

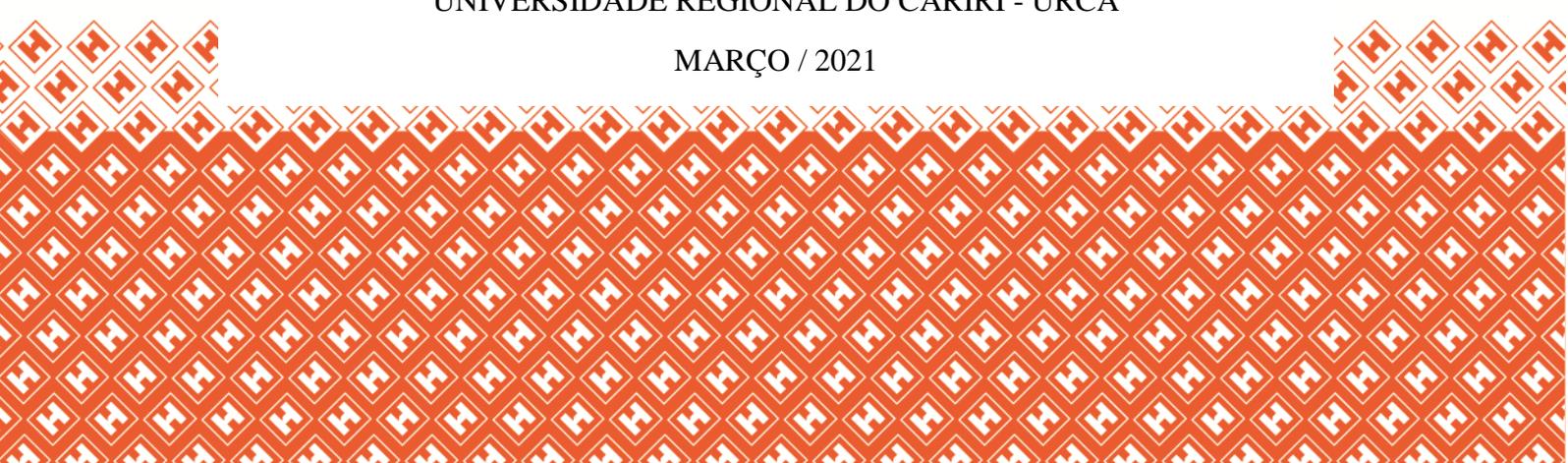


ANTONIO JUSCELINO BARBOSA DOS SANTOS

**O Nordeste em dramaturgias:
contribuições do Teatro de Rua para o
Ensino de História**

UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI - URCA

MARÇO / 2021



**UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE HISTÓRIA (PROFHISTÓRIA)**

ANTONIO JUSCELINO BARBOSA DOS SANTOS

**O NORDESTE EM DRAMATURGIAS: CONTRIBUIÇÕES DO TEATRO DE RUA
PARA O ENSINO DE HISTÓRIA**

CRATO – CE

2021

ANTONIO JUSCELINO BARBOSA DOS SANTOS

**O NORDESTE EM DRAMATURGIAS: CONTRIBUIÇÕES DO TEATRO
DE RUA PARA O ENSINO DE HISTÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, nível de Mestrado Profissional, da Universidade Regional do Cariri (URCA), como requisito para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Ensino de História.
Orientador: Dr. Cícero Joaquim dos Santos

**CRATO – CE
2021**

ANTONIO JUSCELINO BARBOSA DOS SANTOS

**O NORDESTE EM DRAMATURGIAS: CONTRIBUIÇÕES DO TEATRO DE RUA
PARA O ENSINO DE HISTÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, nível de Mestrado Profissional, da Universidade Regional do Cariri (URCA), como requisito para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Dr. Cícero Joaquim dos Santos - Orientador
Universidade Regional do Cariri, Crato - CE.

Dra. Zuleide Fernandes de Queiroz
Universidade Regional do Cariri, Crato - CE.

Dra. Ana Lúcia do Nascimento Oliveira
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife - PE.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Regional do Cariri – URCA
Bibliotecária: Ana Paula Saraiva de Sousa CRB: 3/1000

Santos, Antonio Juscelino Barbosa dos.
S237n O Nordeste em dramaturgias: contribuições do teatro de rua para o ensino de história/ Antonio Juscelino Barbosa dos Santos. – Crato - CE, 2021
252p.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação de Mestrado Profissional em Ensino de História – PROFHISTÓRIA da Universidade Regional do Cariri – URCA.

Orientador: Prof. Dr. Cicero Joaquim dos Santos.

1. Ensino de história, 2. Teatro de rua, 3. Análise dramaturgica,
4. Nordeste; I. Título.

CDD: 907

Aos meus avós maternos,
Julia Paulino Barbosa (*Mamainha*) e
Paulo Paulino Barbosa (*Papaim*) *in memoriam*.

Que me apresentaram, ainda criança,
o mundo do teatro de bonecos,
Num lugar esquecido por Deus,
de nome Lagoas Novas.

Esses ensinamentos reverberam na minha alma ainda hoje.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma tarefa paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que pode ser fácil, também se torna difícil, na medida em que não se pode mensurar a importância de cada uma dessas pessoas que passaram e deixaram marcas na nossa formação pessoal, e que, de alguma maneira, contribuíram enormemente para a conclusão deste trabalho. Ao longo da minha caminhada, tive a dádiva de conhecer pessoas especiais que me conduziram a este momento, do qual me orgulho bastante. A estas pessoas gostaria de demonstrar minha gratidão pelas contribuições, ensinamentos e trocas, já que a aprendizagem é uma via de mão dupla.

Primeiramente, quero agradecer aos meus pais, José Alves dos Santos (*in memoriam*) e Maria Júlia Barbosa dos Santos, meus primeiros educadores. Deles herdei três qualidades essenciais, que carrego como ensinamentos para a vida toda: honestidade, persistência e compromisso em tudo que me desafiar a fazer.

Às ex-irmãs religiosas, Regina Celi Epifânio, minha mentora e amiga na infância, quando iniciava na catequese, coral e liturgia na Paróquia Nossa Senhora do Livramento, em Trairi, e Maria Veroni Martins, estimada amiga e exemplo de ombridade e garra na luta por uma sociedade mais justa e igualitária, também mentora durante meu ingresso no Movimento de Adolescentes e Crianças - MAC/PAC, na Diocese de Itapipoca - CE.

Aos meus irmãos, Evaldo Barbosa dos Santos, Maria Suely Alves de Paiva, Paulo Barbosa dos Santos, Luciano Barbosa dos Santos, Luzirene Barbosa dos Santos, Antonia Barbosa dos Santos, José Wellington Barbosa dos Santos e José Alves dos Santos Júnior, companheiros de caminhada por toda a vida e espectadores do quanto lutamos para mudar a nossa realidade social, mudança esta trazida pela educação, principalmente. A eles, os meus agradecimentos especiais.

Às minhas professoras de História, Didática e Literatura: Maria Nirla Pinto Ribeiro, Cristiana Cavalcante Barroso, Maria Iris Cardoso dos Santos e Walquiria Leda Oliveira Vieira. Cada uma me ensinou, de maneiras diferentes, que somos capazes, se tentarmos com vontade e insistência.

À ex-Secretária de Educação de Trairi, Maria Ormezinda Barroso Viana, cuja primeira oportunidade de emprego na educação foi me oferecida através do seu convite. Com ela aprendi a ser mais tolerante e comprometido com a causa da educação.

Aos queridos irmãos e companheiros de luta nas artes cênicas: Gerson Moreno (Cia. Balé Baião de Itapipoca), Moesio Melo (Uruburetama), Rinardo Mesquita (Itapipoca),

Orlangelo Leal (Dona Zefinha), Antonio Alves (Cia. Arreios de dança de Trairi), Dedé Pacheco (Landuá das Artes de Paraipaba), Irany Vieira (Acopiara), Ertim Moraes (Arena de Ouro de Cedro), Edceu Barbosa (Grupo Ninho de Crato), Damião Ronald (Iguatu), Luiz Renato (Sobral), Marcos Braga (Itapipoca), Jonas Cordeiro (Itapipoca), Jucivando Moreira (Uruburetama) e Silvero Pereira (Fortaleza), amigos forjados, em grande parte, no FETAC - Festival de Teatro Amador de Acopiara, através da prática libertadora do teatro e seus ensinamentos, que ainda hoje reverberam em minha alma.

Aos grupos de Teatro: GTP – Grupo de Teatro Popular de Itapipoca, onde iniciei minha trajetória nas artes cênicas, nos idos da década de 90; Grupo Cativart de Itapipoca, pelos grandes amigos que lá conquistei, quando convivemos juntos na luta pela arte/vida (Especialmente: Edileusa Inácio, Vaneila Ramos, Benedita Márcia, Flavio Sampaio, Clóvis Roney, Gledson Sousa e Marcos Felipe “Koité”); Grupo Artimanhas de Trairi, no qual tive a oportunidade de exercitar, pela primeira vez, a Direção Teatral e a Dramaturgia, e onde fiz grandes amigos, que até hoje trago comigo; Grupo Cenas de Rua de Trairi, e todos os seus membros, onde pude me redescobrir enquanto ser humano e moldar minhas atitudes, aprendendo cotidianamente com um grupo de adolescentes que me ensinaram o valor da amizade, do amor pelo teatro de rua e por mim mesmo (Lúcio Flávio Tolentino Viana, Rosinha Magalhães, Pedro Mauro Ribeiro, Demison de Sousa Alves, Décio de Sousa Alves, Wasley de Castro, Claudemir Rodrigues, Rita Angélica de Oliveira, Josiane Freire da Silva, Glauciene Sousa de Paiva, Antonio Éder do Nascimento e Celígia dos Santos Barbosa).

Aos companheiros de profissão e de vivências durante o Mestrado: José Brito da Silva Filho, um dos meus maiores incentivadores, amigo de longa data que o teatro me deu o presente de (re)encontrar; e José Cláudio Leôncio, pelas conversas profundas acerca da ciência histórica e pelas reflexões suscitadas diante das observações sempre oportunas, inteligentes e apropriadas.

Ao querido orientador, Dr. Cícero Joaquim dos Santos, não só pela orientação, paciência e profissionalismo, mas pela amizade, apoio e incentivo que me foi dado a todo o momento durante a escrita. A você um agradecimento especial pela parceria e compromisso com seus ideais.

Aos meus queridos colegas de mestrado, em especial aqueles que se aproximaram mais e puderam fazer uma força tarefa que nos incentivava a continuar, mesmo com todas as dificuldades: Aureliano Agripino Carvalhêdo Rêgo (Mata Roma – MA), Maria Vanessa Campos de Souza (Pedra Branca – CE), José Ferreira Júnior (Serra Talhada – PE), Maria de Fátima Rufino de Souza (Fortaleza – CE), Fábria Janaina Marciel da Silva (Exu – PE),

Rosenilde Alves de Lima (Penaforte – CE) e Evanilson Pereira Maia (Belém de São Francisco – PE).

Aos meus professores, Dra. Sônia Menezes (URCA), Dra. Roselene Melo (UFCG), Dr. Egberto de melo (URCA), Dr. Titus Riedl (URCA), Dra. Izabel Cortez Reis (URCA) e Thiago Florêncio (URCA), pelas observações e ensinamentos valiosos.

À minha querida e eterna amiga, Leida Maria Alves Viana (*in memoriam*), uma artista, educadora, cantora, atriz e um ser humano inesquecível. Foi-se cedo demais, porém deixou eternizada na minha alma sua crença na educação transformadora. Aqui, meus agradecimentos pelos momentos felizes que passamos juntos nessa trajetória curta que é a vida.

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de pesquisa concedida durante o curso de mestrado, fundamental para o desenvolvimento e concretização do trabalho.

Agradecido imensamente.

*“Vocês, artistas que fazem teatro
Em grandes casas, sob sóis artificiais
Diante da multidão calada,
procurem de vez em quando
O teatro que é encenado na rua.
Cotidiano, vários e anônimo, mas
Tão vívido, terreno,
nutrido da convivência
Dos homens,
o teatro que se passa na rua”.*
(Bertolt Brecht)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo geral analisar as potencialidades e contribuições do teatro de rua enquanto metodologia para a construção do conhecimento histórico dos estudantes na disciplina de História. E, enquanto objetivos específicos, construir uma narrativa autobiográfica que trace uma trajetória do encontro do Ensino de História com o Teatro, perpassando pelas memórias que esse encontro trouxe e suas consequências na vida pessoal e profissional do autor. Além disso, busca compreender os desafios de ensinar História na contemporaneidade, refletindo as transformações na historiografia recente, identificando mudanças significativas na forma como tem sido lecionada, influenciada por novas metodologias. Pontua como se deu o movimento teatral no município de Trairi nas décadas de 1980, 1990 e 2000 e analisa as representações de personagens/sujeitos nordestinos no teatro brasileiro. São eles: Padre Cícero, Lampião, Luiz Gonzaga, Patativa do Assaré, Antônio Conselheiro, Beata Maria de Araújo, Zumbi dos Palmares e Maria Bonita. A cada sujeito/personagem analisado, dois espetáculos de teatro servem como pano de fundo desta análise, explorando elementos, narrativas, construção de personagens e processo de montagem para identificar como estes sujeitos foram apresentados, levando em conta o contexto em que os espetáculos foram montados e apresentados. Por fim, evidencia as potencialidades do Teatro de Rua no Ensino de História a partir das possibilidades metodológicas de aplicação do mesmo em sala de aula enquanto recurso, propondo ainda a realização de oficinas e a montagem um espetáculo de rua que suscite questionamentos e críticas acerca da invisibilidade de personagens da História nordestina: *Os últimos degredados em julgamento no purgatório*. Propõe a realização de cinco oficinas pedagógicas formativas em que o professor poderá seguir passo a passo a concepção e montagem do espetáculo, a confecção de figurinos, a construção de máscaras teatrais, bem como os processos de ensaio, para construção do espetáculo em si. Essa experimentação poderá enriquecer as discussões, compreensão de conceitos e fazeres dos estudantes, possibilitando uma aprendizagem lúdica, interdisciplinar e de autoconhecimento. A metodologia adotada foi a pesquisa bibliográfica qualitativa exploratória, que tem a intenção de seguir passo a passo um método delineado, a partir da leitura, observação e interpretação das questões levantadas na problematização, da coleta, processamento, análise e representação dos dados da pesquisa bibliográfica, assim como da estruturação da pesquisa documental, realizada de forma minuciosa e atenta. Partindo da utilização desse recurso, enquanto ferramenta metodológica, busca interações acerca do papel da História e da resignificação no uso do teatro de rua como possibilidade no processo de construção do conhecimento histórico em sala de aula, além de construir uma análise crítica das representações de sujeitos históricos nordestinos no teatro brasileiro.

Palavras-chave: Ensino de História; Teatro de Rua; Análise Dramatúrgica; Nordeste.

ABSTRACT

The present work has as general objective to analyze the potentialities and contributions of street theater as a methodology for the construction of the historical knowledge of students in the discipline of History. And, as specific objectives, to build an autobiographical narrative that traces a trajectory of the encounter between Teaching History and Theater, going through the memories that this encounter brought and its consequences on the author's personal and professional life. In addition, it seeks to understand the challenges of teaching history in contemporary times, reflecting the transformations in recent historiography, identifying significant changes in the way it has been taught, influenced by new methodologies. It points how the theater movement took place in the city of Trairi in the 1980s, 1990s and 2000s, and analyzes the representations of Northeastern characters/ subjects in Brazilian theater. Are they: Padre Cícero, Lampião, Luiz Gonzaga, Patativa do Assaré, Antônio Conselheiro, Beata Maria de Araújo, Zumbi dos Palmares and Maria Bonita. For each subject / character analyzed, two theater performances serve as the background for this analysis, exploring elements, narratives, character construction and the assembly process to identify how these subjects were presented, taking into account the context in which the shows were set up and presented. Finally, it highlights the potential of Street Theater in History Teaching from the methodological possibilities of applying it in the classroom as a resource, also proposing the realization of workshops and the assembly of a street show that raises questions and criticisms about the invisibility of characters from Northeastern history: *The last exiles on trial in purgatory*. Proposes the realization of five educational pedagogical workshops in which the teacher will be able to follow step by step the conception and assembly of the show, the making of costumes, the construction of theatrical masks, as well as the rehearsal processes, for the construction of the show itself. This experimentation can enrich students' discussions, understanding of concepts and actions, enabling playful, interdisciplinary and self-knowledge learning. The methodology adopted was exploratory qualitative bibliographic research, which intends to follow step by step a method outlined, from the reading, observation and interpretation of the issues raised in the problematization, collection, processing, analysis and representation of the bibliographic research data, as well as the structuring of the documentary research, carried out in a thorough and attentive way. Starting from the use of this resource, as a methodological tool, it seeks interactions about the role of History and the reframing in the use of street theater as a possibility in the process of building historical knowledge in the classroom, in addition to building a critical analysis of the representations of subjects Northeastern historical events in Brazilian theater.

Keywords: History teaching; Street Theater; Dramaturgical Analysis; North East.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Casa de Paulo Santana e Julieta Barbosa - Lagoas Novas – Trairi-CE	33
Figura 2 – Mapa Político do Ceará com destaque o município de Trairi.....	37
Figura 3 – Igreja Matriz de Trairi, Nossa Senhora do Livramento, em 1959.	39
Figura 4 – Igreja Matriz de Trairi, Nossa Senhora do Livramento, em 2019.	39
Figura 5 – Auto de Natal - Igreja Nossa Senhora do Livramento (1997)	41
Figura 6 – Espetáculo: Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto. Em cena: Antonio Alves, Leida Alves, Juscelino Santos, Sergio Rodrigues e Willame Montenegro	56
Figura 7 – Espetáculo: O auto da camisinha, de José Mapurunga. Em cena: Luzirene Santos, Roberto Nery, Juscelino Santos, Renato Ribeiro e Pedro Mauro Ribeiro	59
Figura 8 – Espetáculo: Herói Maldito. Em cena: Sérgio Guaya, Juscelino Santos, Antonio Alves (primeiro plano) e Suely Paiva, Leida Alves e Nieta Santos (fundo).....	60
Figura 9 – Espetáculo: O jogo das velhas/ Bastidores do TJA/ Na Foto: Maguila (Sonoplastia), Sérgio Guaya (Lourdes), Juscelino Santos (Lucrécia), Edineide Antunes (Produção) e Edla Simplício (Maquiagem)	63
Figura 10 – Cartão de agradecimento do Teatro José de Alencar – Projeto Sobremesa com Arte (Frente).....	64
Figura 11 – Cartão de agradecimento do Teatro José de Alencar - Projeto Sobremesa com Arte (verso)	64
Figura 12 – Apresentação no Dia das Crianças/ Na foto: Josiane Freire, Pedro Mauro Ribeiro e Rosinha Magalhães	66
Figura 13 – Francisco Nzumbi (desenho representando o líder de Palmares)	82
Figura 14 – Espetáculo Teatral: <i>Arena Conta Zumbi</i> , no Teatro de Arena de São Paulo	87
Figura 15 – Bando de Teatro Olodum em comemorações do Novembro Negro, no Teatro Castro Alves, em Salvador - Bahia.	91
Figura 16 – Antônio Vicente Mendes Maciel (Desenho ilustrativo)	93
Figura 17 – Elenco e Técnica do Espetáculo Antonio Conselheiro (2017)	99
Figura 18 – Capa do livro <i>Sobrados e Mocambos</i> (1972).....	102
Figura 19 – Padre Cícero Romão Batista	105
Figura 20 – Capa do Livro de Teatro Moderno.....	114
Figura 21 – Espetáculo <i>As tentações de Padre Cícero</i> (1985).....	116
Figura 22 – Maria Madalena do Espírito Santo de Araújo.....	118
Figura 23 – Espetáculo <i>A Beata Maria do Egito</i> , de Rachel de Queiroz (1996)	125
Figura 24 – Fachada do Teatro da Boca Rica - Fortaleza - Ceará.....	126
Figura 25 – Espetáculo Corpo Místico - Teatro Ritual	127
Figura 26 – Virgulino Ferreira da Silva	129
Figura 27 – Espetáculo <i>Virgolino e Maria: Auto de Angicos</i> (2008). Em cena: Marcos Palmeira e Adriana Esteves/ Montagem de Almir Haddad.	138
Figura 28 – Espetáculo <i>Lampião e Lancelote</i> (2013). Na foto: elenco e diretora, Debora Dubois	141
Figura 29 – Antônio Gonçalves da Silva.....	144
Figura 30 – Espetáculo <i>Conserto de Ispinho e Fulô</i> (2015).....	148
Figura 31 – Espetáculo <i>Argumas</i> , de Patativa (2007). Em cena: Danilo Nunes	152
Figura 32 – Maria Gomes de Oliveira.....	154

Figura 33 – Espetáculo Lampião (1954). No centro, Rachel de Queiroz (de preto).....	158
Figura 34 – Espetáculo <i>O Massacre de Angicos - Morte de Lampião</i>	163
Figura 35 – Luiz Gonzaga do Nascimento	166
Figura 36 – Espetáculo <i>Gonzagão - A lenda</i> . Em cena: Marcelo Mimoso	173
Figura 37 – Espetáculo <i>O sonhador de Exu</i> (2004). Em cena: Márcio Gine.	178

LISTA DE SIGLAS

PJMP	Pastoral da Juventude do Meio Popular
PO	Pastoral Operária
PU	Pastoral Urbana
EEFM	Escola de Ensino Fundamental e Médio
SPAECE	Sistema Permanente de Avaliação da Educação Básica do Ceará
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
SAEB	Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica
FESTAL	Festival de Talentos das Escolas Públicas do Ceará
MOITA	Mostra Iguatuense de Teatro Amador
FETAC	Festival de Teatro Amador de Acopiara
TPN	Teatro Popular Nordestino
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação
PCN's	Parâmetros Curriculares Nacionais
RCB's	Referenciais Curriculares Básicos
DST's	Doenças Sexualmente Transmissíveis
AIDS	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1 MEMÓRIAS DE UM ENCONTRO: HISTÓRIA E TEATRO	29
1.1 CAMINHOS INICIAIS	31
1.2 ENSINAR HISTÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE	43
1.3 MOVIMENTO TEATRAL EM TRAIRI.....	50
1.3.1 A Cia. Artimanhas de Teatro Amador de Trairi	51
1.3.2 A Cia. Cenas de Rua de Trairi	65
1.3.3 Os espetáculos de rua da Cia. Cenas de Rua de Trairi.....	69
2 REPRESENTAÇÕES DE PERSONAGENS/ SUJEITOS NORDESTINOS NO TEATRO BRASILEIRO	79
2.1 SUJEITOS DO NORDESTE NO TEATRO.....	80
2.1.1 Zumbi dos Palmares: O massacre da Serra da Barriga.....	81
2.1.1.1 <i>Arena conta Zumbi</i> (1960) e o Teatro Político.....	86
2.1.1.2 <i>Zumbi Está Vivo e Continua Lutando</i> (1995) e o Teatro Experimental Negro	89
2.1.2 Antonio Conselheiro: Guerreiros do fim do mundo!.....	92
2.1.2.1 <i>Antônio Conselheiro</i> (1978) - construção dramatúrgica do teatro moderno.....	97
2.1.2.2 <i>Sobrados e mocambos</i> (1972) e o Teatro Popular Nordeste - TPN	101
2.1.3 Padre Cícero Romão batista: Entre a cruz e a espada!	105
2.1.3.1 <i>O Chão Dos Penitentes</i> (1975) e o teatro moderno brasileiro.....	112
2.1.3.2 <i>As tentações de Padre Cícero</i> (2018), da Companhia do Teatro Nu.....	115
2.1.4 Beata Maria de Araújo: A hóstia ensanguentada na boca da negra?	117
2.1.4.1 <i>A Beata Maria do Egito</i> (1950) e a força do sagrado feminino	123
2.1.4.2 <i>Corpo Místico</i> (1997) e o Teatro Boca Rica no Ceará	125
2.1.5 Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião: Carrego comigo coragem, dinheiro e bala! 128	
2.1.5.1 <i>Virgolino e Maria: Auto dos Angicos</i> (2003), de Marcos Barbosa.....	136
2.1.5.2 <i>Lampião e Lancelote</i> (2013), o musical de Bráulio Tavares	140
2.1.6 Patativa do Assaré: Nordeste sim, nordestinados, nunca!	143
2.1.6.1 <i>Concerto de Ispinho e Fulô</i> - Patativa do Assaré: um abraço e um bordado - Cia. do Tijolo	148
2.1.6.2 “ <i>Argumas</i> ” de Patativa (2007), do Teatro do Pé	150
2.1.7 Maria Gomes de Oliveira, a Maria Bonita: Bonita não, transgressora!.....	153
2.1.7.1 <i>Lampião</i> (1954), de Rachel de Queiroz	157
2.1.7.2 <i>O massacre de Angicos – A morte de Lampião</i> (1951).....	162

2.1.8	Luiz Gonzaga: Respeita Januário, “cabra”!.....	165
2.1.8.1	<i>Gonzagão – A lenda</i> (2013), da Cia Teatral Barca dos corações partidos.....	170
2.1.8.2	<i>O sonhador de Exu</i> (2004), Cia de teatro Assum Preto, de Pentecoste - CE.....	175
3	PROPOSTA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA PARA EXPERIMENTAÇÃO EM SALA DE AULA	180
3.1	O TEATRO NA SALA DE AULA E O TEATRO DE/NA RUA	180
3.2	OFICINAS PEDAGÓGICAS PARA MONTAGEM DO ESPETÁCULO	191
3.2.1	1ª Oficina - Introdução ao Teatro de Rua.....	192
3.2.2	2ª Oficina - Teatro de rua em espaços não convencionais	198
3.2.3	3ª Oficina – O corpo do ator na rua	202
3.2.4	4ª Oficina - A voz do ator na rua.....	208
3.2.5	5ª Oficina – A utilização da máscara na rua	212
3.3	PROPOSTA DE ESPETÁCULO TEATRAL DE RUA: OS ÚLTIMOS DEGRADADOS EM JULGAMENTO NO PURGATÓRIO!	216
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	230
	REFERÊNCIAS	233

INTRODUÇÃO

“Nada é impossível de mudar. Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural nada deve parecer impossível de mudar.”
(Bertold Brech)

A presente dissertação tem como objeto de reflexão as contribuições do Teatro de Rua para o Ensino de História, tendo como pano de fundo a dramaturgia teatral. Esta pesquisa está vinculada à linha de pesquisa *Saberes históricos em diferentes espaços de memória*. O estudo deste tema poderá nos ajudar a entender, na argumentação dos capítulos, como é possível a produção e aprendizagem da História fora do espaço escolar, já que o teatro de rua ocorre no espaço urbano, um lugar de representação do passado e de suma importância para a memória coletiva. Ademais, a escolha do tema foi motivada, também, por uma experiência pessoal de trabalho.

