre suas realidades e proponham soluções para suas situações. A metodologia inclui técnicas como o Teatro Fórum, onde os espectadores se tornam

que o teatro pode ser uma forma de libertação, permitindo que os oprimidos se expressem e reflitam sobre suas realidades. O GRITA[5] e o ARTEATRO[6] incorporam essa abordagem ao promover espaços onde os jovens podem explorar suas vivências através da arte teatral. O teatro, nesse contexto, não é apenas uma forma de entretenimento, mas sim um meio de questionar normas sociais e propor novas narrativas. Além disso, a teoria do "teatro comunitário" de Michael Balfour (2004) estaca a importância do engajamento da comunidade na criação artística. Ele argumenta que o teatro comunitário não só oferece uma plataforma para a expressão cultural, mas também fortalece a solidariedade entre os participantes. Essa perspectiva é evidente nas ações dos grupos, onde o envolvimento ativo dos jovens não apenas promove habilidades artísticas, mas políticas e, ainda, constrói um senso de pertencimento, estreitando laços sociais, fortalecendo assim a cidadania.

A exploração das narrativas locais é crucial para a construção da identidade cultural nas comunidades. A localização da cultura local discute como as identidades são formadas através da intersecção entre culturas diversas. No caso do ARTEATRO no Coroadinho, as peças e cenas abordam temas pertinentes à realidade local, como desigualdade social, a violência, preconceito e racismo. Essa abordagem não apenas resgata histórias locais esquecidas, mas também permite que os moradores vejam suas experiências refletidas no palco, também destaca em cena a importância dos saberes ancestrais que trazem à tona a ancestralidade e as heranças culturais. Assim recorremos ao pensamento de Onisajé, que afirma:

> A opção pelo caminho da arte como expressão e a construção de uma poética cênica calcada no estudo das relações de ancestralidade e da herança cultural africana se devem à necessidade de fortalecimento dos referenciais identitários negros, da divulgação e da valorização da cultura negra e da potencialização da necessidade de descerramento dos preconceitos e participantes ativos, e o Teatro Imagem, que usa imagens corporais para explorar e discutir questões sociais. A abordagem enfatiza a participação ativa e a criação coletiva, visando não apenas entreter, mas também educar e provocar mudanças sociais.

[5] O Grupo Grita, fundado em 1975 no bairro Anjo da Guarda, em São Luís, Maranhão, é uma organização cultural comunitária que desempenhou um papel vital na preservação e promoção das manifestações culturais locais. O GRITA se consolidou como um espaço de resistência cultural e política, promovendo festivais, apresentações artísticas e oficinas que ajudaram a fortalecer a identidade cultural do bairro e de seus moradores, além de lutar por direitos sociais e pela democratização da cultura.

[6] O Grupo ARTEATRO, fundado no bairro Coroadinho em São Luís, Maranhão, é uma importante iniciativa cultural que surgiu em 2019, com o objetivo de promover a arte e a educação como instrumentos de transformação social. Com raízes na periferia, se destacou por suas atividades de teatro comunitário e por abordar temas relevantes para a realidade local, como violência, desigualdade e cidadania. Além de proporcionar um espaço para a expressão artística, o grupo também realiza oficinas e projetos educativos voltados para adolescentes e jovens do bairro, buscando incentivá-los a se afastar de situações de risco e construir um futuro mais promissor. Ao longo dos anos, o grupo tornou-se um símbolo de resistência cultural e uma ferramenta valiosa para o empoderamento da comunidade do Coroadinho.

> intolerâncias que compõem uma realidade premente em nosso país: a de que somos culturalmente diversos. (Onisajé, 2020, p.216)

Posto isto, ao analisar como grupos teatrais nas favelas contribuem para dar voz a narrativas marginalizadas, o teatro torna-se um espaço onde as histórias dos moradores são contadas e valorizadas, permitindo que eles reescrevam suas próprias narrativas em um contexto frequentemente dominado por estigmas negativos. Por outro lado, os jovens da favela, que possuem um profundo conhecimento da sua cultura local, buscam aprender. Assim, forma-se uma interação dinâmica, onde há uma troca de influências entre aqueles que trazem a experiência teatral e aqueles que representam a cultura da favela.

A proposta e Onisajé, que enfatiza a arte como expressão e a valorização da herança cultural africana, pode ser diretamente integrada à prática do teatro comunitário como um ato de resistência. O teatro, quando realizado em comunidades periféricas, torna-se um meio potente de resgatar e celebrar as identidades locais, promovendo uma compreensão mais profunda das histórias e tradições que moldam essas comunidades. Ao incorporar elementos da ancestralidade e referências culturais específicas, os grupos teatrais podem fortalecer o sentimento de pertencimento e orgulho entre os moradores, criando um espaço onde suas vozes e narrativas são valorizadas. Além disso, a prática do teatro comunitário não apenas permite o reconhecimento das heranças culturais, mas também incentiva a participação ativa dos membros da comunidade.

Ao envolver os moradores no processo criativo, desde a concepção até a apresentação, o teatro se transforma em uma plataforma para a troca de saberes, experiências e histórias, promovendo uma rica diversidade cultural. Essa interação não apenas reforça os vínculos sociais, mas também contribui para a construção de uma identidade coletiva, onde cada indivíduo se sente parte de algo maior. O resgate de heranças locais, sejam elas ancestrais ou contemporâneas, enriquece a narrativa do teatro comunitário e destaca a pluralidade cultural presente nessas áreas. Ao abordar temas relevantes para a comunidade, como desigualdade, resistência e cultura, os grupos de teatro ajudam a desafiar estigmas e preconceitos associados às periferias. A arte torna-se, assim, uma forma de resistência contra a marginalização, reafirmando a importância das experiências vividas e das tradições que compõem o cotidiano dos moradores.

Portanto, o aliar a proposta de Onisajé à prática do teatro comunitário, é possível não apenas valorizar e resgatar as heranças culturais locais, mas também construir um espaço de resistência e empoderamento que celebra a diversidade e a

riqueza das comunidades periféricas. Essa abordagem promove uma cultura de inclusão e respeito, contribuindo para uma sociedade mais consciente de suas múltiplas identidades e histórias.

Roque Laraia (2007) conceitua a cultura como uma "teia de significados" que é constantemente construída e reconstruída pelos grupos sociais. Essa visão é essencial para entender como a cultura favelada vai além de um simples reflexo das condições de vida adversas e se torna um meio ativo de resistência e afirmação. A dinâmica cultural nas favelas exemplifica como, mesmo em contextos de marginalização, as práticas culturais são um terreno fértil para a criação de novos significados e vínculos sociais. Laraia ressalta que a cultura é um processo de negociação e adaptação, onde a expressão artística nas favelas se torna um veículo para o fortalecimento da identidade e coesão comunitária, enfrentando estigmas e exclusões impostas por estruturas sociais dominantes.

A perspectiva de Augusto Boal no Teatro do Oprimido oferece uma lente crucial para compreender o papel do teatro nas comunidades periféricas. Boal propõe que o teatro é um meio de libertação e empoderamento, permitindo que os oprimidos expressem suas realidades e desafiem as injustiças. Os grupos GRITA e CRIAS aplicam essa abordagem ao criar espaços onde jovens e adultos podem explorar e refletir sobre suas experiências através da arte teatral. O teatro, nesse contexto, não apenas serve como uma forma de entretenimento, mas também como uma ferramenta de crítica social e transformação.

A abordagem de Boal demonstra como a prática teatral pode catalisar mudanças significativas, promovendo uma consciência crítica e uma maior autonomia para os indivíduos marginalizados. Michael Balfour (2024), com sua teoria do "teatro comunitário", contribui para a compreensão de como o engajamento da comunidade na criação artística fortalece a solidariedade e o pertencimento. Assim, Michael Balfour argumenta que o teatro comunitário não apenas oferece uma plataforma para a expressão cultural, mas também promove a coesão social e o desenvolvimento de redes de apoio. No contexto dos grupos GRITA e ARTEATRO, o envolvimento ativo dos participantes aprimora habilidades artísticas, fortalece relações interpessoais e valoriza a identidade cultural. O que Balfour sugere ilustra claramente como o teatro pode ser um meio eficaz para fomentar a inclusão e a solidariedade em comunidades marcadas pela desigualdade e pela marginalização.

8.3 ATRAVESSAMENTOS PERIFÉRICOS NA CENA CULTURAL: GRITA E ARTEATRO

Os grupos se inserem em um contexto cultural rico e diversificado, mas também marcado por desigualdades. Essas coletividades utilizam o teatro e outras formas artísticas para dialogar com a cultura local, trazendo à tona questões pertinentes às suas realidades. As ações do Grupo Grita, especialmente com a Via Sacra no Anjo da Guarda, exemplificam essa inserção ao utilizar uma linguagem acessível que ressoa com a população local. Essa prática não só fortalece a identidade cultural da comunidade como também promove a inclusão social.

As atuações dos grupos provocam reflexões críticas sobre a identidade cultural nas comunidades em que atuam. A interseção entre passado e presente nas narrativas teatrais oferece aos moradores uma oportunidade para revisitar suas histórias coletivas enquanto se engajam com questões contemporâneas. Essa dinâmica cria um espaço fértil para o diálogo sobre as condições sociais enfrentadas pela comunidade. Conforme observado, os espaços sociais são moldados pelas interações humanas; a valorização da cultura favelada enfrenta diversos desafios, incluindo estereótipos negativos que muitas vezes deslegitimam as expressões artísticas oriundas desses contextos. Filgueira e Silva (2019) discutem a necessidade de reconhecer saberes insurgentes que emergem das margens da sociedade.

A colonialidade e o poder ainda permeia as relações sociais, dificultando o acesso a recursos e políticas públicas que poderiam apoiar essas iniciativas culturais. Entretanto, também existem oportunidades para a valorização da cultura favelada. Os principais obstáculos enfrentados pela cultura favelada incluem a marginalização social e a falta de políticas públicas adequadas que reconheçam e valorizem essas expressões artísticas. A ausência de espaços culturais acessíveis impede que artistas das favelas possam se apresentar e ter seu trabalho reconhecido. Abaixo podemos visualizar em tópicos as ações desses grupos, nos próximos capítulos aparecem com maior profundidade e com opinião da comunidade.

Projeto GRITA: uma escola de arte

O projeto desenvolvido pelo grupo GRITA, representa um exemplo eloquente de como a formação artística pode transcender o simples ensino de técnicas para se transformar em um poderoso meio de empoderamento individual e coletivo. Nesse sentido, a educação é compreendida como um ato de liberdade, como argumenta Paulo

Freire, pois capacita os indivíduos a questionarem suas realidades e a buscarem formas concretas de transformá-las. Além disso, as oficinas oferecidas pelo GRITA vão além da simples transmissão de habilidades em dança, música ou teatro; elas também incentivam reflexões profundas sobre as vivências dos participantes, criando um espaço onde as narrativas marginalizadas ganham visibilidade e reconhecimento.

De acordo com Armindo Bião (2022), o corpo em cena desempenha um papel essencial no teatro, pois funciona como uma forma primordial de comunicação emocional, algo especialmente relevante em comunidades onde as expressões verbais frequentemente enfrentam limitações ou censuras. Dessa maneira, as práticas artísticas promovidas pelo GRITA transcendem o aprendizado técnico, convertendo-se em ferramentas de expressão pessoal e transformação social. O ato de performar conecta o corpo, a mente e a vivência, permitindo que os participantes explorem e compartilhem suas histórias mais profundas por meio de movimentos, música e linguagem corporal. Esse processo não apenas enriquece a experiência artística, mas também fortalece o senso de pertencimento e identidade, aspectos fundamentais em contextos marcados pela marginalização e exclusão.

Adicionalmente, o projeto propõe a realização de três oficinas modulares nas áreas de dança, música e teatro, com uma estrutura planejada para atender 90 jovens e adultos das comunidades do Anjo da Guarda e dos bairros adjacentes localizados no distrito Itaqui-Bacanga. Esse formato assegura a continuidade das atividades ao longo de um ano, organizado em dois módulos semestrais. Por conseguinte, cada módulo é projetado para oferecer um aprendizado progressivo, culminando em performances e apresentações públicas que envolvem e mobilizam a comunidade local. Essa abordagem modular não apenas promove o desenvolvimento de habilidades artísticas, mas também proporciona aos participantes uma jornada de autodescoberta e crescimento coletivo.

A relevância do projeto torna-se ainda mais evidente quando contextualizada na realidade socioeconômica das comunidades atendidas. Após os impactos devastadores da pandemia de COVID-19, que intensificaram desigualdades sociais e agravaram problemas como o aumento de ações ilegais envolvendo jovens em áreas periféricas, a arte emergiu como uma alternativa transformadora para promover inclusão social, resiliência e protagonismo juvenil. Além disso, a iniciativa dialoga diretamente com manifestações culturais importantes da região, como o espetáculo "Via Sacra do Anjo da Guarda", evento tradicional que atrai centenas de milhares de espectadores e reafirma o potencial artístico e cultural do distrito Itaqui-Bacanga. Projetos como o GRITA

reforçam essa vocação cultural, canalizando-a para o empoderamento e a transformação social.

O público-alvo do projeto, composto por jovens e adultos entre 15 e 25 anos, foi escolhido estrategicamente devido à posição central que essa faixa etária ocupa na construção de mudanças sociais significativas. Com a expectativa de inscrever 90 participantes ao longo de 12 meses, o GRITA não apenas busca desenvolver práticas artísticas entre os jovens, mas também estimula o desenvolvimento de lideranças comunitárias. Por meio de oficinas que integram teoria e prática, os alunos são incentivados a criar e apresentar produções à comunidade, fomentando a mediação cultural em territórios não centrais e promovendo um intercâmbio de experiências que fortalece os laços sociais.

Considerações Finais

As análises realizadas ao longo deste artigo evidenciam que as práticas teatrais dos grupos GRITA e Os Crias transcendem o campo artístico, posicionando-se como importantes instrumentos de resistência cultural, fortalecimento comunitário e transformação social. Ao mobilizar referências como o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, e as abordagens comunitárias de Michael Balfour, foi possível compreender como o teatro comunitário desempenha um papel central na construção de identidades coletivas e no fortalecimento de laços sociais em territórios historicamente marginalizados.

Essas práticas teatrais mostram-se especialmente significativas ao romper com os estigmas associados às periferias, oferecendo um espaço para o resgate e a ressignificação de narrativas frequentemente silenciadas. Por meio do teatro, as comunidades tornam-se protagonistas de suas próprias histórias, transformando experiências de exclusão em atos de criação e resistência. Nesse sentido, as práticas comprovadas revelam o teatro como um espaço dialógico, onde passado, presente e futuro convergem para possibilitar novas formas de pertencimento e expressão cultural.

Além de reafirmar o papel da cultura periférica no cenário urbano contemporâneo, o estudo reforça a capacidade dessas iniciativas artísticas de provocar reflexões críticas sobre desigualdades e exclusões, ao mesmo tempo em que fomentam a valorização da diversidade cultural. O teatro, longe de ser apenas um reflexo das vivências das favelas, emerge como uma linguagem capaz de reconfigurar essas

experiências, gerando novas possibilidades para a construção de subjetividades e coletividades.

No entanto conclui-se que, para maximizar os resultados dessas iniciativas, é necessário elaborar e implementar políticas públicas que reconheçam e ampliem o alcance do teatro comunitário. Essas políticas devem ser orientadas pela valorização das manifestações culturais locais e pelo estímulo à participação comunitária, garantindo que essas práticas continuem a desempenhar seu papel transformador e integrador. Assim, reafirma-se o teatro como uma ferramenta essencial para a promoção da justiça social e cultural, e para a construção de cidades mais inclusivas e plurais.

REFERÊNCIAS

ADAME, D. **Teatro Comunitário do Século XXI para o Reencantamento do Mundo.** In: CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel, & SIMÕES, Paulo Rodrigues (ed.). Práticas Artísticas Comunitárias. 2017, 15-27. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/PELE.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BALFOUR, Michael. **Theatre in Prison:** *Theory and Practice*. Bristol: Intellect Books, 2004.

BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20–28, jan. 2002.

Prof-artes - Investigação do estado da arte: análises e relatos de publicações de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA)[1]

Autora: Maria de Lourdes Andrade Pereira[2]
Universidade Federal do Maranhão
(\PROF-ARTES\UFMA)
Coautoras: Darcilene Rocha Costa[3]
Universidade Federal do Maranhão
(PROF-ARTES\UFMA)
Larissa Pereira[4]
Universidade Federal do Maranhão
(PROF-ARTES\UFMA)
Geniclea Vitório[5]
Universidade Federal do Maranhão
(PROF-ARTES\UFMA)
Keilianne Falcão Rachid[6]
Universidade Federal do Maranhão
(PROF-ARTES\UFMA)

RESUMO

A partir da análise do Estado da Arte, dos periódicos de dissertações em Artes Cênicas do Mestrado Profissional\Prof-Artes, 2016 a 2024, da Universidade Federal do Maranhão- UFMA, deparou-se com um problema: O número reduzido de dissertações no repositório do programa, e o número reduzido de ingressantes no Mestrado Prof-artes na área de Artes Cênicas. O Estado da Arte por Fiorentini (1993) é uma pesquisa de cunho bibliográfico em determinada área do saber e conhecimento. A pesquisa possui o objetivo de investigar a produção científica do Mestrado Profissional em Artes, Prof-artes-UFMA, de 2016 a 2024. Essa análise busca entender como o acesso ao programa e o número de publicações podem estimular os profissionais que estão regulamente em sala de aula, e responder as causas da diminuição dos ingressantes no Prof-artes a partir de uma pesquisa participante (Fortin e Gosselin, 2014).

PALAVRAS-CHAVE: estado da arte; pesquisa; prof-artes; artes cênicas;

1 INTRODUÇÃO

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Maria de Lourdes Andrade Pereira. Universidade Federal do Maranhão UFMA (Mestrado Profissional em Artes - Prof-artes). Mestranda. E-mail: maria.lourdes2@discente.ufma.br.
[3] Darcilene Rocha Costa. Universidade Federal do Maranhão UFMA (Mestrado Profissional em Artes - Prof-artes). Mestranda. E-mail: darcilene.rocha@discente.ufma.br.
[4] Larissa Pereira. Universidade Federal do Maranhão UFMA (Mestrado Profissional em Artes - Prof-artes). Mestranda. E-mail: larissa,pereira@discente.ufma.br.
[5] Geniclea Vitório. Universidade Federal do Maranhão UFMA (Mestrado Profissional em Artes - Prof-artes). Mestranda. E-mail: geniclea.vitório@discente.ufma.br.
[6] Keilianne Falcão Rachid. Universidade Federal do Maranhão UFMA (Mestrado Profissional em Artes - Prof-artes). Mestranda. E-mail: falcão.keilianne@discente.ufma.br.

Nos últimos anos, a produção acadêmica no campo da educação destacou-se por sua pluralidade e abrangência nos temas abordados. Um dos programas que contribui consideravelmente para esse cenário é o Mestrado Profissional em Artes, Prof-artes, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). O programa almeja qualificar o artista educador, incentivando a produção acadêmica, ampliando os conhecimentos, contribuindo para o desenvolvimento cultural e educacional do país, além de promover o estudo em diversas áreas artísticas, como: Artes Cênicas, Artes Visuais e Música (UDESC, 2016).

O Estado da Arte é defendida por Fiorentini, (1993) como pesquisa de cunho bibliográfico em determinada área do saber ou conhecimento, para o autor: "*este aprofundamento bibliográfico é uma forma de mapear o que se tem pesquisado, produzido e confrontado entre os pesquisadores de uma determinada área" (1993).* O Estado da Arte do Mestrado Profissional em artes, Prof-artes, foi analisado por meio das publicações no repositório da instituição, observando os métodos, técnicas e descobertas dentro do campo das Artes Cênicas.

Surgindo dessa forma um problema a ser investigado: uma redução nos números de dissertações na área de Artes Cênicas nos anos de 2016 a 2023 e baixo número de candidatos inscritos ao acesso ao Prof-artes, nos anos de 2021 a 2023, o que resultou em menos pesquisas comparadas às outras áreas do conhecimento como: Artes Visuais e Música. A inquietação para a pesquisa, surgiu mediante a disciplina Metodologia Científica, do Mestrado Profissional em Artes, Prof-artes, quando o "Estado da Arte" foi analisado.

O objetivo principal deste estudo é a investigação da queda nos números de dissertações e de inscritos no programa Prof-artes, antes de 2023, e a análise dos resultados de forma preliminar do estado da arte, do referido programa. Análise das dissertações, tipos de pesquisas, interesses dos mestrandos pelas áreas de investigação, ressaltando que essa análise, encontra-se em andamento e deverá ser aprofundada em um segundo momento.

O Estado da Arte foi analisado por meio das publicações no repositório da instituição, (UDESC, 2016) portanto, essa metodologia apurada é vista como: *"uma busca para conhecer o que já se sabe, quais as principais lacunas, onde se encontram os principais entraves teóricos e/ou metodológicos"* (LUNA, 2007). A partir da análise histórica e de entrevistas, com professores e alunos do programa Prof-artes, selecionados por "amostragem livre e espontânea", num percentual de dez por cento do

corpo docente e discente, (Grossi, 1993), identificou-se três questões cruciais que influenciaram o baixo envolvimento acadêmico no programa de acesso ao Prof-artes:

1 - As exigência de adentrar ao programa (somente professores efetivos e concursados);

2 - O baixo número de professores efetivos na área, já que o último concurso para professores no Maranhão ocorreu em 2015;

3 - O número reduzido de discentes ao curso de Licenciatura em Teatro que conseguem terminar o curso num período de quarto anos e meio; Ufma, 2024.

Neste contexto, foi crucial realizar um levantamento preliminar e analítico dos trabalhos acadêmicos produzidos no Mestrado Profissional em Artes (Prof-artes) e do repositório. Este artigo explora e sintetiza de que forma se deu a produção científica do Mestrado Profissional em Artes, enfatizando metodologias utilizadas e as contribuições para o avanço do conhecimento da arte e da educação. E sobretudo responder as dificuldades e inconsistências nos números de dissertações apresentadas e de inscritos para seleção ao programa Prof-artes.

Ao final, avalia-se de forma preliminar os tipos de trabalhos na área de Artes Cênicas presentes no periódico do programa da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), e a motivação dos baixos números, chegando-se a constatação dos números também baixos de formandos em Licenciatura em Teatro, nos últimos cinco anos (2024). Ao realizar essa etapa, busca-se não apenas documentar o estado atual da pesquisa, mas estimular novos debates e investigações que possam contribuir ainda mais para o campo acadêmico e profissional das Artes e da educação, no programa de acesso ao Prof-artes, em âmbito local e nacional (UDESC\UFMA, 2016).