Nesses termos, esse estudo pretende ainda fazer uma crítica às representações de sujeitos nordestinos no teatro brasileiro. Junto a isto, propõe-se a montagem de um espetáculo de rua, chamado *Os últimos degradados em julgamento no purgatório*. O mesmo versará sobre personagens da história regional¹, e poderá ser apresentado em um espaço público da cidade. Apresentando uma reflexão acerca do diálogo entre a linguagem e metodologia do Teatro de Rua, e suas influências e possibilidades no trabalho do professor de história da Educação Básica, a pesquisa propõe inferências em questões pontuais na aprendizagem interdisciplinar. A presente escrita dissertativa, trata de como utilizar essa linguagem alternativa no Ensino de História, tornando-a mais atrativa e acessível aos estudantes, através da análise de sujeitos históricos importantes para a historiografia.

Diante do exposto, algumas questões foram definidas para o desenvolvimento da pesquisa registrada nesta dissertação, e serão essenciais para a compreensão dos capítulos,

¹ Os estudos regionais de história proliferaram, sobretudo, a partir das décadas de 1970 e 1980. Suas maiores expressões ocorreram com mais intensidade no campo da História Agrária e da História Política. Esses estudos continham por pressupostos metodológicos a pesquisa empírica, quase sempre ancorada sobre um número expressivo de fontes seriadas, o qual só era possível de ser realizado através de um recorte espacial regional bem específico. Além do mais, a História Regional oferecia a possibilidade de comparação entre diferentes situações históricas, contribuindo para a produção de uma síntese, a nível macroespacial, uma vez que cada região não poderia ser vista deslocada do todo em que se encontrava inserida. O recorte regional permitia o esgotamento das fontes disponíveis para a pesquisa, garantindo a veracidade dos resultados. A homogeneidade das fontes seria outro elemento facilitador decorrente dos estudos regionais (VISCARDI, 1997).

quais sejam: Que contribuições o teatro de rua, enquanto metodologia pedagógica oferece para o Ensino de História? Quais as potencialidades do teatro de rua para a prática do Ensino de História? De que forma nós professores podemos contribuir para novas experiências metodológicas de sucesso, no chão da sala de aula?

Acerca dos objetivos da pesquisa, podemos definir enquanto objetivo geral: analisar as contribuições de sujeitos históricos nordestinos e as potencialidades do teatro de rua para a construção do conhecimento histórico dos estudantes, enquanto metodologia possível. Os objetivos específicos são: refletir acerca do papel do professor no Ensino de História, percebendo as mudanças e os impactos na historiografia recente; evidenciar as potencialidades do Teatro de Rua no Ensino de História a partir das possibilidades da História Cultural; e por fim montar um espetáculo de rua, através de oficinas formativas propostas que suscite questionamentos e críticas acerca da invisibilidade e marginalização de sujeitos da História Regional.

No âmbito da pesquisa histórica sobre o Ensino de História, a compreensão do teatro de rua como suporte metodológico para a prática educativa é algo novo. De forma que profissionais e pesquisadores da área de História que se dedicam ao estudo das questões didático-pedagógicas, ainda se encontram majoritariamente preocupados com problemas mais tradicionais, por exemplo, os possíveis usos dos livros didáticos e a produção de conhecimento/textos nas salas de aula (RAMOS; PATRIOTA, 2007). Nos últimos 30 anos, têm se ampliado, no Brasil, as discussões acerca da incorporação de diferentes linguagens e fontes para auxiliar a compreensão e dinamizar o ensino de História. Essa discussão vem de encontro ao fato de que muitos professores ainda utilizam o livro didático como única ferramenta de trabalho, perpetuando um ensino tradicional de história, mesmo com tantas mudanças já propostas para romper com essas problemáticas (FONSECA, 2010). Assim, surgiram trabalhos sobre gênero, minorias étnicas e religiosas, hábitos e costumes, incorporando metodologias e conceitos de outras disciplinas, a exemplo da filosofia, da antropologia e das ciências sociais.

Nesse contexto, é necessário que se diga que o presente estudo poderá trazer contribuições significativas ao oferecer possibilidades metodológicas, inserindo o teatro de rua e suas interfaces e sensibilidades a serviço do Ensino de História. Para tanto, buscou-se, através de pesquisas na plataforma Google Acadêmico e no Banco de Teses e Dissertações da

CAPES², conseqüentemente, na literatura, trabalhos científicos que pudessem construir um vínculo do teatro de rua com o Ensino de História. Tal busca, porém, não gerou resultados. Diversos estudos exploram o Teatro à Italiano³ e o Ensino de História, no entanto, não foram encontradas pesquisas que fizessem a conexão entre o teatro de rua e o Ensino de História especificamente.

Este é um estudo que parte da utilização do teatro de rua enquanto ferramenta metodológica, buscando interações a partir do papel da História e da ressignificação no uso do teatro de rua no processo de construção da aprendizagem histórica. Partimos do pressuposto que os estudantes são, antes de tudo, seres humanos, com sensibilidades, e podem contribuir para a construção de sua própria história enquanto sujeitos críticos, autônomos e cidadãos. Alguém poderia indagar: e por que o teatro de rua? Para Carreira (2016, p. 31), “o lugar do teatro de rua no quadro da cultura é um lugar de marginalidade. Ao se optar pelo espaço da rua como lugar do teatro já se está assumindo uma atitude de confronto com a cultura institucional dominante”. A opção por trabalhar com a linguagem do teatro de rua nesta dissertação pauta-se em algumas questões: as escolas públicas brasileiras dispõem de uma infraestrutura mínima para as atividades pedagógicas, e em muitos casos não contam com auditórios, quadras poliesportivas, laboratórios ou até bibliotecas.

As poucas escolas que dispõem de caixas cênicas, auditórios, salas, ou outros espaços destinados ao fazer teatral, devem orgulhar-se por terem, também, a possibilidade de trabalhar o teatro de palco. No nosso caso, quando pensamos em trabalhar com teatro na escola não tínhamos estas outras opções. Portanto, a escolha pelo teatro de rua nos pareceu ideal e agregou à proposta de trabalharmos questões políticas, tais como denúncias de problemas

² A pesquisa foi realizada em dezembro de 2019, porém em 2020, no banco de dissertações do Profhistória (UFRN), Wallace Rodrigo Lopes da Silva defende o trabalho intitulado: *O teatro de rua em Jundiú/RN: construindo a identidade do lugar e motivando uma abordagem prática de Ensino de História Local*.

³ O teatro italiano surgiu como um gênero que impôs um estilo de representação baseado na improvisação. Este estilo surgiu na metade do século XVI, reagindo contra a rigidez do Teatro Literário, no qual não funcionavam mais nem a Tragédia e nem a Comédia junto ao público. Os intérpretes, atores que vivem da sua bilheteria, declaram: "Se não há poetas, nós vamos fazer aquilo de que somos capazes", inventando a *Commedia dell'Arte*. Embora tivessem surgido muitas outras denominações, a *Commedia dell'Arte* prevalece, ou seja, a Comédia da improvisação. Com a *Commedia*, surge, na Itália, a necessidade de uma nova organização, da união de atores especializados, artistas que vivem da sua arte, cômicos de ofício, profissionais. As organizações regularmente constituídas passam a preocupar-se com a eficiência de sua preparação técnica, mímica, vocal, coreográfica, acrobática e também, não raro, preparação cultural. Para representarem improvisando durante o espetáculo sobre um roteiro (SCENARIO OU CANEVACCIO) pré-estabelecido, eles batizaram de "Representar a soggetto", e ficaram famosos, na Europa, por esse estilo de representação. O importante na *Commedia dell'Arte* é a conciliação da arte metódica com as faculdades naturais, mímicas e de improvisação do cômico italiano, disciplinadas para levá-lo à perfeição da sua arte, não lhe tolhendo a vivacidade e a espontaneidade. Este estilo de representação teve sucesso não só na Itália, mas em toda a Europa, suas representações foram muito apreciadas e dominaram como gênero teatral. Disponível em: <http://claudia-avila.blogspot.com/2010/10/teatro-italiano.html>. Acesso em: 09 de maio de 2020.

sociais, reivindicações de direitos, etc. O lócus estabelecido para o estudo do objeto desta dissertação foi a escola de Ensino Médio e Fundamental Raimundo Nonato Ribeiro⁴, onde era mais adequada a opção pelo teatro em espaços alternativos ou não convencionais. A relevância acadêmica e social que justificam a importância do trabalho aqui proposto pode ser percebida na medida em que podemos ampliar as formulações teóricas a este respeito, estando o trabalho aberto às sugestões que possam contribuir para a sua execução.

Segundo Barros (2005, p. 256), a História Cultural é um campo do saber da historiografia “atravessado pela noção de ‘cultura’ (da mesma maneira que a História Política é o campo atravessado pela noção de ‘poder’, ou que a História Demográfica funda-se essencialmente sobre o conceito de ‘população’, e assim por diante)”. Nesse sentido, a história cultural ocupa-se com a pesquisa e representação de determinada cultura em dado período e lugar. Esta se contrapõe à história política, ou mesmo à história oficial, tornando a cronologia menos relevante do que quando usada na historiografia política. Ainda de acordo com o autor:

Entre as várias modalidades historiográficas que foram se consolidando no decurso do século XX, algumas têm primado pela riqueza de possibilidades que abrem aos historiadores que as praticam. A História Cultural – campo historiográfico que se torna mais preciso e evidente a partir das últimas décadas do século XX, mas que tem claros antecedentes desde o início do século – é entre estas particularmente ricas no sentido de abrigar no seu seio diferentes possibilidades de tratamento e âmbitos temáticos (BARROS, 2005, p. 259).

Para tanto, é indispensável avaliarmos o conceito de representações históricas, partindo das premissas da História Cultural. Assim, com a ampliação das ideias vinculadas a essa nova forma de ser pensar a historiografia, difundiu-se entre os historiadores o conceito de “representações”. Esse conceito, bastante complexo, teve como um dos principais defensores e difusores Roger Chartier. Para ele, produzir uma história cultural dos fenômenos sociais significa realizar uma investigação sobre as formas pelas quais os indivíduos e grupos

⁴ No município de Trairi-Ce, localiza-se a E.E.M. Raimundo Nonato Ribeiro, à Rua de mesmo nome, nº 204, Centro, pioneira na educação trairiense, fazendo parte da Rede Estadual de ensino do Ceará. Dessa forma, tem entre suas bases uma perspectiva de formação plena do cidadão como um ser humano pensante, atuante e busca a construção de conhecimentos e valores para uma compreensão crítica e transformadora da realidade na qual está inserida (ESCOLA ESTADUAL RAIMUNDO NONATO RIBEIRO, 2019). Por ser a primeira escola da cidade de Trairi, a instituição é conhecida entre a população como “A Pioneira” e conta com 66 anos desde sua fundação, em 1953. Frente a isso, a estrutura escolar passou por algumas reformas ao longo destes anos e atualmente não possui mais espaço físico para ampliações, devido sua localização no centro da cidade. A maioria dos alunos da escola (aproximadamente 67%) possui nível socioeconômico semelhante, são provenientes de famílias carentes, conforme dados do Sistema Integrado de Gestão do Governo do Estado do Ceará - SIGE. Famílias que dependem de programas do Governo, como o Bolsa-Escola, que ajudam na aquisição de materiais escolares, como também no orçamento básico familiar (SIGE- SEDUC- CEARÁ, 2019).

constroem um sentido para os fatos históricos e, de uma maneira geral, para o mundo, a realidade. De acordo com Mello (2008, p. 17):

[...] a história cultural como espaço de trabalho e campo historiográfico é lugar por excelência de encontros com vizinhos, [...] um espaço de trabalho que tem como pressuposto o diálogo com outras áreas de conhecimento, atravessado que é, no corpus teórico que o define, por noções, conceitos e categorias, cuja complexidade rejeita enclausuramentos em território único.

A História Cultural, através dos seus múltiplos campos, permite-nos analisar as contribuições do teatro de rua para o Ensino de História com diversos enfoques. Por este motivo, vem sendo cada vez mais considerada um fator essencial na realização de pesquisas. De acordo com Chartier (2002a, p. 16-17) a Nova História Cultural “[...] tem como objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é constituída, pensada, dada a ler [...]”.

A História Cultural nos possibilitou compreender a História de um ângulo diferente daquele pensado anteriormente, deixando de se referir exclusivamente ao funcionamento do Estado e as ações governamentais. Para Santanna (1995, p. 243), ela abre espaço para o “estudo da constituição do homem enquanto sujeito de si, da produção da subjetividade enquanto processo ao mesmo tempo cultural e político, que se transforma no curso do tempo e varia de acordo com as sociedades”. No âmbito da História Cultural, um conceito, entre outros, se destaca como sendo algo importante enquanto objetivo do historiador: “as sensibilidades de um outro tempo e de um outro no tempo, fazendo o passado existir no presente” (PESAVENTO, 2004, p. 1).

A análise das sensibilidades é um dos elementos centrais da História Cultural, implicando na tradução do sensível como uma das muitas possibilidades de conhecimento do mundo, caracterizando, ainda, imaginários sociais, subjetividades, emoções e sentimentos expressos. O conceito “sensibilidade”, nesse caso, pode ser compreendido a partir do pensamento de Pesavento (2006a, p. 50), para quem “as sensibilidades são uma forma de apreensão do conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas”. Nas suas palavras:

Na verdade, se poderia dizer que a esfera das sensibilidades situa-se em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade traduz-se em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade. Mas, ao mesmo tempo, as sensibilidades correspondem também às manifestações do pensamento ou do espírito, pela qual aquela relação originária é organizada, interpretada e

traduzida em termos mais estáveis e contínuos. Esta seria a faceta mediante a qual as sensações transformam-se em sentimentos, afetos, estados da alma. Ou, em outras palavras, esse seria o momento da percepção, quando os dados da impressão sensorial seriam ordenados e postos em relação com outras experiências e lembranças do “arquivo de memória” que cada um traz consigo (PESAVENTO, 2006a, p. 50-51).

As sensibilidades seriam, portanto, as formas pelas quais indivíduos e grupos se percebem, reconhecendo-se enquanto reduto de representações da realidade através das emoções e dos sentidos. É a partir da experiência histórica pessoal que podem manifestar emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos. Assim, os homens aprendem a sentir e a pensar, isto é, a traduzir o mundo através da razão e dos sentimentos (PESAVENTO, 2005).

Para efeito de esclarecimento, usaremos aqui o conceito de memória a partir do pensamento de autores como: Le Goff, Pierre Nora e Ricoeur, que refletem a “memória pensando-a como ferramenta teórico-metodológica na produção da história como conhecimento” (OLIVEIRA, 2019, p. 158). Ainda de acordo com esse pensamento, os historiadores perceberam a importância e a relevância da aproximação da memória com os fenômenos sociais. Assim, Oliveira (2019, p. 157) afirma que:

Nessa perspectiva, a memória deve ser compreendida como um trabalho de reinterpretação do passado em razão do presente e do futuro, a partir de estratégias ou lutas que buscam construir outras narrativas, obscurecidas pelas memórias oficiais em torno de pessoas, grupos e instituições. Essas memórias das lutas coletivas e dos diferentes grupos invisibilizados no relato da história pátria necessitam fazer parte do currículo das escolas, compondo, assim, memórias e histórias mais plurais.

O conceito de “representações” proposto por Chartier é o resultado de várias contribuições de outros autores, tais como Bourdieu. Nesse sentido, as representações são entendidas como “classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real” (CARVALHO, 2005, p. 149). Estas podem se transformar segundo a disposição dos grupos ou classes sociais, almejam a universalidade, porém são determinadas pelos interesses desses grupos ou classes, de maneira que a dominação e o poder são elementos quase sempre presentes. Para Chartier (1990), a representação é o produto do resultado de uma prática. Como exemplo disso, podemos citar a literatura, sendo o produto de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. Assim, a representação é uma referência e temos que nos aproximar dela, para nos aproximarmos do fato.

Outro autor que contribuiu para a formulação do conceito de representações, apresentado por Chartier, foi Michel Foucault, que, dentro da História Cultural, mostrou preocupação em debater problemas voltados para o uso da linguagem, como é o caso das

práticas discursivas. Foucault voltou-se à história do discurso, ou seja, um sistema de possibilidades de conhecimentos formados por regras expressas num conjunto de enunciados que se repetem, dos quais não nos damos conta (FOUCAULT, 1995, p. 85). Então, Chartier viu no trabalho de Foucault a possibilidade de explicar a articulação entre discurso e práticas sociais, pois acreditava que entre eles havia uma separação. Nascia, assim, a noção de representação, posteriormente admitida como conceito. Para Chartier, a representação coletiva representaria a articulação de:

[...] três modalidades da relação como mundo social: primeiro, o trabalho de classificação e de recorte que produz as configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais 'representantes' (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade, da classe (CHARTIER, 2002, p. 73).

As representações referem-se ao modo como, em diferentes lugares e tempos, a realidade social é estabelecida, por meio de classificações, divisões e delimitações. Esses esquemas intelectuais criam figuras, que dotam o presente de sentido. Dessa forma, esses códigos, padrões e sentidos são compartilhados, e apesar de poderem ser naturalizados, seus sentidos podem mudar, pois são historicamente construídos e determinados pelas relações de poder e pelos conflitos de interesses dos grupos sociais (COSTA, 2010).

Portanto, o estabelecimento de representações não é pacífico, nem consensual, mas conflituoso. As representações são operações mentais e históricas, que criam sentidos ao mundo, sem os quais este não possuiria significado. É por meio delas que se age no mundo e que se constroem identidades. Nesse sentido, a representação fica no lugar da realidade, porém, não como uma imagem perfeita do real: o representante não é o representado, ele guarda relações de semelhança, significado e atributos com este. Para Sandra Pesavento, representação é “um conceito que se caracteriza pela ambiguidade, de ser e não ser a coisa representada” (PESAVENTO, 2006a, p. 49).

Enquanto que a análise das sensibilidades é um dos elementos centrais da História Cultural, implicando na tradução do sensível como forma de “uma das muitas possibilidades de conhecimento do mundo, caracterizando, ainda, imaginários sociais, subjetividades, emoções e sentimentos expressos” (RLAH, 2012, p. 7).

Memória, representação e sensibilidade são, portanto, conceitos-chave que permearão a proposta deste trabalho de pesquisa, sendo fundamentais nessa investigação, como forma de canalizar a multiplicidade de afetos que ajuda o historiador a perceber-se no mundo e a entendê-lo. A história, a literatura e a arte se abrem para essas possibilidades, que estão permeadas por suas permutações, incertezas e metáforas. Daí a importância da análise dramática para o Ensino de História, bem como as contribuições do teatro de rua enquanto metodologia possível.

A presente dissertação utilizou como metodologia a pesquisa bibliográfica qualitativa exploratória, com a intenção de seguir, passo a passo, um método delineado a partir da leitura, observação e interpretação das questões levantadas na problematização, da coleta, processamento, interpretação e representação dos dados da pesquisa bibliográfica, assim como da estruturação da pesquisa documental, realizada de forma minuciosa e atenta. Nesse processo, a partir análise do material selecionado e lido e, em seguida, da seleção dos conteúdos mais significativos, é realizada a construção da redação definitiva e das conclusões ou considerações finais sobre a pesquisa.

Conforme Oliveira (1999), a pesquisa bibliográfica tem por finalidade conhecer diferentes formas de contribuições científicas que se realizam sobre determinado assunto ou fenômeno. Assim, o presente trabalho apresentará uma revisão expositiva através de análise documental. Para coleta de dados, foi feito um levantamento preliminar de artigos sobre o tema, bem como realizadas pesquisas bibliográficas utilizando-se do banco de dados das revistas científicas, livros e periódicos da área.

Já a pesquisa exploratória estabelece ao pesquisador uma maior familiaridade com a problemática em questão, a fim de tornar mais explícito ou construir hipóteses. Dessa forma, seu planejamento torna-se bastante flexível, possibilitando a consideração de derivados aspectos ao fato estudado (GIL, 2010). Ainda segundo Gil, a pesquisa descritiva tem como propósito a descrição de uma população ou fenômeno pesquisado, estabelecendo relações entre variáveis.

É importante mencionar que o teatro e o teatro de rua poderia ser um forte aliado, enquanto ferramenta e metodologia pedagógica, para auxiliar o/a professor/a na busca de uma melhoria na qualidade do processo de ensino e aprendizagem. Atualmente, este pode ser encarado como uma atividade que tem excelente potencial para utilização no universo escolar, tendo ainda a capacidade de promover habilidades essenciais para o desenvolvimento integral do aluno, muitas vezes negligenciadas pelo currículo obrigatório e engessadas (COELHO, 2014).

O teatro brasileiro só apresentará um nível profissional elevado na medida em que houver um público culturalmente maduro para assisti-lo e sustentá-lo. E este só poderá formar-se numa experiência educacional integradora que inclua a aprendizagem da relação arte/vida. De nada adianta a instalação de cursos superiores de arte dramática se essa dimensão não se fizer presente em todos os níveis do processo educativo (CHAVES *apud* REVERBEL, 1979, p. 9).

O teatro é uma área específica do conhecimento humano, sendo que suas atividades e características proporcionam a transcendência do mundo real para o mundo do sonho, da fantasia: um espaço fértil para novas experiências. Segundo Desgranges (2003), as aulas de teatro precisam ser um espaço imaginativo e reflexivo em que se pensem e se inventem novas relações sociais, dentro e fora da escola. Portanto, na educação, o teatro mostra-se como excelente alternativa, pois atua como um recurso metodológico importante para a formação comportamental.

Por meio de utilização de jogos teatrais e do trabalho no palco, é possível o desenvolvimento de competências e habilidades que as aulas de outras disciplinas dificilmente despertariam. Na prática, os alunos aprendem a expressar-se, interagindo com os demais, se socializam e compreendem a sua importância e a do outro em sociedade. De acordo com Costa (2004, p. 94):

O teatro e a ludicidade, enquanto processos que se interpenetram e possibilitam intensa motivação subjetiva, devem ser concebidas como um campo de significativa experiência emocional e intelectual, que pode (e deve) focalizar a diversidade de gênero, de classe e de grupos sociais envolvidos no processo de educação.

O teatro, nesse sentido, se destaca enquanto linguagem que se aproxima das ciências humanas pelas inúmeras possibilidades que oferece. De forma ampla, o teatro pode ser considerado uma forma de arte na qual os atores apresentam uma determinada história que desperta na plateia sentimentos variados. Existem muitos gêneros de teatro, dentre os quais se destacam o auto, a comédia, o drama, o fantoche, a ópera, o musical, o teatro de revista, a tragédia, a tragicomédia, dentre outros. Sua origem remonta as primeiras civilizações e suas formas de rituais, danças, imitações de animais, culto aos deuses e práticas lúdicas.

No Brasil, a criação das licenciaturas plenas com linguagens específicas ocorreu somente no fim da década de 1970, de forma ainda tímida e com fragilidade de bases teórico-conceituais. Muitos não conhecem abordagens metodológicas que dão suporte epistemológico ao saber, o que para Koudela, (2002, p. 63) é fundamental,

[...] não somente na esfera do teatro como em qualquer área do conhecimento, os pressupostos metodológicos de uma metodologia de ensino necessitam proporcionar o conhecimento da estrutura teórico-prático dos procedimentos que levam à aprendizagem, ensejando a incorporação do pólo instrucional ao pólo sócio-cultural. Nessa trajetória, o que se convencionou denominar de metodologia do ensino adquire um valor relativo que se configura no enlace entre educador e educando, em meio às condições objetivas (matéria, situação escolar, ambiente etc.) e subjetivas (pessoas, comunidades, etc.).

De maneira processual, os fundamentos do teatro na educação foram se transformando e mesclando metodologias oriundas tanto da pedagogia quanto de conteúdos e métodos específicos do Teatro que promovem a reflexão e prática teatral no cotidiano das escolas. A partir da reestruturação da relação entre a Arte e a Educação, passamos da denominação “Educação Artística” para “Arte”. Dessa forma, de atividade educativa, atingimos o estatuto de disciplina e do Teatro-educação⁵, chegamos à Pedagogia do Teatro. No documento da BNCC, acerca da disciplina de história, podemos observar que este sugere que os alunos devam ser estimulados a fazer uma leitura crítica dos fatos históricos, para que se sintam motivados, a partir dos conhecimentos que adquirem nas aulas, a formularem perguntas sobre o passado e sobre o presente. Isso fará com que apresentem suas hipóteses e interpretações sobre os fatos para questionarem e confrontarem o conhecimento histórico estudado.

Assim, podemos almejar um Ensino de História melhor contextualizado. A contextualização é o ato de vincular o conhecimento à sua origem e à sua aplicação. A ideia de contextualização entrou em pauta a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB nº 9.394/96), que acredita na compreensão dos conhecimentos para uso cotidiano. Assim como os PCN's, que corroboram com a proposta de um ensino estruturado sobre os patamares da interdisciplinaridade e da contextualização. Esse processo de contextualização e interdisciplinaridade abre uma série de possibilidades para experimentação em sala de aula, como a experiência do uso do teatro, e consequentemente o teatro de rua em todas as disciplinas que se podem imaginar, incluindo as disciplinas na área de Ciências Humanas. Para Arcoverde (2008, p. 601):

⁵ As primeiras práticas de teatro-educação surgiram junto às escolinhas de arte de Augusto Rodrigues, disseminando-se aos poucos em colégios experimentais, escolas de magistério e etc. Entretanto, como não havia tradição em termos de ensino da linguagem teatral – seja na educação básica ou profissionalizante –, ocorreu a difusão massiva do espontaneísmo, quando não a atribuição à arte do papel de atividade coadjuvante de outras matérias do currículo. O grande marco na história deu-se com a obrigatoriedade da educação artística no ensino de 1º e 2º graus, implementada por lei federal em 1971, prevendo a modalidade artes cênicas, para ser ministrada de maneira polivalente junto à música, artes plásticas e desenho, durante cinquenta minutos por semana, o que se tornou, na experiência concreta da sala de aula, algo de difícil realização (SANTANA, 2002).