2 FUNDAMENTOS DA PESQUISA EM ARTE NO AMBIENTE ACADÊMICO

A pesquisa científica desempenha um papel crucial na disseminação e avanço do conhecimento e na solução de problemas complexos que permeiam a sociedade. Em um mundo onde as mudanças econômicas, sociais e ambientais são avassaladoras, cada vez mais a pesquisa científica surge como um “farol” de solução e inovação. Sua importância não é apenas na capacidade de produzir novos conhecimentos, mas de ampliar a aplicação desses conhecimentos na promoção do desenvolvimento e o bem-estar humano. Desse modo, a pesquisa em Arte surge “*como a evolução e*

compreensão das práticas artísticas e culturais, investigando novas técnicas, estilos e contextos históricos, proporcionando ao pesquisador em arte não apenas preservar e analisar as tradições, mas também explorar e desafiar as fronteiras da expressão da criatividade". Assim, a pesquisa em Arte segundo Fortin e Gosselin, 2014:

> [...] se aplica à investigação que é realizada no campo das artes. É uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos. A pesquisa nas artes pode incluir pesquisas sobre as artes por exemplo, a compreensão das músicas para dançar do século XVIII, por exemplo, a compreensão do conhecimento incorporado de um coreógrafo ou artista. (FORTIN, GOSSELIN, 2014, p. 01)

A partir da visão dos autores, a pesquisa no campo das Artes abrange várias abordagens para compreender e analisar a prática artística e sua aplicação na realidade da educação de ensino superior. Essa investigação pode se manifestar de diferentes maneiras, oferecendo ao pesquisador uma perspectiva ímpar sobre a criação e a performance artística, permitindo uma compreensão mais profunda dos acessos e produtos das artes. Coessens (2014) reitera que:

> A maneira que pensamos sobre as práticas da pesquisa está inserida nas tradições do ambiente de pesquisa, comunidades científicas, agendas e espaços de disciplinas compartilhados, e também, na nossa história, educação e no quadro ideológico ou visão de mundo que não só herdamos, mas também adotamos. Vivemos em um contexto de conhecimento em constante evolução e em uma sociedade informada. (COESSENS, 2014, p. 1)

O conceito de "Estado da Arte" dentro da pesquisa acadêmica, refere-se a uma análise detalhada e atualizada do desenvolvimento mais avançado e recente em uma determinada área do conhecimento acadêmico. Esta nomenclatura é utilizada para descrever o estágio mais avançado sobre um tema ou campo de estudo. O "Estado da Arte" é fundamental na pesquisa acadêmica por várias razões, dentre elas: uma revisão mais aprofundada, identificação de lacunas e orientação para políticas e práticas. Dessa forma, para FERREIRA (2002):

> Deve-se reconhecer que os resumos oferecem uma História da produção acadêmica através de uma realidade constituída pelo conjunto dos resumos, que não é absolutamente a mesma possível de ser narrada através da realidade constituída pelas dissertações de mestrado e teses de doutorado, e que jamais poderá ser aquela narrada pela realidade vivida por cada pesquisador em sua pesquisa. (FERREIRA, 2002, p 268)

Nesse sentido, a autora traz a importância do Estado da Arte através do exemplo dos resumos para que o leitor/pesquisador faça uma apropriação diferente daquele texto, podendo conduzi-lo a uma direção não prevista, difundindo-o e ampliando-o dentro da produção acadêmica. O Estado da Arte nos permite conhecer e

revisar detalhadamente a literatura de áreas específicas, especialmente no campo das Artes Cênicas, mostrando aos pesquisadores sua capacidade de identificar avanços significativos da pesquisa, reconhecer lacunas e situar investigações dentro de um contexto mais abrangente, que seja pertinente ao mundo da arte e da educação.

Este tipo de análise não só fundamenta, mas, orienta a formulação de novas hipóteses e metodologias, assegurando que as pesquisas subsequentes, se firmem em bases mais recentes e relevantes. Além disso, o Estado da Arte ajuda na evolução contínua do conhecimento acadêmico ao enfatizar áreas que necessitam de mais pesquisas e inovações.

Descrita aqui na análise do repositório de dissertações do Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Maranhão, Prof-artes para desvencilhar um problema encontrado durante sua investigação.

3 OBJETIVOS: LEVANTAMENTO DE DADOS, RELATOS DAS PUBLICAÇÕES DO CURSO DE ARTES CÊNICAS PROF-ARTES\UFMA.

O mestrado profissional em Artes (Prof-artes) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) visa qualificar o artista educador, incentivando a produção acadêmica para contribuir com o conhecimento e integrar teoria e prática de ensino, promovendo o estudo de diversas linguagens artísticas, incluindo Artes Cênicas, Artes Visuais e Música. Logo, o objetivo principal deste artigo é as Artes Cênicas, o mestrado Profissional em Artes, devido a uma redução dos números de candidatos inscritos na área anterior ao ano de 2023, e o baixo número de dissertações nos anos de 2021 a 2023 no repositório do programa. Esta análise suscitou uma investigação, a qual será realizado uma análise e relatos dos possíveis motivos, após as entrevistas com o grupo de docente e discentes do Prof-artes e do Curso de Licenciatura em Teatro da UFMA, apontando possíveis caminhos para melhorar o acesso ao programa Prof-artes.

O interesse pela problemática da pesquisa, surgiu durante a disciplina Metodologia Científica, quando o Estado da Arte foi analisado por meio das publicações do programa. A partir das análises, foi possível perceber algumas situações históricas e críticas que influenciaram o baixo envolvimento acadêmico nas Artes Cênicas no Prof-artes, tais como: o período pandêmico do vírus Sars-Cov-2, 2019 e a

exigência de ser professor efetivo na rede pública para participar do programa. (UDESC\UFMA, 2016).

Com o baixo número de inscritos no ano de 2023, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível superior (CAPES), decidiu estender a seleção para professores contratados na rede de ensino básico de São Luís, Maranhão, até a conclusão do mestrado, facilitando o acesso de mais professores à universidade. As implicações desta mudança ainda serão investigadas posteriormente, alguns dados foram tabulados, gerando dois gráficos.

Sobre o contexto da pandemia, a maioria dos cursos de graduação e pós graduação, utilizaram a forma online, não presencial, na retomada de suas atividades acadêmicas, este resultado também foi analisado e ponderou os gráficos que foram elaborados de 2021 a 2023. UDESC\UFMA, 2016, que serão descritos mais adiante nas figuras 1 e 2 produzidas a partir da pesquisa no repositório do programa Prof-artes, pelas mestrandas: Maria de Lourdes Andrade Pereira, Darcilene Rocha Costa, Genicleia Vitório, Keilliane Rachid Falcão e Larissa Pereira (Prof-artes, 2024).

4 METODOLOGIA

Optou-se pela pesquisa participante, GOSSI, (1981) que busca encontrar formas de melhorar o coletivo e deixá-lo no controle do processo, fazendo relação com a identificação e o envolvimento do pesquisador com o participante, neste caso com o corpo docente e discente do mestrado profissional em artes e também da graduação em licenciatura em teatro.

Diante do quadro situacional de redução dos números de dissertações e do baixo número de inscritos no Prof-artes em 2023, na modalidade Artes Cênicas, durante os anos de 2021 a 2023. O recorte analisado partiu do ano 2021, também considerando que as inscrições se tornaram de forma não presencial, online. A pesquisa surge com o objetivo de realizar um levantamento com o corpo docente e discente para investigar de forma mais esclarecedora, as motivações para estes números, além do contexto da pandemia da Covid-19, já mencionada anteriormente. (Gossi, 1981).

Outros profissionais do programa Prof-artes e de outros departamentos, com informações relevantes foram elencados: Como o secretário do programa Prof-artes e dos técnicos da Pró Reitoria de Ensino e Assistência Social (PROAES/UFMA), que nos disponibilizaram as informações deste levantamento. Bem como, análise do Estado da Arte, sobre as possíveis respostas ao que possa ter ocorrido durante os anos em que

"ocorreu" esta diminuição de dissertações e de números de inscritos no acesso ao Mestrado Profissional em Artes Cênicas.

A partir do processo de pesquisa, o método utilizado foi a pesquisa participante. Segundo Gossi, (1981):

> [...] busca o envolvimento da comunidade na análise de sua própria realidade. Ela se desenvolve a partir da interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas. A pesquisa Participante busca os interesses da comunidade na sua própria analise. É por meio desse tipo de pesquisa que é encontrado e debatidos problemas reais dessa comunidade. (GOSSI, 1981, p. 54-55)

Desse modo, é importante entender a proposta de modelo de uma pesquisa participante, GOSSI, (1981), no qual encontra-se pontuado abaixo:

> Processo de Conhecer e Agir; gira em torno de um problema existente;
> É iniciada em uma realidade concreta que os pesquisados já convivem e a qual pretendem mudar; variam a extensão e natureza da participação; em um caso ideal, a população participa de todo o processo, desde a proposta de pesquisa, coleta de dados, análise, planejamento e intervenção na realidade; busca reduzir ou eliminar as limitações de uma pesquisa tradicional. (GOSSI, 1981, p. 168)

Para abordar os problemas identificados durante o Estado da Arte, foram realizadas entrevistas com o corpo docente e discente, essas entrevistas visaram explorar possíveis causas para a diminuição e buscar soluções que possam reverter os problemas e revitalizar o interesse no programa.

A pesquisa foi inicialmente conduzida de forma bibliográfica com Gosselin, Fortin, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. CAPES (2015). Posteriormente, através de uma abordagem participante, **(**GOSSI, 1981), envolvendo métodos quantitativos (os gráficos e tabelas) e qualitativos (as entrevistas e relatos).

Os relatos coletados foram fundamentais para responder as perguntas iniciais. Os participantes foram identificados através de um percentual por "amostragem livre e espontânea" (GOSSI, 1981), em cerca de dez por cento, do número total da base de dados tanto de docentes, como discentes, do Prof-artes e do Curso de Licenciatura em Teatro, fornecidos pela secretaria do Prof-artes e do Curso de Licenciatura em Teatro e os técnicos de Ensino Superior da PROAES.

Os pesquisados foram identificados por letras alfabéticas, optando por não revelar seus nomes, (pois a maioria preferiu permanecer anônima durante a pesquisa). A etapa de coleta de dados incluiu entrevistas realizadas entre os dias 04 a 20 de julho de 2024, nos seguintes locais: Campus UFMA do Bacanga, Departamento de Artes, Coordenação do Mestrado Prof-artes, Coordenação da PROAES e Biblioteca Setorial de

Artes. Foram entrevistados cinco docentes da graduação, quatro docentes da pós-graduação e quatro discentes, além das alunas do Prof-artes, envolvidas diretamente com a pesquisa que também contribuíram para responder aos questionamentos.

4.1 Recorte do texto da entrevista com docentes do Mestrado Profissional em Artes Cênicas

- *Na sua opinião, quais podem ter sido as razões para um período sem dissertações e inscritos no Mestrado Profissional em Artes? Houve alguma razão específica para essa lacuna ocorrer?*
- *O que motivou o retorno ou o incentivo à produção acadêmica no programa Prof-artes?*
- *Você tem alguma ideia do motivo pelo qual houve menos professores de Artes Cênicas, em comparação com as áreas de Música e Artes Visuais?*
- *Quais são os maiores desafios que os docentes do programa veem na formação de novos pesquisadores em Artes Cênicas no Prof-artes?*
- *Como os professores veem a evolução da linha de artes cênicas no mestrado profissional nos próximos anos, tanto na academia quanto escola?*
- *Como deveria ser formulada uma política de permanência para reduzir o número de abandonos e desistências no curso de licenciatura em teatro desde a graduação?*

(Fonte: Grupo de alunos do Prof-artes da área de Artes Cênicas-2024)

4.2 Recorte do texto da entrevista com discentes do curso de Licenciatura em Teatro

- *Ao se inscrever no curso de Licenciatura em Teatro, você tinha consciência que a formação seria para professor?*
- *Você pretende exercer a profissão de Professor?*
- *Qual a sua idade e o período acadêmico que se encontra?*
- *Quais são os maiores desafios que os discentes do curso Licenciatura em Teatro enfrentam para na graduação?*
- *Quais são os maiores desafios que os discentes do curso Licenciatura em Teatro enfrentam para graduar?*

- *Você conhece as linhas de pesquisa do mestrado profissional em Artes, Prof-artes?*
- *Você pretende fazer o Mestrado Prof-artes?*
- *Você pretende exercer uma carreira na área da educação?*

(Fonte: Grupo de alunos do Prof-artes da área de Artes Cênicas-2024)

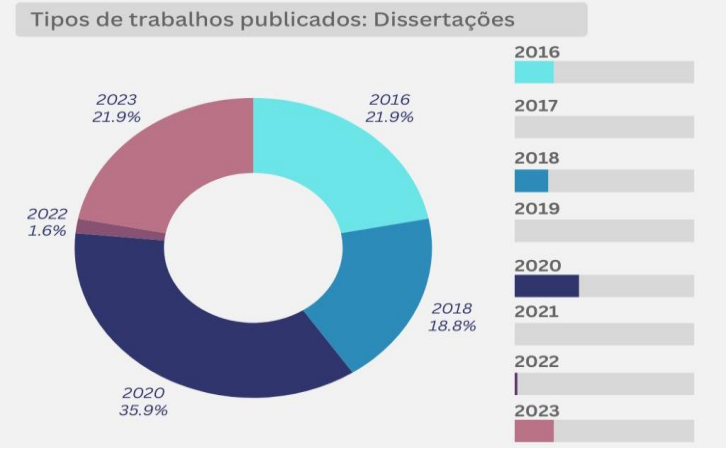
5 RESULTADOS

Esta abordagem permitiu obter importantes percepções sobre os desafios e as oportunidades enfrentadas pelo programa Prof-artes. Com a redução do número de inscritos, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) decidiu estender a seleção para professores contratados na rede de ensino básico, desde que estivessem ativos até a conclusão do mestrado, facilitando o acesso de mais classes de docentes à universidade.

Concluindo, por meio da análise bibliográfica do programa, busca-se entender como o acesso ao programa e o número de publicações podem estimular os profissionais que estão regularmente em sala de aula. Ao final, avaliam-se os tipos de trabalhos na área de Artes Cênicas, como dissertações dentre outros, presentes nos periódicos de trabalhos de conclusão do programa Prof-artes da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Nesse sentido, ao analisar o Estado da Arte a partir das publicações do mestrado profissional, é possível identificar os seguintes dados de acordo com a figura 1:

Figura 1: tipos de trabalhos publicados em Artes cênicas (Prof-artes-2024)



Fonte: autoria grupo de mestrandas de Artes Cênicas do Prof-artes.

Nota-se que nos anos de 2017, 2019 e 2021 não houveram publicações, conforme justificativas dos docentes entrevistados e dados do processo seletivo no site da universidade, indicando que não houve dissertações apresentadas nesses anos. O ano com menor índice de publicações foi 2022, período em que a população enfrentava a pandemia do vírus Sars-Cov-2, dificultando ainda mais o acesso acadêmico dos profissionais. Embora o Prof-artes tenha seguido, com o processo de acesso ao programa de forma online, só abriram inscrições a partir de 2022, resultando em nenhuma defesa de dissertação, por conta do ano anterior, 2021 haver registrado o maior crescimento da pandemia de Covid-19, no Brasil e no mundo.

A partir da observação e do gráfico mencionado, é notório um aumento de 35, 9% na escrita de dissertações no ano de 2020. Em todos os anos destacados, o tipo de trabalho mais elaborado foi a dissertação, não havendo outros modelos inscritos que também são propostos pelo programa, conforme sugere a resolução nº 04/2015 – Prof-artes:

- Apresentação de uma proposta pedagógica redigida em forma de artigo científico,
- Processos de criação artística redigidos em forma de artigo científico e dissertação
- Elaboração textual teórica e/ou crítica sobre tema relevante para o ensino da área artística. UDESC\UFMA, (2016).

Assim, a dissertação foi o texto mais realizado entre os mestrandos de Artes Cênicas do Mestrado Profissional em Artes da UFMA. Além disso, o estudo considera também o tipo de pesquisa realizada em cada dissertação pelos professores mestrandos, como destacado na figura 2.

Figura 2: tipos de pesquisas identificadas nas dissertações da área de Artes cênicas (Prof-artes-2024)



Fonte: Autoria grupo de mestrandas de Artes Cênicas do Prof-artes-2024.

A partir da análise de dados das sessenta e quatro (64) dissertações publicadas, percebe-se uma maior porcentagem na categoria de pesquisa-ação, GOSSI, (1981), com 60,9% de opção, onde os participantes utilizaram o conhecimento empírico para resolver um problema no qual pesquisadores e participantes estão envolvidos. As demais categorias dividem-se em: pesquisa descritiva (9,4%), pesquisa quantitativa (7,8%), pesquisa qualitativa (9,4%) e pesquisa qualiquantitativa (7,8%). UDESC, (2016).

O quantitativo total, onde nota-se a predominância por dissertações, faremos o recorte da análise para a compreensão da diminuição do número de dissertações apresentadas no ano de 2023. Essa análise suscitou uma necessidade de investigação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas, que também é o objetivo desta pesquisa, de responder quais foram as causas da diminuição do número de inscritos no programa Prof-artes sobretudo em 2023, onde houve apenas um candidato aprovado para cursar o Mestrado em Artes Cênicas, embora ainda vivêssemos os reflexos da pandemia ocorrida em 2019, que afetou todos os cursos de graduação e pós graduação da UFMA, a investigação prosseguiu.

6 ANÁLISE DOS RESULTADOS E DOS RELATOS

O levantamento realizado por meio do questionário revelou com base nas respostas dos docentes do Prof-artes, as prováveis motivações para o número reduzido de inscritos e de dissertações de conclusão ao final do mestrado durante o ano de 2023

(além do contexto da pandemia). Os professores identificados como: professor A, professor B, professor C, professor D, professor E e professor F, forneceram as respostas predominantes, que foram descritas a seguir:

- **Professor A:** As exigências do edital para inscrição no Prof-artes (para se inscrever no Mestrado Profissional em Arte, o candidato deve ser professor da Rede Pública, Estadual, Municipal ou Federal, concursado. No ano de 2024.[7]
- **Professor B:** O abandono dos discentes do curso de licenciatura em teatro por motivos diversos, inclusive por não identificação com o curso.
- **Professor C:** A desistência ou trancamento dos discentes do curso de Licenciatura em Teatro.
- **Professor D:** O número reduzido de concursos para área de Licenciatura em Teatro.
- **Professor E:** Pouca divulgação do edital nos campus do interior do Maranhão.
- **Professor F:** Estudantes do Curso de graduação, com problemas pessoais, psicológicos e/ou transtornos, causando a uma demora muito grande na conclusão do curso.

6.1 Análise da pesquisa e dos relatos com os discentes do Curso de Licenciatura em Teatro

O levantamento realizado com os discentes do curso de Licenciatura em Teatro dias 05, 08, e 09 de julho de 2024, identificou, através das respostas dos estudantes A, B, C e D, as possíveis motivações para o número reduzido de inscritos no Mestrado Prof-artes, bem como para o consequente número reduzido de dissertações:

- **Estudante A:** Alunos que entram com vocação para ser ator e não professor.
- **Estudante A:** A não identificação com o Curso de Licenciatura em Teatro.
- **Estudante B:** As exigências, do edital para inscrição no Prof-artes.
- **Estudante B:** O abandono dos discentes do curso de Licenciatura em Teatro.
- **Estudante C:** A desistência ou trancamento dos discentes do curso de licenciatura em teatro.

[7] Essa exigência caiu para professor da rede pública municipal ou estadual, contratado.

- **Estudante C:** O número reduzido de concursos pra área de Licenciatura em Teatro.
- **Estudante D:** Alunos com dificuldades psicológicas, transtornos, o que acarreta um tempo maior para a conclusão ou abandono do curso.

7 CONCLUSÕES A PARTIR DAS ENTREVISTAS E DOS RELATOS

Diante dos resultados das entrevistas iniciais (a pesquisa ainda se encontra em andamento) acredita-se que este estudo pode contribuir de maneira significativa para a formulação de políticas educacionais e para possíveis ajustes nos editais de acesso ao Mestrado Profissional em Artes-Prof-artes. Através da coordenação e do corpo docente do programa, é essencial adotar medidas que melhorem as políticas de acesso desde a graduação em Artes até o Mestrado. O levantamento realizado no Estado da Arte revelou um problema que pode ter origem no curso de graduação da UFMA, além do contexto da pandemia Covid-19, já mencionado anteriormente.

Portanto, uma política de permanência eficaz, pode assegurar que mais estudantes completem o curso de graduação e se inscrevam no Prof-artes, além de concluir o Mestrado na área de interesse de suas pesquisas.

Os resultados indicam, em contrapartida, a escassez de concursos para a área de Licenciatura em Teatro é um fator significativo que contribui para o baixo número de inscrições e dissertações na área de Artes Cênicas. Com a pandemia da Covid-19, houve um agravante, e prováveis dificuldades de acesso e permanência, na graduação o que impactou diretamente o número de inscritos nos programas de pós graduação, e no acesso ao programa Prof-artes.

Entretanto a decisão da CAPES, de ampliar a elegibilidade para incluir professores contratados, mostrou ser uma medida inteligente na remoção dessas barreiras, que ainda está sendo analisada nesta pesquisa: Se realmente houve um aumento no número de ingressantes no processo seletivo na área de Artes Cênicas, em 2024 e 2025.

A análise bibliográfica das publicações mostrou que os trabalhos desenvolvidos pelos mestrandos foram realizados sob a forma de dissertações, com a pesquisa-ação como metodologia predominante. Os dados das entrevistas com docentes e discentes indicaram percepções semelhantes com as barreiras apresentadas. Tanto os professores quanto os alunos mencionaram a falta de divulgação adequada dos editais, a

necessidade de apoio institucional e a desmotivação pela falta de concursos e oportunidades na área como fatores críticos. Além disso, foi identificado um índice preocupante de evasão na Licenciatura em Teatro nos últimos 05 anos, segundo relatos do Departamento de Licenciatura em Teatro, que ainda estão sendo tabulados.[8]

Muitos alunos ingressam com a intenção de se tornarem atores, o que contribuiu para a taxa de evasão. Portanto, recomenda-se que os programas de graduação em teatro abordem a formação docente de maneira mais integrada e atrativa.

Esses dados sugerem que, para expandir a participação acadêmica até o Prof-artes, é fundamental continuar ampliando o acesso ao programa. Iniciativas para fortalecer a divulgação e o apoio institucional devem ser intensificados, bem como medidas para alinhar as expectativas dos alunos com as oportunidades oferecidas pelo mestrado. Além disso, é importante considerar a implementação de iniciativas que promovam o valor do ensino e da pesquisa em Artes Cênicas, mostrando aos discentes as diversas possibilidades de carreira além da atuação como: Programas de mentoria, monitoria, workshops e eventos que conectem os estudantes com profissionais de sucesso na área, podem ser eficazes para este propósito de incentivo e prática de pesquisas acadêmicas.

Assim, pode-se concluir que as abordagens mencionadas, juntamente com esforços contínuos de reflexão e ajustes, apoiem efetivamente a formação de novos pesquisadores e educadores na área de Artes Cênicas. Isso, por sua vez, contribuirá para o desenvolvimento cultural e educacional, promovendo uma educação mais inclusiva e abrangente nas artes.

Além disso, os achados apresentados podem servir de base para futuras iniciativas e políticas no campo das Artes Cênicas, proporcionando um caminho mais claro e acessível para aqueles que desejam contribuir para o avanço, desta área tão vital. Este estudo não apenas apresenta uma visão atual da pesquisa, (ainda em andamento) mas, também estabelece fundamentos para novos debates e investigações.