Trabalhar com o teatro na sala de aula, não apenas fazer os alunos assistirem as peças, mas representá-las, inclui uma série de vantagens obtidas: o aluno aprende a improvisar, desenvolve a oralidade, a expressão corporal, a imitação de voz, aprende a se entrosar com as pessoas, desenvolve o vocabulário, trabalha o lado emocional, desenvolve as habilidades para as artes plásticas (pintura corporal, confecção de figurino e montagem de cenário), oportuniza a pesquisa, desenvolve a redação, trabalha a cidadania, religiosidade, ética, sentimentos, interdisciplinaridade, incentiva a leitura, propicia o contato com obras clássicas, fábulas, reportagens; ajuda os alunos a se desinibirem-se e adquirirem autoconfiança, desenvolve habilidades adormecidas, estimula a imaginação e a organização do pensamento. Enfim, são incontáveis as vantagens em se trabalhar o teatro em sala de aula.

A proposta de trabalho com o teatro em sala de aula deve ir além de criar espectadores de teatro. O/A professor/a poderá sugerir que os mesmos façam a representação de peças. Nesse processo, podemos observar alguns benefícios que essa interação poderá causar, tais como: improvisação, desenvolvimento da oralidade, expressão corporal, imitação de voz, sociabilidade, desenvolvimento do vocabulário, trabalhar as emoções, bem como desenvolver outras habilidades e competências ligadas às artes cênicas.

Em muitos casos, o contato com o teatro abre portas que farão a diferença na formação do estudante. Enquanto recurso metodológico, o teatro ensina os alunos a viverem e a ampliarem seus horizontes culturais, trabalha a timidez e gera empatia, tornando-se um artefato eficaz para o desenvolvimento da capacidade cognitiva. Além disso, esse recurso desperta nos alunos o interesse por temas, textos e autores variados e os ajuda a desenvolver a noção de trabalho em grupo e a capacidade de melhor resolver situações que exijam improvisos. De acordo com (ARAÚJO, 2004, s.p.) “o teatro é um exercício de cidadania, um meio de ampliar o repertório cultural de qualquer estudante”.

Novas correntes historiográficas, especialmente do campo da Nova História Cultural, têm contribuído para que os professores repensem conceitualmente a sua prática educativa. Assim, a História trabalha com a mudança no tempo, e a história cultural assinala a reinvenção do passado através das práticas e representações de mundo partilhadas pelos sujeitos históricos. Na nova história cultural, os objetos historiográficos, bem como os temas de abordagem, têm se expandido de forma significativa, o que viabiliza os mais variados estudos sobre a cultura popular, a cultura letrada e as representações sociais, dentre outros.

Amir Haddad (2005, p. 20) defende que: “ao fazer teatro na rua, descobri uma possibilidade nova de plateia que eu não conhecia: a plateia heterogênea”. O público dos espetáculos de rua são pessoas das mais diversas faixas etárias, classes sociais e mentalidades. Constitui-se, assim, um dos fatores mais interessantes do teatro de rua: ele deve ser criado de forma que trabalhe com sua variedade de público. O teatro de rua, pela sua forma alternativa

de acontecer, por vezes é menosprezado. Em muitos casos, somente uma pequena parcela do público espectador tem o hábito de ir ao teatro. Assim, o teatro de rua é uma forma de descentralizar o teatro, oportunizando que atinja lugares e pessoas distintas, que o teatro convencional não atingiria.

O teatro de rua tem a função de humanizar os espaços urbanos, muitas vezes marcados pela violência, pelo descaso social e pela marginalidade. Na escola, o teatro de rua pode atuar enquanto alternativa para construção de uma linguagem mais acessível aos alunos. No Brasil, o teatro de rua se destaca na década de 1980, como resistência à ditadura militar de 1964. Era um movimento claramente político, fazendo críticas severas ao governo da época e levantando uma bandeira em defesa aos direitos sociais. Atualmente, o teatro tem se mostrado como uma importante ferramenta de ensino dentro das instituições escolares. Ele passou a ser concebido como experiência expressiva, penetrando aos poucos no currículo escolar brasileiro, junto aos saberes e fazeres das outras linguagens da arte.

Neste ponto, é importante esclarecer que a proposta inicial tinha a intenção de montar um espetáculo de rua, especialmente escrito para este fim, com alunos do Ensino Médio de uma escola do município do Crato - CE, mas devido à proliferação do Covid-19 e o estabelecimento da situação de pandemia, em março de 2020, estes planos tiveram de ser revistos e a pesquisa acabou ganhando um aspecto mais bibliográfico, com proposições voltadas à experimentação dos professores em sala de aula, na utilização o teatro de rua enquanto ferramenta metodológica para facilitar a compreensão e a aprendizagem dos conteúdos de história, mesclando com suas vivências e experiências pessoais, dentro e fora da escola.

No primeiro capítulo, a proposta é construir uma narrativa autobiográfica que trace uma trajetória do encontro do Ensino de História com o Teatro, perpassando pelas memórias que esse encontro trouxe e suas consequências na minha vida pessoal e profissional. Para tanto, apresento um pouco da minha trajetória e caminhos formativos que me levaram ao encontro do teatro e da História, acessando minhas memórias e trajetórias pessoais. Além disso, o capítulo busca compreender os desafios de ensinar História na contemporaneidade, refletindo as mudanças na historiografia recente, identificando transformações significativas na forma como tem sido lecionada, influenciada por novas metodologias. Pontua, também, num breve histórico, como se deu o movimento teatral no município de Trairi, durante as décadas de 1980, 1990 e 2000.

No segundo capítulo, faço uma análise das representações de personagens/sujeitos nordestinos no teatro brasileiro. A partir de uma abordagem crítica sobre alguns personagens

da história do Nordeste do Brasil, delinheio uma análise das representações construídas acerca desses sujeitos, através da dramaturgia teatral brasileira. São eles: Padre Cícero, Lampião, Luiz Gonzaga, Patativa do Assaré, Antônio Conselheiro, Beata Maria de Araújo, Zumbi dos Palmares e Maria Bonita. A cada sujeito/personagem analisado, trago dois espetáculos de teatro para que sirvam como pano de fundo desta análise, explorando elementos, narrativas, construção de personagens e processo de montagem, para identificar como estes sujeitos foram apresentados, levando em conta o contexto em que os espetáculos foram montados e apresentados.

No terceiro capítulo, apresento as potencialidades do Teatro de Rua no Ensino de História, a partir das possibilidades metodológicas de aplicação do mesmo em sala de aula enquanto recurso. Proponho, ainda, a realização de oficinas e a montagem de um espetáculo de rua que suscite questionamentos e críticas acerca da invisibilidade e marginalização de personagens da História nordestina: *Os últimos degredados em julgamento no purgatório*. O trabalho poderá ser realizado em cinco oficinas pedagógicas formativas, em que o professor seguirá o passo a passo da concepção e montagem do espetáculo, desde a confecção de figurinos, a construção de máscaras teatrais, até os processos de ensaio, para construção do espetáculo em si. Essa experimentação poderá enriquecer as discussões e a compreensão de conceitos e fazeres dos estudantes, possibilitando uma aprendizagem lúdica, interdisciplinar e de autoconhecimento.

1 MEMÓRIAS DE UM ENCONTRO: HISTÓRIA E TEATRO

“O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca a sua grandeza ou o seu declínio.

O teatro é uma escola de prantos e de riso e uma tribuna livre onde os homens podem denunciar morais velhas e enganadoras e explicar com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento do homem.

Um povo que não ajuda e não fomenta seu teatro, se não está morto, está moribundo”
(Garcia Lorca)⁶.

Neste capítulo, proponho a construção de uma narrativa autobiográfica que trace uma trajetória do encontro do Ensino de História com o Teatro, perpassando pelas memórias que esse encontro trouxe e suas consequências na minha vida pessoal e profissional. Busco, ainda, compreender os desafios de ensinar História na contemporaneidade, refletindo as mudanças na historiografia recente, identificando transformações significativas na forma como tem sido lecionada, influenciada por novas metodologias. Além disso, procuro pontuar, num breve histórico, como se deu o movimento teatral no município de Trairi, nas décadas de 1980, 1990 e 2000, através das narrativas da Cia. Artimanhas de Teatro Amador de Trairi, da Cia. de Teatro Cenas de Rua de Trairi e da análise dramaturgica dos seus espetáculos de rua e sua importância nesse processo.

Este capítulo tem ainda como função abordar questões que possam narrar a trajetória que me levou à busca pelo teatro, bem como pela história, e consequentemente me trouxeram a este momento. Em determinado instante, esses dois elementos – Teatro e História – se confundem, pois começo a compreender o teatro a partir da sua história e, ao mesmo tempo, utilizo-me deste para que as aulas na disciplina de História possam ser vivenciadas, e não somente contadas de forma factual e vazia. Portanto, a narrativa deste primeiro capítulo é delineada tanto pelas memórias que irão emergir para dar corpo ao texto, quanto pelas suas

⁶ Federico García Lorca (1898-1936) foi um poeta e dramaturgo espanhol. Considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola, levou para sua poesia a paisagem e os costumes da terra natal. Foi um dos maiores representantes do teatro poético do século XX. Nasceu em Fuente Vaqueros, província de Granada, no dia 5 de junho de 1898. Filho de Federico García Rodríguez, próspero negociante de açúcar, e da professora Vicenta Lorca, mudou-se com a família para Asquerosa, onde frequentou a escola primária. Em 1909 mudou-se para Granada, onde cursou a escola secundária no Colégio do Sagrado Coração de Jesus. Em 1914, ingressou no curso de Direito na Universidade de Granada, por imposição da família, pois sua vocação era a poesia. Também revelou interesse pela música, pintura e teatro. Disponível em: https://www.ebiografia.com/garcia_lorca/ Acesso em: 30 de julho de 2019.

características autobiográficas, pois são narrativas da minha vida, que servirão como abordagens para a escrita dissertativa.

O conceito “memória”, aqui, não está evidenciado como ato de preservar experiências do passado, tampouco como conjunto de funções psíquicas que permite lembrar, reter ideias, impressões ou ato de guardar. É importante dizer que no estudo da memória, enquanto conceito histórico, o esquecimento tem um papel fundamental, posto que:

No campo da história e da educação, é relevante pensar lembrança e esquecimento como processos correlatos, considerando que parte da memória histórica corresponde ao que foi excluído por não compor os grandes acontecimentos selecionados para serem lembrados (OLIVEIRA, 2019, p. 155).

Em seu livro *História e memória*, Le Goff compreende que “como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos [...]” (LE GOFF, 1990, p. 50). Partindo desse pensamento, os historiadores perceberam a importância e a relevância da aproximação da memória com os fenômenos sociais.

Quanto à autobiografia, este é um gênero literário onde o autor narra sua história de vida e a sua experiência vivencial. Esta pode ter diferentes formatos, como o diário e as memórias, dentre outros, podendo ainda ser literal ou contar com elementos ficcionais. Nesse caso, o sujeito narra e coloca por escrito a sua própria história e experiências de vida, proporcionando a oportunidade de explorar suas memórias, buscar suas vivências, suas recordações, elencando os eventos principais, suas dores, dificuldades e alegrias, os momentos de maior emoção, e tudo mais que parecer importante (ALBERTI, 1991).

Em textos autobiográficos, a dificuldade de narrar a própria experiência pode ser interpretada como um problema a ser considerado dentro do contexto histórico (BENJAMIN, 1985). A autobiografia cria a possibilidade de repensarmos nossa própria história a partir de novos pontos de vista e elaborar o passado, adquirindo ferramentas para enfrentar a nossa vida com novos olhos. Assim, as lembranças podem tomar reais proporções, fatos que antes pareciam gigantescos, impossíveis de lidar podem adquirir uma nova dimensão, um novo contexto. Muitos estudiosos que se ocuparam da relação entre a “memória autobiográfica” e o “eu” acreditam que a capacidade de lembrar e narrar a própria vida permite ao indivíduo dar significado aos eventos, às experiências vividas, às ações e pensamentos, e reconstruir o próprio Eu. De acordo com Ginzburg (2007, p. 51):

Sendo a autobiografia um espaço de reflexão do eu sobre sua própria constituição, o sujeito poderia, dentro desse espaço, manejar os recursos disponibilizados pela memória, de modo a expor a percepção que considera

mais adequada de sua própria imagem. Ninguém poderia, tanto como o próprio eu, caracterizar sua identidade e atribuir sentido á sua experiência.

Para Alberti (1991, p. 66), a autobiografia tem esse lugar de ancoramento ao “indivíduo”, não implica uma posição “monolítica” e “linear” do sujeito da criação, uma vez que o escritor, no processo de produção da narrativa, se move continuamente entre o que “é” e o que “poderia ser”. Nesse sentido, a seguir apresentaremos um pouco da trajetória e do encontro entre as experiências vivenciadas na colisão entre a disciplina de História e o Teatro, fazendo um apanhado da memória, na qual o autor explica o sujeito (ele), o trajeto (autobiografia/poética) e o objeto (interfaces entre ensino, história e teatro de rua).

1.1 CAMINHOS INICIAIS

Enquanto filho de agricultores, nasci no interior, ou sítio⁷, onde a grande maioria dos residentes sobrevivia da agricultura de subsistência e da pecuária (pequenas criações de caprinos, ovinos, suínos). Esta localidade, denominada Lagoas Novas, faz divisa com três municípios da Região do Litoral Oeste/Vale do Curu: Trairi, Tururu e Uruburetama, no estado do Ceará.

As origens da minha família paterna remontam uma descendência indígena (por parte de minha avó, Francisca dos Santos) e branca (por parte de meu avô, João Salvador), enquanto que minha mãe é, também, mestiça, fruto de uma mistura de negro (por parte de meu avô, Paulo Santana) e índio (por parte de minha avó, Julieta Barbosa). Portanto, enquanto filho de uma mistura de um índio com uma negra, sou considerado cafuzo⁸. Inegavelmente, a presença indígena é, ainda, muito forte nos meus hábitos e costumes, assim como é em todo o estado do Ceará.

Recordo-me de passar férias escolares na casa de minha avó, Julieta Barbosa, e lá ela estendia uma esteira de palha no chão da cozinha e dividia a comida para que todos pudessem comer de tudo que tinha sido preparado. O café era torrado e moído em casa, o colorau

⁷ Uma área de terras mais ou menos entre 05 e 40 alqueires, o sítio é o local de subsistência de onde se tira o sustento através da plantação de hortaliças e legumes, e de pequenas criações de gado, aves e suínos, sendo o excedente de produção trocado ou vendido. Disponível em: <https://www.leardi.com.br/blogleardi/as-diferencas-entre-chacara-sitio-fazenda-e-lote>. Acesso em: 10 fev. 2021.

⁸ Cafuzo ou carafuzo é o resultado da união entre negro e índio. Vários dicionários, como o Houaiss, apontam "origem controversa". O etnólogo angolano Óscar Bento Ribas afirma que vinha do quimbundo *kufunzaka*, "desbotar". A etnolinguista Yeda Pessoa de Castro prefere a origem no termo bantu *nkaalafunzu*, "mestiço". Seja como for, parece um nome dado pelos negros, diferentemente dos outros, criados pelos portugueses. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/dito-e-feito-mulato-cafuzo-e-mameluco.phtml>. Acesso em: 14 jan. de 2019.

também, feito da semente do urucum⁹, ou urucueiro. Desde cedo, aprendíamos o valor de cultivar e cuidar da terra, pois dela seria tirado o sustento para a sobrevivência da família. As farinhadas eram o ápice desses processos de colheitas, pois as famílias se reuniam para arrancar a mandioca, transportar para a casa de farinha – transporte geralmente feito em animais –, descarregar e depois descascá-las, os processos mais divertidos, juntamente com o de moer, espremer e, por fim, torrâ-las, num enorme forno a lenha. Havia quase sempre criações de animais, como galinhas, porcos e cabras, criados em “chiqueiros¹⁰”. Estes serviam de alimento em momentos festivos ou em caso de necessidade, se houvesse estiagem (seca) ou um inverno muito rigoroso, sendo uma alternativa para suprir a carência de alimento, caso ocorresse algo com as plantações agrícolas (milho, feijão, mandioca, melancia, maxixe, etc.).

A casa era de taipa¹¹ e foi construída por meus avós antes do seu casamento. Tinha uma sala, uma cozinha, uma “camarinha” (quarto isolado onde os donos da casa, geralmente, dormem) e uma dispensa, onde eram guardadas as sementes que eram deixadas de um ano para o outro para serem plantadas, bem como outros alimentos: farinha, rapadura, carne de charque e etc. Depois de certo tempo, meu tio Raimundo Santana, o filho mais novo, já adulto, resolveu rebocar as paredes que são feitas de varas, amarradas por palha de carnaúba e revestidas de barro, dando a denominação de “Casa São Paulo”. Atualmente, a família se juntou para reformar a casa e transformá-la num espaço de memória, tanto da família que a habitou, quando de seus descendentes e do lugar onde resolveram se estabelecer e fixar moradia (figura 1).

⁹ O pé de urucum pode chegar até 6 metros de altura e traz um fruto inconfundível. Envolto por uma camada coberta por espinhos, guarda as preciosas sementes. Delas, é extraído um corante, usado na indústria têxtil para tingir tecidos e na culinária para realçar a cor dos alimentos. O tom avermelhado deu origem ao nome da planta: em tupi é conhecida como uruku. Na tradição indígena, a tinta extraída da semente do urucum cobre o corpo como forma de agradecer pela saúde dos membros da tribo e pela fartura obtida na pesca e na colheita. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2015/11/urucum-e-usado-pelos-indios-como-remedio-e-tambem-como-corante.html>. Acesso em: 12 dez. de 2020.

¹⁰ Lugar onde se recolhem os porcos; pocilga. Casa ou lugar imundo. Curral onde se encerram bezerros, ovelhas ou cabras. (Dicionário on-line da Língua Portuguesa). Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 13 de jun. 2020.

¹¹ A arquitetura era bastante simples, com estruturas retangulares e cobertas de palha, sustentada por estruturas de madeira inclinada. Essas construções foram chamadas de “Tejupares”, palavra em tupi guarani com o significado teju = gente e upad = lugar. Pela falta de mão de obra, a técnica escolhida foi a taipa. Essa técnica foi ensinada pelos operários de construção que vieram de Portugal e pelos padres religiosos que foram importantes na orientação dessas edificações. Até hoje a técnica de taipa é utilizada em vilarejos, cidades do interior e de pescadores. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/construcao-de-uma-casa-de-taipa/>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

Figura 1 – Casa de Paulo Santana e Julieta Barbosa - Lagoas Novas – Trairi-CE



Fonte: Evaldo Santos (2018).

A técnica de construção de taipa de mão – também chamada de pau-a-pique, taipa de sopapo, taipa de sebe ou barro armado – consiste em paredes tramadas de paus verticais e horizontais, equidistantes, e alternadamente dispostos. Essa trama era fixada verticalmente na estrutura do edifício e tinha seus vãos preenchidos com barro, atirado por duas pessoas simultaneamente, uma de cada lado. Geralmente feita de madeira ou bambu e cipó, ou outro material, para amarrá-la. O barro e a água são amassados com os pés e, depois de amassados, são misturados à fibra vegetal, como capim ou palha (PISANI, 2004). No Nordeste, como um todo, houve um esforço enorme para invisibilizar a presença indígena, negando suas contribuições e maculando sua história. Para Cavignac (2003, p. 2) a “história foi primeiramente escrita fora dos contextos acadêmicos e, essencialmente, pelas elites locais que tentaram apagar, a todo custo, as especificidades étnicas ao longo dos séculos”. Contrariando esse apagamento, podemos perceber a presença indígena em praticamente toda a cultura cearense.

Mas é, principalmente, a influência da linguagem indígena que merece destaque e que perdurou no linguajar cearense. Florival Seraine, em *Contribuição para o estudo da influência indígena no linguajar cearense*, de 1950, faz um apanhado desses verbetes e palavras e afirma que “se a contribuição tupi foi a mais considerável naquilo que houver permanecido em nossa linguagem da raiz aborígene, outros idiomas indígenas devem ter exercido alguma *actuação* sobre o português que falamos” (SERAINE, 1950, p. 5). Nessa obra, Seraine (1950) apresenta nomes da botânica regional (*abacaxi, carnaúba, mucunã, etc.*), da zoologia regional (*anum, mutuca, pirarucu, etc.*), coisas e objetos (*arapuca, saburá, urupema, etc.*), comidas e substâncias alimentícias (*beiju, carimã, tapioca, etc.*), nomes

populares de doenças (*catapora, curuba, pereba, etc.*), denominações típicas (*brocotó, catinga, capueira, etc.*), do folclore regional (*caipora, Guajará, torém, etc.*), nomes de partes do corpo (*mocotó, piroca, etc.*). Enfim, são inúmeros os exemplos de palavras que ainda fazem parte do nosso linguajar cotidianamente.

No Ceará, criou-se oficialmente e por muito tempo foi reforçada pela historiografia local, a ideia que a contribuição do negro e do índio havia sido mínima, ou quase inexistente¹², apagando quase que completamente sua presença e negando sua participação na formação da sociedade cearense. Começa a cair por terra o mito da “quase ausência do negro” no estado do Ceará, segundo o historiador Raimundo Girão¹³. É importante nos perguntarmos a quem beneficia a difusão dessa ideia da não existência de negros, tampouco de índios, no território cearense. Devemos refletir quais as questões por trás da sedimentação desse mito e quais suas consequências para os povos descendentes de negros e índios no Ceará. Nessa construção, é importante compreendermos que, enquanto descendentes desses povos indígenas e africanos, a herança de invisibilidade só pode ser superada pela condição de pobreza pela qual éramos submetidos.

Da união de meus pais, nasceram 10 filhos. Fugindo da seca e em busca de estudo, mudaram-se para o município de Trairi, em 1980. Naquela época, os limites entre os municípios não estavam muito bem definidos, então, mesmo nascendo em Trairi, éramos registrados como nascidos em Uruburetama, pois a proximidade com a sede dessa cidade era menor. Definir limites territoriais nos municípios cearenses era um problema que se arrastava desde a época colonial. As dificuldades iniciais relacionadas às questões de limites e

¹² Já não existem aqui índios aldeados ou bravios. Das antigas tribos de Tabjaras, Cariris e Potiguaris, que habitavam a província, uma parte foi destruída, outra emigrou e o resto constituiu os aldeamentos da Serra da Ibiapaba, que os Jesuítas no princípio do século passado formaram em Villa Viçosa, S. Pedro de Ibiapina, e S. Benedicto, com os índios chamados Camussis, Anacaz, Ararius e Acaracú, todos da grande família Tabajara. Com a extinção dos Jesuítas, que os governavam teocraticamente, decaíram esses aldeamentos, e já em 1818 informava um ouvidor ao governador Sampaio que os índios iam-se extinguindo na Ibiapaba, onde tinham aqueles religiosos um celebre hospício no lugar denominado Villa Viçosa, que com os outros acima indicados abrangem a comarca deste nome. E neles que ainda hoje se encontram maior numero de descendentes das antigas raças; mas andam-se hoje misturados na massa geral da população (ANTUNES, 2012).

¹³ *Pequena história do Ceará* é um marco na historiografia contemporânea do Estado. Um livro obrigatório para qualquer estudo de história do Ceará. Publicada pela primeira vez em 1953, a obra contempla a formação étnica, social, econômica e político-administrativa do Estado do Ceará, além de abordar o desenvolvimento político do império à república, assim como a formação espiritual do povo. Para o reitor Henry Campos destacou a importância da obra para a história do Ceará. Segundo ele, “este livro tem, para o Ceará, a mesma importância que tem *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, para a história do Brasil. É um livro belíssimo, que resgata toda a nossa história de maneira muito rica. UFC lança nova edição do livro *Pequena história do Ceará*, de Raimundo Girão. Disponível em: <http://www.ufc.br/noticias/noticias-de-2019/13448-ufc-lanca-nova-edicao-do-livro-pequena-historia-do-ceara-de-raimundo-girao#:~:text=%E2%80%9CPequena%20hist%C3%B3ria%20do%20Cear%C3%A1%20%20%20C3%A9,na%20hist%C3%B3ria%20contempor%C3%A2nea%20do%20Estado.&text=Na%20cerim%C3%B4nia%2C%20o%20reitor%20Henry,para%20a%20hist%C3%B3ria%20do%20Brasil>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

jurisdições nas terras do Ceará podem ser descritas e caracterizadas, segundo Sousa Brasil (1997, p. 135) pela:

[...] indefinição política e administrativa do território cearense; a inexpressividade produtiva das terras do Ceará em relação à econômica colonial da atividade canavieira; e a condição geomorfológica composta pela grande área dos sertões que predominava em grande parte todo o espaço da capitania do Ceará.

De acordo com Jucá Neto (2012, p. 149):

Se comparado com o restante do Brasil, o Ceará foi – durante o século XVIII – tardiamente ocupado. Se persistirmos na comparação, também seu território foi tardiamente cartografado. Essa sua ocupação tardia, assim como a sua tardia representação cartográfica, revela uma posição secundária dos interesses lusitanos em relação a uma melhor apreensão da região.

A formação de novos municípios no Ceará nem sempre levou em consideração os anseios e desejos dos cidadãos. Quase sempre esse processo era realizado em função de anseios políticos, para atender elites daquelas regiões. Nesse sentido,

A formação de novos municípios consiste em um fator de ordem política, e, por isso, gera impactos econômicos sobre a população. Isto porque a função primordial de um município é administrar os recursos públicos, de maneira que se consiga atender às demandas sociais do povo. Sobre esta perspectiva, nada mais natural que o desejo de desmembramento emane dos indivíduos afetados por este processo, o que nem sempre acontece. Na maioria dos casos, os processos de municipalização atendem de forma mais intensa aos anseios políticos de uma pequena elite hegemônica do que a própria necessidade da população local (SILVA; ALENCAR, 2015 p. 54-55).