Acredita-se que essas contribuições enriqueçam ainda mais a pesquisa acadêmica e profissional em artes e educação, incentivando inovações e melhorias contínuas nesse campo. Acreditamos que, com essas ações, a área de artes cênicas continuará crescendo, beneficiando a sociedade com uma educação em Artes Cênicas,

[8] Aqui pontua-se esse resultado como um sinal de alerta para aprofundar a investigação do acesso e permanência destes discentes, até a conclusão final do curso de licenciatura em teatro UFMA.

cada vez mais robusta e diversificada, seja no Mestrado Profissional em Artes, nos cursos de Licenciatura em Teatro, na Universidade Federal do Maranhão, e em todos as universidades envolvidas com o programa Prof-artes, em todo o Brasil.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. (2015). **Resolução nº 04/2015 – Prof-artes.** Recuperado em 7 de julho de 2024. Disponível em: https://sigaa.ufma.br/sigaa/public/programa/apresentacao_stricto.jsflc=pt_BR&idPrograma=1338. Acesso em: 7 de jul. 2024.

COESSENS, K. **A arte da pesquisa em artes-traçando práxis e reflexão**. ARJ–Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2014.

FIORENTINI, D. **Memória e análise da pesquisa acadêmica em Educação Matemática no Brasil:** o banco de teses do CEMPEM/FE-Unicamp. Zetetiké, v. 1, n. 1. mar. 1993.

FORTIN, S; GOSSELIN, P. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico.** ARJ–Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 1. 2014.

FERREIRA, Norma, Sandra de Almeida. **As pesquisas denominadas "Estado da Arte".** Educação & Sociedade, ano XXIII, no 79, Agosto/2002.

GOSSI, Ione de Sousa. **A pesquisa participante.** São Paulo: Paz e terra, 1981.

LUNA, S. V**. Planejamento de pesquisa:** uma introdução. São Paulo: EDUC, 2007.

Universidade Federal do Maranhão. (n.d.). Programa de Pós-Graduação em Rede - **Prof-artes em Rede Nacional/CCH. Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas.** Disponível em: https://sigaa.ufma.br/sigaa/public/programa/apresentacao_stricto.jsflc=pt_BR&idPrograma=1338. Acessado em: 7 de jul de 2024,

Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes, Design e Moda: **Mestrado profissional em Artes- Prof-artes. UDESC, 2016.** Disponível em: https://www.udesc.br/ceart/Prof-artes. Acesso em: 7 jul. 2024.

Recordatório teatral em fluxo:[1]

Arquivo digital do grupo CARICARETA.

Paulo Gustavo Mendes Serejo[2]
Universidade Federal do Maranhão/UFMA
Profª Dra. Marineide Câmara Silva[3]
Universidade Federal do Maranhão/UFMA

RESUMO

Este resumo apresenta um relato de experiência sobre o processo de pesquisa, coleta, sistematização e digitalização de documentos relacionados ao espetáculo teatral *Desprezados*, uma criação coletiva realizada pelo grupo teatral CARICARETA no contexto do teatro estudantil ludovicense no início da década de 1980 (1982-1983). O grupo iniciou suas atividades em um espaço escolar local, e o projeto teve como objetivo a transposição dos elementos coletados em campo para um arquivo digital experimental, utilizando a plataforma de gestão de conteúdos Omeka. A organização do arquivo foi estruturada em pastas que refletem o caráter memorial e material dos conteúdos, visando facilitar o acesso do visitante às dinâmicas formas de explorar e compreender, por meio da leitura de metadados, uma parte significativa da história do teatro estudantil ludovicense no ambiente digital.

PALAVRAS-CHAVE: teatro ludovicense; teatro estudantil; plataforma omeka; arquivo digital.

Introdução

A pesquisa que fundamenta o relato de experiência em questão é fruto de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentado como parte de uma ampla investigação em outubro de 2024. Seu início ocorreu durante a disciplina *Teatro Maranhense*[4], ofertada no período 2023.1 como disciplina optativa no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). A pesquisa teve como ponto de partida uma atividade avaliativa da disciplina, cujo objetivo foi

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Paulo Gustavo Mendes Serejo. Universidade Federal do Maranhão/UFMA. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão/UFMA. paulo.gustavo@discente.ufma.com
[3] Marineide Câmara Silva. Universidade Federal do Maranhão/UFMA. Doutora pelo Programa de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - Portugal (2022), com diploma reconhecido pela Universidade Federal da Bahia/UFBA. marineide.silva@ufma.br
[4] Disciplina ministrada como optativa pela Profª Dra. Maria José Lisboa Silva e pela Profª Ma. Daiana Roberta Silva Gomes.

explorar grupos de teatro maranhenses, extintos ou ainda em atividade, a partir da segunda metade do século XX.

Ao optar pela escolha da investigação do grupo de teatro CARICARETA[5], percebeu-se uma ampla gama de possibilidades de pesquisa onde o período histórico, a diversidade de espetáculos apresentados, os locais de apresentação, notas de jornal de destaque sobre os feitos e artistas que compuseram as produções do grupo, poderiam constituir um material de rica pesquisa e análise científica sobre a importância, valorização e reconhecimento da documentação restante do grupo como elementos de reconstrução de um passado frutífero do movimento teatral estudantil de São Luís do Maranhão.

O espetáculo escolhido para a análise documental foi a peça "Desprezados"[6], montada pelos alunos do Colégio de 2º grau Gonçalves Dias[7] e que veio a ser composta pelos alunos que participavam das oficinas de teatro oferecidas na escola antes e durante o processo da montagem desta peça que veio a concretizar a criação do grupo CARICARETA. O espetáculo, liderado pelo professor e artista participante do movimento do teatro amador de São Luís Jaime Furtado[8], abordava a temática de apelo social do menor abandonado, tema muito recorrente nas manchetes de jornal de circulação na época, além de protagonizar pauta de engajamento da Igreja Católica muito representada por grupos de jovens de comunidades e dentro dos espaços escolares como oportunidade de discussão e consciência social.

Após um período de amadurecimento da pesquisa e já posteriormente durante a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, verificou-se a possibilidade de discussão e destaque à visibilidade documental em processo de digitalização dos materiais aferidos e coletados em diversos espaços de pesquisa documental e arquivística da cidade, além de materialidades de outros formatos que compuseram rico material de

[5] O grupo de teatro CARICARETA surgiu a partir da execução de oficinas de teatro no Colégio de 2º Grau Gonçalves Dias, com consolidação durante a montagem do espetáculo "Desprezados" em meados de 1982. Suas atividades duram até 1992 (Lisboa, 1997). O nome do grupo se grafa com letras maiúsculas.

[6] A peça "Desprezados" estreou oficialmente em novembro de 1982 na IV Feira de Arte e Produção do Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte na Educação - Prodiarte, segundo publicação nº 471, de 28 de novembro de 1982, do jornal "De Hoje". A última apresentação da peça, pelas pesquisas de jornal, data de novembro de 1983 na VIII Mostra Maranhense de Teatro Amador do Maranhão, organizado pela Federação de Teatro do Maranhão - FETEMA (Jornal O Estado do Maranhão, 1983, p. 3).

[7] Atualmente na escola funciona o Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão - IEMA/Gonçalves Dias, Unidade do Bairro de Fátima.

[8] (1957-1999) Professor, diretor e ator de teatro, foi o fundador do grupo CARICARETA e diretor do espetáculo "Desprezados". Começou a dar aulas e ministrar oficinas de teatro após iniciar sua carreira no teatro como integrante do grupo Gangorra, dirigido pelo professor de teatro Aldo Leite. Permaneceu orientando as atividades do grupo até 1983.

arquivo no processo de digitalização em questão, a citar: fontes documentais de fragmentos e jornal, imagens referentes ao espetáculo em questão como parte do acervo do professor Inaldo Lisboa[9] e Jorge Milton[10], áudios dos dois principais remanescentes do espetáculo citados anteriormente, material documental com certificado de apresentação do espetáculo e um trabalho escrito como monografia que fala de maneira sucinta sobre o processo de criação e montagem de "Desprezados" e espetáculos posteriores do grupo.

A ideia central da experiência de que trata este trabalho de caráter qualitativo, com pesquisas bibliográficas e coleta de materiais em campo foi, portanto, da concepção e composição de um arquivo digital com todas estas materialidades em questão. Para tal, buscou-se a fundamentação na concepção de ideias basilares desta proposta, tal como conceitos de arquivo, arquivo digital e memória (com ênfase à sua conceituação nas modalidades cultural e oral). Entendendo-se, pois, que nesta perspectiva, a memória é constituída como "um conjunto de funções psíquicas cujos atos articulados em coletividade são inscritos" (Le Goff, 2003), o arquivo digital foi percebido como o meio pelo qual a memória documental e viva por meio dos remanescentes que presenciaram e vivenciaram o momento do teatro local abordado, pudesse passar pelo processo de reativação de seu caráter passivo ou de esquecimento de suas materialidades e registros guardados para o arquivo ativo (Assman, 2016), onde o corpo e a voz destes depoentes também tornam vivas as memórias dos processos de construção e representação cênicos outrora vivenciados em diversos espaços e palcos da cidade.

Neste sentido, o arquivo digital funciona como uma memória de inscrição e pode ser estendido pelo uso como um dispositivo que abriga arquivos de diversas materialidades como a memória oral, aqui entendida como memória de expressão oral ou memória falada (Seawright; Maceno, 2023), a memória cultural, categoria advinda e coexistente ao conceito mais amplo de memória e que é entendida como elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, seja nos âmbitos individuais ou coletivos (Le Goff, 2003) e a memória digital ou digitalizada (Dantas, 2014) que advém

[9] Francisco Inaldo Lima Lisboa foi ator, diretor, cenógrafo, roteirista e dramaturgo do CARICARETA. Atualmente é professor do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia (IFMA) - Maracanã, em São Luís. É o único ex-integrante responsável pela salvaguarda dos arquivos documentais do grupo. No corpo do texto será identificado como Inaldo Lisboa.

[10] Jorge Milton Ewerton Santos foi o ator de maior longevidade e atividade no grupo. Ao longo de muitos anos ministrou oficinas de teatro em espaços de teatro, cultura e para comunidades na cidade e no estado. Leciona a disciplina de Teatro no Colégio Universitário - COLUN, em São Luís. É conhecido como Jorge Milton.

de fontes orgânicas não oriundas do espaço digital, sendo, portanto, transposta, reproduzida e salvaguardada para este espaço com outros aspectos jurídicos, de tratamento de dados e significado documental e histórico em processo que cunhamos de remidiatização da memória ou de reprodução de um conteúdo em outra mídia, interferindo e ampliando as suas possibilidades de leitura (Mendes, 2023). No caso de um arquivo digital, busca-se outras configurações de leitura pelas alternativas formas de sistematização dos materiais digitalizados e arquivados por meio de funções advindas das próprias plataformas com recursos tecnológicos que suportam este tipo de projeto.

Metodologia

Partindo da proposta de investigação e valorização da memória do espetáculo "Desprezados", seus processos de criação e encenação no movimento do teatro estudantil de São Luís, a digitalização das memórias em arquivo e a sistematização destes arquivos em espaço digital, a pesquisa foi ampliada para outros espaços em campo que pudessem complementar e somar mais informações ao material sonoro já acumulado desde o pontapé inicial da pesquisa quando da realização da pesquisa na disciplina de Teatro Maranhense.

No contexto inicial pôde-se constatar a existência de fragmentos de jornal da época de existência do grupo que citavam a sua participação em eventos culturais locais e críticas de jornal sobre algumas de suas apresentações. A partir do material coletado verificou-se fontes de rico caráter informativo acerca dos feitos realizados no movimento teatral amador de São Luís e região com citação de espaços de apresentação e grupos/artistas que compunham o contexto efervescente de produção e criação teatral na cidade, com ênfase também à preocupação dos incentivos que pudessem patrocinar e valorizar a cultura local por meio de um intenso movimento de teatro amador do estado.

Apesar da riqueza de conteúdos acessado por meio de conversas de *WhatsApp* com os dois principais componentes do grupo já citados, bem como o acesso à mensagens e áudio e imagens de documentos, constatou-se a fragilidade das materialidades acessadas no acervo pessoal do professor Inaldo Lisboa devido o aspecto temporal e as condições de sua manutenção, além da iminente possibilidade de sua perda material devido a uma cultura de pouca valorização aos registros documentais que relatam fatos da cultura cênica local e que podem inspirar novas pesquisas e rico material bibliográfico da cena teatral maranhense.

Deste modo a pesquisa estendeu seu espaço de pesquisa para os espaços físicos e que ainda funcionam como únicos locais de salvaguarda e preservação destas materialidades como a Biblioteca Pública Benedito Leite e o Núcleo de Pesquisa e Memória Nerine Lobão, anexado ao Teatro Arthur Azevedo, em São Luís. Nestes espaços pôde-se encontrar diversos fragmentos de jornais da época já extintos atualmente, bem como muitos ainda existentes que citam diretamente a participação do grupo CARICARETA em festivais e com apresentações locais com a peça "Desprezados" e indiretamente com relatos dos eventos em que a peça foi apresentada desde as suas primeiras exibições quando ainda foi cunhada de "Exercício Sobre o Menor"[11], pois ainda estava em fase de experimento. Todas as informações acerca dos fragmentos de jornal coletados e as informações da sua legenda foram tabeladas em arquivo do *Word* para facilitar o processo de busca de algum dado referente à cronologia da pesquisa em jornais em período compreendido entre agosto de 1982 e dezembro de 1983.

Figura 1 - Fragmento de jornal sobre a VII Mostra de Teatro do Maranhão.



Sétima Mostra de Teatro Amador prossegue hoje no Artur Azevedo

Grupos de teatro amador de São Luís, São José de Ribamar, Imperatriz, Barra do Corda, Timon e Zé Doca participarão da Sétima Mostra Maranhense de Teatro,que foi aberta ontem no Teatro Artur Azevedo e que se prolongará até o dia 18. O evento tem a promoção da Federação Maranhense de Teatro e a colaboração do Inacem, Mobral, Secretaria de Cultura, Sedel e Universidade Federal do Maranhão.

O encontro de grupos teatrais amadores não se restringirá à apresentação de espetáculos. A programação prevê a realização de palestras, debates, apresentação de filmes e avaliação coletiva dos trabalhos a serem apresentados. A programação prevê espetáculo para o Teatro Artur Azevedo, Laborarte e Salão Paroquial do Anil.

Os espetáculos a serem apresentados durante a Sétima Mostra Maranhense de Teatro são os seguintes: "Maria Arcângela" (Fetema), "Zé Capim" (Gangorra), "Molecagem" (Laborarte), "O Sapo Cururu" (Gutar), "O Coelho Boa Vida" (Capa), "A Lenda de Jurupari" (Aruanda), "Exercício sobre o menor" (Caricatera), "Como a Lua" (Grumate), "A Bruxinha Dorotéia" (Fundo do Quintal), "Ilha e Prosperidade" (Nova Semente) e "Chico Rei" (Tea).

Fragmento de jornal citando a realização da VII Mostra de Teatro do Maranhão com a participação de grupos de teatro amador de diversas cidades do estado. Na matéria encontra-se a citação do experimento cênico "Exercício Sobre o Menor" que deu origem logo depois à peça Desprezados, do grupo CARICARETA. Fonte: Jornal O Estado do Maranhão (1982, p. 2).

[11] Informação inédita encontrada em pesquisa na Biblioteca Benedito Leite extraída do jornal "O Estado do Maranhão", nº 4044, de 11 de setembro de 1982, sobre a participação do grupo com exibição do experimento cênico "Exercício Sobre o Menor" na VII Mostra Maranhense de Teatro, organizada pela Federação de Teatro do Maranhão - FETEMA. Segundo informação encontrada na edição nº 4037, de 4 de setembro de 1982, do mesmo jornal, a apresentação ocorreu em 12 de setembro de 1982, na sala Cecílio Sá - Casarão Laborarte.

Apesar das diversas dificuldades encontradas em acessar a materialidade de algumas notas devido o desgaste das condições de armazenamento dos jornais guardados em cadernos nas suas versões físicas na Biblioteca e em pastas no Núcleo, conseguiu-se registrar estes materiais por meio de fotos de câmera de celular e posteriormente separadas por pastas com a identificação das datas de pesquisa e da identificação dos fragmentos dos jornais acessados com data de publicação, números de edição e paginação devidamente atestados.

As pastas foram criadas no perfil do *Google Drive* do pesquisador fornecido pelo login de discente da universidade e editadas em aplicativos de fotos do *Google*, do aplicativo de ferramentas de edição *Picsart* e do *Drive* como procedimentos de edição das imagens para melhorar a visualização e leitura dos materiais angariados, sem comprometimento com o teor visual original e o viés histórico destas fontes.

Além destes registros buscou-se grande aparato da composição do arquivo em depoimentos baseados principalmente na memória oral dos dois principais ex-integrantes do grupo por meio de conversas pelo aplicativo *WhatsApp*. Assim como os fragmentos de jornal, as entrevistas foram organizadas em tabelas com informações organizadas acerca das datas em que ocorreram cronologicamente, a temática do assunto abordado e a fonte viva e material de onde as informações foram partilhadas e obtidas.

As entrevistas ocorreram em caráter contínuo ao longo de cerca de um ano[12], se estendendo desde o início da pesquisa antes do processo de feitura do trabalho de conclusão de curso até a sua consumação com a sugestão e criação do arquivo digital em caráter experimental intitulado “Recordatório Teatral em Fluxo: Arquivo Digital do Grupo CARICARETA”[13], fornecendo ricos materiais de acesso às memórias das realizações deste grupo quando da montagem do espetáculo “Desprezados”.

Para a organização destes arquivos de áudio optou-se por dividi-los no arquivo digital em pastas conforme a sua data de envio dos áudios e a natureza do seu conteúdo em sequência que se segue: início do processo de pesquisa para realização da peça e criação do grupo, período de ensaios do CARICARETA, montagem, produção e

[12] As entrevistas de áudio que fundamentaram a pesquisa ocorreram de junho de 2023 a junho de 2024, em sua grande maioria de forma remota por meio do aplicativo de mensagens *WhatsApp* devido a distância física do pesquisador com os entrevistados.

[13] O nome do arquivo simboliza a ideia de um espaço de guarda e partilha de memórias e recordações, além de sugerir uma contínua construção e completude de informações com sugestões e pesquisas futuras.

apresentação do espetáculo. Essa sequência buscou respeitar os passos metodológicos de construção de um espetáculo dando destaque para o seu aspecto educacional, uma vez criado por estudantes e oriundo de processo criativo em espaço educacional público na cidade.

O arquivo digital reúne ainda documentações como imagens de apresentações da peça, certificado de apresentação do grupo em festival, além de uma pasta de coleções contendo anotações de diários do professor Inaldo Lisboa com informações de apresentações e impressões pessoais destes momentos, completada pela monografia do mesmo professor sobre o processo criativo do grupo CARICARETA ao longo de seus diversos anos de atuação no cenário artístico regional e nacional.

Tais documentos e arquivos encontram-se organizados e armazenados no software de gestão e disseminação de conteúdos de coleções digitais *Omeka*, plataforma oriunda de projeto educativo estadunidense de apoio à digitalização de acervos e arquivos de instituições de armazenamento documental e de iniciativas individuais e acadêmicas de disseminação de memórias e patrimônios culturais (Brasil, 2023). Atualmente filiada ao Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações, a plataforma pode ser instalada por meio do sistema operacional Linux ou utilizada gratuitamente com espaço de armazenamento de até 500 mb para uso e experimentação de projetos como o arquivo digital experimental criado nesta pesquisa.

Figura 2 - “Recordatório Teatral em Fluxo: Arquivo Digital do grupo CARICARETA”.



Legenda: Identidade visual do arquivo digital experimental do grupo CARICARETA criada por Régis Costa de Oliveira, utilizando softwares de criação gráfica. Fonte: OLIVEIRA, Régis Costa de (2024).

As pastas de coleções e de itens do arquivo criado nesta plataforma com o endereço eletrônico “https://caricareta.omeka.net/”, tem a possibilidade de ser explorada de diferentes formas: por meio dos itens, levando-se em conta o título do arquivo adicionado em ordem alfabética, do criador da pasta ou da data de adição do arquivo ou por meio das coleções com a opções de ser guiado pelo título da coleção em ordem alfabética ou da data de criação da pasta de coleções adicionada na plataforma. Além disso, a plataforma possibilita a cada arquivo de item uma referência de citação em modelo apresentado na página de visitação do item. Outra funcionalidade importante ao arquivo digital é a sua possibilidade de busca de itens por termos específicos e frequentemente citados nos materiais arrolados na plataforma, tais como nomes de eventos, espaços e pessoas.

Resultados e Discussões

Verifica-se, por meio do relato de experiência descrito, o arquivo digital experimental criado pela pesquisa de conclusão de curso como um espaço de troca, diálogo e construção de conhecimento acerca de eventos e feitos importantes realizados ao longo do período de experimentação cênica do espetáculo investigado por artistas oriundos de espaço escolar e do movimento de teatro amador de São Luís e região.

A pesquisa atesta a relação de grupos de teatro e de diversos espetáculos com muitos outros realizadores, pois da existência de um rico movimento de teatro da cidade liderado e unificado pela Federação de Teatro Amador do Maranhão (FETAMA). Neste contexto aproximavam-se diversos artistas e espetáculos em um mesmo espaço e/ou evento, dando a possibilidade de conhecer e reconhecer nomes de símbolos artísticos do momento artístico em voga e a construção de diálogo sobre os rumos da arte teatral naquela sociedade.

Os materiais armazenados na plataforma *Omeka*, ainda que em caráter experimental, potencializam o preenchimento de lacunas históricas de um momento oportuno do teatro ludovicense por apresentar informações, documentos e processos de criação que se expandiram por todo um contexto de trabalho e produção comungados e norteados por alguns mestres do teatro que indicavam os caminhos e métodos de construção cênicas, da pesquisa, passando pela dramaturgia e encenação, constituindo o trabalho do CARICARETA e muitos outros grupos de teatro da cidade.

Ao remidiatizar esses materiais no espaço digital que se torna cada vez mais oportuno como espaço de comunicação e criação de conteúdos em período

pós-pandêmico e globalizado, mesmo com as dificuldades encontradas para lidar com a preservação e patrocínio de demandas referentes à manutenção de arquivos digitais e sua adaptação a softwares em atualização, o experimento é argumentado como um espaço pedagógico e de uso didático, além de diversificar utilidades e interpretação para os arquivos em suas materialidades e possibilidades de acesso na plataforma como uma outra forma de literacia.

O trabalho reflete, portanto, sobre as possibilidades de investigação das memórias do teatro estudantil ludovicense e a criação de um arquivo digital para preservação, acesso e difusão dessas memórias trazendo à tona um passado até então passivo e adormecido pela falta de seu redescobrimento e uso, reavivado pela transposição para o presente em rememoração teatral e digitalização arquivística.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. Cânone e Arquivo. In: ALVES, Fernanda Mota; Soares, Luísa Afonso; Rodrigues, Cristiana Vasconcelos (org.): **Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural**. Ribeirão, V.N. Famalicão: Húmus, p. 75-86, 2016. Disponível em: https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/12944/1/Estudos%20da%20Memoria -Intro_CVR-FMA-LAF-2016.pdf. Acesso em: 12 dez. 2024.

BRASIL. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações/Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. **Omeka**: Sistema de Gestão de Publicação de Conteúdos. Brasília, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/ibict/pt-br/assuntos/tecnologias-para-a-informacao/omeka. Acesso em: 03 jan. de 2025.

DANTAS, Camila Guimarães. **Criptografias da memória**: um estudo teórico-prático sobre o arquivamento da web no Brasil. 2015. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11562. Acesso em: 3 jan. 2024.

Jornal De Hoje. nº 471. 28 de novembro de 1982.

Jornal O Estado do Maranhão. nº 4037. 04 de setembro de 1982.

Jornal O Estado do Maranhão. nº 4044. 11 de setembro de 1982.

Jornal O Estado do Maranhão. nº 4289. 11 de novembro de 1983.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LISBOA, Francisco Inaldo Lima. **O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO GRUPO DE TEATRO CARICARETA**. 1997. 104 p. Monografia (Licenciatura em Educação Artística) - Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís/MA, 1997.

MENDES, Caroline Garcia. Os arquivos digitais e a escrita da história a partir das fontes on-line. **Acervo**, [S. l.], v. 36, n. 3, p. 1–13, 2023. Disponível em: https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1978. Acesso em: 5 set. 2024.

OLIVEIRA, Régis Costa de. **Recordatório Teatral em Fluxo**: Arquivo Digital do Grupo CARICARETA. 2024. Identidade visual criada por Régis Costa de Oliveira. Utilizando softwares de criação gráfica.

SEAWRIGHT, L.; MACENO, L. História oral e sociedade digital. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, *[S. l.]*, v. 78, p. 503–533, 2023. DOI: 10.23925/2176-2767.2023v78p503-533. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/60508. Acesso em: 4 jan. 2025.

A fantástica vida sexual da mulher solteira[1]

Tateando processos

Renata Figueiredo[2]
Grupo Xama Teatro
Igor Nascimento[3]
Grupo Xama Teatro

RESUMO

Esta comunicação é a partilha de um processo de criação literária e dramatúrgica que reflete as vivências de uma mulher madura. Neste trabalho, a narrativa pessoal conecta-se com as experiências de outras mulheres, revelando vulnerabilidades e questionando preconceitos. A dramaturgia surge a partir de 12 cartas escritas por Renata Figueiredo e destinadas ao diretor e dramaturgo Igor Nascimento. Estes textos são atravessados por temas como o tarô, amores, envelhecimento, memórias e rituais. Além da narrativa pessoal, buscamos caminhos de experimentação poética no processo criativo teatral: encontrar estratégias para transgredir e transcender a palavra escrita para investigar como a poesia pode ser vivida pelo corpo e voz de uma atriz.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; processo criativo; sexualidade; envelhecimento

A Força Motriz

Sou Renata Figueiredo, tenho 51 anos e uma das fundadoras do Grupo Xama Teatro, de São Luís, Maranhão. Não sou atriz de teatro: sou atriz de GRUPO de teatro, participar de um grupo teatral é a maior aventura da minha vida. Minha história como artista se confunde com esta experiência. O Grupo Xama Teatro é um grupo liderado, há 15 anos, por mulheres que buscam valorizar e revelar as narrativas e potências de criação a partir de perspectivas que valorizam as expressões da subjetividade humana (sonhos, desejos, imagens e práticas oraculares) conectando-as à criação-produção artística a partir do ajuntamento das subjetividades e das concretudes. Guiadas pela força do desejo de transformação através da arte, vamos construindo nossos espetáculos. Neles, as histórias das atrizes se mesclam às narrativas ficcionais e o trabalho autoral resulta de uma partilha de narrativas femininas para a criação do texto e da cena. Nessa perspectiva, o grupo produziu alguns de seus espetáculos: A Besta Fera - sobre a vida

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2]Renata Figueiredo, Grupo Xama Teatro. Atriz, arte-educadora, reaeon@yahoo.com.br
[3] Igor Nascimento, Grupo Xama Teatr0, dramaturgo rogi_fer@hotmail.comm

da médica e líder comunista Maria Aragão; As Três Fiandeiras, que narra a história de três rendeiras que partem, com coragem e determinação para resgatar um filho perdido no mar; A Mariposa – sobre a mulher, que ao chegar na velhice descobre que o amor à vida não termina com o tempo; e A Vagabunda, Revista de uma mulher só, sobre a luta da mulher pelo direito de ser artista.

Em minha trajetória de vida sempre me relacionei com oráculos e experiências sensório-espirituais. Consulto o tarô há mais de trinta anos e comungo ayahuasca em cerimônias xamânicas desde 2008; de 2017 a 2020 integrei um grupo de mulheres conduzido por uma terapeuta-parteira tradicional. Todas estas práticas se integram ao meu modo de viver e estruturam minhas condutas em todas as instâncias de minha existência. Ao longo do tempo, esta práxis concedeu-me uma alcunha: atriz-bruxa. Assim meus colegas, parceiros de grupo e alunos começaram a me chamar. Para algumas pessoas ser chamada de bruxa pode ser uma ofensa, mas para mim, é uma responsabilidade. Quando minha sócia, Gisele Vasconcelos, citou meu nome na ficha técnica de seu espetáculo, como "Bruxa", a necessidade de reconhecer e afirmar esta figura, ficou mais presente. Quem é esta atriz-bruxa? Quais seus poderes mágicos? Quais seus desafios?

Portanto, no processo teórico-prático de investigação da nossa pesquisa busca-se identificar e compreender a figura da atriz-bruxa e suas potencialidades na cena teatral do Grupo Xama Teatro e reconhecer que elementos são fundamentais para a presença da atriz-bruxa dentro de um processo criativo. No caso, a montagem de A Fantástica Vida Sexual da Mulher Solteira.

O título A Fantástica vida sexual da mulher solteira, inicialmente, vem de uma motivação pessoal: compartilhar um processo de luto e renascimento vivenciado em um ciclo de 7 anos. Esta travessia foi ancorada em práticas diversas que unem arte e autoconhecimento: o tarô, que pesquiso desde a adolescência, o xamanismo, minha prática espiritual; a terapia em grupo de mulheres, e as experiências junto ao Grupo Xama Teatro: espetáculos, oficinas, atuação e criação em audiovisual, programa radiofônico e contadores de histórias.

A atriz-bruxa

Mesmo quando ainda não pensava sobre ela, esta "entidade" vinha se esgueirando pelos cantos e frestas, se manifestando em meu trabalho junto ao grupo

Xama Teatro, desde a sua fundação. Em nossas montagens sempre olhamos para nossos sonhos como matriz para a concepção de cenas, temas e imagens. Consultamos o tarô para definir caminhos, para termos inspirações e possíveis abordagens sobre o tema que estamos trabalhando. Estas reverberações extrapolam até mesmo o campo da criação teatral, o tarô nos ajuda também a cuidar dos relacionamentos interpessoais da companhia. Nossos processos abraçaram esta atriz-bruxa que desvenda, que busca reconhecer as conexões que emergem entre dimensões, supostamente díspares: o todo que se manifesta em pequenos detalhes. Com o passar do tempo, a figura da bruxa tornou-se latente, manifesta, o que me instiga a reconhecer e organizar o que já faço dentro do grupo Xama Teatro de forma espontânea e intuitiva.

Neste trajeto é importante dizer que minha caminhada teatral sempre me fez passar por lugares sombrios do meu corpo-memória, uma história que é pessoal, mas também é política, no fluxo incessante entre o eu, o outro e o mundo-sociedade. Optar pelo teatro exige que eu visite os porões da minha consciência em busca do meu espaço íntimo, o "eu casa", de Bachelard, meu espaço interior habitado, onde me inscrevo em memórias, sonhos, devaneios, "lembranças de proteção" (BACHELARD, 2000, p. 218) que narram minha história. Ao visitar esses "porões", muitas vezes encontrei resistências, revisitei dores e tive abalada a minha fé em mim mesma. Na insistência em persistir no teatro recebo um sinal que vem do olhar do outro sobre mim: a atriz-bruxa. Ao receber um nome, essa espécie de título, recebo também o desejo de aplicar as mágicas que o inspiraram em mim mesma.

Em sua essência, o Xama Teatro já traz a vocação de seguir as pistas dos sonhos, sonhos para nós não são abstrações, mas matéria prima, força motriz para criar realidades paralelas: muitos de nossos trabalhos nasceram de sonhos, sonhos que nos acordaram no meio da noite, sonhos sonhados por duas ou três de nós ao mesmo tempo, sonhos que se materializaram através de imagens sincrônicas. Com esta fé no que a racionalidade, por si só, não dá conta, nós seguimos os rastros oníricos, levando-os para a concretude. Para Gaston Bachelard isso que chamamos de "sonhos", são "devaneios", imagens intraduzíveis em palavras que só podem ser indicadas por outras imagens, através de manifestações poéticas:

> (...) Notemos, aliás, que um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Tocamos aqui no domínio do amor escrito". (BACHELARD, 1988, p.7)

Essa aproximação com a noção de devaneio, proposta por Bachelard traz à tona, a ideia de que as inspirações que nos chegam em sonho, nos impelem a concretizá-las, a criar, a colocarmo-nos em ação, pois a imagem poética que nos surge em momentos de trégua do controle racional (esses momentos podem ser reconhecidos em estados de sonho ou devaneios), só existirá de fato, se comunicada através da dança, da poesia, da música, do teatro: ou seja, a imagem compartilhada, a criação poética. Músicas não cantadas, poemas não escritos, quadros não pintados, morrem. E assim, entre o sonho e a obra existe uma delicada ponte, onde mora o fazer.

A Fántástica

A Fantástica Vida Sexual da Mulher Solteira nasce, a princípio, como um título, um testemunho autobiográfico, que apesar de ser meu, me ultrapassa. Quando falo, vozes de muitas mulheres passam por mim tornando-me ficção de mim mesma: eu muitas. Esta condição autobiográfica e ficcional me instiga ir ao encontro de metodologias que permitam um olhar ao mesmo tempo profundo e distanciado das minhas narrativas de vida. Nesta busca, encontro ressonâncias com a arte da performance, na qual a noção de individualidade trafega em entrelugares: o eu, o não-eu, a persona, a máscara:

> "(...) a condição subjuntiva que envolve a capacidade de ser outro, "não-eu", também requer um estranhamento de um "eu" vendo-se-sendo visto de outro lugar pelo "outro", como "outro", como "não-não-eu", o estado característico da performance é assim, a experiência liminar entre o "não-eu" e o "não-não-eu". (LYRA, 2020, p.5)

O processo de gestação da Fantástica Vida Sexual da Mulher Solteira inicia com longas conversas com as integrantes do grupo Xama Teatro até desembocar na escrita de 12 cartas[4] para um diretor, amigo, dramaturgo, diretor e escritor, Igor Nascimento, que me deu de presente de aniversário, a sua condução para o novo espetáculo. O título, a Fantástica Vida Sexual da Mulher Solteira, já existia e o presente que ganhei de meu amigo, se tornou também, um compromisso. Para escrever as cartas, fui escarafunchando meu cotidiano, o que emergia na consciência, como *gestalt.*

[4] https://docs.google.com/document/d/1NnHI96smSDq7umc_rncOCtkig0OWke6P/edit

No decorrer da escrita, sorteava uma carta de tarô, o Arcano sorteado muitas vezes, subvertia a questão, torcia meu olhar, mudava os rumos da escrita, fazendo emergir outros sentidos para o tema abordado. Então o tarô, tornou-se um caminho para aprofundar a questão, descobrir o que estava patente, a sombra, o conteúdo submerso, a palavra por trás do dito. Escolhi o tarô como elemento disparador por acreditar que esta ferramenta possibilita o desvelar de um conteúdo simbólico. Através do conceito de sincronicidade elaborado por Carl Jung, percebo os acontecimentos não por uma lógica causal, mas por uma lógica de significado, um oráculo é uma maquete da vida, ao ler o oráculo reduzimos nosso campo de experiência ao alcance dos nossos olhos, podemos simular o todo e perceber de possíveis formas de atuar. Assim, as narrativas pessoais podem ser um portal capaz de nos conduzir a caminhos profundos, que não poderiam ser acessados apenas pela lógica racional. Segundo Sallie Nichols (2007, p. 26):

> A projeção do nosso mundo interior no exterior não é coisa que fazemos de propósito. É simplesmente como funciona a nossa psique (...) tais projeções são instrumentos do autoconhecimento. Contemplando as imagens que atiramos na realidade exterior, como reflexos de espelho da realidade interior, chegamos a conhecer-nos. Em nossa viagem através dos trunfos do tarô estaremos utilizando as cartas como detentores da projeção. Os trunfos são ideais para este propósito porque representam simbolicamente as forças instintuais que operam de modo autônomo nas profundezas da psique humana e que Jung denominou Arquétipos.

No decorrer do tempo, as doze cartas que escrevi foram perdendo o caráter testemunhal e se “ficcionalizando”, como se eu tivesse sendo permeada por outras vozes, meu eu que foi se diluindo, perdendo seus contornos de individualidade, fazendo emergir um “entre”. Este processo aconteceu de forma muito intuitiva, na medida em que mostrava às cartas para outras pessoas (homens e mulheres), e os ouvia e respondia suas inquietações.

Ao me distanciar desta escrita vou tateando, tentando tomar consciência de suas faíscas transformadoras, e pergunto: em que medida a figura da atriz-bruxa constitui-se em um outro eu, uma ponte capaz de criar distância e ao mesmo tempo me conduzir ao meu objeto de pesquisa, no intento de constituir uma “escrita acadêmica performática” (LYRA, 2020, p. 5) Em que medida seus rituais podem criar pontes comunicáveis e vias de afeto significativas? Quais são os caminhos para levar as inspirações dos Arcanos ao corpo e à cena?

Onde estamos? Tateando Processos!

Nosso processo está em curso, numa dinâmica não linear que vai se ajustando de acordo com a realidade cotidiana, conciliando as urgências do mundo com os chamados da alma. Aqui faço um resumo do que fizemos até agora:

1- Escrita autoral de 12 cartas, no período de um ano (2022-2023), a partir de acontecimentos pessoais e provocações ficcionais. (concluída)

2- Decupagem das cartas. Na fase iniciada emergiram três máscaras fantásticas (figuras): a bruxa; a pomba gira e a fantasma, que irão orientar o redescoberta do corpo e da cena (em andamento)

A partir das leituras sobre leituras das doze cartas, fui percebendo elementos que se repetiam. Tais repetições nos inspiraram a encontrar três figuras às quais chamamos "máscaras fantásticas". Aqui, tento traduzi-las em palavras:

A atriz bruxa é aquela que se permite encarar a própria sombra através de seu trabalho. Mas vai além. Atriz bruxa se alimenta de sua sombra. Ao contrário do que se espera da arte em seu aspecto apolíneo[5], luminoso, a atriz bruxa aceita os aspectos noturnos, sombrios presentes em sua jornada. Ela mergulha, se apaga, se dissolve. Aceita que pode passar por momentos de profunda escuridão para ter algo verdadeiro para mostrar. A cada aparição pública ela se dilacera, passa por partos de si mesma. Ela é eros e thanatos[6], vida e morte. Se expõe incompleta e precária, mostra a crueza que todos querem esconder.

Uma atriz bruxa acredita em vestígios: sonhos, devaneios, incertezas. O que seria refugo se torna matéria prima, como na música de Cazuza: "o poeta sente o perfume de uma flor no lixo e fuxica." A atriz bruxa age no momento presente. Ela é a ação. Ela faz os rituais. Ela conta a história.

[5] No contexto da estética nietzschiana, apresentado especialmente em *O Nascimento da Tragédia* (2020), o apolíneo se manifesta na capacidade humana de criar representações simbólicas e artísticas que proporcionam consolo diante da irracionalidade da existência. É por meio do apolineo que os indivíduos encontram uma espécie de "redenção" pela arte, canalizando os impulsos primitivos e dionisíacos.

[6] Sigmund Freud, em sua teoria psicanalítica, propôs a existência de duas pulsões fundamentais que regem o comportamento humano: Eros (conhecido como pulsão de vida), e Thanatos (denominado como pulsão de morte.

A pomba gira[7] É a mulher que assume seu prazer, livremente. Permute-se viajar por instâncias e comportamentos que culturalmente são permitidos apenas aos homens. A pomba gira experimenta o próprio veneno, goza e joga fora. Tenta, pelo menos, viver o sexo fora de estruturas rígidas de relacionamento. Existe algo de vingativo no comportamento da pomba gira, uma objetificação do homem. O homem corpo, *homem pau*. Homem sexo. A Pomba Gira engendra a reparação histórica de um feminino passivo. A pomba gira ri alto, fala alto, *senta de perna aberta*. Não tem compostura, não se encarcera na moralidade. Ela gosta de beber, fumar, tem algo de devassa e não se deixa coagir pelas normas culturalmente impostas.

A Fantasma cutuca as próprias feridas, remexe os lixos afetivos do passado que se inscrevem na memória-corpo. A fantasma também é o espírito crítico que nos julga. É uma voz saturnina que censura liberdades, coloca limites e joga a lupa nos traumas e dificuldades que nos desafiam. A Fantasma visita as primeiras desgraças, a matriz das dores e fracassos. A fantasma sobrevoa, aparece de repente, olha para trás e paira sobre o ombro direito. Ela julga a atriz, impõe, denuncia e inventa limites.
A atriz bruxa contém todas as outras. A atriz bruxa tem o poder de se transformar.

3 - Escavação sobre as 12 cartas. Momento de se debruçar sobre a escritas memórias, conexões e imagens que possam ajudar a organizar um espaço poético. (em andamento)

Estamos desmembrando as 12 cartas, cortando, costurando, colando. Igor se inspira no canovaccio, da Commédia dell'arte, (roteiro inicial a partir do qual, os atores improvisaram) e me massa temas, a partir do qual construímos quadros[8]. Trata-se de um pequeno texto que vamos desenvolvendo, sempre em caráter provisório, costurando e atribuindo novos sentidos a trechos das cartas escritas.

4 - Experimentação em ateliê para a criação poética do corpo e da cena

Levamos estes quadros, ou parte deles para a sala onde experimentamos sem apego. Toda escrita ainda é passível de mudança. Todo texto é um pretexto.

---

[7] A **Pomba Gira** é uma entidade espiritual presente nas religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé, sendo considerada a contraparte feminina de Exu. Ela está associada à sexualidade, ao amor e à liberdade feminina, representando uma figura poderosa e independente. Sua origem remonta à figura de Bombogira, um Exu masculino, que, ao longo do tempo, foi associado a uma mulher dominada e avessa às convenções sociais, resultando na Pomba Gira (PRANDI, 1996)

[8] https://docs.google.com/document/d/1OfUMGE58so4em45fkuX7Tl6NhtIbfMxR32owV0dt4Zs/edit?tab=t.0

5 - Experimentação de visualidades e sonoridades para a criação da obra

Tivemos a oportunidade de integrar A Fantástica Vida Sexual da Mulher Solteira a um outro processo realizado no Grupo Xama Teatro, a Incubadora de Espetáculos:

> A Incubadora de espetáculos é um programa de capacitação de artistas e técnicos teatrais e tem por interesse recíproco fomentar a prática de montagem de espetáculos desde a ideia inicial até o encontro da obra com o público, como uma alternativa de geração de novas produções cênicas locais, oportunizando a formação e difusão teatral. A iniciativa tem como propósito contribuir para que artistas integrem processos de criação e produção teatral através de um espaço educativo de formação teatral. (Arquivo Xama Teatro)

Neste processo, chegamos à proposta de dois programas: A Tenda e o Talk Show, onde trabalhamos com materialidades distintas. Os programas funcionam como uma espécie de roteiro de ações, através do qual a atriz improvisa para dar à luz a um esboço de cena.

Para a tenda, elencamos as ações ritualísticas, a bruxa que vai manipular seus "instrumentos mágicos": cachimbo, tarô, ervas... No talk show, experimentamos as trocas com o público, o sorteio de cartas de tarô. Foi este o quadro que levamos para a apresentação pública e através do qual, descobrimos uma materialidade interessante para a cena: a Grande Deusa, um pufe em formato de vulva que se transforma em cama, divan e portal.





Fig. 01 e 02 : A Tenda. Foto: Gisele Vasconcelos e A Grande Deusa Foto: Julia Martins.

6 - Trocas com o público procedimentos de criação compartilhados, via presencial ou online via roda de leitura; podcast; participação em ritos performáticos e apreciação de obra teatrais (em andamento)

Além da apresentação do Talk Show, fizemos duas rodas do tarô, onde experimentamos a troca com o público através das cartas de tarô e leitura de trechos das 12 cartas.

Nosso processo de criação segue em andamento, marcado por descobertas e revisões constantes. Estamos na busca de finalizar a dramaturgia e estrear *A Fantástica Vida Sexual da Mulher Solteira*, no ano de 2025. Contudo, reconhecemos que os caminhos criativos que trilhamos continuam experimentais, o que nos coloca diante de uma mistura de angústia pelo desconhecido e prazer intenso por explorar o novo. Essa travessia nos oferece a oportunidade de mergulhar profundamente em nossas vulnerabilidades, rompendo "a camisa de força do planejado" (Vasconcelos; Machado, 2022, p.26), compartilhando com o público, as dores e as delícias inerentes ao fazer artístico. Assim, seguimos fiéis à essência do processo criativo: um espaço de encontro, transformação e criação coletiva.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gastón. **A poética do devaneio** . São Paulo: Martins Fontes, 1988.
BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço** . São Paulo: Martins Fontes, 2000.
FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer** . Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira. **Escrita acadêmica performática.** Escrita f(r)iccional: pureza e perigo. Urdimento , Florianópolis, v. 38, atrás./set. 2020.
NICHOLS, Sallie. Jung e o tarô: uma jornada arquetípica . São Paulo: Cultrix, 2017.
NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia** . Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
PRANDI, Reginaldo. **Pombagira e as faces inconfessas do Brasil**. Disponível em: https ://reginaldoprandi .fflch .usp .br /sites /reginaldoprandi .fflch .usp .br /files /inline -files /Pombagira e as faces inconfessas do Brasil .pdf . Acesso em: 20 jan. 2025.(12:01)
VASCONCELOS, Gisele Soares; MACHADO, Nicolle Silva. **Táticas de desmoronamento em teatro:** sobre a urgência de sobreviver e levantar-se Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 2, 2022.

O Teatro Marí(n)timo[1]

Invenção e reinvenção de si na escrita autoficcional

Ronaldy Matheus Ramos da Silva[2]
Universidade Federal do Maranhão
Michelle Nascimento Cabral Fonseca[3]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO
O presente artigo pretende apresentar o Teatro Marí(n)timo (TM) enquanto procedimento metodológico no âmbito da autoficção. Para tanto, mergulha-se em um laboratório de experimentação, onde três exercícios são postos em prática, a fim de perceber as nuances envolvidas nessa metodologia. Além disso, no preâmbulo desse escrito, propomos uma contextualização etimológica da origem do termo e um apanhado teórico dos principais conceitos que emergem da prática e dos estudos que alicerçam essa pesquisa. Nesse sentido, autores como Leonor Arfuch, Philippe Lejeune, Janaína Leite, Anna Faedrich e Henri Bergson compõem o arcabouço teórico que fundamenta esta pesquisa.
PALAVRAS-CHAVE: Teatro Marí(n)timo; autoficção; escrita de si; memória.