O Ceará está localizado na região Nordeste do Brasil, limitando-se ao Norte com o Oceano Atlântico, ao Sul com o Estado de Pernambuco, a Leste com os Estados do Rio Grande do Norte e Paraíba e a Oeste com o Piauí. O Estado possui uma área de 148.886,3 km², equivalente a 9,58% da área pertencente à região Nordeste e 1,75% da área do Brasil, sendo o 4º maior da região Nordeste e o 17º em termos de extensão territorial. No que se refere à Divisão Político-Administrativa, o Estado é composto atualmente por 184 municípios, sendo os de maior extensão territorial: Santa Quitéria, Tauá, Quixeramobim, Independência e Canindé (IPECE, 2018).

A regionalização atual dos municípios adotada pela Secretaria do Planejamento e Gestão - SEPLAG é composta por 14 Regiões de Planejamento, sendo elas: Cariri, Centro Sul, Grande Fortaleza, Litoral Leste, Litoral Norte, Litoral Oeste / Vale do Curu, Maciço de Baturité, Serra da Ibiapaba, Sertão Central, Sertão de Canindé, Sertão dos Crateús, Sertão dos

Inhamuns, Sertão de Sobral e Vale do Jaguaribe. Estas regiões foram criadas a partir de aspectos semelhantes, vinculados às características geoambientais, socioeconômicas, culturais e de rede de fluxos dos municípios. Essa nova divisão é uma tentativa de descentralização das políticas, de integração da ação governamental nos territórios estaduais, de estímulo e facilitação da participação social e do fortalecimento das vocações regionais, tendo como finalidade a redução das desigualdades regionais (IPECE, 2019).

Trairi nasceu como aldeia em 1608, com a chegada dos Pitiguaras¹⁴, que habitavam todo o litoral de Trairi e se fixaram principalmente nas margens deste rio, nas localidades atualmente chamadas de Cana Brava e Pedrinhas. A região litorânea oeste cearense já era habitada pelos índios Tremembés, hoje fixados entre Itapipoca e Camocim. Mas, provavelmente, um acordo deu posse aos pitiguaras, também conhecidos como “comedores de camarão”. Estes haviam sido expulsos de seus estados de origem, como Pernambuco e Paraíba. Os pitiguaras eram oriundos principalmente do Rio Grande do Norte, cujas terras já haviam sido invadidas pelos portugueses e espanhóis, fazendo com que se alojassem nas terras hoje de Trairi e Paracuru. Eles se misturaram aos tapuias e Tremembés e formaram a grande tribo dos Anacés, ocupando as terras do então São Gonçalo do Amarante, cujo nome primitivo era “Anacetaba”, que significa Taba dos Anacés (IPECE, 2019).

A ocupação do lugar por famílias portuguesas tem início em meados do século XVIII, quando os colonos Nicolau Tolentino, Marinheiro Cunha, Manuel Barbosa, Xavier de Sousa e Antônio Barros de Sousa estabeleceram fazendas na região. Além destes, o pioneiro e considerado pela maioria dos historiadores e memorialistas de Trairi o “fundador” do município, João Verônica. Construtor, ocupou uma área onde edificou sua moradia, ao lado esquerdo do rio Trairi, promovendo o aldeamento em torno da qual, a cerca de 9 km do mar, nasceria à povoação de Trairi (SALES, 1992). Na figura 02, o mapa político do Ceará com destaque em vermelho do município de Trairi.

¹⁴ Grande nação de índios que habitava o litoral da província, também conhecidos como potiguara, potiguares, petiguares, pitaguares, pitiguares e pitiguaras, que no século XVI, ocupava áreas hoje pertencentes aos estados de Pernambuco, da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará. A ortografia do nome anda muito viciada nas diferentes versões, pelo que se tornou difícil conhecer a etimologia. Povo guerreiro, da terra de Acajutibiró, os Potiguara constituem um grande exemplo de luta entre os povos indígenas no Nordeste brasileiro. Sua história de contato com a sociedade não indígena remonta ao início da colonização. Hoje, procuram manter o vigor de sua identidade étnica por meio do reaprendizado da língua Tupi-Guarani, do complexo ritual do Toré, da circulação de dádivas nas festas de São Miguel e de Nossa Senhora dos Prazeres, na produção dos idiomas simbólicos do sangue e da terra e na produção cultural dentro da prática do turismo étnico. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Potiguara>. Acesso em 12 de março de 2020.

Figura 2 – Mapa Político do Ceará com destaque o município de Trairi



Fonte: IPECE (2019).

Apesar de ter nascido em Trairi, fui registrado como natural do município de Uruburetama. Uruburetama é uma palavra de origem indígena, em tupi-guarani significa “a região onde abundam os urubus”, “Terra dos urubus” ou ainda “Pátria dos Urubus” (IPECE, 2005). O outro município limítrofe da localidade em que nasci é Tururu, antigo distrito de Uruburetama que passa a ser município em 1987. O Nome Tururu também é de origem indígena e refere-se a uma ave da família dos anatídeos, uma família de aves que inclui patos, cisnes e gansos. Essas aves são ainda muito comuns em lagos e lagoas daquela região. Trairi, igualmente, tem origem indígena.

O nome *Trahiry* (antigamente escrito dessa forma), ou Trairi, é de origem tupi guarani e significa “rio das traíras”.¹⁵ Chegou a ser chamado de Vila do Livramento quando, em 1889, o então Presidente Marechal Deodoro da Fonseca baixou um decreto determinando que as províncias e vilas deixassem de ser denominados com nomes de origem indígena, ou que

¹⁵ A traíra é um peixe de água doce da família dos cetáceos, muito comuns nos rios, lagos e lagoas que são abundantes no município. Seu nome científico é *Hoplias malabaricus*. A Traíra habita, normalmente, águas paradas de lagos, represas, brejos, remansos e rios, tendo preferência por barrancos com vegetação, onde espreitam e emboscam suas presas. É um peixe carnívoro, alimentando-se de pequenos peixes, rãs e insetos. Espera a presa imóvel, junto ao fundo de lama ou em locas de pedras, desferindo um bote rápido e fatal. Disponível em: <https://www.cpt.com.br/artigos/peixes-de-agua-doce-do-brasil-traira-hoplias-malabaricus>. Acesso em: 11 de abril de 2020.

fizessem referência ao Império, para terem denominação que fizessem referência aos santos católicos ou aos “heróis” militares, dando um “ar de modernidade” a essas vilas e povoados. Mesmo assim, depois de alguns anos, volta a se chamar Trairi.

Tinha seis anos de idade, em 1981, quando minha família, constituída por meu pai, José Alves dos Santos, minha mãe, Maria Júlia Barbosa dos Santos, e meus irmãos: Evaldo, Suely, Paulo, Luciano, Luzirene e Antonia, nascida naquele ano, resolvem sair de seu lugar de origem para ir residir na sede do município de Trairi. Fugindo da seca, vendemos as poucas posses que tínhamos (o terreno onde estava localizada a casa onde nascemos e os animais que haviam sobrevivido à seca que assolava aquela região). Aquela foi uma das secas mais prolongadas da história do Nordeste, com uma duração de sete anos, tendo seu auge em 1981. A estiagem deixou suas marcas: lavouras perdidas, animais mortos, saques às feiras e armazéns por uma população faminta e desesperada, os chamados “flagelados da seca”. Esta atingiu toda a região do Nordeste, deixando um rastro de miséria e fome em todos os Estados (NEVES *et al.*, 2018). No período em que a seca se seguiu não se colheu lavoura nenhuma numa área de quase 1,5 milhões de km² do Nordeste. O saldo foram 3.5 milhões de pessoas mortas, a maioria crianças, sofrendo de desnutrição. De acordo com pesquisa da UNESCO - Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, 62% das crianças nordestinas, de 0 a 5 anos, na zona rural, viviam em estado de desnutrição aguda, nesse período (CEPEDC, 2015).

É importante ressaltar que a seca no Nordeste não deve ser encarada como um problema climático, somente. Ela deve ser vista, para além disso, como um fenômeno social¹⁶. Enquanto para uns a seca representa miséria, fome e morte, para uma minoria da elite ela representava riqueza, poder e voto. Com o êxodo rural familiar, um mundo novo, literalmente, se abria. Chegando à cidade de Trairi, fomos morar ao lado do Grupo Escolar Raimundo Nonato Ribeiro, onde fiz meu curso primário, da 1ª a 4ª série (atualmente com a nomenclatura de ano, de acordo com as mudanças na Nova LDB). Como já havia sido alfabetizado numa escola rural, teria que ter prosseguido os estudos logo no primeiro ano.

A realidade da educação daquele momento, no entanto, era bastante diferente da que temos atualmente. Além de não haverem escolas suficientes, a oferta de vagas era muito limitada e a permanência dos alunos era dificultada pela falta de material didático, transporte

¹⁶ Para Davis (2002, p. 101), “alguns setores da classe governante do Nordeste descobriram que a ‘indústria da seca’ era mais lucrativa que os produtos básicos regionais, açúcar e algodão, em declínio”. De maneira que se estabelecia um precedente para permitir que os coronéis nordestinos saqueassem a ajuda ao desastre da seca. O crescimento do Nordeste, ou o seu desenvolvimento, tornou-se apenas um “eufemismo para subsidiar uma ordem social reacionária, e durante o século seguinte grandes verbas do ‘socorro’ à seca desapareceram no sertão” (DAVIS, 2002, p. 101), sem que fosse feita uma obra sequer para minimizar essa questão.

e merenda escolar, que nem sequer existiam. Essas questões representavam problemas graves, que faziam com que muitos alunos ingressassem no 1º grau (atual Ensino Fundamental) e se evadissem sem concluir a 4ª série, tamanha era sua dificuldade de permanência nas escolas, o que se traduzia na existência de um forte efeito da desigualdade de oportunidade educacional na reprodução da concentração da renda no Brasil, se comparadas as zonas rural e urbana na década de 1980 (NEY; DE SOUZA; PONCIANO, 2015).

Ora, como meu irmão mais velho estava em situação similar a minha, a vaga deveria ir para o mais velho. Então este inicia os seus estudos, enquanto eu precisei refazer o processo de alfabetização. Aqui, devo dizer que foi uma das experiências mais traumáticas de que me lembro na vida escolar. Fui estudar no Centro Educacional Pio Rodrigues, onde era feito um teste de admissão para ser aceito. Mesmo assim, os pais deveriam pagar uma “caixa escolar” para contribuir com a manutenção da escola e pagar funcionários. Era uma contribuição simbólica, mas para uma família de agricultores que não possuía mais sua terra, com seis filhos, parecia dinheiro demais.

Por volta de 1985, já morando na Rua Tolentino Chaves, comecei a frequentar os movimentos sociais e pastorais ligados à Igreja Católica, de padroeira Nossa Senhora do Livramento. Nesse ínterim, tive meus primeiros contatos com as artes cênicas, embora com aspectos de artes sacras.

Figura 3 – Igreja Matriz de Trairi, Nossa Senhora do Livramento, em 1959.



Fonte: IBGE (2019).

Figura 4 – Igreja Matriz de Trairi, Nossa Senhora do Livramento, em 2019.



Fonte: Marcelo Barbosa (2018).

Naquele contexto, eu era engajado e influenciado por ideologias que acreditavam “numa nova forma de se fazer e viver a igreja, na qual, o povo excluído e sofrido deveria ser o centro das discussões teológicas e pastorais” (SOUZA, 2005, p. 5). São dessa época as primeiras memórias das apresentações na Igreja de Nossa Senhora do Livramento,

principalmente em datas sacras, como: Paixão de Cristo, Páscoa, Quaresma, Natal, Corpus Christis, etc. De acordo com Gerson Moreno:

Nessa época, a Igreja católica latino-americana se fundamentava nos princípios da “Teologia da Libertação” de Leonardo Boff. Havia, portanto, um olhar atento e um compromisso firmado com as minorias oprimidas, com as demandas dos excluídas da sociedade. Fazíamos a chamada “arte da caminhada”, ou arte comprometida com a causa da justiça e defesa dos direitos humanos, vislumbrando construir uma nova sociedade através da mobilização popular. Para tanto, estávamos inseridos em grupos da PAC (Pastoral de Adolescentes e Crianças), coordenada por Veroni Martins, Ana Maria e Evaldo Pinheiro (SOUSA, 2018, p. 54).

As apresentações eram ensaiadas com bastante antecedência e incorporadas na liturgia da celebração, na maioria dos casos. Geralmente aconteciam no decorrer da missa, acompanhadas pela Irmã Regina, da Congregação Irmãzinhas da Imaculada Conceição de Madre Paulina. Participávamos de forma mais intensa da Pastoral de Adolescentes e Crianças/ Movimento de Adolescentes e Crianças (PAC/MAC). Para Souza (2019, p. 14):

O Movimento de Adolescentes e Crianças - MAC decorre de um redirecionamento da Igreja Católica, Apostólica Romana, de acordo com as resoluções do Concílio Vaticano II (1962 – 1965) que estabeleceu um posicionamento prioritário da Igreja a favor dos pobres e excluídos, posição consolidada na Conferência do Episcopado Latino-Americano (1968) em Medellín/Colômbia à época do papa João XXIII.

De acordo com Veloso (1985, p. 23), o movimento avançou em vários locais do Brasil, “como uma entidade de caráter social e educativo, que se organizava em rede, presente em nove estados: Pará, Maranhão, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Goiás e Rio de Janeiro”. Segundo Souza (2019), o movimento tinha um método de trabalho:

Para atingir seus objetivos, o Movimento de Adolescentes e Crianças - MAC definiu uma metodologia específica para o trabalho, através do Ver (com consciência crítica), do julgar (pelo critério da defesa e promoção da vida; ficando do lado do oprimido; pelo princípio da equidade; justiça e igualdade; Agir (para transformar as realidades injustas); Avaliar (refletir sobre a prática/práxis); Celebrar (fazer memória porque é importante para manter a utopia / mística / caminho de um outro mundo possível) (SOUZA, 2019, p. 17).

O MAC/PAC, o MARCA e a PASTORAL URBANA formavam o tripé que daria suporte a esse movimento de revitalização das artes cênicas no Vale do Curu e Maciço de Uruburetama. Essas pastorais e movimentos, nascidos no seio da Igreja Católica, foram se metamorfoseando e se reinventando, criando identidade e construindo novos formatos, integrando muitas pessoas desejosas de construir algo novo. Visualizou-se nesse movimento

jovem e engajado com as lutas sociais, a possibilidade de construir uma linguagem que pudesse dar voz a esses anseios e reivindicações.

Meus primeiros contatos enquanto ator e participante de um grupo de teatro se deram em Itapipoca - CE, no ano de 1993. Naquele momento havia me mudado para o município, no intuito de vivenciar uma experiência numa fraternidade religiosa chamada Fraternidade Esperança, conduzida pela Ir. Veroni Martins¹⁷. Estando lá, juntamente com Gerson Moreno, integrei o Grupo de Teatro Popular (GTP)¹⁸, que atuava no bairro Violeta, no subúrbio Itapipoquense, apresentando espetáculos de denúncia e de cunho social, levantando temas como: desemprego, injustiça social, êxodo rural, violência, etc.

Figura 5 – Auto de Natal - Igreja Nossa Senhora do Livramento (1997)



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2019).

Essa efervescência cultural era resultado das vivências em Comunidades Eclesiais de Bases (CEB's) e em Pastorais como a Pastoral de Adolescentes e Crianças (PAC), a Pastoral da Juventude do Meio Popular (PJMP), a Pastoral Operária (PO) e a Pastoral Urbana (PU), todas atuantes desde a minha chegada a Trairi, quando me estabeleci na Rua Tolentino

¹⁷ A Fraternidade Esperança é uma comunidade religiosa ligada à Igreja Católica que tem como missão trabalhar com as Pastorais evangelizando o povo e os conscientizando de seus direitos enquanto sujeitos, à luz dos ensinamentos de Paulo Freire, na Pedagogia do Oprimido e da Teologia da Libertação, de Leonardo Boff. (SANTOS, 2006).

¹⁸ O GTP - Grupo de Teatro Popular era um grupo de teatro do bairro Violeta, na cidade de Itapipoca, formado por jovens e adolescentes oriundos, principalmente, das pastorais sociais ligadas à Igreja Católica. Tinha como coordenador e articulador Gerson Moreno. Em 1993, era composto pelos seguintes membros: Gerson Moreno, Juscelino Santos, Geysimar Teixeira (Pretinha), Vaneida Alves, Raimunda Carneiro (Raimundinha), entre outros (MESQUITA, 2016).

Chaves, no Centro de Trairi - CE, rua de fundação do município, às margens do Rio Trairi¹⁹. Nas palavras de Gerson Moreno:

Nessa época, eu morava com Juscelino Santos (Trairi) no bairro Violeta, numa comunidade de vida chamada “Fraternidade Esperança”, formada por jovens artistas consagrados a arte popular. Fomos nós dois, juntamente com Orlângelo e Rinardo, que fizemos as primeiras articulações desses grupos para começarmos a experiência do MARCA em Itapipoca. Convidamos todos esses grupos para um grande encontro que se realizou dia 30 de janeiro de 1993, na antiga “Sede da Juventude” (centro da cidade), espaço pertencente a paróquia da Catedral. O encontro foi instigante, nos fez perceber que éramos muitos e que estávamos mobilizando diversos públicos da cidade (SOUSA, 2018, p. 59).

De volta a Trairi, em 1994, crescia o desejo de continuar ali as experiências vivenciadas no município vizinho, Itapipoca. Nesse momento se inicia a experiência de artes cênicas em Trairi. Utilizando, inicialmente, o teatro popular como ferramenta para a formação e transformação política de uma geração sedenta por autoafirmação e emancipação coletiva, surge o Grupo Teatral Artimanhas de Trairi. Como o movimento de artes cênicas estava muito forte e crescia a cada dia, foram se abrindo portas e oportunidades para os arte-educadores/artistas, principalmente na área da Educação.²⁰ Por consequência disso, fui convocado pela então Diretora Municipal de Educação, a Sra. Maria Ormezinda Barroso Viana, em 1994, para chefiar um núcleo que ela havia criado: o Núcleo de Cultura. Naquele momento, como a educação ainda não era municipalizada, esta tinha a denominação de Departamento de Educação.

Trabalhava um expediente no Departamento de Educação e no contra turno lecionava em outras Unidades de Ensino do Município: Centro Educacional Pio Rodrigues - Anos Iniciais (1ª série); EEFM. Jonas Henrique de Azevedo - Orientador de Aprendizagem (7ª série); EEFM Raimundo Nonato Ribeiro - Ensino Médio (lecionava matemática, física e química); EEM. Maria Celeste de Azevedo Porto - Ensino Médio (lecionava História, Geografia, Sociologia e Filosofia) e, por fim, a EEF. Eliseu Eli Barbosa - Anos Finais (lecionando História, Geografia e Ensino Religioso). Também trabalhei numa escola da CNEC Prof. José Silva Nova, como Coordenador Pedagógico.

¹⁹ O Rio Trairi é um dos dois rios que cortam o município de Trairi, (o outro é o Rio Mundaú) na região do Litoral Oeste do Ceará. Este nasce na parte norte das serra do município de Umirim, localizado ao sul de Trairi e deságua no Oceano Atlântico, na localidade de Cana Brava. O rio percorre os municípios de Umirim e Tururu, sendo a maior parte do seu curso e foz está em Trairi. Sua foz separa os municípios de Trairi e Paraipaba, na referida Praia de Cana Brava (MENDES, 2012).

²⁰ Em Trairi, o movimento de artes cênicas explodia e apareciam cada vez mais grupos de teatro, de dança, música e artistas plásticos que se engajavam nos movimentos e produziam espetáculos e atividades de formação e difusão da arte em muitos espaços, na sede e nos distritos do município.

O trabalho na Secretaria de Educação de Trairi me possibilitou uma formação mais sólida, pois tive a oportunidade de fazer cursos e formações. Posteriormente, a convite de outros prefeitos e secretários da administração municipal, voltei a trabalhar em outras pastas: Secretaria de Turismo (novamente liderando o Núcleo de Cultura, vinculado a esta secretaria), Secretaria de Cultura, quando a mesma foi municipalizada e tornou-se independente, retornando posteriormente para a Secretaria de Educação, até 2016.

No entanto, era na docência que encontrava a maior fonte motivacional que a profissão podia me oferecer, a possibilidade de estar em contato com as mentes em formação e o descobrimento do mundo do conhecimento e suas interfaces. Acredito que, no cotidiano da sala de aula, o/a professor/a se encontra, se realiza e se reconhece como um ser em constante construção. É no chão da sala de aula que ele/ela lida com os desafios e aprende os caminhos de como se tornar uma pessoa melhor, um profissional melhor. As inúmeras dificuldades vêm à superfície de uma educação carente de quase tudo, inclusive de sensibilidade, emoção e arte.

1.2 ENSINAR HISTÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE

No ano de 1990, começava a lecionar, mesmo estando ainda no ensino médio. Trabalhava numa escola rural, situada no bairro Alto São Francisco, onde residia. Era a Escola Padre Cícero Romão Batista, fundada pelo líder comunitário Manoel Palmeira e funcionava em uma casa alugada, atendendo cerca de 80 alunos do fundamental I e II. As condições de ensino eram péssimas e a Prefeitura Municipal de Trairi, nessa época, não tinha ainda uma Secretaria de Educação devidamente estruturada.

O que tínhamos era o Departamento de Educação, cuja responsabilidade era de enviar merenda escolar (quando tinha) e algum material didático para os alunos, eventualmente. Em 1991, conclui o 2º Grau (Ensino Médio), curso científico na Escola de 2º Grau Jonas Henrique de Azevedo. Em 1995, surge a primeira possibilidade de concurso em Trairi, então, mesmo contrariando a vontade do então Secretário de Educação, me inscrevi para o cargo de regente auxiliar. Fui aprovado. Em 1996, prestei vestibular na Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), em Sobral, e fui aprovado para o curso de Pedagogia, estudando nessa instituição de 1997 até o ano 2000.

O curso era de férias, destinado principalmente às pessoas que trabalhavam e estudavam. Assim, pude concluir o curso e continuar trabalhando. Em 1997, novamente prestei concurso para professor/a e fui aprovado no concurso único do Estado do Ceará,

realizado pelo estado em parceria com os municípios para suprir a carência nas duas esferas administrativas.

Com o advento da Constituição Federal Brasileira de 1988, também chamada de Lei Darcy Ribeiro, é garantido o direito público junto à educação e, assim, há perspectivas de melhoria nesse aspecto (NEVES, 2015). Com o surgimento da Nova LDB, Lei Nº 9394/96, foram aprovadas inúmeras normas legais que impulsionaram, no Brasil, o avanço da matéria educacional. Antes disso, era possível notar que o poder público não demonstrava muito interesse ou compromisso com os direitos sociais ou educacionais (SILVA, 2015).

A partir desta lei, a educação começa a ser tratada como política pública, de maneira que alguns aspectos são de especial relevância: o comprometimento com a transformação social e a qualificação da educação básica nos títulos I e II da própria lei, considerando-a como um direito (GADOTTI, 2010). Carlos Roberto Jamil Cury aponta:

A educação básica é um conceito mais do que inovador para um país que, por séculos negou, de modo elitista e seletivo aos seus cidadãos, o direito ao conhecimento pela ação sistemática da organização escolar. Resulta daí que a educação infantil é a raiz da educação básica, o ensino fundamental é o seu tronco e o ensino médio é seu acabamento (CURY, 2008, p. 294-295).

Tomar como princípio este conceito demandou, inicialmente, compreender o outro modo de perceber a educação, como um direito civil/social inalienável, que precisava explicitar-se, frente às desigualdades e conservadorismos que até então haviam permeado o contexto educacional brasileiro. Em 1997, iniciei o trabalho na Escola Estadual Raimundo Nonato Ribeiro, em Trairi, a convite da ex-secretária de educação, a Sra. Maria Ormezinda Barroso Viana. Lá, lecionei a disciplina de Matemática até 2003. A carência de professores/as nessa área era muito grande, então resolvi me dedicar às Ciências da Natureza e suas tecnologias, mas minha paixão eram as Humanidades.

Em 2003, quando conclui minha especialização em História e Geografia, comecei a lecionar as disciplinas de História, Geografia, Sociologia e Filosofia. Foi a partir desse momento que senti, com mais intensidade, a necessidade de realizar abordagens mais ousadas em relação às metodologias de ensino ligadas às Ciências Humanas. Foi também quando me senti realmente desafiado, enquanto docente, para que os alunos valorizassem a disciplina, bem como pudessem compreender seus conceitos de forma menos monótona. Nesse sentido, a “história como escritura desdobrada tem, então, a tripla tarefa de convocar o passado, que já não está num discurso no presente; mostrar as competências do historiador, dono das fontes; e convencer o leitor” (CHARTIER, 2009, p. 15).

Percebia que seria necessário, além do quadro, giz e do livro didático, mais elementos pedagógicos, didáticos e metodológicos que dessem sentido à disciplina e que pudessem envolver os alunos de forma concreta, já que estes tinham pouco interesse em questões do passado se estas questões não possuíam ligação com o seu presente. Tais dificuldades iriam ficando mais evidentes com o passar do tempo e, juntamente com o desenvolvimento de novas tecnologias, distanciariam, cada vez mais, os educandos das abordagens mais tradicionais de ensino em sala de aula.

Nesse momento histórico, era muito comum que as escolas e instituições educacionais adotassem metodologias e didáticas em que o estudante acompanha, de forma passiva, a matéria lecionada pelo professor por meio de aulas expositivas, com aplicação de avaliações e trabalhos, sendo o docente o protagonista da educação. Em oposição a isso, acreditava que a forma de abordagem didática mais adequada seria a metodologia ativa²¹, em que o discente é o personagem principal e o maior responsável pelo processo de aprendizado. Este modelo de ensino-aprendizagem é baseado em uma troca de saberes, para que tanto os discentes quanto os docentes desenvolvam a capacidade de absorção de conteúdos de maneira autônoma e participativa. De acordo com Paiva *et al.* (2016, p. 146):

As metodologias ativas de ensino-aprendizagem compartilham uma preocupação, porém, não se pode afirmar que são uniformes tanto do ponto de vista dos pressupostos teóricos como metodológicos; assim, identificam-se diferentes modelos e estratégias para sua operacionalização, constituindo alternativas para o processo de ensino aprendizagem, com diversos benefícios e desafios, nos diferentes níveis educacionais.