Introdução

O Teatro Marí(n)timo configura-se como um espaço poético instaurado no processo criativo de construção do texto teatral, onde eclodem as memórias individuais dos participantes, que as narram com o objetivo de desencadear material criativo a partir de suas narrativas orais e escritas. Esse processo utiliza, como método propulsor, a escrita criativa e o exercício da autobiografia/autoficção, ao refletir sobre os espaços da criação do texto teatral.

Nesse contexto, que outras relações com a escrita podem ser instauradas na cena contemporânea, especialmente ao lidar com os espaços de intimidade dos sujeitos envolvidos no processo criativo sob a ótica dessa poética? Como a prática aqui proposta articula, simultaneamente, a singularidade do artista-criador e sua subjetividade com a pluralidade de um coro social, também tensionado pelas escritas de si? Essas questões atravessam esta pesquisa, desaguando na prática metodológica proposta, não como respostas rígidas ou definitivas a questões ainda em aberto no teatro contemporâneo, mas como possibilidades de novos prismas. Tais perspectivas visam refletir sobre as

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Universidade Federal do Maranhão. Mestrando em Artes Cênicas – PPGAC - UFMA. Email: ronaldymatheussilva@gmail.com
[3] Universidade Federal do Maranhão/CenaCorpo. Doutourado em Comunicação Social PUC – RS e Mestrado em História Comparada - UFRJ. Email: michelle.nfc@ufma.br

articulações propostas, sejam em termos de temas, conceitos e teorias, ou ainda pelos saberes e conhecimentos inerentes à prática laboriosa de criação dramatúrgica baseada na memória individual.

Na presente pesquisa, propomos um estudo sobre os conceitos de autobiografia e autoficção. Para tanto, inicia-se com as reflexões de Philippe Lejeune (1995), Serge Doubrovsky (1997a, 2014b), e Anna Faedrich (2016) que oferecem uma abordagem sobre a negociação conceitual e prática da definição de autobiografia e autoficção e ainda apresenta o conceito de "pacto autobiográfico", estabelecendo as bases da relação entre autor, narrador e personagem na escrita de si. Em paralelo, a análise dos textos fundacionais de Jean-Jacques Rousseau (1782), especialmente em *Confissões*, serve de ponto de partida para a compreensão das origens da escrita autoreferente. Janaína Leite (2017) amplia o debate da autoficção como um gênero híbrido, no qual as fronteiras entre ficção e realidade são propositalmente borradas, desafiando as convenções tradicionais da autobiografia, numa perspectiva com as artes da cena contemporânea, propondo assim o termo *autoescrituras performativas*. Leonor Arfuch (2010) contribui com uma perspectiva contemporânea, explorando as diversas nuances do biográfico aplicado a um modo de viver muito característicos do tempo atual.

A pesquisa-criação, no contexto deste trabalho, pressupõe duas abordagens distintas: a pesquisa e a criação, em uma relação de retroalimentação, desenvolvida por meio de um laboratório de criação baseado na prática da autobiografia e da autoficção.

A estrutura deste artigo está organizada em duas seções que acompanham o desenvolvimento da metodologia empregada, a saber:

1ª seção) A primeira pessoa do singular: o eu pessoal e o eu impessoal. Essa seção está subdividida em duas partes. A primeira, o eu pessoal, aborda a origem do termo "Teatro Marítimo" e abre espaço para que eu, a partir de um lugar de intimidade, fale como sujeito que propõe o movimento de pesquisa. A segunda parte, o eu impessoal, apresenta, de forma distanciada (em terceira pessoa), todo o arcabouço conceitual e teórico que fundamenta a prática metodológica do Teatro Marí(n)timo.

2ª seção) Navegar os mares possíveis de si e do outro: Teatro Marí(n)timo? Nesta seção, será exposto o resultado de um processo de laboratório de experimentação prática da metodologia proposta, bem como é apresentado alguns exercícios utilizados como proposição metodológica do Teatro Marí(n)timo.

A primeira pessoa do singular: o eu pessoal e o eu impessoal

Nasci em 7 de abril de 1995, na pequena comunidade de Estandarte, pertencente ao município de Cândido Mendes, distante cerca de 450 km da capital do Maranhão, São Luís. Estandarte é uma ilha, cercada pelo rio Santa Cruz[4], a maré fica ao fundo do quintal da minha casa e todos os anos, religiosamente, as grandes águas de março invadem todo o quintal, acenando em um movimento de vai e vem a quem aparece na porta que fica para os fundos.

Em 2004, aos 09 anos de idade, escrevi uma carta ao meu padrinho Nadson, que já morava em São Luís. Naquele contexto, vivíamos uma realidade completamente isolada e apartada de toda e qualquer evolução de comunicação que fosse incorporada como reflexo de avanço tecnológico. Toda comunicação que tínhamos com familiares, amigos, etc. era através de cartas que enviávamos quando tinha alguma viagem para o destino em comum, o que acarretava em uma resposta que demorava semanas, quiçá meses para retornar. Lembro que imprimi naquelas linhas, muitos lamentos de previsões de um futuro marcado pela falta de acesso a uma educação de qualidade e pela impossibilidade de concluir o ensino médio, pois naquele período, o município só ofertava até a 8ª série às escolas de Estandarte.

Sensibilizado por um testemunho no qual ele próprio conhecia a veracidade e por ter escapado, graças a certo privilégio, do mesmo destino, meu padrinho respondeu de forma positiva ao meu pedido de morar junto dele na capital São Luís. Assim sendo, no ano seguinte (2005), me aventurei na experiência de sair de perto dos meus pais e irmãos para estudar e "ser alguém na vida", como ouvi repetidas vezes a frase vinda da boca de meu pai[5].

Antes eu não tinha notado o quão demorado eram os dias, me fazendo pensar que o tempo era demasiadamente lento na cidade grande. Conforme o tempo foi passando, fui percebendo que na verdade eu estava incompleto, que toda vida que eu tinha antes me fazia muita falta e a saudade de casa era meu lamento e também meu combustível. A impressão que eu tinha era que todos me consideravam um adulto, alguém responsável por si próprio e isso se fazia refletir nas ausências em reuniões

[4] Embora a denominação seja rio, mas trata-se de rio de água salgada. Maré.
[5] Meu pai estudou até a 3ª série, pois precisou logo cedo ajudar seu pai a sustentar a casa. Mesmo sendo obrigado a abandonar a escola, ele sabia, no auge de sua ignorância, que o estudo era a única forma de mudar a (nossa) realidade e ir de encontro às expectativas.

escolares, na escassez de afeto demonstrado, nas muitas responsabilidades domésticas a mim atribuída, nas cobranças por resultados mesmo sem estímulos, etc.

Mesmo diante de tudo isso, uma fagulha de esperança se firmava em uma voz que ecoava na minha cabeça como forma de mantra: “SER ALGUÉM NA VIDA”. Com isso, comecei a escrever cartas sobre a minha jornada, sobre o meu euzinho naquele lugar imenso, sobre as faltas que sentia e fazia, sobre os espaços, abraços, vazios, olhares, julgamentos, violências, sobre o meu corpo que se formava sozinho ao passar pela metamorfose da adolescência para juventude, ainda que ninguém percebesse, nem mesmo eu.

Hoje tenho a clara noção que escrevia para aliviar o peso, para ter alguém, ainda que esse alguém fosse eu mesmo, que me ouvia, me acolhia e me abraçava.

Com medo de que alguém tivesse acesso às minhas palavras não ditas, as guardava em baixo de uma penteadeira, julgando ser o esconderijo ideal. Certo dia, ao chegar da escola no final da tarde, antes mesmo de ultrapassar a porta do quarto, notei que tudo estava em um lugar diferente. No mesmo instante, meus olhos se voltaram para a penteadeira, corri para confirmar se minhas cartas continuavam em um lugar seguro, porém não havia nada. Não tive coragem de perguntar sobre qual destino tinham dado para elas. Me senti desnudo, vulnerável, invadido. Tempos depois soube que foram jogadas no lixo por serem consideradas “papeis velhos”.

Ao mesmo tempo em que escrevia cartas sem destinatário, também escrevia para os meus pais relatando sobre as experiências e as saudades. Por conta da pouca instrução de estudos que meu pai teve, eu escrevia em todas as cartas para que a minha mãe lesse para ele e escrevesse para mim o que ele falou sobre o que eu tinha dito. Lembro de uma carta em específico onde disse com muito entusiasmo que estava adorando as aulas de inglês e que já sabia falar várias palavras, as quais escrevi na carta com alguns erros que viraram motivo de piada entre os meus primos, pois não havia privacidade nesse evoluído sistema de comunicação.

É dessa forma que a escrita sempre esteve ligada a mim como forma de me manter vivo desde quando conhecia apenas o pequeno mundo de Estandarte e quando esse mesmo mundo se abriu, se tornando grande e perigoso.

Do mesmo modo, o mar sempre esteve presente na minha vida, povoando muitas memórias que ainda vivem em mim, partilhadas com meus irmãos, primos e amigos de infância. Depois que me mudei para São Luís e depois de tantos anos

habituado com o ritmo frenético e incessante da cidade, o trapiche[6] de estandarte se tornou meu lugar favorito, é onde encontro paz, me sinto conectado com a natureza e me sinto, de fato, pertencente a algum lugar. É difícil descrever a sensação que me toma quando coloco uma rede e contemplo o som do vento e da maré que perto ou longe está sempre ali. É a sensação de estar em casa.

É nessa confluência de cartas e maré que a epifania do Teatro Marí(n)timo se manifesta e a descrevo como uma metodologia que busca através da memória pessoal e das experiências, agenciar material criativo para composição de textos teatrais alicerçados na ideia de autoficção.

A pesquisa configura-se como uma prática em trânsito, muitas vezes nutrida pelo seu próprio percurso. Em 6 de novembro, mediei um espaço formativo (workshop) durante o Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão (MARAVILHA), onde apliquei a metodologia do Teatro Marítimo. Nessa ocasião, um dos participantes se referiu repetidamente à metodologia como "Teatro Maríntimo". Ao questioná-lo sobre o termo, o participante explicou que, desde o início, vinha interpretando-o "incorretamente" dessa maneira. No entanto, percebi que essa associação, embora não intencional, era significativa e se conectava especificamente ao conceito empregado no Teatro Marítimo. Assim, optei por adotar a denominação "Teatro Marí(n)timo", para compreender que os trocadilhos e a nova formação de palavras ampliam as possibilidades de reflexão sobre os contextos, práticas e metáforas envolvidas.

Ao circunscrever um espaço de confluência teórica, não pretendemos isolar ou apartar a escrita mais personalista que buscamos empregar nesta pesquisa de algo mais próximo e relacional com o leitor, em detrimento de uma abordagem inflexível e rígida, cujo sentido seja apenas o de revisar teoricamente os conceitos tangenciados pela prática ou pelo levantamento bibliográfico. Pelo contrário, ou de forma concomitante, buscamos neste campo, subintitulado de impessoal, caracterizar os conceitos que iluminamos na prática metodológica do Teatro Marí(n)timo, por compreender que existe uma diversidade de abordagens teóricas, em grande parte devido ao percurso histórico e às leituras que se atualizam e se alimentam de outros contextos e pontos de partida.

A palavra "autobiografia" possui raízes etimológicas que fornecem um entendimento profundo sobre sua função e significado na literatura e nas artes. Derivada do grego, "autobiografia" é composta pelos termos "autós", que significa "próprio" ou "por si mesmo", "bíos", que se refere à "vida", e "graphía", que denota "escrita" ou

[6] O trapiche é uma espécie de ponte, mas que não liga um lugar a outro, ela termina bem no meio do mar.

"descrição". Portanto, a autobiografia pode ser compreendida como a "escrita da própria vida" ou a narrativa que um indivíduo faz de sua própria existência. Esta forma de escrita não apenas organiza e documenta fatos e eventos vividos, mas também reflete a subjetividade do autor, conforme aponta Phellipe Lejeune (1995, pág. 14), ao afirmar que a autobiografia consistirá no "relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua existência, acentuando sua vida individual, particularmente a história de sua personalidade". A compreensão da etimologia do termo, portanto, é essencial para uma análise mais aprofundada deste gênero literário, evidenciando sua função tanto como um relato pessoal quanto como uma construção literária.

A autobiografia, enquanto prática literária, ganha destaque a partir do século XVIII, inserida no contexto das transformações socioculturais da modernidade, que promovem a emergência do individualismo e da subjetividade como valores centrais. Philippe Lejeune (1996), em sua obra *O Pacto Autobiográfico*, argumenta que a autobiografia surge como uma resposta ao desejo do indivíduo moderno de se afirmar e de legitimar sua própria história e identidade em um mundo em constante mudança. Essa forma de narrativa pessoal permite que o sujeito se situe no tempo, refletindo tanto as suas experiências quanto as suas relações com o meio social e histórico em que está inserido. Dessa maneira, a autobiografia não apenas registra a vida do autor, mas também dialoga com o contexto histórico e cultural, proporcionando uma visão crítica sobre a formação da identidade individual.

Ao longo do século XIX, a autobiografia se consolida como um gênero literário significativo, especialmente com o advento do romantismo, que valoriza a expressão dos sentimentos individuais e a exploração da subjetividade. Nesse período, a autobiografia não apenas retrata a vida privada do autor, mas também se entrelaça com as grandes narrativas da história, refletindo os dilemas e as transformações da sociedade. Obras como *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, publicada em 1782, são pioneiras na exposição franca dos pensamentos e experiências pessoais, influenciando profundamente a literatura e a cultura ocidental. Rousseau, ao desnudar sua vida interior, estabelece um modelo em que o eu é central e digno de estudo e registro, legitimando a autobiografia como uma forma literária que não apenas narra fatos, mas também explora a profundidade da consciência humana. Assim, a autobiografia torna-se uma ferramenta para o autor compreender e organizar sua experiência de vida, ao mesmo tempo em que oferece ao leitor uma janela para os desafios, contradições e complexidades do sujeito moderno.

> Na empreitada em que me propus a mostrar-me inteiramente ao público, é preciso que nada a meu respeito lhe pareça obscuro ou não revelado; é preciso que eu mantenha incessantemente sob seu olhar; que ele me siga em todos os desvios do meu coração, em todos os recantos da minha vida, que ele não me perca de vista um só instante, de modo que, encontrando nos meus escritos a mais ínfima lacuna, o menor vazio, e se perguntando: "o que ele terá feito durante esse período?", ele me acuse de ter me recusado a dizer tudo. (ROUSSEAU, 1992, apud, LEITE, 2014, pág 1)

A obra *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, publicada postumamente em 1782, é amplamente reconhecida como um marco fundador nos estudos literários centrados na escrita de si. Ao explorar de maneira introspectiva e detalhada os aspectos mais íntimos de sua vida, Rousseau estabelece um modelo de autobiografia que transcende a simples narrativa de eventos pessoais, mergulhando na análise profunda de suas motivações, emoções e conflitos internos.

> Foi precisamente uma narração exacerbada da intimidade – essa "rebelião do coração", no dizer de Hannah Arendt – que atravessou definitivamente o limiar entre o público e o privado a partir do lugar explícito de uma autoexploração: *As Confissões* de Rousseau, em que o relato da própria vida e a revelação do segredo pessoal operam como reação contra o avanço inquietante do público/social, em termos de uma normatividade opressiva das condutas. O surgimento dessa voz autorreferencial ("Eu, só"), sua "primeiridade" ("Acometo um empreendimento que jamais teve exemplo"), a promessa de uma fidelidade absoluta ("Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda verdade da natureza, e esse homem serei eu") e a percepção aguda de um *outro* como destinatário, cuja adesão é incerta ("Quem quer que sejais... Conjuro-vos... a não escamotear a honra de minha memória, o única monumento segura de meu caráter que não foi configurado por meus inimigos"), traçavam com veemência a topografia do espaço autobiográfico moderno. (ARFUCH, 2010. pág. 48-49)

Na obra *O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea* (2010), Leonor Arfuch oferece uma análise profunda sobre as complexas relações entre narrativa, identidade e memória, explorando como a autobiografia, a biografia e outras formas de escrita de si se configuram como práticas essenciais na construção da subjetividade contemporânea. Ao remontar os eventos de surgimento dessa prática literária, a autora apresenta a obra de Rousseau como uma possível hipótese de surgimento, uma vez que todas as pesquisas sempre abordam *Confissões* como marco inaugural de obras com teor autobiográfico. A autora ainda discute os dilemas enfrentados na representação da vida pessoal, abordando a tensão entre o público e o privado, o factual e o fictício, e como esses elementos se entrelaçam na criação de um espaço biográfico que transcende a simples documentação da experiência vivida. Arfuch argumenta que essas narrativas, longe de serem reflexos passivos da realidade, são ativamente envolvidas na conformação das identidades, sendo influenciadas por

contextos culturais, históricos e sociais que moldam tanto a forma quanto o conteúdo dessas práticas discursivas. A obra se destaca por sua abordagem interdisciplinar e por sua capacidade de articular de maneira crítica as demandas e os desafios que a subjetividade contemporânea enfrenta na busca por se narrar e se compreender.

> Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônica, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e melhor ainda, secretos -, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográfico, a chamada reality painting. [...] Mas não apenas isso: assistimos a exercícios de "ego-história", a um auge de autobiografias intelectuais, à narração autorreferente da experiência teórica e a autobiografia como matéria da própria pesquisa, sem contar a paixão pelos diários íntimos de filósofos, poetas, cientistas, intelectuais. (ARFUCH, 2010. pág. 60-61)

Arfuch analisa a proliferação das formas de narrativa autobiográfica, destacando o que denomina como o "apogeu" dessas modalidades, que incluem desde biografias tradicionais até formas inovadoras como as autoficções e as narrativas autorreferenciais presentes em diversas mídias. A autora observa que, além das formas clássicas de autobiografia, há uma crescente valorização de outros formatos, como os diários íntimos, correspondências, blogs, onde denomina de "ego-histórias".

A palavra "autoficção" deriva da junção dos termos "auto", do grego 'autós', que significa "próprio", e "ficção", do latim 'fictio', que se refere ao ato de moldar ou criar algo imaginário. O termo surge como uma categoria literária híbrida, que desafia as fronteiras entre o real e o imaginário, combinando elementos autobiográficos com camadas ficcionais. Esse conceito emerge na segunda metade do século XX, em um contexto onde a literatura busca novas formas de representação do eu, explorando uma crise da identidade e a subjetividade do relato pessoal. Assim, a autoficção se estabelece como um campo que tensiona a relação entre a verdade factual e a incorporação de elementos ficcionais, propondo uma reflexão profunda sobre os limites da narrativa autobiográfica tradicional.

Derivado do francês "autofiction", o conceito foi inicialmente cunhado pelo escritor Serge Doubrovsky em 1977, na introdução de seu romance "Fils". Segundo Luciana Persice Nogueira[7], em 1977 Serge Doubrovsky lê *Le Pacte autobiographique*, cuja estrutura tipológica revelara uma "casa vazia" em função da inexistência da coincidência entre o nome do personagem e o nome do autor em um romance (não em uma autobiografia). "Doubrovsky escreve a Lejeune, e lhe informa que vai interromper

[7] Professora Associada do Setor de Francês do ILE e do PPG do Centro de Humanidades e Artes da UERJ

a escritura de seu romance *Le Monstre* e alterá-lo de modo a que se enquadre naquele espaço ainda vazio de um gênero considerado, até então, como inexistente.”. Para Lejeune, Doubrovsky é um invasor, que “acreditando que a casa estava vazia, já que as janelas foram lacradas, apareceu, explodiu os tijolos que lacravam a janela, e fincou sua bandeira, batizando *Fils* como autoficção” (FAEDRICH, 2016. pág. 31). Essa disputa etimológica demonstra a origem conturbada de apropriação do termo, mas que também evidencia a confusão teórica de seu surgimento. Ainda segundo Ana Faedrich: “o debate perdura nebuloso até hoje, quarenta anos depois, e seu embrião talvez consista nos diferentes conceitos de literatura que cada teórico tem.” E é sobre essa premissa que julgo necessário a caracterização dos conceitos operados na pesquisa, para que seja evidente de qual contexto eu apresento meu campo de ação.

Segundo Janaína Leite, ao cunhar o termo autoficção, Doubrovsky considera que, ainda em primeira pessoa e a partir de experiências vividas, a escrita sempre será um ato estilizado e ficcional e colocará a autoficção como a possibilidade de se transitar entre autobiografia, o discurso referencial e a ficção, tendo a figura do autor plasmada na do narrador.

Anna Faedrich no artigo *autoficção: um percurso teórico*. Apresenta algumas fases em que o termo autoficção aparece na obra de Serge Doubrovsky e como cada fase tem sua peculiaridade nesse processo de entendimento do termo pelo seu próprio criador. Segundo a autora, em uma primeira fase, a autoficção seria uma história em que a matéria era inteiramente autobiográfica e a maneira inteiramente autoficcional, tomando o autoficcional não no sentido de se inventar, mas no sentido de modelar, de dar uma forma. Em uma outra fase, a autora apresenta uma divergência na abordagem conceitual de Doubrovsky, quando ele diz que autoficção seria uma ‘história’ que qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, nunca aconteceu na realidade e cujo o único lugar real é o discurso em que ela se desenrola. (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2016. Pág. 36). Após 40 anos de práticas autoficcionais, Doubrovsky vai de encontro com tudo que tinha dito até então ao afirmar que:

> No fundo, não há oposição entre autobiografia e romance. Desde o início de suas longas e frutuosas pesquisas, Philippe Lejeune entregou, se é que posso dizer assim, o ouro ao bandido. “Assim a história da autobiografia só pode ser concebida em relação à história geral das formas da narrativa, do romance, do qual ela é apenas no final das contas um caso particular”. Toda autobiografia participa do romance por duas razões. Uma, formal: a autobiografia tal como se constituiu no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo à forma da narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão que se

> relaciona à natureza do empreendimento. **Nenhuma memória é completa ou fiável**. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem isso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua "sinceridade", seu desejo de "veracidade", comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY, 2014, p. 121. Grifo nosso).

Essa última análise é de grande interesse para a proposição do Teatro Marítimo, uma vez que é essencial o uso de memórias pessoais na composição do texto teatral e a forma como o conceito de ficção está diretamente ligado à ideia de recuperação da memória e a todo o processo que envolve essa recomposição.