Sendo professor de história, defendi e ainda defendo o valor que a disciplina de história agrega. Apesar de vivermos em tempo de buscas desenfreadas por bons índices em provas externas, como SPAECE, ENEM e SAEB, cujas grandes estrelas são a Língua Portuguesa e a Matemática, defendi a importância inigualável que a História tem em nossas vidas enquanto seres humanos. Então, nas primeiras aulas, dedicadas a apresentar a disciplina e o conteúdo programático, contido no Plano Curricular Global, abria momentos de discussão e troca de experiência com os alunos. Inicialmente, pedia para que se apresentassem e, assim,

²¹ As metodologias ativas são modelos de ensino que visam desenvolver a autonomia e a participação dos alunos de forma integral. Podemos citar cinco exemplos de metodologias ativas para aplicar em sala de aula: aprendizagem baseada em projetos (ABP), aprendizagem baseada em problemas, gamificação, sala de aula invertida e aprendizagem entre pares. Embora tenham inúmeras outras, a característica mais forte desse método é que todo o processo de organização da aprendizagem (estratégias didáticas) deve estar efetivamente centrado no estudante. Assim, as atividades associadas às metodologias ativas desenvolvem maior autonomia nos estudantes e contribuem para que eles compreendam melhor os conteúdos e potencializem competências fundamentais, sendo possível engajá-los melhor e mantê-los interessados nos estudos (DIESEL; BALDEZ; MARTINS, 2017).

fossem perdendo a timidez, seja pela novidade de estar em outro ano/série ou por ter colegas diferentes daqueles do ano anterior. Essa conversa inicial era importante para avaliar o interesse dos alunos pela disciplina e desfazer alguns equívocos e estigmas que a disciplina eventualmente traz.

Sendo assim, fazia inicialmente três perguntas acerca do currículo, “qual a disciplina que você considera a mais importante para a sua vida?”; “para você o que a disciplina de história deveria ensinar para que ela fosse mais atrativa?”; E “o que você faria se, a partir de agora, lhe fossem retiradas suas memórias, lembranças e identidade?”. A partir desse diálogo inicial, e após uma pequena discussão em torno das respostas dos alunos, começava uma abordagem acerca de um transtorno neurodegenerativo progressivo e fatal, que se manifesta pela deterioração cognitiva e da memória, comprometendo progressivamente as atividades da vida diária, fazendo com que o portador da doença esqueça memórias recentes e possa lembrar com mais facilidade memória antigas, além de sofrer uma série de sintomas neuropsiquiátricos e de alterações comportamentais, que é a doença de Alzheimer. A partir dessa questão, os alunos começavam a refletir acerca da importância da história, da memória, do esquecimento e da identidade. Conceitos-chave para construir com eles a ideia de que a história não trata somente de coisas do passado, trata sim de fatos históricos, mas que se não tiverem sentido no presente, não tem porque estarem no currículo. Paulo Freire (2015) coaduna com a abordagem que envolve a metodologia ativa. De acordo com o educador, um dos grandes problemas da educação paira no fato de os alunos praticamente não serem estimulados a pensarem de forma autônoma.

Nessa percepção, a prática educativa deve estar intimamente ligada à formação humana, visto que sua essência é formadora, e como tal, de natureza ética, por ser uma prática especificamente humana (FREIRE, 2015). Assim, “o saber docente, de natureza eminentemente ética, constitui-se numa prática cujo eixo constitutivo é a humanidade dos atores num dinâmico e complexo processo de interação” (DIESEL; BALDEZ; MARTINS, 2017, p. 278). Esta concepção também é compartilhada por Paulo Freire:

Percebe-se, assim, a importância do papel do educador, o mérito da paz com que viva a certeza de que faz parte de sua tarefa docente não apenas ensinar os conteúdos, mas também ensinar a pensar certo. Daí a impossibilidade de vir a tornar-se um professor crítico se, mecanicamente memorizador, é muito mais um repetidor de frases e de ideias inertes do que um desafiador (FREIRE, 2015, p. 29).

O fato é que o ensino de história se transformou de forma significativa nos séculos XX e XXI, principalmente no que se refere ao desenvolvimento do pensamento histórico. E

reorganização do currículo com foco na história crítica, democratizando os saberes e valorizando aspectos que antes eram completamente negligenciados pela história tradicional. Nesse ponto, é importante frisar que as atividades humanas passam a ser compreendidas como construções culturais e, ao passo que compreendemos desse modo, é necessário um estudo histórico para entender as antigas diferenças e fazer uma desconstrução. Assim, partindo da compreensão de que o ser humano nasce e se desenvolve no tecido cultural, que atravessa processos singulares de subjetivação, bem como disponibiliza campos estruturados de ação, estes constroem a cultura. Da mesma forma, é necessário trabalhar com a desconstrução e reconstrução cultural, isto é, a cultura precisa aprender a adaptar-se e transformar-se conforme as exigências do ambiente.

Essas mudanças impactaram as práticas do cotidiano escolar, fazendo com que muitos professores/as avaliassem suas metodologias e didáticas e se adequassem às exigências das habilidades e competências para a disciplina. Se por um lado houve avanços importantes, por outro, houve também permanências e, porque não dizer, retrocessos. Como bem se sabe, não é interessante para quem tem o poder nas mãos educar a população, torná-la mais consciente, crítica e participativa, tampouco investir na formação de uma identidade que reforce os sentimentos de democracia, igualdade de direitos e liberdade. Para Oliveira (2003, p. 15):

[...] A Nova História, em suas diversas expressões, contribuiu para renovação e ampliação do conhecimento histórico e dos olhares da história, na medida em que foram diversificados os objetos, os problemas e as fontes. A História Regional constitui uma das possibilidades de investigação e de interpretação histórica [...] Através da História Regional busca-se aflorar o específico, o próprio, o particular.

A partir dessa nova visão metodológica do ensino de História é que se puderam tentar diferentes abordagens historiográficas, diversificando o conceito de fonte história e abrindo espaço para a História Regional e Local. Foi-se criando possibilidades de estudar aspectos históricos, que até então nem sequer eram pesquisados ou citados na literatura ou meio acadêmico. Para o historiador Peter Burke:

[...] a nova história começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana [...] Nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem, como por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira, os gestos, o corpo [...] O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma “construção cultural”, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço (BURKE, 1992, p. 11).

A história ampliou seu leque de investigação e, com isso, se enriqueceu. Para Burke, esse processo se dá enquanto construção cultural e tem sua importância, pois a partir disso o que antes era considerado imutável pode ser visto com um novo olhar, de uma perspectiva completamente diferente, se contrapondo a história tradicional e suas “verdades absolutas”.

Enquanto isso, na década de 1980, alguns historiadores tentaram aproximar-se dos sujeitos e objetos de investigação da Antropologia. Essa aproximação foi decisiva para a reconstrução da própria concepção de história. Na visão tradicional, um povo iniciava sua existência a partir da escrita, e isso implicava que os povos sem escrita não poderiam dizer que tinham história. A partir da ótica da Antropologia, povos como os africanos e indígenas poderiam ser incorporados à historiografia, mesmo sem uma história escrita. Essa nova perspectiva influenciou os historiadores brasileiros no sentido de disporem de novos métodos de investigação histórica. Assim, introduziram novas fontes importantes em suas pesquisas, como “a memória oral, as lendas e mitos, os objetos materiais, as construções, entre outras” (BITTENCOURT, 2011, p. 149). Ainda de acordo com a autora:

Como fruto dessa aproximação com a Antropologia, sedimentou-se uma *historia cultural* que atualmente procura vincular a micro-história com a macro-história e tem sido conhecida como a *nova história cultural*, com propagação em escala mundial. Essa tendência renovou a história das mentalidades e, sobretudo, a “velha história das ideias”, inserindo-as em uma perspectiva sociocultural preocupada não apenas com o pensamento das elites, mas também com as ideias e confrontos de ideias de todos os grupos sociais (BITTENCOURT, 2011, p. 149).

Segundo Oliveira e Silva (2016, p. 1) a prática do ensino tradicional de História segue, enquanto componente curricular, essa formatação: “privilegia a História eurocêntrica linear e cronológica, os grandes sujeitos, bem como discursos preconceituosos e racistas, propaga monólogos do professor, verdades absolutas e imutáveis aptas apenas para transmissão”. Para Silva, (1998, p. 176), “o ensino de História ainda é predominantemente factual, trabalhando com as tendências narrativas e positivistas, tornando-se, dessa forma, para os alunos um ensino desinteressante, confuso, anacrônico, burocratizado e repetitivo”. Essa é uma realidade que permeia todo o sistema de ensino no Brasil. Subordinava-se a educação à instrução, sendo a aprendizagem do aluno considerada como um fim em si mesmo. Segundo Mizukami (2013, p.11):

A abordagem tradicional é caracterizada pela concepção de educação como um produto, já que os modelos a serem alcançados estão preestabelecidos, daí a ausência de ênfase no processo. Trata-se, pois, da transmissão de ideias selecionadas e organizadas logicamente. Esse tipo de concepção de educação

é encontrado em vários momentos da história, permanecendo atualmente sob diferentes formas.

Desse modo, para Marques e Cordenonsi (2017) é fundamental que os/as professores/as que lecionam a disciplina de História rompam com abordagens factuais tradicionais, que focam as atividades em sala no uso de textos e questionários de perguntas e respostas que não levam o aluno a questionar. É bem verdade que o Ensino de História ainda carrega estigmas positivistas, sendo tida como “disciplina decorativa”, por mais que combatamos essas ideologias propagadas em determinado momento histórico para menosprezar o conhecimento histórico. Assim, essas mudanças e permanências no método de ensino carregam muito das ideologias e concepções difundidas nas décadas e séculos anteriores, que fizeram do ensino de História o que ele é hoje.

O uso de novas metodologias no Ensino de História é necessário. Opondo-se às dificuldades apresentadas às mudanças na sociedade e à manutenção da posição conservadora da escola em pleno século XXI, existe a esperança da possibilidade de inovação na prática docente e o rompimento com a concepção tradicional de ensino. Entende-se que o Ensino de História é necessário para o exercício da cidadania. Se conhecermos nosso passado, distante e recente, teremos melhores condições de refletir sobre nosso papel na sociedade e na tomada de decisões.

É necessário buscar alternativas criativas que possam contribuir para que a disciplina cumpra seu objetivo no desenvolvimento de saberes e tradições, de vivências sociais de professores/as e alunos, seja pelas representações do que e como estudar, as produções escolares de docentes e discentes, o conhecimento, fruto das pesquisas dos historiadores, as formas e conteúdos provenientes dos mais diferentes materiais utilizados, as informações organizadas nos manuais e aquelas difundidas pelos meios de comunicação e pela internet (BRASIL, 2000). Tudo isso, no intuito de favorecer a aquisição do conhecimento histórico dos educandos. É preciso construir ferramentas que minimizem a abordagem limitada à História de grandes guerras, dos vencedores, datas e fatos importantes em organização cronológica, sem articulação com as histórias das pessoas, do bairro, da cidade, enfim, do mundo. De certo modo, a História enquanto disciplina curricular necessita mudar, a partir das demandas moldadas nas concepções de História, Escola e Ensino.

Nessa perspectiva, é cada vez mais necessário questionarmos a importância de como ensinar e o que ensinar. Podemos apontar, de acordo com Fonseca (2010), algumas propostas metodológicas e estratégias de ensino da disciplina de História que vêm se consolidando e que

evidentemente poderiam ser consideradas experiências exitosas na aprendizagem dos estudantes da disciplina.

Dentre essas metodologias e estratégias, podemos citar: o alargamento do campo da história; a pluralidade de leituras acessíveis às crianças e aos jovens; o uso de práticas interdisciplinares; a produção de saberes históricos na sala de aula por meio de projetos; o trabalho pedagógico de construção de conceitos nas aulas de História; o estudo da educação patrimonial, aliado ao estudo da história regional e local; e a incorporação e diversificação de diferentes fontes, linguagens e artefatos da cultura contemporânea no processo de ensino e aprendizagem (FONSECA, 2010).

Essas novas metodologias, propostas para o ensino de história, exigem uma constante análise da sua ação enquanto método, bem como investigações e incorporações de diferentes fontes para que estas cumpram com seu papel, que abrangem repensar os currículos vividos, as culturas escolares, os saberes, as concepções, as narrativas de professores/as, crianças e jovens, os livros e materiais didáticos e paradidáticos, as práticas construídas e reconstruídas na escola e fora dela.

Novas correntes historiográficas, especialmente do campo da Nova História Cultural, têm contribuído para que os/as professores/as repensem conceitualmente a sua prática educativa. A História trabalha, dentre outras coisas, com a mudança no tempo, e a História Cultural assinala a reinvenção do passado através das práticas e representações de mundo partilhadas pelos sujeitos históricos. Na Nova História Cultural, os objetos historiográficos, bem como os temas de abordagem, têm se expandido de forma significativa, o que viabiliza os mais variados estudos sobre a cultura popular, a cultura letrada e as representações sociais, dentre outros (ALMEIDA, 2015).

1.3 MOVIMENTO TEATRAL EM TRAIRI

“Eu quero para o teatro a chegada da luz de cima sempre! Quando os de cima chegarem ao teatro, tudo estará resolvido. Os de cima são aqueles que nunca ouviram Ramelet, Otelo, nem nada. Ah, existem milhões de pessoas que nunca viram teatro, mas como sabem vê-lo quando veem”.

Com essa frase de Garcia Lorca, o ator, encenador, dramaturgo e artista circense Junior Santos²² encerrava suas oficinas de Teatro de Rua, durante o V FNT – Festival Nordestino de

²² Ator, diretor, artista circense e de rua, é uma figura ícone da palhaçada e do Teatro de Rua do Brasil, interpreta o Palhaço “Cus Cuz”, criador do Movimento Popular Escambo Livre de Rua no Rio Grande do Norte.

Teatro, em Guaramiranga - CE. Nessas oficinas, defendia a filosofia de um teatro livre, que pudesse falar dos anseios da população marginalizada e que fosse ferramenta de transformação, além de entretenimento. Era a filosofia que defendíamos, no entanto, nesse caso, o teatro era visto como arte e não como um instrumento evangelizador. O teatro era levado a sério e passamos a vê-lo assim também.

1.3.1 A Cia. Artimanhas de Teatro Amador de Trairi

Em 1994, surge o Grupo Teatral Artimanhas de Trairi, fundado para suprir as necessidades de protagonismo juvenil e cultural, além de dar voz a uma parcela da juventude que via na cultura um meio de contribuir para a sua formação humana. Seus primeiros membros foram: Juscelino Santos, Antonio Alves, Suely Paiva, Edineide Antunes, Sérgio Guaya, Tereza Barbosa, Wilame Montenegro, Luzirene Santos, Netinho Barbosa, Eufráasio Nascimento, Nieta Santos, Márcio Nascimento (Catita), Luciano Santos, Sérgio do Riné, Elionildo e Leida Alves (in memoriam). O grupo era formado por adolescentes e jovens de 15 a 27 anos, residentes da sede de Trairi, que desenvolviam alguma atividade voltada para a arte, agregando desde artistas plásticos, dançarinos, atores, figurinistas e produtores culturais. As funções de cada um eram determinadas em reuniões de planejamento das ações do grupo, no início de cada ano. Portanto, não eram funções fixas, podendo mudar de acordo com as necessidades do coletivo. Passado um ano da sua criação, ampliou-se o olhar voltado às artes cênicas e o processo de construção e consolidação dos grupos teatrais de Trairi se fez, surgindo vários outros grupos de teatro de rua, como: Cordel Encarnado, Cenas de Ruas de Trairi, Focus Cênicos, etc.

No início, éramos sozinhos em Trairi, mas com o passar do tempo conhecemos a professora de Literatura e Língua Portuguesa Cristiana Cavalcante Barroso, que se tornaria um apoio importante e dirigiria o grupo durante cinco anos. A produção cultural deste grupo e suas ações ligadas ao enfrentamento e combate ao preconceito causariam impactos culturais relevantes na sociedade trairiense. Mergulhando na história do teatro em Trairi, poderemos elencar fatos importantes, ligados ao campo social, cultural, religioso e político. Passamos a valorizar, cada vez mais, os saberes e as produções realizadas por esses grupos. E, nesse sentido, o legado desses pioneiros tem seu reconhecimento e deve ser evidenciado, como forma de perpetuar e fortalecer a história dos coletivos.

É importante destacar a ação destes indivíduos, que retomaram o movimento cultural e artístico em Trairi, e o legado que esses grupos deixaram, constituindo-se como patrimônio

material e imaterial da manutenção da história e memória do teatro e das artes cênicas em Trairi. De igual modo, a sua busca por uma reflexão coletiva acerca da importância de investimentos em políticas públicas que possam valorizar e fortalecer as ações voltadas às artes cênicas no município.

Estes primeiros passos foram de suma importância para o fortalecimento do sentimento de pertencimento dos trairienses nesse momento histórico. É necessário que a sociedade trairiense (re)lembra e/ou conheça a história das artes cênicas nesse contexto, que serviram de incentivo à formação de novos grupos e artistas, bem como de ações que fizeram surgir leis que assegurassem aporte financeiro para uma agenda permanente de valorização dos grupos locais. Começávamos a fazer teatro e isso era estranho pra muitas pessoas que não tinham o hábito de vê-lo. Levamos um tempo para sermos reconhecidos enquanto grupo e valorizados por nosso trabalho.

Paralelamente, eu conduzia no município de Trairi um movimento chamado MARCA - Movimento de Artistas da Caminhada, “mobilização que integrava os artistas da caminhada de todo o país articulado por Zé Vicente e Babi Fonteles, músicos e compositores” (SOUSA, 2015, p. 54), visando à proliferação da arte, ligado em sua essência às Pastorais e Movimentos Sociais da Igreja Católica.

Em Itapipoca nos articulávamos como Movimento de Artistas da Caminhada (MARCA) que tinha uma ação em rede com outros “artistas da caminhada” do estado e país (os dizeres: “caminhada” ou “caminho” eram termos herdados pela Igreja Popular e evocava ideias ligadas a “seguir juntos”, comprometidos com a causa da justiça social, mirando uma nova sociedade). O MARCA agregava artistas da música, canto, artes plásticas, teatro, dança e poesia atuantes e comprometidos com as causas e lutas do movimento social (SOUSA, 2015, p. 59).

Ao mesmo tempo, atuava enquanto ator no Grupo Teatral Artimanhas de Trairi, montando espetáculos que traziam temáticas sociais à tona, como o primeiro espetáculo do grupo, chamado *Um vírus, um pesadelo* (1994)²³, que trazia reflexões acerca das Doenças Sexualmente Transmissíveis, AIDS, formas de proteção, métodos contraceptivos e preconceito. Fundávamos e motivávamos outros jovens a fundar grupos de teatro de rua, dança contemporânea, música, danças tradicionais, bem como grupos de artistas plásticos, etc. Os artistas da caminhada, devido sua formação em pastorais populares, tinham um método e

²³ A estreia da primeira peça teatral do Grupo Artimanhas de Trairi se deu em meio a uma campanha de conscientização encabeçada pelo MARCA – Movimento de Artista da Caminhada, GALERA – Grêmio Alternativo de Lazer, Entretenimento, Religião e Artes, com o apoio da Secretaria Municipal de Saúde de Trairi. Marcada para as vésperas do carnaval, a mesma aconteceu tendo como abertura uma palestra sobre o tema, no dia 10 de fevereiro de 1994, no Auditório do Centro Educacional Pio Rodrigues - Trairi - CE.

uma forma de organização e articulação. Portanto, trimestralmente nos reuníamos para planejarmos ações anuais, avaliarmos o que tinha dado certo e repensarmos as ações que não tinham surtido efeito satisfatório. Segundo Gerson Moreno:

Foi em uma dessas reuniões que se lançou a proposta de realizarmos um encontro grande para agregar os artistas parceiros atuantes nas demais cidades da região. Inspirados nos encontros regionais do MARCA carinhosamente apelidados de “aconchegos”, batizamos o nome do nosso encontro de “Aconchegão”. E fomos aos planos e articulações do “1º Aconchegão de Arte e Vida” a realizar-se em Itapipoca [a expressão ‘arte-vida’ era muito usada dentro das pastorais sociais na década de noventa. Tinha uma relação com uma arte que nascia do compromisso pela causa da defesa da vida planetária; que “vida” antecede a “arte”, e que as duas palavras se entrelaçam deixando de serem isoladas para ser uma só experiência] (SOUSA, 2015, p. 60).

Para Rinardo Mesquita, um dos pioneiros e participante ávido dessas ações, a arte caminhava com a militância de uma juventude que tinha no corpo a ferramenta para expressar os sentimentos e os desafios de enfrentamentos cotidianos:

Em todos esses movimentos a arte estava sempre presente enquanto maneira específica que encontrei para corporificar a luta e a esperança de dias melhores. Uma arte-militância comprometida com um tipo de discurso politicamente engajado. E quando falo de arte, remeto-me a corpo, pois foi por meio das artes do teatro, da dança e do canto que pude experimentar as lutas e desejos do povo que transpirava desejo de libertação e melhores condições de vida. Nos encontros, seminários, congressos, manifestações de rua, ensaiávamos o mundo novo que havia de nascer, com nossas vozes, cantos, gritos, danças e afetos. Meu corpo já vivia nas suas mais variadas manifestações de rua e de arte, um apelo a modos possíveis de viver e atuar na sociedade (MESQUITA, 2016, p. 19).

Gerson Moreno, um dos fundadores do movimento em Itapipoca, continua o relato dessa experiência de reunir artistas do Litoral Oeste e Vale do Curu que tinham afinidades poéticas com a causa que pretendíamos:

O 1º Aconchegão aconteceu de 19 a 21 de agosto de 1994, no Círculo Operário de Itapipoca, integrando artistas e produtores culturais de Itapipoca, Trairi, Itapajé e Miraíma. Durante esses dias, realizaram-se momentos de partilha de experiências com os quais conhecemos o que estava sendo pensado e produzido em cada cidade, os desafios enfrentados no dia-a-dia, bem como as alternativas encontradas para resistir e prosseguir (SOUSA, 2015, p. 60).

O artista Babi Fonteles, um dos mentores do movimento, estava presente nesse encontro do 1º Aconchegão e fez intervenções importantíssimas que norteariam o trabalho na

região. O evento contava ainda com vivências e oficinas de Dança e Teatro, além de apresentações culturais na Praça Perilo Teixeira, no centro da cidade de Itapipoca.

No ano seguinte, de 18 a 20 de Agosto de 1995, o 2º Aconchegão de arte-vida aconteceu novamente em Itapipoca, nos espaços diversos do Colégio Estadual Joaquim Magalhães. Foram três dias de encontro, celebração e partilha de produções culturais onde se realizaram oficinas de arte ministrada por artistas locais, show cultural, plenárias, momentos místicos e debates sobre o tema: “Assim Caminha a humanidade...” inspirado em dizeres da canção de Lulu Santos. Dessa vez, o evento contou com a participação efetiva de muitas outras cidades do interior cearense, das quais vale destacar os municípios de Trairi, Paracuru, Apuiarés, Itapajé, Uruburetama, Quixadá, Iguatu, Conceição dos Caetanos (Tururu) e Fortaleza (SOUSA, 2015, p. 61).

Os trabalhos com arte começavam a crescer cada vez mais. Em 1996, chegava o momento de sediarmos o *III Aconchegão de Arte e Vida*, que passaria, a partir daí, a ser itinerante. Por Trairi ter estado presente desde os primeiros encontros, a equipe Central do movimento resolve que o próximo Aconchegão seria neste município, considerando, também, a importância da articulação de jovens na dança, teatro, música e artes plásticas em Trairi. Os encontros eram repletos de mística, ou seja, momentos de reflexão espiritual, sempre em harmonia com rituais de ancestralidade ligados principalmente às etnias indígena e negra:

Havia uma mística ritualística que fundamentavam os encontros. A arte nascia da vida permeada de sons e movimentos da ancestralidade. As rodas das danças ancestrais dos povos originários da comunidade dos Tremembé faziam parte das vivências e rodas de debate. Cresci carregando no corpo as marcas de minha ancestralidade afrodescendente e dos povos originários. Habitei no Movimento de Artistas da Caminhada durante quase dez anos e nele vivenciei a sinergia dos corpos comunitários, integrados num grande círculo. Minha arte ganhava mais sentido porque estavam junto a outros artistas, grupos e coletivos de arte-militante (MESQUITA, 2016, p. 20).

O *III Aconchegão de Arte e Vida* ocorreu de 26 a 28 de julho de 1996, no Salão Paroquial de Trairi. O mesmo contou com um show de abertura, no qual os municípios apresentaram seus espetáculos produzidos durante aquele ano. No decorrer dos dias, aconteciam oficinas de artes plásticas, teatro popular, dança contemporânea, dança popular, dança de salão e percussão. Na noite do sábado, os participantes foram para uma “luarada”, na Lagoa do Criancó, onde aconteceram várias apresentações, recital de poesias e confraternização. A cada ano, aumentava a participação de mais municípios e agregavam-se outros artistas ao movimento. Naquele ano, participaram artistas dos municípios de: Itapipoca, Paracuru, Apuiarés, Itapajé, Uruburetama, Amontada, Miraíma, Pentecoste, Paraipaba, Tejuçuoca e São Gonçalo do Amarante.

Ainda no ano de 1996, o Grupo Teatral Artimanhas começa a ensaiar a peça *Morte e vida Severina*, do autor pernambucano João Cabral de Melo Neto²⁴, com direção de Cristiana Cavalcante. O espetáculo, além de certa quantidade de atores, necessitava de uma sonoplastia feita com um grupo de instrumentistas regionais, que tocassem sanfona, zabumba, pandeiro e triângulo.