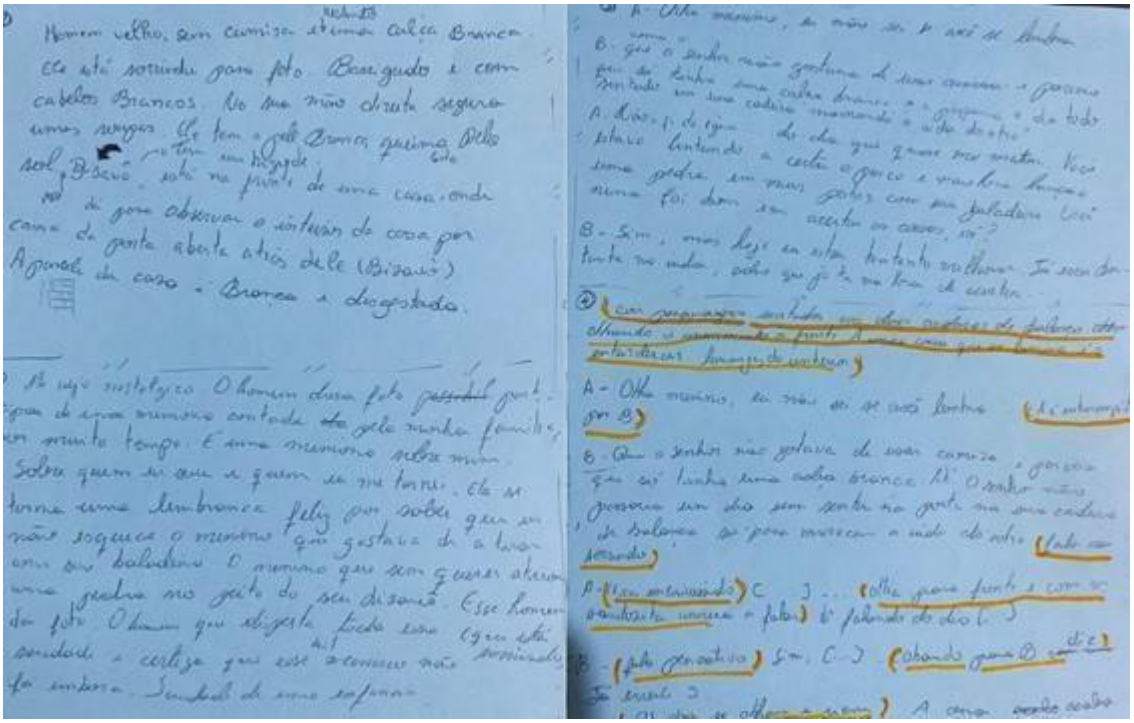
Navegar os mares possíveis de si e do outro: Teatro Marí(n)timo?

Abordaremos nessa seção uma prática realizada em um laboratório de criação sob a luz da metodologia do Teatro Marí(n)timo ao mesmo tempo em que os exercicios serão apresentados.

FOTO-MERGULHO
Conceito: esse exercício propõe que o participante se debruce a partir do registro fotográfico para captar lembranças e momentos específicos que tenham algum significado, e, de algum modo, tenha marcado sua experiência.
Ação: o exercício é dividido em duas ações: 1ª) DESCRIÇÃO LITERAL: quais elementos eu consigo identificar nessa foto (onde, quem, quando, o que)? 2ª) DESCRIÇÃO SINESTÉSICA: que sensações e efeitos essa fotografia exerce sobre você? Quais lembranças elas te despertam? Que imagem essas sensações provocam no você de agora? A partir de cada escrita, o mediador provoca perguntas que fará o participante expandir o universo narrativo que o mesmo já construiu. Podem ser perguntas para ele responder no encontro seguinte, buscando respostas em outras fontes, interseccionando com outras memórias ou apenas dando espaço para uma resposta mais elaborada.

Foto-mergulho foi um dos primeiros exercícios trabalhados no laboratório de criação. Diante daquele contexto, julguei ser o exercício mais apropriado para inaugurar uma prática sustentada na memória pessoal (lembrança), justamente pela "facilidade", uma vez que o registro fotográfico já encaminha o processo de recomposição da memória.

Wilton Hudson foi um dos participantes do Laboratório de Escrita Autobiográfica. Trazer esse exemplo do exercício Foto-mergulho é importante na medida em que apresenta um resultado do exercício, além de evidenciar a genética do traço[8], do movimento de criação em processo.



[9]

Figura 1 - Exercício Wilton Hudson. Fonte: Acervo pessoal, 2022.

[8] Trata-se de um conceito formulado por Joseth Féral, intimamente relacionado à ideia de Genética Teatral, que envolve o registro e o uso de materiais processuais de criação artística. Esse conceito visa à análise dos movimentos da criação, bem como das escolhas estéticas e conceituais realizadas.

[9] **CENA FINAL DO EXERCÍCIO FOTO-MERGULHO DO PARTICIPANTE WILTON HUDSON**

Dois personagens sentados em duas cadeiras de balanço, olhando o movimento à frente. A única coisa que os ilumina é o entardecer laranja, do interior.

A – Olha menino, eu não sei se você lembra (A é interrompido por B).

B – Que o senhor não gostava de usar camisa e parecia que só tinha uma calça branca. Ah! O senhor não passava um dia sem sentar na porta na sua cadeira de balanço só pra marocar a vida do zotro (fala sorrindo).

A – (fica enraivecido) Não fi de égua (olha pra frente com ar saudosista começa a falar, tô falando do dia que quase me matou. Você estava tentando acertar o porco e na hora lançou uma pedra em meus peitos com sua baladeira. Você nunca foi bom em acertar as coisas, né?

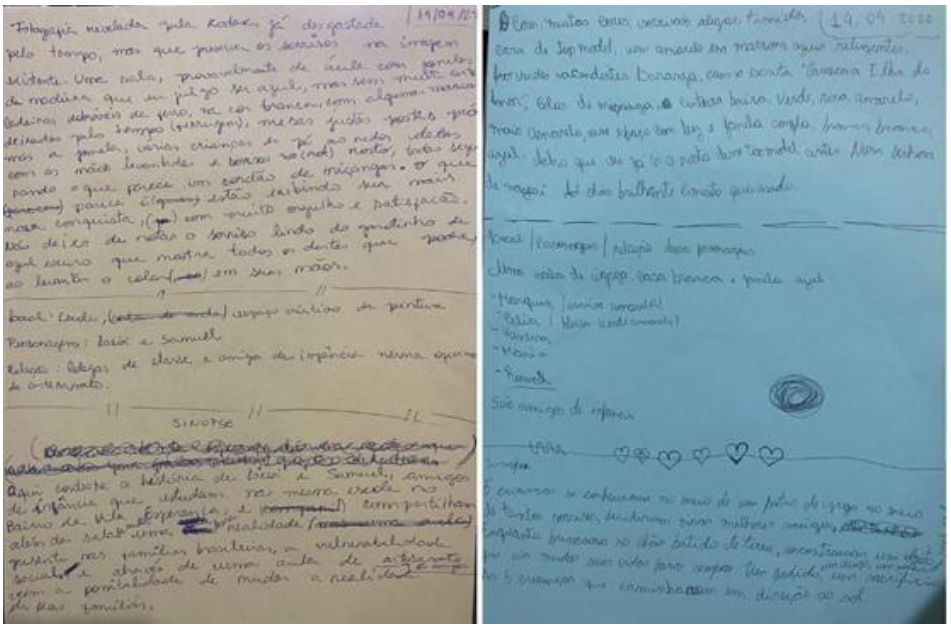
B – (fala pensativo) sim (olhando para B, diz), mas hoje eu estou tentando melhorar. Já errei bastante na vida, acho que já está na hora de acertar. (Os dois se olham e riem. A cena acaba.)

Após a escrita livre sobre como a imagem atravessava aquele sujeito, solicitei que, a partir das informações escritas nos dois primeiros momentos do exercício, o participante construísse 1 diálogo com 4 falas entre dois personagens (A e B).

Posteriormente, solicitei que mantivessem o diálogo criado, mas que o reescrevessem adicionando 1 indicação de ação (didascália), 1 interrupção na fala de um dos personagens e 1 cor, incorporando no exercício elementos de dramaturgia.

É possível perceber o movimento da escrita, as escolhas que são feitas, as mudanças com a evolução dos exercícios, os erros de ortografia, as palavras que aparecem e que, às vezes, são substituídas por outras nesse processo de composição e, de como cada um, a partir de seus repertórios, constroem uma cena, desde à produção do material criativo, na escrita livre, até a estruturação da cena/dramaturgia.

No encontro seguinte, as mesmas fotografias foram dispostas à livre escolha dos participantes sob o seguinte comando: 1ª ação) realizar descrição literal da fotografia a partir dos elementos que podem ser observados; 2ª ação) pensar e escrever um possível contexto da fotografia; 3ª ação) escrever uma sinopse a partir do contexto (história) empregado à fotografia.



[10]

[10] **SINOPSES CRIADAS PELAS PARTICIPANTES FERNANDA COSTA (A) E NATHÁLIA MENGUIAR (B)**

Figura 2 - Exercícios Fernanda Costa (à esquerda) e Nathalia Menguiar (à direita). Fonte: acervo pessoal, 2022.



Figura 3 - Fotografia pessoal usada no encontro. Fonte: acervo pessoal, 2022.

Expandir a proposta de criação sob uma escolha sem relação direta com o participante, que não faz parte de seu repertório, me soa interessante na medida em que me ajuda a pensar nas possibilidades de trabalhar com diferentes noções do conceito de autoficção.

CONCHAS E CARAMUJOS
Conceito: esse exercício é uma espécie de reconexão consigo mesmo. Um mergulho interior. A proposta aqui é ficar em silêncio por determinado período de tempo e escrever sobre as recorrências que esse tempo, nessas condições, implicam na ação criativa da escrita em fluxo.

A: Aqui conta-se a história de Levi e Samuel, amigos de infância que estudam na mesma escola no bairro Vila Esperança e compartilham além da sala de aula, uma dura realidade, presente nas famílias brasileiras, a vulnerabilidade social, e através de uma aula de artesanato, os amigos veem a possibilidade de mudar a realidade de suas famílias.

B: 5 crianças se conheceram no meio de um pátio de igreja. No meio de tantos sorrisos, decidiram virar melhores amigos. Enquanto brincavam no chão batido de terra, encontraram um objeto que ia mudar suas vidas para sempre. Um pedido, um desejo, um sonho, uma realidade, um sacrifício. As 5 crianças caminharam em direção ao sol.

Ação: os participantes deverão escolher um lugar tranquilo do ambiente, e dessa forma relaxar, passar um tempo parados, sem executar nenhuma ação e quando se sentirem à vontade deverão começar a escrever sobre as recorrências do momento. Sem fazer julgamentos ou escolhas por base em critérios binários de bom ou ruim.

Conchas e Caramujos é um exercício que privilegia um espaço de criação em fluxo, sem necessariamente está ligado a uma memória antiga. Percebi que as criações a partir desse exercício estavam muito ligadas ao que acometiam os participantes naquele dia ou os conflitos que os mesmos enfrentavam em suas vidas particulares.

A prática de escrita em fluxo é importante, pois os participantes começam ou aperfeiçoam o ato de escrever sobre si e esse exercício julgo servir para aprimorar a prática da escrita autoficcional.

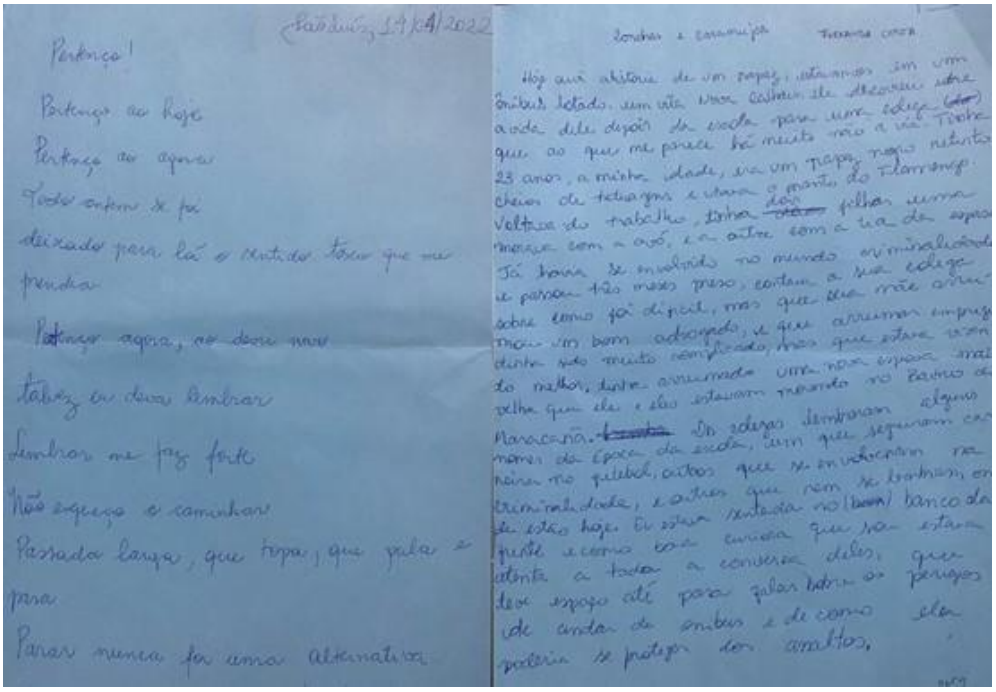


Figura 3 - Exercícios Hercília Oliveira (à esquerda) e Fernanda Costa (à direita). Fonte: acervo pessoal, 2022.

Observe-se as particularidades nas diferentes abordagens de escrita. No exercício realizado por Hercília, por exemplo, percebe-se uma escrita de caráter mais poético, que possibilita uma abertura narrativa para múltiplos contextos de criação dramatúrgica, tendo esse texto como ponto de partida. Fernanda, por sua vez, opta por uma escrita descritiva, centrada em uma situação que presenciou antes de ingressar no laboratório.

Ao propor o Teatro Marí(n)timo como procedimento metodológico em dramaturgia, não intenciono criar um espaço inédito no campo procedimental da escrita

do texto teatral, mas pretendo lançar sobre essa esfera poética-metafórica um espaço de criação. A metáfora situa também um espaço e um tempo que diz muito sobre os atravessamentos que impulsionam meu corpo como sujeito da escrita.

Portando, ao propor esse campo poético como espaço metodológico, lanço luz a uma originalidade dessa investigação, tendo em vista o caráter particular que envolve seu tema e que busca na experiência de cada sujeito envolvido no processo, material criativo para se trabalhar na composição do texto teatral.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes: 2006.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras Performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confessions: livre II**. Paris: Gallimard, 1992.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

As mulheres de Remedios Varo na construção da dramaturgia de Cavalo do Cão[1]

Um experimento de criação em escrita teatral a partir da pintura

Rute de Jesus Ferreira Silva[2]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

Neste artigo, discutimos o processo criativo baseado em imagens, a partir da criação de personagens na dramaturgia Cavalo do Cão e como a escrita da peça foi afetada pelas mulheres presentes na pintura da artista espanhola Remedios Varo (1908-1963). Destacamos um questionamento chave para a compreensão do estudo desse processo e evidenciamos a criação das personagens a partir das pinturas geradoras dos quadros cênicos. Também trazemos à tona o modo de transposição utilizado em parte dessa dramaturgia, observando que há sempre diferentes modos de criar – e de se transpor outra linguagem para a dramaturgia.

PALAVRAS-CHAVE: Remedios Varo. Dramaturgia. Mulheres.

Introdução (ou a presença inquietante das perguntas)

Na prática da escrita, muitos são os caminhos tomados para chegar ao fim de um texto. Os processos criativos são uma teia, conectada por elementos internos e externos às criadoras, de modo que, visto isoladamente, pode parecer caótico. É preciso, no entanto, que a própria criadora não se engane: existem padrões e linhas que, longe da superfície consciente, orientam o sentido do criar.

Compreender esse sentido – e suas linhas, quase sempre difusas - foi o ponto de partida para o desenvolvimento de meu projeto de pesquisa[3] no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão. Trata-se de uma proposta de pesquisa-criação voltada à dramaturgia, com ênfase no compartilhamento de um modo de criar. Para tanto, observei em primeiro lugar padrões no meu modo de escrever ficção, chegando a compreender que a maior parte da minha criação deriva da imagem, sobretudo de pinturas.

Remedios Varo (1908-1963), pintora espanhola que viveu no México, foi a artista escolhida para que meu processo criativo pudesse ser colocado em análise. Selecionei uma série de pinturas que efetivamente fizeram parte da criação de um texto

[1] Trabalho apresentado no II Maravilha, evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, realizado de 06 a 08 de novembro de 2024.
[2] Mestranda no PPGAC/UFMA. Licenciada em Teatro pela UFMA. Professora de arte e escritora. Contato: rute.jfs@discente.ufma.br
[3] *Jogando no universo de Remedios Varo: pintura e escrita criativa na construção da dramaturgia* conta com a orientação da profº. Drª. Regiane Caire.

teatral e em seguida, outro conjunto, da mesma autora, para a partilha de oficinas de escrita criativa. Em linhas gerais, pude perceber como um processo de criação pode ser compartilhado e como um modo específico – e até então particular – de escrever pode se mover entre outros artistas e escritores.

No entanto, como a pesquisa inclui limites e recortes, muita coisa que ainda me interessava precisou ficar de fora das categorias de análise do meu trabalho final, entre elas, o tema deste artigo, que se apresenta também como parte dessa pesquisa criação e que pode ser resumido, enquanto inquietação, na questão: mais do que inspirar, como as mulheres de Remedios Varo afetaram a construção das mulheres no meu texto dramatúrgico? Nesse sentido,

> As pinturas de Varo criam um espaço visual idiossincrásico em que as mulheres são as mestras construtoras. Seus quadros estão cheios de mulheres sensuais, agressivas, inteligentes e místicas, que existem fora das convenções sociais do retrato feminino e também fora das convenções culturais comuns da atividade feminina. (Zamora, 2002, p.58, tradução minha)

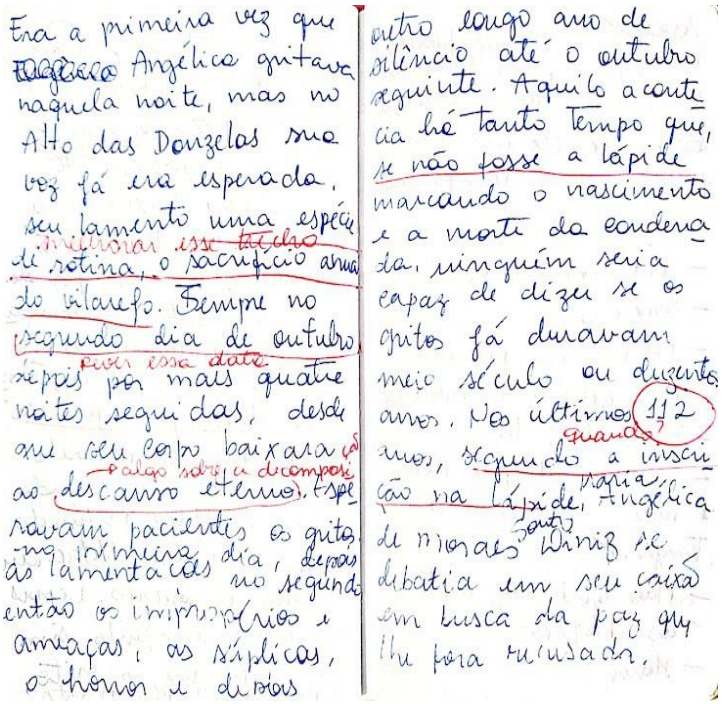
As mulheres de Remedios Varo são magnéticas – construtoras, criadoras, bruxas, aves, em uma palavra: livres. Essa liberdade, que é tanto um estado quanto um pressentimento, foi o elemento que me ligou à obra dessa artista e que inspirou a criação das mulheres da peça *Cavalo do Cão*.

Algumas palavras sobre a criação das personagens em Cavalo do Cão

Cavalo do Cão é uma peça teatral de minha autoria, atualmente em processo, na qual reflito sobre direitos reprodutivos, maternidade e a culpabilização da mulher ante situações de violência. Esses temas são recorrentes em minha produção literária[4], e a peça, antes de se estruturar como tal, começou a ser escrita à forma de um conto (fig.1). A ideia inicial consistia em contar a história de uma mulher, supostamente enterrada viva em Tutoia[5], que grita a noite pelas grades de seu túmulo.

[4] São os temas principais de vários contos dos livros A Estranha Mania das Abelhas (Urutau, 2022) e A Urdidura da Matéria (2023) bem como do meu primeiro romance, Bordado em Ponto Corrente, publicado em 2023 em versão digital e versão impressa em 2024.
[5] Município no litoral maranhense, a cerca de 500km da capital.

Figura 1 - Diário de bordo: rascunhos do conto (versão inicial da dramaturgia)



Fonte: Arquivo Pessoal, 2024

Com minha entrada no programa de pós-graduação em artes cênicas (UFMA), essa peça se tornou meu experimento literário, com o qual passei a investigar a possibilidade de desenhar um roteiro que pudesse servir para a criação a partir da pintura. Dividida em 5 cenas e 5 quadros, a peça tem como personagens as mulheres Farida, Julieta e Angélica, variações de uma mesma mulher, que aparecem nos quadros. Nas cenas, são os homens que aparecem, os vigias/coveiros de um cemitério institucional.

Essa divisão entre cenas e quadros não é gratuita e está ligada a dois aspectos: O primeiro é que chamo de quadros as partes da peça que criei a partir de pinturas de Remedios Varo – ou seja, apenas as cenas em que há mulheres.

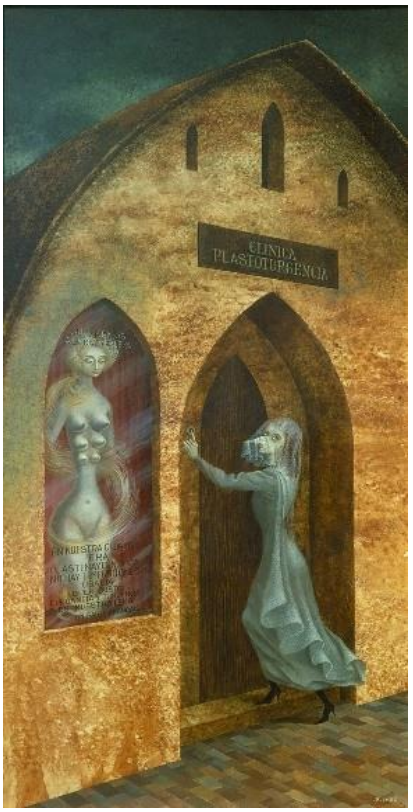
Em segundo lugar, o termo quadro, utilizado aqui como um contraponto à palavra cena (palavra tradicionalmente usada para nomear a ação que se passa no palco) também demarca a posição de gênero dos personagens: a cena é ocupada por personagens masculinos enquanto os quadros pelas personagens femininas[6]. Vale

[6] Em relação à essa escolha deliberada por deixar patente o binarismo, compartilho aqui da opinião de Vasallo (2022, p.27) que observa que "[...] o gênero, infelizmente, segue existindo e continuamos habitando um mundo governado por essa existência, pelas leituras que o entorno faz dos nossos corpos e de nossas identidades". (Vasallo, Brigitte. O desafio poliamoroso: por uma nova política dos afetos. Tradução de Mari Bastos. Ed. Elefante: São Paulo, 2022)

destacar a flexibilidade da palavra quadro aqui, que por suas inúmeras significações – suporte de uma pintura, lugar fechado, panorama, etc. – se alinha às diferentes vivências e significações da(s) mulhere(s) em cena.

Além da nomenclatura, o tempo também é um marcador de diferenciação entre esses personagens. Enquanto o tempo dos homens é linear (manhã, tarde e noite) e materialmente definido em um espaço (o cemitério institucional) o tempo e espaço das mulheres é suspenso. Essa característica advém das pinturas de Remedios, uma vez que a artista mistura aspectos futuristas com cenários medievais, florestas e bosques se misturam a pontes de ferro e máquinas aparecem junto à personagens que parecem ter saído de uma saga de fantasia, como na figura 2, em que uma clínica de cirurgia plástica tem o aspecto de um espaço religioso e a mulher colocada na vitrine lembra um santo em seu nicho.