Além disso, a diretora acrescentou ao espetáculo uma apresentação de *bumba meu boi*²⁵. Então, os meninos responsáveis por essa apresentação também viajavam conosco. Ao todo, eram mais de 20 pessoas trabalhando na peça, o que para um grupo que não tinha incentivos financeiros para manter-se, era quase inviável. Mesmo assim, ficamos um ano em cartaz com o espetáculo e fizemos uma turnê pelos municípios vizinhos, como Itapipoca e Paraipaba. Uma nota do Jornal do Vale (1996, p. 8) faz a divulgação do espetáculo em Itapipoca:

O grupo de Teatro Artimanhas de Trairi marcou presença no período de 01 e 02 de junho em Itapipoca. Com a peça: “Morte e vida Severina” no Teatro Círculo Operário, que ficou em cartaz sábado e domingo, tendo início às 20 h. A peça é de autoria do pernambucano João Cabral de Melo Neto, e o grupo vem ensaiando há 01(um) ano, sob a direção de Cristiana Oliveira Cavalcante. A peça está entrando em turnê, começando pela cidade de Itapipoca e posteriormente em outras cidades do Vale do Curu. Produção: Artimanhas. Duração: 1:20 h. Com Juscelino Santos (como Severino), Francisco Antonio (Mestre Carpina) e Sérgio Guaya (irmão das almas). Texto: Sergio Guaya.

²⁴ João Cabral de Melo Neto (1920-1999) foi um poeta e diplomata brasileiro, autor da obra *Morte e Vida Severina*, poema dramático que o consagrou. Tornou-se imortal da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: https://www.ebiografia.com/joao_cabral_de_melo_neto/. Acesso em: 20 de março de 2021.

²⁵ *Bumba meu boi* ou *Boi-bumbá* é uma dança surgida no século XVIII na região Nordeste. Nesse período, o boi tinha grande importância simbólica e econômica (Ciclo do Gado) e tinha como grandes criadores os colonizadores que faziam uso de mão de obra escrava. Por ser uma festa de origem negra, o Bumba Meu Boi já sofreu perseguição das elites nordestinas e também da polícia, chegando a ser proibido de 1861 a 1868. O *bumba meu boi* tem influências das culturas africana, europeia e indígena e a história que envolve sua dança é de um casal de escravos, Pai Francisco e Mãe Catirina (ou Catarina). Grávida, Catirina começa a ter desejos por língua de boi. Para atender suas vontades, seu marido tem de matar o boi mais bonito de seu senhor. Percebendo a morte do animal, o dono da fazenda convoca curandeiros e pajés para ressuscitá-lo. Quando o boi volta à vida, toda a comunidade celebra. A brincadeira possui uma variedade de nomes e formas de apresentar o espetáculo. No Amazonas é Boi-Bumbá; Boi-de-Reis na Paraíba; Boi Surubi, no Ceará; Boi Calemba ou Calumba no Rio Grande do Norte; Rancho-de-Boi na Bahia; Bumba-de-Reis no Espírito Santo; Boi Pintadinho no Rio de Janeiro; Boi-de-Mamão em Santa Catarina e Boizinho no Rio Grande do Sul. No Maranhão, estado que concentra o maior número de grupos, contudo, o nome dado é *Bumba meu boi*; não por coincidência, é a nomenclatura mais conhecida. O festejo costuma ocorrer nos meses de junho e julho, durante as festas juninas, mas também pode acontecer em outras épocas do ano, por exemplo, de mês de novembro até 6 de Janeiro, durante o ciclo natalino. As suas músicas contam a história da lenda de Francisco e Catirina e reúnem vários estilos brasileiros: aboios, toadas, repente, canções pastoris e cantigas. Seu ciclo festivo e de apresentações pode ser dividido em quatro etapas: na primeira etapa, os ensaios; na segunda etapa, o batismo (quando o boi recebe todas as bênçãos do padroeiro da festa); na terceira etapa, as brincadeiras em arraiais durante o período das festividades juninas; e na quarta e última etapa, a morte do boi, que acontece no final do mês de julho. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=40485>. Acesso em: 20 de março de 2021.

Figura 6 – Espetáculo: Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto. Em cena: Antonio Alves, Leida Alves, Juscelino Santos, Sergio Rodrigues e Willame Montenegro



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2019).

Sediamos, também, o *IV Aconchegão de Arte e Vida*, em 1999, de 20 a 22 de agosto. Dessa vez, o evento aconteceu na Escola Raimundo Nonato Ribeiro, onde os participantes dos outros municípios ficavam hospedados e faziam as oficinas. O evento daquele ano tinha como tema: *500 anos de Brasil - Nada de errado em nossa etnia*. O movimento artístico das artes cênicas do Vale do Curu acontecia sem muito conhecimento do cenário no restante do Estado e na capital, e se tornaria um símbolo de resistência e construção autônoma de possibilidades de organização no interior sem a intervenção do poder público.

O jornal *Diário do Nordeste* divulga a notícia do *XI Aconchegão de Arte e Vida*, com a seguinte manchete: Paracuru sedia *XI Aconchegão de Arte e Vida* em 19 de Agosto de 2004²⁶:

Dar visibilidade à vocação do Vale do Curu como destino turístico através da cultura; proporcionar aos grupos artísticos e produtores culturais reflexões e análise sobre políticas para o desenvolvimento do mercado cultural da região; além de criar uma rede de intercâmbio para trocas de experiências entre os artistas e produtores, estão entre os objetivos do *XI Aconchegão de Arte e Vida*, que este ano, terá como tema “Políticas públicas em artes cênicas e produção no Vale do Curu e Serra de Uruburetama”. O evento, que será aberto na sexta-feira, em Paracuru, prosseguindo até o domingo, 22, congrega os municípios de São Gonçalo do Amarante, Itapajé, Uruburetama, Paracuru, Itapipoca, Trairi, Paraipaba, Pentecoste e Tejuçuoca. Durante três dias, os participantes estarão envolvidos em mesas-redondas, fóruns e

²⁶ Matéria disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/paracuru-sedia-xi-aconchegao-de-arte-e-vida-1.306609>. Acesso em 16 abr. 2020.

apresentações de espetáculos de música, dança e teatro. “Este projeto consiste em um evento de ampla programação cultural voltado para mostra de artes cênicas e espaços de debates sobre o mercado cultural. Na programação, formação e capacitação de atores, técnicos e produtores na criação, montagem e circulação de espetáculos, contribuindo, assim, para os arranjos produtivos da cultura e do turismo da região”, destaca a coordenadora de Cultura de Paracuru, Terezinha Bezerra. Realizado pela Organização dos Produtores Culturais e Artistas da Região do Vale do Curu — o Landuá das Artes — o Aconchegão chega ao seu 11ª edição, sendo que este ano, com o apoio das secretarias estaduais de Turismo e Cultura, além do Sebrae/CE, Banco do Nordeste (BNB), e ONGs Empreendedores de Sonho e Terra da Sabedoria. “Isso representa um avanço. Vamos, a partir do evento, ter indicativos de que tipo de política cultural nós queremos e vamos lutar”, afirma o coordenador da ONG Landuá das Artes, Dedé Pacheco. A abertura do Aconchegão acontece às 18 horas da sexta-feira, com o evento “Momento Místico”. As 20 horas haverá apresentações dos espetáculos “Fui eu”, do Núcleo de Artes Cênicas de Itapipoca; “Papangús” com o grupo de dança Pátria Sertaneja de Uruburetama; “Lampião ao som de Gonzagão”, com o grupo Flor do Mandacaru de Pentecoste; e “Tia Cecicélia”, com músicos de Trairi. “As apresentações de teatro acontecerão na Escola Antônio Sales”, e os espetáculos de dança e musicais na Praça da Matriz”- explica Terezinha Bezerra. No sábado, das 9 às 12 horas, os trabalhos serão dirigidos por Ernesto Gadelha, Selma Santiago e Consiglia Latorre. No período da tarde, das 14 às 17 horas, está programada apresentações dos trabalhos realizados em grupo no período da manhã. A partir das 20 horas, os espetáculos “Um Conto de Lúcia”, do Núcleo de Pesquisa em Artes Cênicas; “Quem não pode com o pote não pega na rodilha”, do grupo Cenas de Rua do Trairi; “Intimidades”, com o Balé Baião de Itapipoca; “Mistério de Lua - Teia”, da Cia. Mangará de Itapajé, e “Revelações”, com a Cia de Dança de Paracuru. A programação da manhã do domingo contempla as mesas-redondas com representantes do Sebrae, BNB, Secult, Centro Dragão do Mar, Setur, Ministério do Trabalho e Emprego e das ONGs Empreendedores de Sonhos, Terra da Sabedoria, e MH20. Das 14 às 17 horas, haverá a avaliação do evento, com assembléia para a aclamação do Conselho Fiscal do Landuá das Artes, escolha da próxima cidade a acolher o XII Aconchegão de Arte e Vida e a solenidade de encerramento do evento.

No entanto, não seria assim por muito tempo. Mudanças na política governamental iriam alterar drasticamente os rumos da educação, cultura e artes no Ceará. Com a construção do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura²⁷, na década de 1990, impulsionam-se mudanças importantes nos rumos da formação em artes no Ceará.

Outro fator que propiciou o surgimento de vários grupos no Ceará foi a aprovação de políticas públicas de fomento à arte do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria

²⁷ Centro cultural, localizado na capital Fortaleza, estado do Ceará. É um dos maiores do Brasil, com 30 mil metros quadrados de área dedicada à arte e à cultura, com atrações como o Museu da Cultura Cearense, o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Planetário Rubens de Azevedo, Teatro Dragão do Mar, Salas do Cinema do Dragão, Anfiteatro Sérgio Mota, Espaço Rogaciano Leite Filho, Biblioteca Leonilson, Auditório, Multigalerias e espaços para exposições itinerantes e a Praça Verde, que abriga mais de quatro mil pessoas e também grandes shows nacionais e internacionais.

Audiovisual do Ceará²⁸, ligado à Secretaria de Cultura do Estado, que realizava oficinas de formação teatral para os municípios em parceria com as prefeituras. Mas, como todo projeto, este teve um período de vigência. As ações de formação não tiveram continuidade e os grupos surgidos nesse processo ficaram à mercê de políticas municipais, o que resultou, ocasionalmente, na extinção de vários deles, alguns com mais de uma década de caminhada (SILVA FILHO, 2020).

A década de 1980, no Brasil, é considerada por alguns estudiosos da área como um período de regressão no fazer teatral, ou seja, uma década vazia, pois, segundo Rodrigues (2008, p. 1): “ainda que tenha surgido um impulso de renovação, aparentemente a contribuição desta década seria pouco significativa em relação a outros momentos da nossa história teatral”. No entanto, na década seguinte, houve uma mudança sensível nos rumos do movimento teatral de rua no Ceará, principalmente, porque grupos e companhias passaram a trabalhar impulsionados pelo projeto *Teatro de Rua contra a AIDS* promovido pela Secretaria de Saúde do Estado do Ceará. Este financiava ações de cunho educativo para a comunidade, utilizando o teatro de rua como ação formativa (HONÓRIO, 2002, p. 33). Para Barbara Matias:

Outra tendência muito forte nos grupos de teatro a partir dos anos oitenta tendo em vista o desejo de conseguir soluções a partir dos envolvidos foi à ideia de trabalhar pelo viés colaborativo, onde as demandas eram resolvidas entre os participantes. Os mesmos ainda têm características ideológicas política bem articulada e, isso foi influenciado diretamente o tipo de cena que era feito no período considerado ditatorial militar brasileiro em que o teatro tomou um discurso político sobre a postura dos artistas dentro e fora de cena (MATIAS, 2016, p. 3370).

Esse projeto possibilitou a montagem de vários espetáculos na capital e interior do Ceará, como o texto *O auto da camisinha*, do dramaturgo José Mapurunga. Esse projeto era dedicado exclusivamente às artes cênicas, com o objetivo de formar plateia e incentivar a formação contínua e o aperfeiçoamento de artistas e técnicos, estimulando sua profissionalização.

As montagens eram financiadas pelo governo do Estado, que garantia aos grupos selecionados determinada quantia para que estes coletivos pudessem comprar figurino, maquiagem e adereços, embora muitos grupos montassem sem esse incentivo, como foi o

²⁸ Criado em agosto de 1996 pela Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, é a primeira escola do Brasil a formar mão de obra qualificada na área de cultura no Estado. Faz parte de um projeto político estabelecido pela gestão do Secretário de Cultura, Paulo Linhares, formatado no tripé: Formação, Produção e Difusão. É uma escola múltipla de artes, que abriga manifestações e treinamentos visuais, gráficos, sonoros, plásticos, dramáticos e tecnológicos.

nosso caso. Apresentamos, num evento da Secretaria Municipal de Saúde, no Clube Municipal de Trairi, a peça *O auto da camisinha* (figura 7), uma comédia que alertava para a importância do uso de métodos contraceptivos em relações sexuais.

Figura 7 – Espetáculo: O auto da camisinha, de José Mapurunga. Em cena: Luzirene Santos, Roberto Nery, Juscelino Santos, Renato Ribeiro e Pedro Mauro Ribeiro



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2019).

Em 1996, o município de Trairi foi contemplado com três cursos do Instituto Dragão do Mar na área de artes cênicas, foram eles: Formação de ator, Cenografia e Cenotécnica. A ação era realizada em parceria com as Prefeituras Municipais e os grupos ou companhias existentes em cada município. Os cursos de cenografia e cenotécnica aconteceram em 1997, de 21 de janeiro a 05 de fevereiro, com carga horária de 45h. O curso de formação de ator, para nós, foi o mais relevante. Aconteceu de 18 de novembro a 14 de dezembro de 1996, no Salão Paroquial da paróquia Nossa Senhora do Livramento, contando com um grupo de mais de trinta pessoas.

Ao final, sob a direção do ator e diretor fortalezense Gonçalves Silva, instrutor do curso, o grupo montou o espetáculo de rua *Momentos do cotidiano*, adaptação de poemas de Fernando Pessoa, com técnicas de improvisação e movimentos extra cotidianos, explorando o conflito homem/mulher que persegue a existência humana. Nesse mesmo ano, montamos o espetáculo *Herói Maldito*, adaptação do texto de Claudio Antero Rola, retirado do livro *No meio da Gente*. Na noite de autógrafos e lançamento do livro, nos apresentamos na antiga Escola Técnica do Ceará, em Fortaleza (figura 08).

Figura 8 – Espetáculo: Herói Maldito. Em cena: Sérgio Guaya, Juscelino Santos, Antonio Alves (primeiro plano) e Suely Paiva, Leida Alves e Nieta Santos (fundo)



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2019).

No ano de 1997, participamos de um projeto chamado *Uma notícia vem chegando lá do Interior*, uma tentativa de revigorar a Casa de Cultura do Benfica. O grupo teatral Artimanha, por intermédio de Gonçalves da Silva, articulou-se para levarmos um pouco da cultura de Trairi. No dia 10 de março de 1997, saiu uma notícia no Jornal Tribuna do Ceará²⁹, de Fortaleza - CE, fazendo alusão a este evento, com título: *Benfica revigora-se com casa de cultura*:

Apesar de duas horas de atraso, a apresentação dos artistas de Trairi agradou os que compareceram à Casa de Cultura do Benfica na quinta feira passada. O show foi a primeira etapa do projeto de eventos “Uma Notícia que Vem Chegando lá do Interior” [...] O grupo Rola o Timbau abriu a noite com samba/axé/reage, interpretando “Vermelhou” do boi garantido do Amazonas e outro [...] Em seguida, o Grupo de Teatro Artimanhas encenou um pequeno trecho de “Morte e Vida Severina”, com música de Padre Zezinho. Apesar do bom rendimento, alguns tumultos na plateia prejudicaram o espetáculo, mas o grupo conseguiu prender a atenção do público na apresentação que encenou a noite, com “Cenas do Cotidiano”, explorando o eterno conflito homem/mulher que persegue a existência humana. Entre as duas participações do Artimanhas, o público teve a oportunidade de assistir ao excelente violeiro (cego) Valdeci, que trouxe as modas de Trairi para a capital com o seu dedicado ágil e certo, mesmo com as dificuldades para se entender com a aparelhagem de som. E também teve o bonequeiro Raimundo, com seu boneco Professor, que arrancou boas risadas e gargalhadas do público presente. A apresentação das atrações ficou a cargo do articulado Gonçalves da Silva [...].

²⁹ Jornal Tribuna do Ceará, Fortaleza- CE, 10 de março de 1997.

Na ocasião, o grupo apresentou dois esquetes teatrais: um trecho do espetáculo *Morte e Vida Severina*, dirigida por Cristiana Cavalcante, e *Cenas do Cotidiano*, dirigida por Gonçalves da Silva. Conosco, foram ainda: o grupo de percussão Rola o Timbau, que abriu o show com samba/axé e reggae; o cantador e violeiro, Cego Valdeci; e, por fim, Raimundo Bonequeiro, com seu boneco professor, que arrancou gargalhadas da plateia presente.

Em 1998, o Grupo de Teatro Artimanhas de Trairi participava de seu primeiro festival de teatro, o *IX FETAC - Festival de Teatro Amador de Acopiara*, que aconteceu de 25 de julho a 01 de agosto, em Acopiara³⁰. A maioria dos membros do grupo era de jovens e adolescentes. Estes, em sua maioria, já tinham emprego na área da educação. Trabalhávamos o dia todo e depois do último expediente ensaiávamos. Os ensaios começavam às 22h e se estendiam até 2/3h da manhã, então encerrávamos e íamos para casa dormir, pois deveríamos voltar ao trabalho às 7h. Essa rotina era deveras cansativa e exigia um esforço combinado: força de vontade de fazer teatro e a amizade que mantínhamos dentro do grupo. A companhia, na verdade, tinha todas as características de teatro de grupo³¹. Nesse ponto, considero importante ressaltar que há uma diferença entre Teatro de Grupo e Grupo de Teatro³².

A amizade nutrida, vinha da infância, pois a primeira formação do Grupo Artimanhas era composta, basicamente, por membros da minha família – eu e meus irmãos, Suely Paiva, Luzirene Santos, Nieta Santos e Luciano Santos – e da família de Antonio Viana – Leida Viana, sua irmã. Participávamos da PAC/MAC e já fazíamos pequenas peças e apresentações religiosas na Igreja, principalmente nas datas sacras. Os ensaios aconteciam na casa da

³⁰ Acopiara é um município brasileiro do estado do Ceará, localizado na região Centro-Sul. Atualmente encontra-se em crescente fase econômica. É conhecida regionalmente como a cidade que realiza o melhor carnaval do interior do estado. Também tem destaque na culinária, conhecida por ter os melhores pastéis e pizzas da região. Acopiara é uma composição da língua tupi aco: roça, roçado, cultura; pi: de pina, limpar ou tratar; e ara: (prefixo que indica agente) que significa: aquele que cultiva a terra, o agricultor ou o lavrador. Sua denominação original era Lages, depois Afonso Pena e, desde 1943, Acopiara. Embora se saiba que nenhum município cearense e quiçá brasileiro se tenha formado sem precedentes eclesiais, Acopiara se nos apresenta como exceção ou, pelo menos, a esses registros não tivemos acesso. Acreditamos ter apanhado o trem em marcha, posto a 12 de outubro de 1921, institui-se oficialmente a Freguesia, tendo como padroeira Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. A Igreja-Matriz, já em perfil modernizado teve como fundador Monsenhor José Coelho da Rocha e como seu primeiro vigário o padre Leopoldo Rolim. Disponível em: <https://www.acopiara.ce.gov.br/omunicipio.php> Acesso em: 20 de março de 2021.

³¹ A expressão “teatro de grupo” está muito presente no contexto do movimento teatral independente. Na atualidade, tem-se entendido por teatro de grupo, manifestações teatrais que se definem pelo uso do treinamento do ator, pela busca da estabilidade do elenco, por um projeto de longo prazo e pela organização de práticas pedagógicas (CARREIRA; OLIVEIRA, 2003, p. 1).

³² Cabe diferenciar aquilo que é o grupo de teatro, isto é, uma forma de organização para o trabalho teatral, da categoria Teatro de Grupo que, parece implicar em uma percepção diferenciada do lugar ocupado pelo núcleo de trabalho no panorama do movimento teatral. Ainda que o trabalho coletivo seja característico do fazer teatral, as diversas possibilidades de organização deste trabalho conformam um leque amplo de formas e procedimentos que se definem por suas regras internas. A matriz que serve de paradigma à forma moderna de grupo de teatro se definiu a partir dos projetos que se estruturaram, especialmente a partir da busca de uma maior experimentação das questões relacionadas com o ator como via de construção da cena (CARREIRA; OLIVEIRA, 2003, p. 2).

diretora Cristiana Cavalcante Barroso³³. Por serem muito cansativos, aos poucos a empolgação foi diminuindo, assim como o número de pessoas em cada encontro.

Em reunião, resolvemos ensaiar a peça *O Eclipse*, de Walden Luiz, de um livro que encontramos na biblioteca da casa de Cristiana Cavalcante. Com o passar do tempo, os membros foram se desestimulando e faltando cada vez mais aos ensaios, restando apenas cinco pessoas, eu, Cristiana Cavalcante, Ricart Frota, Sérgio Guaya e Roberto Nery, tornando impossível a montagem da peça proposta.

Foi quando surgiu a ideia de escrever uma história que tivesse poucos personagens numa trama de comédia pastelão. Assim, nasce *O Jogo das Velhas* (1998), uma comédia que conta a história de três irmãs, que vivem na mesma casa e carregam inúmeros segredos. Um desses gira em torno da morte do marido da mais velha, Lourdes. A trama é cheia de disputas de poder e as velhas terão que se unir contra a alma do falecido, que volta do além, motivado por vingança. A peça teve sua estreia em 18 de julho de 1998, às 20h, no auditório do Centro Educacional Pio Rodrigues. A renda foi destinada ao custeio das despesas da viagem para o FETAC, em Acopiara.

O registro abaixo (figura 9) mostra o grupo no camarim do teatro José de Alencar, se preparando para entrar em cena com a montagem da peça *O jogo das Velhas*, no projeto de formação de plateia do TJA, conhecido como *Sobremesa com Arte*, que oferecia um novo espetáculo a cada semana, trazendo grupos cearenses com atuação em Fortaleza e interior, com espetáculos de teatro, de dança, teatro de bonecos, atividades circenses e folguedos populares. O projeto foi pioneiro em sua área, como programa permanente de incentivo à profissionalização de artistas e técnicos e à formação de plateia.

³³ Professora de Literatura, atriz, dramaturga e diretora teatral. Dirigiu o Grupo Teatral Artimanhas por um período de 10 anos, fundou a Associação Trairiense de União pela Arte - ATUAR. Foi Secretária de Cultura em Trairi e tem várias contribuições na área das artes cênicas neste município.

Figura 9 – Espetáculo: O jogo das velhas/ Bastidores do TJA/ Na Foto: Maguila (Sonoplastia), Sérgio Guaya (Lourdes), Juscelino Santos (Lucrécia), Edineide Antunes (Produção) e Edla Simplício (Maquiagem)



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2019).

No folheto de divulgação dos espetáculos do IX FETAC, a sinopse da peça *O jogo das Velhas* deixava um tom de suspense no ar:

Com uma base tão desestruturada, é evidente que um dia a verdade viria à tona com uma força inimaginável, para complicar a situação de ódio existente entre três irmãs, elas descobrem que amaram o mesmo homem, tudo isso envolto num suspense. Quem havia assassinado o Claudemir (O FALECIDO) e porque ele voltou tão enfurecido dos quintos dos infernos? Quem vem sair ganhando nesse jogo de ódio e mentiras? Claudemir (O FALECIDO) ou as velhas?

O espetáculo era formado por: Lucrécia (Juscelino Santos), Lourdes (Sérgio Guaya), Lindalva (Roberto Nery), Claudemir (O Falecido) (Ricart Frota) e Capiroto (Cristiana Cavalcante), com direção de Cristiana Cavalcante, cenografia e figurino de Juscelino Santos, maquiagem de Edla Simplício, iluminação e sonoplastia de Luciano Santos. O espetáculo foi selecionado para a mostra competitiva do festival e se apresentou do dia 27 de julho de 1998, no Centro Social Paroquial de Acopiara.

O jogo das Velhas levantava questões acerca do envelhecimento e suas consequências, embora não tratasse estas questões com preconceito. As idosas do espetáculo são bastante ativas, falando de suas relações amorosas, de ódio, inveja e rancor que tem umas das outras. A

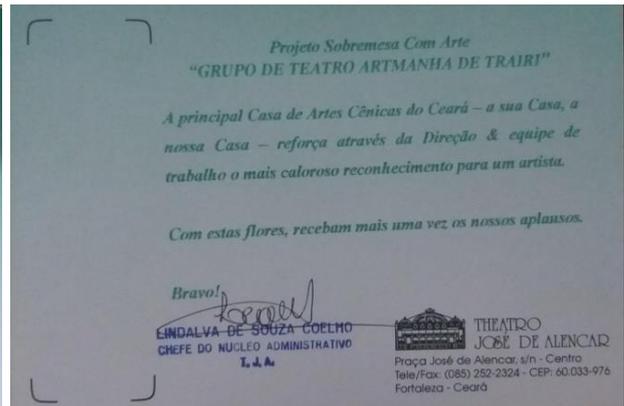
peça também quebra a quarta parede³⁴, pois tem uma relação direta com o público, como se este fosse mais um personagem. O espetáculo se apresentou ainda no *Projeto Sobremesa com Arte*, iniciativa do Teatro José de Alencar que oferecia espetáculos de teatro no horário de almoço para o público do centro de Fortaleza (ver figuras 10 e 11).