Figura 2 - Visita ao Cirurgião Plástico, Remedios Varo, 1960, óleo sobre madeira



Fonte: remediosvaro.art

Ao mesmo tempo em que tudo na imagem evoca uma certa antiguidade, parece haver um aspecto futurista nas possibilidades que a cirurgia oferece.

É baseado nisso que os espaços ocupados pelas mulheres – os quadros – são lugares metafóricos, embora guardem a concretude do nome: torre, tear, clínica, casa.

Ao investigar a obra de Remedios, pude observar como certos ambientes se repetiam, criando a percepção de várias histórias conectadas, mundos habitados por diferentes personagens que, no apagar das luzes, poderiam muito bem se conhecer. Essa ligação pode estar conectada pela memória pessoal da artista:

> [...] as criações [de Remedios] também se conectam com sua memória pessoal. As construções maquinárias lembram a fábrica em que seu pai trabalhava; as construções arquitetônicas, a sua cidade natal, Anglès, na Espanha; os veículos fantásticos evocam às novelas de Julio Verne que ela lia quando criança, e serão retomados pelo imaginário G. Gurdijieff; e o uso das linhas e tecidos remetem à sua avó costureira (Kan, 2021, p.02).

As personagens foram sendo criadas à medida que essas memórias pessoais da artista, traduzidas em pinturas, se misturavam às minhas.

A travessia da imagem ao texto

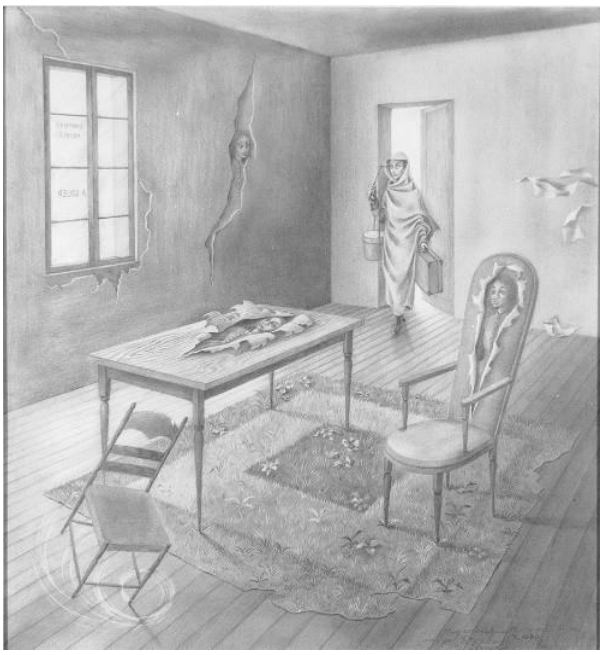
Desde que comecei a investigar os processos criativos a partir da imagem, consigo compreender algumas maneiras específicas em que essa relação intermidial se estabelece. Outras autoras discutem essas diferentes formas de intermidialidade em um processo criativo, como Rajewski (apud Pinto, 2016, p.69) que considera que existe a:

> (1) intermidialidade no sentido estrito de transposição midiática, como as adaptações fílmicas de textos literários, novelizações etc; (2) intermidialidade no sentido estrito de combinação de mídias, o que inclui óperas, filmes, teatro, Sound Art, instalações computadorizadas, histórias em quadrinhos ou as chamadas multimídias, mescla de mídias ou intermidiáticas; e (3) intermidialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas, como referências em um texto literário a um certo filme, gênero ou cinema em geral, ou a referência de uma pintura à fotografia etc.

Apoiando-me na ideia da autora e em conceitos particularmente mais ligados à imagem, como o de écfrase, penso os três níveis que aparecem na minha produção, sendo eles: a) o *descritivo*; b) o *sensorial* e c) o *discursivo*. O nível *descritivo* seria a tradução do quadro para a cena, o *sensorial* aquilo que a imagem causa (uma reação que pode ser física ou não) e o *discursivo* poderia se referir às vezes em que a imagem é o tema do texto. Embora compreenda que a imagem pode ser utilizada, em um processo criativo, de formas que vão além dessas, utilizo essa nomenclatura por observar que esses são os níveis que consigo identificar em minha própria produção.

Na construção da cena inicial de Cavalo do Cão utilizei a pintura *Visita ao Passado* (fig.3) como ponto de partida em um nível ao mesmo tempo descritivo e sensorial.

Figura 3 - Visita ao Passado, Remedios Varo, 1957, Lápis sobre papel



Fonte: remediosvaro.art

Descritivo, porque a imagem inspira toda a disposição do cenário e a entrada da mulher; sensorial, porque ao ver essa pintura tenho a ligeira sensação de frio e anúncio de tempestade, embora nada nela indique que está chovendo. A cena de abertura da peça é, portanto, esta:

> **QUADRO I**
> Sala simples, com mesa e cadeiras, uma janela. É dia e chove muito.
> [Entra Farida, encharcada de chuva. Traz uma manta sobre os ombros e uma cesta nas mãos. Os cabelos estão presos num coque e ela aparenta ser idosa.]
>
> **FARIDA** (*irritada*) – Hora marcada! Hora marcada! Essa gente é simplesmente... argh! (do fundo da cesta retira um cigarro que leva à boca, se apalpa procurando fósforos) Se você não chegar na hora te tratam como um criminoso, mas se atreva você a reclamar! (*sem achar os fósforos, desiste; suspira vendo o cigarro, que devolve à cesta*) Agora imagine se tivesse sido eu a não chegar na tal da hora marcada! Esses "doutores" e suas horas marcadas! Francamente, ainda bem que Deus e todos os santos sabem do meu coração. Agora o engraçado é que...
> [Súbito trovão, as luzes se apagam com um estrondo. Silêncio. Farida volta ao centro da sala com uma lamparina.]
> **FARIDA** – E agora mais essa! Esperando no escuro! (*Imitando*) "Mas é com hora marcada, só com hora marcada", me disseram. Hunf! Marcada pra quem?

Farida, em sua versão mais velha, foi totalmente construída com base nessa pintura. Ela é uma personagem que espera e no decorrer da peça, ora é uma jovem, ora é uma senhora idosa. Essa dinâmica temporal também teve sua origem na própria percepção da imagem, que não revela muito da mulher que chega no cômodo. O que

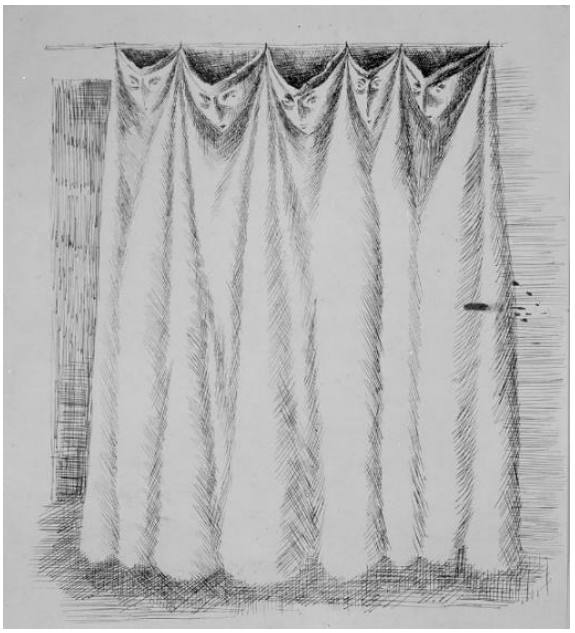
sabemos, a partir da pintura, é que haverá ali um reencontro dela consigo mesma, uma vez que dos móveis e da própria casa, o rosto da mulher emerge para encontrá-la.

No terceiro quadro, o vetor foi a pintura já mencionada *Visita ao Cirurgião Plástico* (ver fig.2). Nessa cena, é Farida quem aparece, mas uma outra versão dela, mais jovem.

> **QUADRO III**
>
> Farida, mas está muito jovem, como se essa cena acontecesse décadas antes de sua primeira aparição – que é exatamente o que está acontecendo.
>
> **FARIDA** – Oi! Eu vim ver o doutor. Oi! Alguém aí?
>
> **ATENDENTE** – Pois não?
>
> **FARIDA** – Eu vim ver o doutor.
>
> **ATENDENTE** – Cirurgia de nariz?
>
> **FARIDA** (*tocando levemente o nariz*) – Não, eu... eu queria ver o doutor.
>
> **ATENDENTE** – Aplicação de botox?
>
> **[**...]
>
> **FARIDA** – Não! Eu vim fazer uma retirada.
>
> Silêncio. As duas mulheres se entreolham.
>
> **ATENDENTE** – Por ali. Atrás dessa cortina.

O diálogo se dá com as atendentes, compreendidas aqui como um coro – que foi pensado para a cena a partir da imagem Cortina ou Visão (fig.4), mas num nível sensorial apenas, pois efetivamente para a construção teatral esse coro se transformou.

Figura 4: Cortina (ou Visão), Remedios Varo, 1959, caneta sobre papel



Fonte: remediosvaro.art

Nesse quadro, o ponto chave me pareceu o receio da moça ao entrar na clínica e os olhares de julgamento que a cortina parece oferecer. Em outra direção, a pintura também se relacionou com personagens *a posteriori* e de uma forma mais indireta. É o caso da personagem Angélica, cuja entrada em seu quadro é marcada pela seguinte rubrica:

> Mesma sala. Angélica entra correndo. Tem os pés e os cabelos sujos de terra, usa um vestido branco. Carrega sobre a cabeça um guarda-chuva que, a depender do ângulo, camufla totalmente a cabeça e se converte nela. Embora entre com pressa, se detém na sala, especialmente na mobília, alisando-a com carinho e melancolia.

Angélica é a versão da mulher que está em busca de uma criança perdida. Na ocasião, cheguei à seguinte imagem (fig.5), produzida pelo designer Gabriel Santana a partir de referências das pinturas de Remedios e dos diálogos que indiquei, bem como de fotografias e outros referenciais.

Figura 5 - Rascunhos de personagens para a disciplina Teoria da Cor (PPGAC/UFMA)



Fonte: Arquivo Pessoal, 2024

A ideia do guarda-chuva partiu de uma das imagens de Remedios, em suas máquinas analógicas (Oliveira, 2019), mas se constituiu a partir da experiência de criação de figurinos na disciplina Teoria da Cor, ministrada pelas professoras Regiane Caire e Luciana Barros no segundo semestre de 2023.

Considerações finais

As personagens foram construídas a partir de diferentes referenciais, como a memória e as histórias ouvidas em casa, mas todas elas passaram pelo encontro com as mulheres desenhadas por Remedios Varo. Estabeleceu-se aí um diálogo constante que foi além da inspiração para o corpo físico e/ou figurinos, e também se deu com as questões de autodescoberta e autoconhecimento – elementos tão caros à vida e obra da artista espanhola, mas sobretudo um diálogo entre a construção das personagens entendidas como femininas e a noção de liberdade, noção essa que, pressinto, é cara a nós duas.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. A ecfrase como técnica de transcriação intersemiótica. **Anais do Encontro Regional da ABRALIC**, 2007.

KAN, Julia Lourido. Uma visita ao universo de Remedios Varo. **Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas-Cenografia) -Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro**, 2021.

OLIVEIRA, Juliana Michelli. As máquinas analógicas de Remedios Varo. **Revista Extraprensa**, v. 12, n. 2, p. 68-84, 2019.

PINTO, Fernanda Paixão Araújo. Intermidialidade e uma aproximação interdisciplinar entre Literatura e videoarte. **Pontos de Interrogação–Revista de Crítica Cultural**, v. 7, n. 1, p. 13-31, 2017.

ZAMORA, Lois Parkinson. Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo. In: **El laberinto de la solidaridad**. Brill, 2002. p. 57-87.

Dança Circular: Uma possibilidade de releitura corporal do cacuriá através das mandalas visuais dos azulejos do Centro Histórico de São Luís-MA[1]

Aylan Carvalho de Souza[1]
Universidade Federal do Maranhão
Gisele Vasconcelos[2]
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

A pesquisa traz como material empírico a criação coletiva realizada com estudantes do ensino médio, da rede pública do estado do Maranhão, que teve como objetivo a releitura de coreografias do Cacuriá Balaio de Rosas (Laborarte), utilizando-se das Danças Circulares Sagradas. A prática dialoga com movimentação corporal na escola, hibridismo nas artes, tendo como finalidade reconhecer nos elementos das mandalas visuais dos azulejos, do Centro Histórico de São Luís-MA, tendo na dança do Cacuriá, rastros e memórias para releitura, utilizando-se das danças circulares. A metodologia qualitativa, conta com entrevistas, questionários, análise e registro do processo de criação e revisão bibliográfica. A pesquisa busca investigar a relação corpo-cidade como território, identidade e pertencimento, valorização da cultura popular, conservação do patrimônio azulejar e disseminação de práticas e saberes da cidade que recebe o título de Patrimônio Cultural da Humanidade.

PALAVRAS-CHAVE: danças circulares sagradas; cacuriá; azulejos; cultura popular; hibridismo

INTRODUÇÃO

As danças de roda existem desde os primórdios da humanidade. No círculo temos a visão do todo, da união dos povos e da ancestralidade milenar. Em círculo são tomadas as decisões em comunidade. E entre giros, rodopios e voltas que a vida dá, este estudo volta-se para a investigação de práticas corporais desenvolvidas no formato circular, com foco nas Danças Circulares Sagradas e nos estudos do corpo, de forma sistêmica, no ambiente escolar.

Com o olhar voltado para os elementos visuais circulares presentes no Patrimônio Azulejar[3] no Centro Histórico de São Luís, perguntamos: essas mandalas visuais, presentes na história secular da cultura ludovicense, poderiam nos servir para criação de processos cênicos coreográficos com Danças Circulares Sagradas?

> O Centro Histórico de São Luís, foi reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade e a cidade de São Luís, capital do Maranhão, reconhecida como Patrimônio Cultural Mundial, ambos os títulos concedidos em 1997, por abrigar uma tradição cultural rica e diversificada, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), além

[1] Professora do IEMA. Mestranda em Artes Cênicas no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. UFMA.

[2] Professora Associada. Programa de Pòs Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Maranhão.

[3] O património azulejar é um conjunto de edificação com um forte presença de azulejos na sua composição e destaca-se, na cidade de São Luís, pela qualidade e pela quantidade dos temas, formas, estilos, cores, materiais e técnicas.

> da "ilha do Amor", assim também conhecida, ter sido tombada, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desde 1974."(Página - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", 2025)

Os azulejos contém uma simbologia existente que nos volta para dois fatores: o da representatividade histórica com seus traços artísticos e o do seu desgaste pelo tempo e abandono e sua desvalorização pela sociedade civil e poder público. Considerando esses dois fatores, outra problemática é posta para o desenvolvimento desta pesquisa: como chamar a atenção da comunidade escolar para a importância da valorização de seu patrimônio material e imaterial?

Nesse sentido, a pesquisa foi voltada para a valorização de saberes e práticas presentes na cultura ludovicense, levando em consideração os estudos em dança-educação no ambiente escolar como uma possibilidade de trabalhar com uma abordagem voltada para o reconhecimento de ritmos e de sonoridades presentes nas culturas populares de São Luís, Maranhão. Se por um lado, buscamos reconhecer as múltiplas e diversas mandalas visuais presentes no azulejo histórico, por outro, buscamos transformá-las em mandalas corporais em movimento. E, para isso, optamos pela criação coletiva de releituras de coreografias do Cacuriá, utilizando-se de procedimentos organizados em torno dos estudos das Danças Circulares Sagradas, disseminadas por Bernhard Wosien (1997, 2000, 2002, 2004).

A dança do Cacuriá, dança originalmente da cultura popular maranhense, foi criada pelo Mestre Seu Lauro, por volta de 1975 e foi amplamente difundida pela Mestra Dona Teté, que desde 1989, organizou junto ao Laborarte o Cacuriá de Dona Teté, atualmente denominado de Cacuriá Balaio de Rosas. A escolha da dança do Cacuriá como objeto de estudo para a prática desta pesquisa deu-se pela presença de elementos característicos das danças de roda, com movimentos corporais simples, simétricos, repetidos, alegres e no ritmo da música, e de sua forte presença nos festejos juninos da cidade e também nas escolas, trazendo para a pesquisa uma possibilidade de investigação da relação corpo-escola, corpo-território a partir das noções de identidade e pertencimento.

Trataremos aqui da pesquisa empírica desenvolvida no Centro de Ensino Lara Ribas, que compreendeu a prática e experimentação do trabalho corporal desenvolvido por alunas do 1º Ano do Ensino Médio, da rede pública de ensino, em São Luís-MA, no projeto "A Dança Circular como releitura do Patrimônio Cultural", realizado na disciplina Eletiva de Base 1[4], tendo como procedimento a pesquisa-criação de narrativas corporais, de forma coletiva, baseadas nas escolhas dos azulejos e estudo da história e memória cultural, bem como o estudo de ritmos e sonoridades maranhenses.

[4] Disciplina Eletiva 1 compõe o currículo da Base Diversificada da BNCC, que visa desenvolver um projeto com alunos do 1º Ano do Ensino Médio, durante um semestre, finalizando com a culminância de todos os projetos realizados.

DANÇA CIRCULAR COMO RELEITURA DO PATRIMÔNIO

Este tópico visa apresentar a experiência pedagógica vivenciada na disciplina Eletiva de Base, o projeto Dança Circular como Releitura do Patrimônio Cultural da Humanidade, com estudantes do 1º ano do Ensino Médio no C.E. Lara Ribas (Rede Estadual de Educação do Maranhão), no primeiro semestre de 2024. O projeto uniu dança circular, cultura popular maranhense, com ênfase no Cacuriá, e patrimônio azulejar de São Luís, propondo uma abordagem interdisciplinar entre Arte e Língua Portuguesa.

Destaca a importância da mediação cultural e da criação artística coletiva como formas de valorização do patrimônio cultural e desenvolvimento da dança-educação. Tendo como tema a importância da Dança de Roda para a Cultura Popular Maranhense, com elementos híbridos da Arte do Patrimônio Azulejar de São Luís do Maranhão.

Considerando os eixos estruturantes os Processos Criativos e a Mediação Artística e a Intervenção Sociocultural, o projeto teve como enfoque: a vivência e experimentação de forma lúdica e participativa da dança de roda do Cacuriá, utilizando-se da técnica da Dança Circular, e sua recriação através da observação das mandalas visuais dos azulejos portugueses do Centro Histórico de São Luís.

Na busca pela investigação dos processos criativos em dança no ambiente escolar e pela valorização do Patrimônio Azulejar de São Luís, o projeto analisado caracteriza-se pelo hibridismo das linguagens artísticas, envolvendo dança, artes visuais, música e audiovisual. Tal abordagem culminou na montagem de uma Instalação Artística que representou o processo de criação, mediação e intervenção sociocultural, complementada pela apresentação das releituras coreográficas do Cacuriá, realizadas no espaço escolar.

O tema central definido foi “A importância da Dança de Roda para a Cultura Popular Maranhense, com elementos híbridos da Arte do Patrimônio Azulejar de São Luís do Maranhão”. O problema norteador proposto pelos(as) estudantes foi: É possível recriar e reconhecer aspectos culturais por meio da mistura de diversos elementos da Arte? A partir dessa questão, a eletiva “Dança Circular como Releitura do Patrimônio Cultural da Humanidade” buscou promover experiências de criação, recriação e vivência artística da cultura popular maranhense. Os(as) estudantes foram convidados(as) a reinterpretar a dança do Cacuriá, expressão tradicional do Maranhão, inspirando-se nos elementos circulares dos azulejos portugueses — concebidos como mandalas visuais — com vistas à valorização do patrimônio azulejar e à integração de linguagens artísticas em uma perspectiva híbrida (Ostrower, 1987, p. 43).

A justificativa do projeto evidenciou a necessidade de sensibilização da comunidade escolar — em especial dos(as) discentes do Centro de Ensino Lara Ribas — para a preservação e valorização do conjunto arquitetônico do Centro Histórico de São Luís, reconhecido pela UNESCO como Patrimônio

Mundial em 1997. Nesse contexto, as professoras Simone Mendonça e Aylan Carvalho propuseram uma releitura de cinco danças do Cacuriá, baseadas nas mandalas visuais dos azulejos portugueses, além da criação de uma instalação artística representando o processo de criação, mediação e intervenção sociocultural, tendo como fundamento o estudo e prática das danças circulares.

O objetivo geral do projeto consistiu em criar uma releitura da Dança do Cacuriá, incorporando elementos visuais dos azulejos portugueses, a partir da técnica da Dança Circular, valorizando tanto a Cultura Popular Maranhense quanto o Patrimônio Azulejar de São Luís. Entre os objetivos específicos, destacaram-se:

1. Participar do processo criativo de releitura de cinco danças de roda do Cacuriá, inspiradas em cinco azulejos de formatos circulares;
2. Vivenciar a cultura popular maranhense por meio da dança circular no ambiente escolar;
3. Expor fotografias e vídeos em uma instalação artística que representasse o processo de criação e a importância do patrimônio azulejar.

As habilidades e competências desenvolvidas incluíram: o reconhecimento do Patrimônio Azulejar de São Luís; a valorização da cultura popular maranhense; a vivência da arte no ambiente escolar; o estímulo à criatividade; a exploração do hibridismo artístico; e a aplicação da técnica da Dança Circular como meio de expressão e mediação cultural (BRASIL, 2017, p. 196).

A metodologia fundamentou-se na aplicação de Sequências Didáticas (SD), contemplando: aulas expositivas; visita guiada ao Centro Histórico de São Luís para registro fotográfico dos azulejos; oficinas de Dança Circular; exibição de vídeos e entrevistas com mestres do Cacuriá; aplicação de questionários em três momentos (pré, durante e pós-experiência); e montagem da instalação artística com fotografias e vídeos produzidos pelos(as) estudantes. O projeto foi desenvolvido ao longo de 16 encontros, distribuídos no primeiro semestre de 2024, com culminância em 22 de junho, por meio da apresentação pública das cinco danças circulares reinterpretadas e da exposição da instalação artística no pátio da escola.

No campo teórico, o projeto foi estruturado com base nas Seis Dimensões do Conhecimento da Arte propostas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC): Criação, Crítica, Fruição, Estesia, Expressão e Reflexão (BRASIL, 2017, p. 189). A Criação diz respeito ao processo de produção artística como forma de expressão de sentimentos, ideias e representações, em que o sujeito articula percepções e memórias para construir significados estéticos (Ostrower, 1987, p. 56). A Crítica envolve o desenvolvimento do pensamento reflexivo e autônomo sobre as manifestações artísticas, permitindo a leitura contextualizada das produções culturais (Barbosa, 2012, p. 74).

A Estesia corresponde à percepção sensível e estética do mundo, valorizando o corpo como mediador das experiências artísticas (DEWEY, 2010, p. 49). A Expressão refere-se à exteriorização subjetiva e criativa, associada à autonomia e autoria artística (LOWENFELD; BRITTAIN, 1977, p.

33). Já a Fruição destaca o prazer e o envolvimento estético nas experiências artísticas e culturais, favorecendo a ampliação do repertório sensível e cultural (BARBOSA, 2015, p. 92). Por fim, a Reflexão propõe a análise crítica e contextualizada das produções artísticas, promovendo a autonomia intelectual e estética (VYGOTSKY, 2001, p. 61).