Figura 10 – Cartão de agradecimento do Teatro José de Alencar – Projeto Sobremesa com Arte (Frente)



Fonte: Acervo pessoal do autor (2019)

Figura 11 – Cartão de agradecimento do Teatro José de Alencar - Projeto Sobremesa com Arte (verso)



Fonte: Acervo pessoal do autor (2019)

O FETAC daquele ano era composto por uma comissão que julgaria os espetáculos: José Mapurunga (escritor e dramaturgo), Benzer dos Anjos (ator, diretor e bailarino) e Selma Santiago (atriz, escritora e diretora teatral). Os vencedores foram premiados com o troféu *Lages de teatro*. O vencedor daquele ano foi a Troup Metamorfose de Teatro de Itapipoca, com a peça: *Três faniquitos sem concerto*, ganhando os prêmios de melhor espetáculo, melhor direção, maquiagem e melhor ator para Orlângelo Leal. A atriz Cláudia Galeno, do Grupo Metamorfose de Teatro de Iguatu, vence pela segunda vez consecutiva o prêmio de melhor atriz, com o espetáculo *O Eclipse*, de Walden Luiz. Os demais premiados foram: Melhor Texto Original, de Juscelino Santos, da Cia. Artimanhas de Trairi; Melhor Sonoplastia, de Nivaldo Oliveira, com o espetáculo *Baile do Menino Deus*, do Grupo Armazém de Teatro, do Crato, que também ganhou o prêmio de Melhor Figurino, para Giovani Sampaio; Melhor Cenário, para Alcântara Costa, pelo espetáculo *Desligue o projetor e espie pelo olho mágico*, do Grupo Cênico do Crato, que também foi premiado na categoria melhor ator coadjuvante, para Flavio Rocha.

A premiação de melhor conjunto cênico ficou para o espetáculo *Hecate - o mau das trevas*, do Grupo Acopiara de Teatro Amador; a Melhor Iluminação, de José Carlos, com o

³⁴ A “quarta parede” é uma divisória imaginária situada na frente do palco que separa os atores da plateia, que observa tudo o que está acontecendo em cena de forma passiva. A quebra da “quarta parede”, portanto, também muito utilizada no teatro, é a interação da plateia na ação dramática. Disponível em: <https://www.specoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-quarta-parede>. Acesso em: 20 de março de 2021.

espetáculo *A mulher Em Cena na América Latina*, do grupo de Artes Contemporâneas de Juazeiro do Norte, que também recebeu o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante, para Fátima Moremitsu. O FETAC, sem sombra de dúvidas, foi um festival de mais alta relevância para o movimento teatral do interior do estado do Ceará, pois contribuiu efetivamente para a difusão, desenvolvimento e fortalecimento de ações voltadas às artes cênicas, sendo impulsionador deste movimento e formador de plateia.

No segundo semestre daquele referido ano, o grupo montaria ainda, por conta da participação no *II Encontro de Artistas do Vale do Curu*, o espetáculo *A candidatura do vice do vice*, resultado de uma oficina de teatro de rua realizada por Carlos Benevides, da Companhia Padaria Dramática de Teatro, de Fortaleza. Como resultado positivo da participação da Cia. No IX FETAC, fomos convidados a participar do *V FNT - Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga*, e apresentarmos na Mostra Paralela, que aconteceria nos municípios da Serra de Baturité e municípios circunvizinhos. Preparamo-nos, no entanto, não conseguimos com a Prefeitura Municipal de Trairi um transporte que nos levasse até Guaramiranga.

1.3.2 A Cia. Cenas de Rua de Trairi

Concomitantemente, ainda enquanto professor do Ensino Fundamental na escola Raimundo Nonato Ribeiro, sentia crescer, cada vez mais, o desinteresse dos/as alunos/as, pelas disciplinas de História e Geografia. Estas eram aulas enfadonhas, de acordo a avaliação feita pelos próprios alunos em relação às disciplinas. Todas essas questões são recorrentes do cotidiano dos/as professores/as de História e Geografia, que veem seus esforços e horas de planejamento “caírem por terra” com comentários inoportunos: “Professor, pra quê a gente estuda essa matéria mesmo?”, “Coisas de gente que já morreu. Qual é a importância?”.

A partir dessas questões, e sentindo a necessidade de agregar valor às aulas, me reuni com a coordenadora Pedagógica, Ires Cardoso dos Santos, e trouxe a proposta de trabalhar com o teatro de rua em sala de aula. A princípio, a intenção era somente de chamar a atenção daqueles alunos mais indisciplinados, que não contribuía com o andamento da aula, tirando a atenção dos demais. A proposta era de montar pequenos esquetes, de no máximo 15 minutos, com conteúdos retirados da proposta curricular de cada bimestre letivo, para que os alunos pudessem assistir e fazer um paralelo com o que tinham aprendido em sala de aula. Para garantir que a grande maioria assistisse, os alunos deveriam produzir um pequeno texto que demonstrasse que a ligação do esquete com as discussões realizadas em sala de aula. Essa

proposta parecia ousada, no entanto, a professora Ires Cardoso era conhecida por apostar em novas metodologias e pioneira em trabalhar com metodologias ativas.

Figura 12 – Apresentação no Dia das Crianças/ Na foto: Josiane Freire, Pedro Mauro Ribeiro e Rosinha Magalhães



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2019).

Dai, nasce a *Cia. Cenas de Rua de Trairi* (2000), com os alunos da escola, na qual trabalhávamos peças teatrais com conteúdos ligados à História Regional, História do Ceará, Cultura Nordestina, Cordel, entre outros, para suavizar e sedimentar melhor os conceitos que a disciplina trazia, de maneira lúdica e envolvente. A *Cia. Cenas de Rua* começa dentro das dependências da Escola Raimundo Nonato Ribeiro, quando numa conversa com a Diretora Ormezinda Barroso e a Coordenadora Pedagógica Iris Cardoso, falávamos acerca das minhas dificuldades em lecionar as aulas de História e Geografia. Questões de didática e do cotidiano de um professor que almeja sempre mais para seus alunos. As duas já sabiam do trabalho que desenvolvia fora da escola, com o teatro.

Ora, a diretora Ormezinda Barroso, quando Secretária de Educação, já havia trabalhando comigo antes, no Departamento de Educação, assim como a Coordenadora Maria Iris Cardoso dos Santos, quando trabalhamos juntos no Centro Educacional Pio Rodrigues, portando ambas estavam familiarizadas com as possibilidades do meu trabalho. Durante a conversa, a Coordenadora sugere que eu escolha alguns alunos para fazer uma experiência de leituras dramáticas, como forma de prender a atenção da sala. Foi isso que fiz de início. No lugar de lecionar a aula através de leituras coletivas e intervenções expositivas, separava

partes que considerava interessantes e as transformava num pequeno esquete, que era representado pelos alunos escolhidos para tal.

A escolha era óbvia, aqueles mais brincalhões, desatentos, tagarelas, que mais atrapalhavam o andamento das aulas. Estes, nos momentos finais da aula, deveriam resumir o que foi visto através das leituras dramáticas, muitas vezes, tendo que representar um imperador, um marechal, um escravo, uma princesa, enfim, um personagem da história que estávamos tratando. Trabalhei assim por cerca de um ano e percebi que as coisas tinham mudado. A atenção dos alunos era maior, e já comentavam com os outros, de outras turmas, o que tinha ocorrido na sala. Notava a empolgação com que falavam desse momento da aula, especificamente.

Sendo assim, no final de 1999, na Gincana Estudantil que realizávamos todos os anos, montamos com as turmas de alunos a peça *Como nasceu o Trairi*, baseada na lenda sobre o surgimento daquele lugar:

As origens da devoção do povo de Trairi por Nossa Senhora do Livramento, dão conta de que na segunda metade do século XVIII, uma rica senhora portuguesa chamada Maria Furtado de Mendonça, viajava em alto mar a bordo de um navio que conduzia uma carga bastante valiosa. Na oportunidade aconteceu um grande temporal, que fez com que toda carga tenha sido jogada no mar para que a embarcação não afundasse. Embora não tenha afundado a estrutura do navio ficou bastante danificada e foi aí que esta senhora, devota da santa teria feito a promessa à Nossa Senhora do Livramento, de que no lugar onde ela e sua tripulação ancorassem, com vida, mandaria construir uma igreja, para a qual traria posteriormente uma imagem da Nossa Senhora do Livramento, assim como se esforçaria para difundir e propagar a devoção para com a santa. A portuguesa teria ancorado na costa trairiense, e a partir daí seguindo o curso do rio Trairi, provavelmente, juntamente com uma pequena parte da tripulação, procuravam encontrar um povoado para que pudessem ser socorridos. Depois de muito andar, ela encontrou um pescador de que lhe informou que morava em um povoado que ficava às margens do rio Trairi. Lá chegando, a senhora portuguesa entregou a um fazendeiro uma quantia em dinheiro para que fosse construída a igreja, e comprometeu-se a retornar posteriormente, trazendo a imagem de Nossa Senhora do Livramento. E assim aconteceu. A igreja foi construída e passados alguns meses Dona Maria Furtado de Mendonça chegava ao Trairi trazendo a imagem da santa, como prometido. O dinheiro deixado pela portuguesa foi suficiente para construir a igreja e comprar uma fazenda de gado, cujos lucros eram investidos na paróquia. E assim, de geração em geração, a devoção a Nossa Senhora do Livramento foi crescendo, e hoje se constitui numa das características mais próprias e legítimas que marcaram a história do povo trairiense (ALVES *et al.*, 2018, p. 69).

Naquele momento, com a reforma da educação básica no Ceará³⁵, o Professor Antenor Napolini estava à frente da Secretaria Estadual de Educação e lançava o FESTAL - Festival de Talentos das Escolas Públicas do Ceará. Foi um fator impulsionador para as atividades do grupo, pois o Governo do Estado do Ceará enviava naquele ano o regulamento para participação do mesmo. O FESTAL se caracterizava como um projeto de protagonismo juvenil, aplicado em todas as escolas do Estado do Ceará, com o apoio do Programa de Desenvolvimento do Ensino Médio/Projeto Alvorada, desenvolvendo atividades culturais (dança, teatro, música), artísticas (pinturas, charges, cordel), esportivas (*handball*, voleibol, futsal, vôlei de areia) e científicas (exposição de trabalhos de ciências).

A programação do festival era composta por cinco fases: a primeira fase era a escolar, onde eram escolhidos os melhores da escola em suas respectivas modalidades. A segunda fase seria a municipal, onde cada município escolheria os melhores para representa-lo. A terceira fase era a regional, onde seriam escolhidos os melhores por CREDE. Na quarta fase, também regional, cada região específica do Ceará escolheria os melhores. Por fim, a quinta e última fase, a estadual, compreendia a culminância das apresentações de todas as fases realizadas ao longo do ano, ocorrendo geralmente em Fortaleza. O FESTAL era uma ação ligada ao programa Escola Viva e tinha a seguinte concepção:

Na perspectiva dessa ESCOLA JOVEM VIVA, uma estratégia tem papel fundamental: o Festival de Talentos da Escola Pública (FESTAL), considerado um motor da dinâmica curricular. Com três vertentes arte e cultura, esporte e experiências científicas o FESTAL gera oportunidades para que alunos e professores, ao longo de todo o ano letivo, sonhem, criem, façam de suas salas de aula verdadeiras usinas de desenvolvimento de aprendizagens e, com todo esse trabalho, façam a escola pública sair da mesmice para demonstrar seu imenso potencial criativo e protagônico. Estimula-se, desta forma, a elevação da auto-estima de alunos e professores que, em conseqüência, vêm tornando a escola pública cearense competente no desenvolvimento de sua função, fazendo-a com alegria, dinamismo, criticidade, criatividade e com a responsabilidade de quem se sabe co-autor de um projeto coletivo de cidadania (BOLETIM DO ENSINO MÉDIO, 2002, p. 11).

³⁵ O Ceará é o estado com maior extensão territorial no semi-árido brasileiro, ambiente que favoreceu uma ocupação baseada em culturas de subsistência: a pecuária, o extrativismo, a agricultura e a indústria periférica. As condições climáticas associaram-se a um modelo social gerado por contornos políticos e econômicos baseados na exploração de mão-de-obra desqualificada. Embora o governo estadual esteja fazendo esforços concentrados na área de alfabetização de adultos, o Ceará ainda apresenta um índice de 27,8 % (1999) de analfabetos entre jovens e adultos de 15 anos e mais, contra o índice nacional de 13,3 % para a mesma faixa etária em 1999. O primeiro e principal desafio da reforma da educação básica cearense foi o de resgatar a credibilidade de um sistema educacional precarizado, que não conseguia atrair, em 1995, mais que 65% da população de 7 a 14 anos; o segundo desafio era o de captar recursos financeiros adicionais para um sistema de baixa qualidade (NASPOLINI, 2001).

No ano 2000, percebendo que a estratégia do teatro poderia ser bem sucedida se usada como metodologia de ensino nas aulas de história, propus oficinas de teatro na escola, nos fins de semana. Como incentivo, os alunos que participassem poderiam melhorar sua nota na disciplina de história, tanto no Ensino Fundamental como no Médio. Nesse caso, os alunos que desejassem participar precisariam somente se inscrever e trazer assinada uma autorização do pai ou da mãe, concordando estarem cientes da atividade. Fizemos cinco oficinas ao todo, e, no fim, montamos um trabalho: *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado, resultado que foi apresentado no pátio da escola para os demais estudantes num evento mensal, voltado para a linguagem artística. Dessas oficinas, criamos a *Cia. Cenas de Rua* de Trairi, formada por: Demisson de Sousa Alves, Wasley de Castro Moura, Rosa Maria Moura de Magalhães, Pedro mauro Ribeiro de Freitas, Claudemir Rodrigues de Lima, Rita Angélica Oliveira de Sousa, Lúcio Flávio Tolentino Viana, Josiane Freire da Silva, Glauciene Sousa de Paiva, Antonio Eder do Nascimento, Celígia dos Santos Barbosa e Décio de Sousa Alves.

1.3.3 Os espetáculos de rua da Cia. Cenas de Rua de Trairi

Em maio do ano 2000, começamos a montar o espetáculo de rua *A peleja de Lampião pra vir ao mundo*, adaptação da música: *Samarica Parteira*, de Luiz Gonzaga. A peça é uma comédia matuta que fala do cotidiano do interior do estado do Ceará e conta a história fictícia do nascimento do cangaceiro Lampião. No espetáculo, altas horas da noite, Sajubita, ou Sra. Jubita, começa a sentir as primeiras dores insuportáveis do parto. Pede então que sua filha mais velha, a Lamparina, chame o Capitão Barbino, para que este providencie uma parteira. Ele, por sua vez, acorda seu empregado Tonho e o manda colocar a cela na égua e ir buscar a parteira. Tonho, ainda sonolento e com muita preguiça, sai nessa missão, cheia de obstáculos.

SAJUBITA (AOS GRITOS) – Aiiiiiiii!, que dor! Minha Nossa Senhora dos Prazeres, que dor! Já num tô mais aguentando... que dor. Por são Sebastião.... que dor... Lamparina, se acorde diacho, venha me acudir... (gritando ainda mais alto) Lamparina!

LAMPARINA (ENTRA MEIO ASSUSTADA E CORRENDO) – o que foi mainha? Ta sentido dor de dente é? E ainda aquela gemedeira daquele outro dia é? É dor de barriga? Eu lhe disse que aquele pirão todo que a senhora comeu num ia lhe fazer bem... quer água do pote? (JÁ SAINDO).

SAJUBITA – Lamparina venha cá sua cunhã... tó te chamando não? Meus São Cosmo e São Damião... ai que dor... Minha Santa Clara... que dor.

LAMPARINA – E todos os santos, Amem! (FAZENDO O SINAL DA CRUZ) é novena é? Promessa, mainha? Pra que santo? São Judas Tadeu ou aquela santa preta... Nossa Senhora Aparecida?

SAJUBITA – que novena que nada menina atentada... eu tó cum dor... O meu Deus me acuda!

LAMPARINA – e verme é? Quer pílula do mato mainha? ... o que a senhora quer?

SAJUBITA – Arre menina pra perguntar... vá chamar Capitão Barbino, que to na hora da morte... vá ligueiro, não se empalhe em canto nenhum e leve outra lamparina que tá escuro de se meter dedo no oi... cuida cunhã...vai! (LAMPARINA SAI)³⁶.

Chegando à casa de Samarica, ou Sra. Marica Parteira, o empregado faz de tudo para convencê-la a ir com ele, pois o caso era grave. Mas antes, é atacado pelo cachorro da parteira, Curuvina. De volta à casa do Coronel, percebem que a situação é complicada, o menino “encruou” e não quer nascer. Faz inúmeras orações e mandigas que conhece, para ver se o menino nasce. A parteira tem que suportar, ainda, as astúcias de Lamparina, que está atenta a tudo que acontece, querendo saber como ela veio ao mundo. Vários acontecimentos vão adiando o nascimento da criança, mas, por fim, nasce o menino. Uma cigana lê o futuro do menino e prevê tudo o que irá acontecer no seu destino, embora ninguém acredite. Lamparina fica encarregada de dar o nome de batismo ao irmão.

(TONHO CHEGA NA CASA DE SAMARICA PARTEIRA, O CACHORRO LATE COM ELE).

TONHO – Samarica, ô Samarica parteeeeeira! Ô de casa... (SILÊNCIO, SÓ O CACHORRO AVANÇA NELE). Que é isso Curuvina, ta me estranhando? Sai pra lá cachorro do cão...

TONHO – Qual o quê, a estas hora no sertão, meu fi', só responde se a gente dê o prefixo: Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo!

SAMARICA PARTEIRA – Para sempre seja Deus louvado. Ô de fora quem é? Ande Curuvina! Num morda qualquer coisa que pode lhe fazer mal.

TONHO – Samarica, é Tonho... Capitão Barbino mandou vim lhe chamar, que Sajubita já tá com dô de menino.

SAMARICA PARTEIRA – a essas horas, Tonho?

TONHO – foi o mesmo que eu disse... mas portador num merece pancada... é nesse instante. Capitão Barbino cuspiu no chão, eu tenho que vortá antes do cuspe secá.

TONHO – O cachorro ta amarrado? A senhora deu comida a esse bichim hoje, que ele partiu pra cima de mim com a boca aberta, pensei que ia me comer...

SAMARICA PARTEIRA – Ta amarrado sim... e dei comida sim senhor, além do mais ele é ensinado pra num comer porcaria.

TONHO – Eita cachorro brabo, Samarica...

SAMARICA PARTEIRA – Brabo não senhor, meu Curuvina é muito bem ensinado... quer vê, olhe...³⁷

A peça foi apresentada na escola e sua repercussão foi imediata. A partir desta apresentação, iniciamos um trabalho nas aulas, abordando possibilidades da história do Nordeste brasileiro. Muitos alunos queriam saber mais sobre a obra de Luiz Gonzaga, então,

³⁶ Trecho da peça teatral *A peleja de Lampião pra vir ao mundo* (SANTOS, 2000).

³⁷ Idem;

organizamos uma exposição na qual os alunos iriam pesquisar aspectos da vida do cantor, sua história, discografia, músicas mais tocadas, etc. Fariam, também, um recital de poesias e outros cantariam uma música do cantor, na culminância do projeto que aconteceria no pátio da escola. Alguns alunos tinham curiosidade sobre a história de Lampião e do cangaço no Nordeste brasileiro. De maneira que foi um mote para explorar questões como: coronelismo, voto de cabresto, Proclamação da República e suas consequências, banditismo, o protagonismo da mulher no cangaço, miséria no sertão nordestino, entre outros.

Com este espetáculo, participamos do I FESTAL, no ano 2000, passando por todas as fases, até chegar à quarta fase, de regiões do Ceará. Esta aconteceu na praia de Morro Branco, em Beberibe - CE. Estávamos representando a Crede 02, de Itapipoca, após uma terceira fase muito disputada, pelo nível de experiência dos grupos de teatro de rua desse município. Nessa fase, o nível de disputa entre as regiões era bastante acirrado e os espetáculos contavam com produções de muito investimento, em todos os sentidos. Não passamos nessa fase, embora o espetáculo já tivesse caído nas graças do público e recebêssemos vários convites para apresentá-lo.

O espetáculo ficou em cartaz por 05 anos, de 2000 a 2005, e mesmo após a montagem de outros trabalhos, continuamos a receber convites para apresentação. Tínhamos um contato na praia de Flecheiras, e eventualmente a Companhia apresentava-se aos turistas que fechavam pacote com a pousada. Recebíamos um cachê que às vezes era dividido, ou investido na compra de maquiagem, adereços e figurinos. Fizemos inclusive apresentações para públicos internacionais, como um grupo de Portugueses que nos contratou.

Em 2001, montamos o espetáculo *A mulher que foi surrada pelo Diabo*, adaptação de um cordel de Rodolfo Coelho Cavalcante. Os alunos, em uma das oficinas que fazíamos aos sábados na escola, decidiram montar um trabalho baseado em uma história de cordel. Então, pedi que trouxessem de casa cordéis para que fizéssemos leituras dramáticas nos encontros seguintes. Este foi o cordel escolhido para fazer parte do repertório do grupo. O meu papel era de questionar o porquê da escolha, qual mensagem queriam passar e como iríamos adaptar as histórias para que pudessem ser compreendidas na contemporaneidade.

É interessante notar que, nesse cordel, a figura do Diabo não representa necessariamente um ser ruim, malvado e cruel, sendo surpreendentemente chamado de “um bom cristão”. Neste cordel, o Diabo “tenta dissuadir uma mulher casada, que se acha injustiçada em decorrência de relações conjugais, do que ela está planejando fazer e o que, segundo a opinião do Diabo, vai acabar mal para ela” (SIUDA-AMBROZIAK, 2019, p. 13).

Para Coelho Cavalcante, a mulher é que assume o arquétipo de vilão, enquanto que o Diabo, o de mocinho:

Irei percorrer o mundo,/ Pra minha vida gozar,/ Conhecer novas paragens/
 Beber, fumar e dançar/ Ter a minha liberdade,/ para que a mocidade/ possa
 melhor desfrutar./ Já chega de lavar roupa,/ varrer casa e cozinhar./ Quero
 sair pelo mundo,/ somente para gozar.../ sou moça, tenho saúde,/ Não perco
 minha juventude/ Escravizada num lar./ [...] Eu quero gozar no mundo/
 Todos os prazeres da vida.../ Cinco anos de casada/ eu já estou enjoada/ de
 só viver oprimida!³⁸

É interessante que esses questionamentos serviram de munição para trabalhar em sala assuntos que os alunos levantaram após assistirem ao espetáculo, como: o papel de submissão da mulher, o machismo, a violência contra a mulher, feminicídio, a inveja e a persistência em perseguir um sonho. Após esse trabalho, novos questionamentos foram sendo colocados em pauta. Alguns achavam o texto machista, pois a mulher apanhava do Diabo, após ser avisada por ele que ficasse em casa, cuidando do marido e dos filhos. A mulher desobedece e cai no mundo. Depois de sofrer e se prostituir, se arrepende e pede perdão por não ter escutado o Diabo. Este, quando percebe seu arrependimento, lhe dá uma surra que a leva à morte.

Esse trabalho não teve vida longa, em determinado momento os próprios alunos perdiam o interesse pelo assunto e queriam partir para um novo processo criativo. Ainda assim, no dia 28 de março de 2002, apresentamos no pátio do Teatro José de Alencar, em Fortaleza, na comemoração do Dia Mundial do Teatro³⁹, bem como da programação cultural promovida pelo Núcleo de Cultura de Trairi, que levava os espetáculos de teatro de rua para os distritos do município, numa semana cultural que geralmente acontecia em abril (DIÁRIO DO NORDESTE, 2002). O trabalho ficou em cartaz por três anos, de 2001 a 2003, quando deixou de ser apresentado.

Em 2002, a *Peleja de Lampião pra vir ao mundo* foi selecionada para participar da mostra competitiva da VI MOITA - Mostra Iguatuense de Teatro Amador, que aconteceria dos dias 21 a 28 de julho, e para a competitiva do XIII FETAC - Festival de Teatro Amador

³⁸ Trecho do cordel *A mulher que foi surrada pelo Diabo*, de Rodolfo Coelho Cavalcante.

³⁹ O teatro, como sabemos, é uma arte em que pessoas (atores ou atrizes) representam uma determinada história para uma plateia. Entre os tipos de arte, o teatro é conhecido como a quinta arte, e pode ser encenado por meio de um roteiro, criado por roteiristas e dramaturgos, mas pode acontecer também pela improvisação dos atores. O teatro, como conhecemos, surgiu na Grécia Antiga, e, desde a Antiguidade Clássica, tornou-se uma das linguagens artísticas mais comuns e populares nas sociedades ocidentais. Atualmente existe uma grande variedade de gêneros teatrais, o que demonstra a riqueza dessa linguagem artística. Foi pensando nisso que o Instituto Internacional do Teatro (IIT) idealizou uma data para celebrar essa linguagem artística. Essa data foi criada, em 1961, como o Dia Mundial do Teatro, sendo que sua primeira celebração aconteceu no ano seguinte, em 1962. Essa data é utilizada como forma de celebração e divulgação do teatro internacionalmente. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/datas-comemorativas/dia-mundial-teatro27-marco.htm>. Acesso em 27 de março de 2021.

de Acopiara. Para nós, foi uma grata surpresa: fomos o primeiro grupo de teatro a se apresentar nessa mostra competitiva do FETAC. Geralmente, os espetáculos de Teatro de Rua participavam do festival, mas numa subcategoria, uma mostra paralela, cujos espetáculos não concorriam às premiações, apenas complementavam as atividades. Assim, não tinham lugar de protagonistas, sim de coadjuvantes.

A MOITA acontecia em Iguatu e de lá íamos para Acopiara, pois os dois festivais ocorriam seguidamente. Em Iguatu, nos apresentamos no dia 25 de junho de 2002. O Evento era realizado pela AITA - Associação Iguatuense de Teatro Amador, e reunia espetáculos de teatro selecionados para a mostra, vindos de Fortaleza, Iguatu, Acopiara, Crato, Juazeiro, Itapipoca, senador Pompeu, Cedro e Trairi. O espetáculo foi indicado nove vezes, ganhando os prêmios: Melhor Atriz (Rosinha Magalhães, no papel de Samarica Parteira), Melhor Atriz Revelação (Josiane Freire, no papel de Lamparina), Melhor Sonoplastia (Pedro Mauro Ribeiro) e Melhor Ator Coadjuvante (Décio Alves, no papel do cavalo de Tonho). O espetáculo foi ainda indicado para Melhor Direção (Juscelino Santos), Melhor Ator Coadjuvante (Claudemir Rodrigues, no papel do cachorro Curuvina), Melhor Conjunto Cênico e Melhor Espetáculo.