Dessa forma, o projeto articulou teoria e prática, integrando o ensino da arte com as dimensões da experiência estética e da valorização do patrimônio cultural, fortalecendo o papel da escola como espaço de criação, pertencimento e transformação social

Primeiro Momento: observação ativa da imagem

A disciplina Eletiva de Base integra a parte diversificada do currículo do Ensino Médio nas escolas públicas brasileiras, conforme preconizado pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), a qual orienta o/a professor/a a desenvolver, ao longo de um semestre, projetos teórico-práticos que contemplem uma culminância para toda a comunidade escolar (BRASIL, 2017, p. 248).

No primeiro momento, foi realizado um “Feirão de Eletivas”, no qual os docentes apresentaram suas propostas de projeto no pátio da escola, utilizando recursos audiovisuais como slides, vídeos e fotografias, permitindo que os/as estudantes, em seguida, escolhessem o projeto que desejavam estudar e desenvolver durante o semestre.

Em sala de aula, foram exibidos vídeos sobre a história dos azulejos portugueses, incluindo entrevistas com profissionais especializados no patrimônio azulejar, com o objetivo de proporcionar uma contextualização teórica (BARBOSA, 2012, p. 45). Em seguida, os/as estudantes tiveram contato visual com os azulejos em formato circular, por meio de pesquisas em livros e na internet, e selecionaram aqueles que mais lhes despertaram interesse para a realização de cópias, transposição da imagem em folhas brancas, utilizando lápis de cor e giz de cera. Essa atividade possibilitou a retomada e o aprofundamento do ensino dos elementos básicos das artes visuais, como linha, cor, forma e textura, favorecendo a apropriação prática e sensorial dos conceitos estudados (BRASIL, 2017, p. 122).

Para a aluna, Geovana Silva a atividade proporcionou um novo olhar para o ato de desenhar, pois deu a ela uma referência de como realizar a atividade. E por mais esforço que ela fizesse para reproduzir exatamente a mesma figura do azulejo, ela avaliou o desenho feito como um novo desenho, pois ela percebeu que o tamanho, as cores utilizadas não tinham as mesmas tonalidades e nem a textura que o original. Sendo realmente um novo desenho, mesmo que a reprodução da ideia e dos elementos do original seja feita por uma pessoa anterior ao dela, mas também tinha elementos novos.

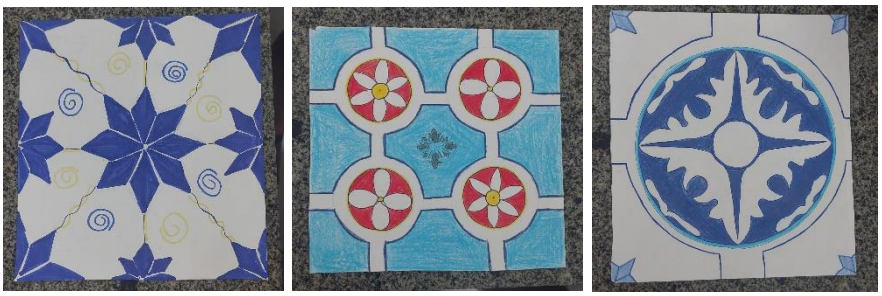
Figura 1: Estudante fazendo as cópias dos azulejos.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Já para a aluna, Emilly Kailanny, que dizia que não sabia desenhar, fazer a cópia do azulejo foi um processo libertador, pois ela conseguiu realizar a atividade seguindo todas as instruções previamente dadas. O que a deixou muito feliz com o resultado.

Figura 2: Fotografias da cópia dos azulejos no papel, produzidos por estudantes.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Importante ressaltar que o procedimento da cópia nesta etapa inicial do projeto refere-se à uma prática pedagógica no processo de aprendizagem artística, entendendo-a não como simples reprodução, mas como um exercício de observação ativa, análise crítica e exploração de novas possibilidades expressivas.

segundo momento: Passeio ao Centro Histórico de São Luís-MA

No Segundo Momento do projeto, procedeu-se à investigação preliminar sobre o conhecimento territorial dos estudantes. Através de um levantamento informal realizado em sala de aula, questionou-se a frequência de visitação ao Centro Histórico de São Luís. Dos quarenta discentes, com idade entre 15 e 16 anos, apenas quatro reportaram ter visitado o sítio presencialmente. Nesse sentido, organizamos

a visita ao Centro Histórico como um momento de mediação cultural que visava o contato direto com os azulejos, observação do seu estado de conservação, a incidência da luz solar nos casarões, além da visita a espaços culturais do Centro Histórico de São Luís-MA.

Figura 3: Fotografias do passeio ao Centro Histórico de São Luís.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Durante o estudo *in loco*, os discentes realizaram uma interação tátil e visual com o Patrimônio Azulejar. Eles puderam localizar e confirmar os padrões cromáticos e visuais dos azulejos selecionados previamente para a releitura, procedendo ao registro fotográfico e audiovisual sob a perspectiva individual. Esse material foi subsequentemente mobilizado para o compartilhamento e a discussão em plataforma digital (*WhatsApp*), bem como para a edição final do vídeo documental que sintetiza o processo do projeto para a etapa de culminância.

Na Roda de Conversa avaliativa, realizada uma semana após a atividade de campo, os estudantes demonstraram elevado estado de euforia e engajamento expressivo, manifestando o desejo de verbalizar a vivência de ensino-aprendizagem extramuros. O aspecto mais relevante desta etapa foi a superação da inibição oral por parte de discentes que apresentavam baixa participação em encontros anteriores. O impacto afetivo e cognitivo da experiência *in loco* funcionou, portanto, como um catalisador da expressão, incentivando-os a externar suas percepções e sentimentos sobre o processo vivenciado.

Para a estudante, Éricka Vitória “ter ido ao Centro Histórico proporcionou ampliar seus conhecimentos sobre o patrimônio cultural”. Já para Sergianny “o passeio fez com ela ampliasse o seu olhar sobre as belezas e riquezas que São Luís tem. Desde o momento em que a aluna, Victória Lopes, desceu do ônibus, expressou no seu olhar a grata satisfação de ter ido e começou a fotografar tudo o que via, em cada detalhe.

Terceiro Momento: Vivência em Danças Circulares e Cacuriá

O terceiro momento do projeto contou com 02 (duas) oficinas de Danças, 01 (uma) de Dança Popular Maranhense Cacuriá e a outra de Danças Circulares Sagradas. Ambas foram contextualizadas de forma teórica, historicamente, sobre a origem, seus representantes, aplicabilidade, localidade e características, até a atualidade, por meio de vídeos, fotos, entrevistas e roda de conversa dialogada.

A dança popular, conhecida como Cacuriá, faz parte do imaginário coletivo do maranhense, e nesta experiência em sala de aula, mais especificamente do ludovicense, e diria mais, faz parte da sua ancestralidade. Assim que o som começa a tocar uma música referente a este tipo de dança, os corpos maranhenses já gesticulam e se expressam no ritmo, com os passos básicos, que já vivenciam, mesmo que apenas no âmbito de sua observação nas festas em época de carnaval e de São João, nos bairros e na programação extensa que tem pela cidade.

Mesmo os estudantes que não gostam de dançar, começam de forma espontânea a se movimentar e a cantar as letras das músicas do Cacuriá, pois já assistiram, dançaram ou escutaram as músicas, em algum momento e/ou contexto, essa manifestação fez parte da vida deles. Por ser uma dança dançada com coreografias em pares, mesmo no formato circular, em Roda, ou no estilo Cordão, aos olhos dos espectadores, desperta em muitos, uma certa malícia, pela sensualidade, que o seu rebolado e alegria transparecem.

> É neste momento que os brincantes do cacuriá têm seus corpos "expostos" para serem encarados e classificados pela plateia e suas referências culturais. Os olhares da plateia mergulham os corpos dos dançarinos e, aqui especificamente das dançarinas, em um campo discursivo social e político que cobra delas características físicas e comportamentais e, ao mesmo tempo, constrange-as caso estejam alheias aos padrões discursivos de corpo; ou alentadas caso atendam aos requisitos determinados pelo poder. (BRITO, 2024, p. 62)

A prática do Cacuriá impôs aos estudantes o desafio da sincronia corporal coletiva, demandando a assimilação rápida de padrões coreográficos complexos. A intensa solicitação aeróbia inerente aos movimentos rápidos gerou respostas fisiológicas — como aumento da frequência cardíaca e liberação de endorfinas, dopamina e serotonina —, o que correlacionou o esforço físico com a experiência subjetiva de bem-estar e prazer.

No decorrer da aula, ao passo em que foram assimilando as coreografias ensinadas, iam refletindo sobre a importância deste tipo de dança para eles (as), enquanto partícipes, desta sociedade maranhense e nas riquezas de detalhes que ela nos traz. Que para a aluna, Sâmia dos Reis "a cada toque da caixa de Cacuriá (estilo tambor) que era tocado, intercalando o andamento (velocidade) na música, o coração reagia de forma diferente, o batimento, expressando uma energia contagiante no dançar, algo inexplicável como surgia".

Figura 4: Fotografias da Oficina de Dança do Cacuriá.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Os (as) estudantes, como demonstraram ter um conhecimento prévio sobre a dança do Cacuriá, e predileções por certas coreografias e músicas, puderam participar da escolha de quais delas queriam dançar, para posteriormente realizar o processo de releitura corporal, assunto que abordado no 4º (quarto) Momento: Releitura do Cacuriá através dos Azulejos, fazendo uma conexão dos elementos visuais com elementos corporais, por meio do hibridismo na Arte.

Ainda nesse terceiro momento, a oficina de Danças Circulares Sagradas foi estruturada em duas etapas complementares: a aprendizagem das coreografias e a confecção de mandalas visuais.

A metodologia pedagógica adotada nesta etapa, priorizou coreografias em formação de círculo único (roda simples), com o objetivo de favorecer a coesão do grupo. Foi explicitado que a atividade não requer capital cultural prévio em dança, funcionando como um veículo para o conhecimento intercultural, por meio da execução de passos de complexidade motora reduzida. Essa escolha metodológica alinha-se ao princípio fundamental da prática, que é a acessibilidade e a união, visto que a Dança Circular é reconhecida como uma forma de arte que "reúne, cura, inclui, unifica, ensina, emociona, transcende" e permite o "contato com diversas culturas e respeito aos povos e ambientes diversificados" (BARTON *apud* GOMES, 2012, p. 183).

A recepção dos estudantes foi marcada por uma associação imediata e engajamento positivo com a prática até então desconhecida. Observou-se uma progressiva redução da tensão corporal e uma rápida assimilação dos padrões cinéticos, culminando em uma vivência coletiva de prazer e ludicidade. Além dos benefícios sociais e culturais, a natureza rítmica e de repetição dos movimentos conferiu à Dança Circular a função de um exercício aeróbico eficaz, contribuindo para o desenvolvimento físico e a mobilização da energia corporal dos participantes.

Para a aluna Maria Isadora "cada coreografia trazia uma sensação diferente, umas acalmavam e outras davam uma energia surreal". Já Ana Lígia, "não sabia que movimentos tão simples de forma

repetida, em ritmos diferentes fazia suar tanto, gostei muito desta experiência, quando vamos dançar mais?" Ingrid dos Santos expõe seu interesse e curiosidade: "fiquei curiosa para aprender outros tipos de dança também, é muito legal fazer exercício físico e aprender sobre outras culturas também".

Figura 5: Fotografias da Oficina de Oficina de Danças Circulares.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

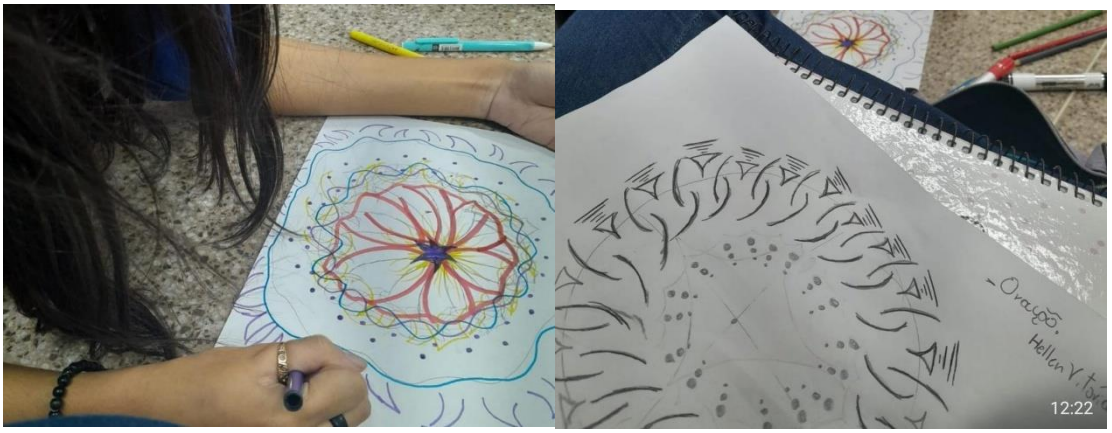
Na parte da confecção das mandalas visuais, sugerimos que cada um pudesse escolher a dança circular que mais gostaram de dançar, dentre elas estavam as coreografias do "O sábio e o louco, Ciranda, Ho'oponopono, O sol e Menousis" para que pudessem se basear nos movimentos corporais dançados, para que cada um pudesse desenhar seu próprio "azulejo", ou seja, todos fariam um desenho em formato circular, com elementos em formatos geométricos simples, relembrando os elementos visuais básicos estudados durante a etapa da cópia dos azulejos e agora cada criaria o seu próprio, por meio dos movimentos corporais que cada uma havia dançado.

Neste momento, se depararam com a oportunidade de escolha, tanto da dança que mais haviam gostado, como também no poder de decisão quais formas , cores e materiais a serem utilizados para desenhar e criar o seu azulejo em formato circular. Gostaram da atividade proposta, e sentados no chão em círculo na sala de aula, desenvolveram seu potencial criativo individual, se expressando e lembrando das outras etapas anteriores, a cópia dos azulejos, processo de mediação realizado no Centro Histórico, dos casarões, das histórias contadas por seus pais e avós sobre a cultura popular maranhense, etc.

Foi distribuída folhas brancas e ao centro do círculo lápis de cor e giz de cera, uma música instrumental de fundo, estabeleceu-se um tempo de duração na execução da atividade, avisei que teria a exposição dos desenhos ao final da aula para a apreciação de todos e o momento avaliativo com as observações feitas de cada um sobre o processo e o produto final. Muitos escolheram as mesmas coreografias, mas os desenhos foram diferentes uns dos outros. A aluna, Sâmia Dos Reis, pontuou "Puxa vida, nenhum desenho foi igual, mas as coreografias foram as mesmas para todos". Enquanto a

aluna Patrícia Santos, relatou “cada um tem uma visão e experiência de vida diferente, cada um é único, mesmo desempenhando as mesmas coisas”.

Figura 6: Fotografias da criação das mandalas visuais a partir do movimento corporal da dança circular



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Os participantes evidenciaram um significativo envolvimento afetivo e curiosidade epistêmica na interação com a experiência inédita, o que permitiu o reconhecimento imediato de sua potencialidade pedagógica multifacetada. Esse elevado nível de engajamento repercutiu na formação de uma expectativa proativa em relação às etapas subsequentes do projeto, demonstrando a eficácia da intervenção na otimização do interesse e da motivação intrínseca para o processo de aprendizagem.

Quarto Momento: Releitura do Cacuriá através dos Azulejos

O Quarto Momento configurou-se como um ápice de força criadora coletiva e ressignificação estética. Metodologicamente, a turma foi subdividida em cinco subgrupos de oito estudantes cada. O procedimento consistiu em utilizar um azulejo de formato circular como estímulo visual inicial, a partir do qual os grupos foram incumbidos de realizar uma releitura corporal. Este exercício de intertextualidade exigia a recriação de movimentos de Dança Circular fundamentados nos elementos visuais do azulejo, tendo como trilha sonora e base rítmica uma canção de Cacuriá já vivenciada pelos participantes em atividade prévia. Deste modo, o processo visou articular a memória cinestésica (Cacuriá), a inspiração plástica (azulejo) e a produção coreográfica colaborativa.

Para a consecução dos objetivos da atividade, foram estabelecidos critérios operacionais claros, pautados no princípio da autoria individual e do consenso grupal. Cada participante foi investido do direito de criar e mediar um padrão cinético que expressasse um elemento visual do azulejo escolhido. Os parâmetros de criação motora exigiam movimentos de membros inferiores e superiores que fossem simples, facilmente assimiláveis e, simultaneamente, criativos, incorporando a simbologia cromática

percebida individualmente no azulejo. Ao término do processo, cada subgrupo havia desenvolvido um repertório coreográfico composto por oito movimentos distintos, os quais foram sequenciados coletivamente, respeitando a estrutura rítmica e lírica da canção de Cacuriá selecionada, resultando na organização final da performance.

O processo de releitura, ao ser transposto do estímulo visual para o movimento coreográfico, adquire um papel central no desenvolvimento cognitivo, pois, conforme Pillar (2009, p. 14), a releitura não visa a cópia, mas sim a "transformação, interpretação, criação com base num referencial". Dessa forma, a atividade de dança circular exige que o estudante ressignifique os elementos do azulejo em novos padrões cinéticos, articulando assim a sensibilidade estética à produção criativa.

Ao final, cada grupo ensinou a sua coreografia de releitura do Cacuriá para a grande roda formada por todos os grupos. Muitos(as) alunos(as), demonstraram gostar de participar da atividade e de todo o processo de criação enquanto estava em sala de aula, entre amigos de convivência diária.

Quinto Momento: A Culminância do Projeto

A etapa de culminância do projeto 'A Dança Circular no Ambiente Escolar' ocorreu no final de junho de 2024, mesmo dia da culminância das Eletivas de Base de toda a escola, em um ambiente tematicamente decorado para o período junino (São João). As danças finais foram apresentadas somente por meninas. Após um período intensivo de ensaios e a adaptação colaborativa dos figurinos, a performance final demonstrou o impacto social e motor da intervenção: a diversidade de corpos dançantes coexiste com a assertividade na expressão do empoderamento feminino. A execução da Dança Circular foi marcada pela notável coerência estética, evidenciando simultaneamente a postura engajada e a disciplina sinestésica das participantes, o que contribuiu para a elevada qualidade da apresentação coletiva.

Figura 22: Fotografias da culminância do projeto



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Após cumprir o protocolo metodológico de apresentar as cinco coreografias de criação coletiva baseadas em releituras — as quais exigiam o controle da espontaneidade motora — o grupo realizou uma coreografia original de repertório. Este momento final permitiu a liberação da expressão motora autêntica e o uso de movimentos espontâneos (rebolado), anteriormente contidos pelas diretrizes da atividade, reforçando a distinção entre a produção artística estruturada e a expressão vernacular.

A aluna Luzia Marcelly expressou contentamento com o resultado final “Achei legal, porque deu para ver que também dá para dançar o cacuriá sem sensualidade“. Para Keiliane Safira “a experiência de apresentar a sequência das releituras das 05 danças do Cacuriá como Dança Circular Sagrada, na escola foi realmente muito especial”. Já para Emilly Regina “além de divertido foi um grande aprendizado”. E para Dauriane Dias “amei esta eletiva do começo ao fim, me fez descobrir algo novo, que eu nem sabia que poderia existir. Dançar sem rebolar foi muito interessante, mas poder rebolar dançando na escola foi libertador”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cacuriá, manifestação da cultura corporal maranhense, possui uma estrutura rítmica e expressiva que é prontamente internalizada pelos participantes, estabelecendo uma conexão imediata com a ancestralidade a cada emissão sonora dos instrumentos de percussão. Este fenômeno atua como um processo de empoderamento e liberação de corpos historicamente silenciados, sobretudo os femininos. A vivência transcende a mera prática motora, pois promove a ruptura de antigos padrões e paradigmas conceituais impostos pela sociedade e que normatizam a expressão do movimento corporal das mulheres ao longo da história. Adicionalmente, o Cacuriá questiona e expande os limites do que é

considerado conteúdo legítimo e prática aceitável no processo educativo formal do ambiente escolar, confrontando as normas de aceitação motora.

> Trazer a voz das mulheres do cacuriá é uma tentativa de valorizá-las nas culturas populares onde, por muitos anos, foram silenciadas, além de expor o que o cerceamento do corpo feminino pelo patriarcado é um aspecto histórico ainda muito presente nos dias atuais e que permeia as mais diversas esferas sociais e as danças populares não estão aquém disso. (BRITO, 2024, p. 17 e 18)

Este projeto incita uma reflexão multidimensional sobre questões cruciais do campo da Educação e da Cultura Corporal. A análise abrange: a) a consciência corporal dos discentes em seus contextos socioculturais cotidianos; b) a dinâmica da relação espaço-temporal entre o ambiente escolar e o território urbano, e os desafios de mobilidade enfrentados pelos estudantes nesse trânsito; c) a dança como linguagem poética para a expressão de pertencimento e a ressignificação de elementos culturais locais; d) uma avaliação crítica do ensino da dança na Educação Básica e suas potencialidades pedagógicas; e, por fim, e) a dança como manifestação cultural maranhense, abordando a lacuna de políticas públicas e a carência de formação profissional na área, além dos desafios contemporâneos de manutenção das tradições culturais frente ao avanço tecnológico e outros paradigmas da atualidade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação contemporânea**: consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2015..

BARTON, Anna. **Danças Circulares:** dançando o Caminho Sagrado. São Paulo. Ed. TRIOM, 2006.

BARTON, Anna. **Espírito da dança.** Vol. 1. Ed. TRIOM. São Paulo, 1995.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: Ministério da Educação, 2017.

BRITO, Luana Reis. **Cacuriando Corpos**: os corpos das mulheres na dança do Cacuriá, discursos e empoderamento. 2024. 131 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

IPHAN - **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/291>. Acesso em: 28 fev 2025.

LOWENFELD, Viktor; BRITTAIN, W. Lambert. **Desenvolvimento da capacidade criadora**. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PILLAR, Analice Dutra. **A educação do olhar no ensino de artes visuais.** Porto Alegre: Mediação, 2003.

VYGOTSKY, Lev S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WOSIEN, B. **Dança: um caminho para a totalidade.** São Paulo: TRIOM, 2000.

WOSIEN, M-G. **Dança Sagrada: deuses, mitos e ciclos**. São Paulo. Ed. Trion, 2002.

WOSIEN, M-G. **Dança: símbolos em movimento**. São Paulo. Ed. Anhembi Morumbi, 2004.

WOSIEN, M-G. **Danças Sagradas: o encontro com os deuses.** Edições del Prado, Rio de Janeiro, 1997

Realizado o Depositório legal na Biblioteca Nacional conforme a Lei n.º 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO	II Maravilha - Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão: O Corpo Político e suas insurgências
ORGANIZADORES	Gisele Soares de Vasconcelos Abimaelson Santos Pereira
PROJETO GRÁFICO E CAPA	Heide Cabral
PÁGINAS	408
FORMATO	Palatino Linotype | CORPO e TÍTULOS Demais estruturas: Agraham - Book Antiqua - Calibri

6 A 8/11 UFMA PPGAC.UFMA

2º MARA VILHA

2º MARA VILHA

PPGAC cch GOVERNO DO MARANHÃO TRABALHANDO PARA TODOS SECTI Secretaria da Ciência, Tecnologia e Inovação FAPEMA

9 786553 636125