Em Acopiara, nos apresentamos logo no primeiro dia de FETAC, em 28 de julho. Naquele dia completavam exatos 64 anos de aniversário de morte de Lampião e Maria Bonita, na fazenda Angicos, sertão de Sergipe. Fato mencionado no cortejo de abertura, realizado antes do espetáculo, quando convidávamos o público a se aproximar da roda. O espetáculo foi muito bem aceito e agradou os presentes, principalmente a atuação da atriz que fazia a personagem da Lamparina, que, na época, tinha somente 12 anos. Ao fim do evento, Josiane Freire ganha o prêmio de Melhor Atriz Revelação do Festival.

Em 2003, montamos o espetáculo *Só é médico quando apanha*, livremente inspirado na peça teatral de Molier, *Médico à força*, adaptado por mim para a rua. A peça acontece na fazenda de um Coronel, que tem o desejo de que sua única filha herdeira se case, para, assim, entregar sua riqueza para a mesma e seus descendentes. O problema é que a filha, além de muito feia e mal educada, é cruel com os empregados. Quando maltrata uma delas, esta resolve se vingar da moça.

ALBERTINA – Mal criada não! Eu sou é bem nascida... Tenho culpa não de ter nascido rica e esses “fuleragens” terem nascidos lascados... Mal educada é o caralho! Vão tudo pra caixa prego... se lascar e tal.

FULGÊNCIA – Albertina, que modos são esses? Não diga isso, criatura! Assim você num arranja marido...

ALBERTINA – Marido é a caixa prego! Quem é que precisa de marido, sua jumenta parida? Marido é o raio que a parta... Olha se uma mulher como eu precisa de marido, sua anta? Marido o que? Mas menino, cadê a bacia de buchada que eu deixei aqui anteontem? Quem tirou? Foi você sua burra de curral?

FULGÊNCIA – Mas sinhá, já tava criando bicho, já tinha tapuru andando por cima... ai que nojo! Eu peguei e tirei daqui, já tava fedendo... (QUERENDO VOMITAR).

ALBERTINA – Olha aqui fulaninha, eu não autorizei tirar nada daqui, sua fedorenta!

FULGÊNCIA – Mas sinhá eu pensei que...

ALBERTINA – Mas você não é paga para pensar alias, sua nojenta você nem é paga, mora aqui de favor, só pela comida e a dormida. Quer saber você é uma porca...

FULGÊNCIA – Albertina, olha os modos, seu pai não ia gostar se...

ALBERTINA – Meu pai, eu sei o que é... Tu merecia era uma pisa de chicote sua rapa...⁴⁰

Após tomar uma sopa de peixe e ficar engasgada, sem poder falar, a empregada toma as rédeas da situação e diz pro Coronel que a filha precisa de um médico para curá-la, coisa praticamente impossível naquela região. Então, o coronel envia seus capangas para procurar o médico. Em outro lugar ali próximo, uma mulher preguiçosa também deseja vingança de seu marido, prometendo-lhe uma surra. Assim, vê sua oportunidade, quando os capangas chegam à sua casa e perguntam se lá havia médico. A mulher diz que sim, mas o medico (que é o marido dela) só confessa que é médico quando apanha. A confusão se forma.

(SAEM E LOGO CHEGAM NA CASA DE ZÉ ALMIR QUE TEM SAIDO PARA O TRABALHO E ENCONTRAM SOMENTE CAROLINA SE CURANDO DA SURRA QUE LEVOU DO MARIDO).

ZE PEIXERA – Ô de casa? Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo...

CAROLINA – ô de fora... Para sempre seja louvado tão bom senhor! Quem é?

PE DE COVA – é da parte do Coroné Floriano, que manda perguntar se nessa casa tem algum médico que possa curar a sua linda filha, Albertina...

ZE PEIXEIRA – E que já avisamos de antemão que se tiver um medico aqui e que se esconder, não querendo ir curar Albertina, o cabra se prepare para apanhar, que pisa pra cem ele vai levar sozinho...

CAROLINA – Sei... então mande dizer para esse tal de Coroné Floriano que aqui tem médico sim, que cura qualquer doença, se chama Dr. José Almir Pinto, mas que ele num vai curar essa amaldiçoada dessa filha de uma égua dessa tal de Albertina, que dizem as más línguas que é mais feia que um dia de fome...

PÉ DE COVA – Só acho que ele vai se ofender... por recusar o convite de ir na fazenda dele.

ZÉ PEIXEIRA – Mas que mal lhe pergunte, senhora dona... onde é que está esse tal de Dr. Pinto?

CAROLINA – Dizer aonde ele ta posso não, mas posso dar uma dica... (SE INSUNUANDO PARA OS CAPANGAS)

⁴⁰ Trecho do espetáculo *Só é medico quando apanha*, livremente inspirado na peça teatral de Molier, *Médico à força*, adaptado por Juscelino Santos para a rua.

PÉ DE COVA – Pois diga, dona que garanto a senhora será bem recompensada...

CAROLINA – Tá trabalhando na roça de mandioca, na fazenda do Zé Nel, pertinho da Lagoa do Criancó... não tem erro, é tiro e queda...

ZÉ PEIXEIRA – E a senhora é o que dele?

CAROLINA – Sou criada... agora só vai ter um problema... quando vocês perguntarem se ele é médico ele vão dizer que não... mais ou menos depois de meia hora de surra é que ele vai falar a verdade... tenha paciência e não canse o braço... se fraquejar, ele continua dizendo que não é médico...

PÉ DE COVA – Muito agradecido pela sua escuta, dona e até a próxima...

CAROLINA – Vão com Deus... pela sombra... não vão se perder... qualquer coisa podem voltar aqui, que eu dou maiores explicações. (QUANDO ELES SE AFASTAM). – HAHHAHAHAHAH... agora eu me vingo daquele filho de uma quenga...ele vai saber que num se bate numa mulher como eu... hahahahaha.⁴¹

Na primeira versão que apresentamos, a história se passava num reino distante, o Coronel era um rei e sua filha uma princesa. Depois resolvemos adaptar para uma linguagem que já era característica do grupo, trabalhar com personagens regionais, com uma pitada de humor matuto, falando de coisas comuns ao cotidiano dos alunos/atores. Isso facilitava a construção dos personagens, a partir da observação de pessoas e personagens do dia a dia.

A Cia. Cenas de Rua de Trairi iria montar ainda um espetáculo à italiana, chamado *Calunga*, de autoria de Juscelino Santos. Esta foi apresentada no auditório do Centro Educacional Pio Rodrigues, em abril de 2004. Era um drama de uma família cuja mãe sofria violências constantes do marido, e a filha, reprimida e sentindo-se culpada, começa a “incorporar espíritos”. Então, se apontam saídas para amenizar a situação das duas. Além do pai, a avó também é vilã nesse espetáculo, fazendo a mãe e a filha passarem por situações impensáveis, que ferem a dignidade humana.

O último trabalho que a Cia. montou se chamava *Quem não pode com o pote, não pega na rodilha*, adaptação de Juscelino Santos baseada no cordel de Minervino Francisco, *O encontro de Joaquim pistoleiro com Manuel quebra-costelas*. No espetáculo havia: um cantor cego (narrador), Rosa Marieta (mocinha cujo pai fez promessa para casá-la com homem valente), Joaquim Pistoleiro (valentão que queria a mão da mocinha), Manuel Quebra-costelas (outro valentão que queria a mão da mocinha) e Padre Anastácio (que iria fazer o casamento de Rosa Marieta com um dos dois valentões). As falas, diferentes das outras, foram feitas em rimas, como num cordel.

ROSA MARIETA – Mas que história mais comprida?/pra que tanto trololó/ parece até as estórias/ que contava a minha avó/ quero saber se tem homem/que me tire do caritó.

⁴¹ Idem;

Porque não aguento mais/ vão me vencer no cansaço/ preciso de um homem sim/ que me de é muito amasso.

Mais pra isso prometi/ ao meu pai que Deus o tenha/ que meu futuro marido/ não tenha nenhum problema/ de meter a faca num/ assim vontade ele tenha.

PADRE ANASTÁCIO – E quem promete deve/ só queria lhe lembrar/seu pai pode ter morrido/não debes se lastimar/ e casamento com homem frouxo/ eu nunca hei de aceitar.

Porque seu pai era amigo/ e amigo de confiança/ e pra ele fiz promessa/ não tenha desconfiança/ você só se casa com homem/ que já tenha feito matança.

E pra isso estou aqui/ para eu legitimar/ seu casamento com o homem/ mais valente do lugar/ você casa com aquele/ que do duelo sobrar.

CANTADOR CEGO – Esse aqui é o valentão/ É Joaquim pistoleiro/ elemento deletério/ esse grande desordeiro/ no Nordeste é chamado/ de o “maior cangaceiro”.

Este também é valente/ Manuel Quebra-costelas/ se um é duro, o outro é duro/ nenhum dos dois amarela/ dois duros não faz um muro/ que tudo se desmantela.

MANUEL QUEBRA-COSTELAS – Se eu te pegar pela goela/ seu pistoleiro pedante/ dou-lhe um murro que quebra/ todos os dentes da frente/ só pra você conhecer/ que também sou renitente.

JOAQUIM PISTOLEIRO – depois que eu acabar contigo/ se tu puder olhar pra trás/ só vai ver um homem valente/ o terror dos generais/ vai ser ai que vou te mostrar/ como é que um homem faz.⁴²

Os dois travam uma luta hercúlea, na qual cada um ressalta suas qualidades, mostrando para a donzela como eram corajosos, valentes, destemidos, etc. No fim, os dois correm da disputa e Rosa Marieta lastima sua sorte.

CANTADOR CEGO – Só se via o pau gemer/ numa batalha travada/ bala ia e bala vinha/ fazendo grande zoada/ se um era cascavel/ o outro cobra assanhada.

Travou-se a luta fatal/ sem ninguém ir apartar/ só via o ferro tinar/ e faísca clarear/ o povo olhava de longe/ só via fogo voar.

O sangue ali já corria/ de ambas as partes iguais/ porque os homens lutavam/ igualmente uns infernais/ o sangue ali gotejava/ na ponta dos seus punhais.

Vendo que estava demais/ o duro Quebra-costelas/ com dezoito punhaladas/ desde os pés até a goela/ pensou logo: Eu vou correr!/ que a coisa se destramela.

E na direção oposta/ Joaquim também correu/ dezessete punhaladas/ Quebra-costelas lhe deu/ e os dois ao mesmo tempo/ parecendo combinados/ as ventas no chão meteu.

ROSA MARIETA – Arre égua! Eu sabia/ que essa história não dava certo/ e agora mesmo que não caso/ não vou ficar no deserto/ só sei que não fico solteira/ prefiro um caixão aberto.

É isso mesmo que dá/ querer homem valentão/ no final fica sem nada/ só a foto no caixão/ homem valente só merece/ e sete palmos no chão.

E agora o que que eu faço?/ quem vai apagar meu fogo?/ eu sou mesmo uma azarada/ saí perdendo no jogo/ mais não voai ficar assim/ vou resolver isso logo.

⁴² Trecho do Espetáculo Teatral *Quem não pode com o pote não pega na rodilha*, adaptação de Juscelino Santos baseada no cordel de Minervino Francisco, *O encontro de Joaquim pistoleiro com Manuel quebra-costelas*.

O meu Padre Anastácio/ já sei quem vai me salvar/ só você é quem vai poder/ a minha sede matar/ posso ate virar mula sem cabeça/ mais dessa hóstia vou provar.

PADRE ANASTÁCIO – Ô minha Rosa Marieta/ o meu amor é sincero/ e já fazia algum tempo/ que o seu amor eu espero/ e se você me quiser/ digo também que lhe quero.

Ao seu pai eu prometi/ te casar com um valentão/ mais no lugar aonde está/ acho que num vai ligar não/ mais também sou corajoso/ enfrentando esse vulcão.

E seguindo o conselho/ da minha já falecida tia/ que era sábia e bondosa/ minha querida Otilha/ quem não pode com o pote/ não pega nem na rodilha⁴³.

O grupo deixou de atuar em 2006, quando muitos começaram a trabalhar e já não podiam participar dos ensaios, enquanto outros foram embora para Fortaleza, em busca de melhores oportunidades. Mesmo com o fim da Cia de Teatro, continuamos a nos encontrar esporadicamente, lembrando as aventuras, conquistas e desafios enfrentados num momento em que era tão desafiador fazer teatro, pois as condições eram as mínimas possíveis. Nesse ínterim, fiz nova seleção do Estado e fui contratado para outra escola de Ensino Médio, Maria Celeste de Azevedo Porto, em Trairi. Além desses trabalhos, os alunos da Cia participavam ativamente da vida escolar e das atividades que a escola propunha. Eles se destacavam cada vez mais e era perceptível o quanto estavam mais bem preparados, mais desinibidos ao emitir opiniões, fazer críticas e construir teorias. Acredito que os alunos/atores que participaram da Cia de teatro conseguiram alargar seus horizontes, pois tiveram acesso a obras literárias, e o mais importante, vivenciaram na prática os conhecimentos adquiridos no decorrer da disciplina.

Com o fim da Companhia, os membros que também, em sua maioria, eram músicos, montaram uma banda de música regional chamada *Pega-se Frete*, que se apresentava em muitos eventos no município de Trairi e cidades vizinhas. A amizade e o respeito entre os membros é ainda muito presente e, quando se encontram, lembram os fatos, acontecimentos e aventuras vividas durante o tempo em que participaram do grupo de teatro.

No próximo capítulo, pretendemos construir uma análise crítica acerca das representações de sujeitos/personagens da história do Nordeste brasileiro, presentes na proposta de peça teatral de rua chamada *Os últimos degradados em julgamento no purgatório*. O texto de dramaturgia, presente no terceiro capítulo desta dissertação, faz uma crítica ao modo como os personagens nordestinos são representados e imaginados por outras regiões brasileiras, e de como estes carregam uma carga de preconceito atribuído a um Nordeste seco,

⁴³ Idem;

pobre e corrupto. A proposta metodológica segue a análise de dois espetáculos para cada sujeito/personagem referido, investigando, através da dramaturgia, como esses foram constituídos, retratados e percebidos. São eles: Padre Cícero, Lampião, Luiz Gonzaga, Patativa do Assaré, Antônio Conselheiro, Beata Maria de Araújo, Zumbi dos Palmares e Maria Bonita.

2 REPRESENTAÇÕES DE PERSONAGENS/ SUJEITOS NORDESTINOS NO TEATRO BRASILEIRO

*“O mundo todo é um palco.
 Todos os homens e mulheres
 são atores e nada mais.
 Cada qual cumpre suas entradas e saídas,
 e desempenham diversos papéis
 durante os sete anos da existência”.*
(William Shakespeare)⁴⁴

Neste capítulo, farei uma análise das representações de personagens/sujeitos nordestinos no teatro brasileiro. Para tanto, utilizo uma abordagem crítica sobre alguns personagens da história do Nordeste do Brasil que também fazem parte do corpo do espetáculo teatral sugerido para montagem no terceiro capítulo: *Os últimos degredados em julgamento no purgatório*. Delineando assim, uma análise das representações construídas acerca desses sujeitos, através da dramaturgia teatral brasileira. A cada sujeito/personagem analisado, trago dois espetáculos de teatro para que sirvam como pano de fundo desta análise, explorando elementos, narrativas, construção de personagens e processo de montagem, para identificar como estes sujeitos foram apresentados, levando em conta o contexto em que os espetáculos foram montados e apresentados.

Os subcapítulos, e suas respectivas peças, são: Zumbi dos Palmares: O massacre da Serra da Barriga (*Arena Conta Zumbi E Zumbi Está Vivo E Continua Lutando*); Antonio Conselheiro: Guerreiros do fim do mundo! (*Antonio Conselheiro e Sobrados e Mucambos*); Padre Cícero Romão Batista: Entre a cruz e a espada! (*O chão de penitentes e As tentações de Padre Cícero*); Beata Maria do Egito: A hóstia ensanguentada na boca da negra? (*Beata Maria do Egito e Corpo Místico*); Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião: Carrego comigo: coragem, dinheiro e bala! (*Virgulino e Maria e Lampião e Lancelot*); Patativa do Assaré: Nordestinos, sim, nordestinados, nunca! (*Concerto de Ispinho e Fulô e “Argumas de Patativa”*); Maria Gomes de Oliveira, a Maria Bonita: Bonita não, transgressora! (*Lampião e O massacre de Angicos*) e Luiz Gonzaga: Respeita Januário, “cabra”! (*Gonzagão e O sonhador de Exú*).

O presente texto dissertativo tem ainda a intenção de perceber como se construíram essas representações imagéticas do sujeito nordestino, bem como do próprio Nordeste, tendo

⁴⁴ Trecho da peça *As you like it*. William Shakespeare (1564-1616) foi um poeta, dramaturgo e ator inglês, considerado o maior escritor do seu idioma e o mais influente dramaturgo do mundo. Possui uma vasta obra, com cerca de 40 peças, entre comédias, tragédias e peças históricas, bem como poemas narrativos e sonetos. As mais famosas são: Hamlet, Macbeth, Romeu e Julieta, Rei Lear, Otelo, Antônio e Cleópatra, dentre outras.

como referências as produções teatrais, seja nos palcos ou em outros espaços não convencionais, que abordam a vida e obra dos sujeitos/personagens. Assim, busco compreender de que forma os signos vinculados à região Nordeste têm permeado o imaginário social e coletivo, através das produções simbólicas do fazer teatral, que ajudam a fortalecer e disseminar estereótipos produzidos e reproduzidos ao longo dos anos, reforçando preconceitos e discriminações latentes.

O foco é explorar as possibilidades do fazer teatral, enquanto manifestação artística, na busca de construir/desconstruir essas narrativas e linguagens, bem como dos elementos essenciais que retratam a temática acerca dessa suposta nordestinidade. E, diante dessa perspectiva, refletir sobre as identidades culturais nordestinas e sua formação no imaginário social brasileiro, proposto pelo teatro ao longo dos anos. Essa análise baseia-se nos estereótipos criados para representar os sujeitos/personagens nordestinos e seu poder de influência na compreensão deste povo.

2.1 SUJEITOS DO NORDESTE NO TEATRO

Analisar as representações e o lugar que o Nordeste ocupa na historiografia brasileira através de sujeitos/personagens históricos é uma tarefa considerada complexa. O Nordeste é uma região singular no Brasil, construída/inventada historicamente estando relacionada diretamente com as questões voltadas à ocorrência de secas, pobreza, corrupção e migrações. Evidentemente, essa visão não resume a região nordeste, apesar de muitos sulistas assim enxergarem. Segundo Frederico de Castro Neves:

Há, portanto, uma luta de significados em torno da constituição do Nordeste como formação regional, que dificilmente é mencionada pela chamada “historiografia regional”. Preocupada em estabelecer uma espécie de reserva de mercado historiográfico, a “historiografia regional” garante para si a primazia do conhecimento do local e do específico, complementando uma “historiografia nacional” que se ocupa dos grandes temas que atraem os historiadores – na maioria das vezes, temas restritos a determinadas áreas do Sudeste do país, de onde parte a referência epistemológica da “história nacional”; fica, desta forma, presa aos limites dos estados e dos municípios, apegada aos parâmetros da política formal e aos recortes administrativos do Estado nacional, reproduzindo conceitos [ou preconceitos] que reforçam a ideia de uma história baseada no território, uma genealogia da nação (NEVES, 2012, p. 21).

O Nordeste já superou muitos estigmas ao longo do seu processo histórico, no entanto, questões como seca, pobreza, semiárido, retirantes, coronelismo, fome, corrupção, dentre

outros, são elementos constantemente associados à imagem do nordestino, seja do lugar que ele for. Entretanto, alguns desses elementos foram historicamente mais prejudiciais para a construção desta “identidade regional” deturpada. Estes têm ligação direta com a corrupção e a inoperância das elites políticas brasileiras em relação à busca de soluções para os problemas sociais enfrentados na região Nordeste. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2011, p. 307) “o Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, construções imagético-discursivas, constelações de sentido”.

Nessa construção, se elaboraram um conjunto de imagens e mitos que foram se sedimentando no imaginário do brasileiro. Por fim, podemos dizer que na nova concepção historiográfica, o Nordeste, enquanto unidade simbólica a servir como referência epistemológica das investigações em história, já não pode mais ser encarado da forma equivocada como era antes. Essas mudanças acarretam um estudo histórico produzido segundo os critérios da qualidade e da disciplina, aliados aos da imaginação e da criatividade, rompendo paulatinamente com o “paradigma tradicional” e vislumbrando uma história que possa valorizar aspectos socioculturais mais significativos dos povos que habitam essa região tão rica, e que necessita ser realmente interpretada e desvendada.

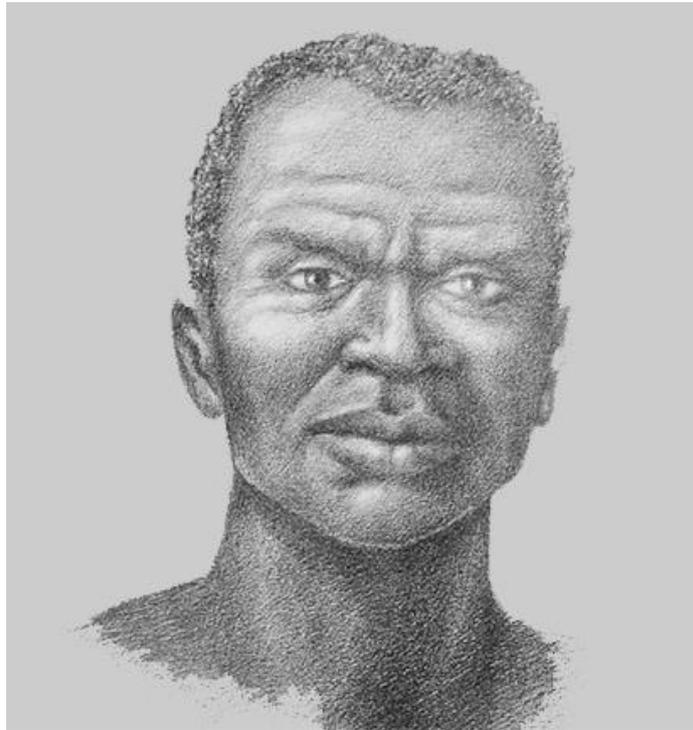
2.1.1 Zumbi dos Palmares: O massacre da Serra da Barriga

*Ninguém ouviu/ Um soluçar de dor/ No canto do Brasil/ Um lamento triste/
Sempre ecoou/ Desde que o índio guerreiro/ Foi pro cativo/ E de lá
cantou/ Negro entoou/ Um canto de revolta pelos ares/ No Quilombo dos
Palmares/ Onde se refugiou/ Fora a luta dos Inconfidentes/ Pela quebra das
correntes/ Nada adiantou/ E de guerra em paz/ De paz em guerra/ Todo o
povo dessa terra/ Quando pode cantar/ Canta de dor/ Ô, ô, ô, ô, ô, ô.*

(Clara Nunes, 1976).⁴⁵

⁴⁵ Trecho da música *Canto das Três Raças*, composta por Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, em 1976, e imortalizada na voz da grande intérprete e cantora brasileira, Clara Nunes.

Figura 13 – Francisco Nzumbi (desenho representando o líder de Palmares)



FONTE: Wikimedia Commons⁴⁶.

A primeira metade do século XX, para a população afro-brasileira, foi um árduo período de transição. Mesmo considerados livres por lei, estes não tiveram seus direitos reconhecidos, tampouco os anos de escravidão. Sequer cogitou-se ressarcir-los, ou dar-lhes o direito às terras nas quais trabalharam anos a fio. Viviam à sombra da escravidão, sobrevivendo do trabalho manual. Já haviam lhes negado a possibilidade de estudar, restando viver a marginalização e a exclusão na sua forma mais cruel (SARAÇOL, 2017). Nesse contexto, vários sentimentos contraditórios permeavam o imaginário da população brasileira, tanto na vida pública como na representação teatral. Dessa maneira, as produções teatrais daquele momento histórico refletiam em suas representações os discursos e atos racistas que predominavam na sociedade, baseados em intelectuais que difundiam a necessidade de branqueamento da nação (PARANHOS, 2015). Para Sodré (1999, p. 85):

O negro era o símbolo maior do atraso e degrada o do país. E o racismo científico servia de cau o para a imagem de ser bestial e degenerado que já havia sido construída e que estava presente no imaginário nacional. Mais do que um problema social, o negro era uma ameaça ao Brasil que nascia. Não

⁴⁶ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zumbi_dos_Palmares_portrait.jpg. Acesso em: 15 de maio de 2021.

haveria de prosperar e se tornar “civilizada” uma nação constituída majoritariamente por “elementos de cor”.

Para Guinsburg, Faria e Lima (2009, p. 226), três modelos predominantes de representação da população negra podem ser percebidos na produção teatral deste período, reflexos da realidade social e da visão que autores e intérpretes produziam e reproduziam em sua dramaturgia, bem como na representação das personagens:

Negro submisso, personagem sempre dócil e passivo, dependente da ação alheia na definição de sua história pessoal e coletiva; a do elemento considerado **pernicioso**, cujo caráter e natureza “animalescos” ameaçavam os lares e a sociedade hegemônica branca; e a do **negro caricatural**, cujos movimentos corporais, feições, linguagem e ignorância compulsória motivavam o riso escarnecedor das plateias.

Esse pensamento perdurou, e ainda é possível identificarmos resquícios dele na sociedade contemporânea. No entanto, esse processo vem se dissipando ao longo do tempo, e, como símbolo mais significativo de luta contra a discriminação racial e pela igualdade de direitos, indubitavelmente está a figura de Zumbi dos Palmares. Visto como uma incógnita por muitos e considerado por ativistas, autores e educadores como sendo o herói da resistência afrobrasileira (GARCIA, 2006). O quilombo, por sua vez, era a reafirmação da cultura e do estilo de vida africanos. Segundo Edison Carneiro (1958, p. 14):

O tipo de organização social criado pelos quilombolas estava tão próximo do tipo de organização então dominante nos Estados africanos que, ainda que não houvesse outras razões, se pode dizer, com certa dose de segurança, que os negros por ele responsáveis eram em grande parte recém-vindos da África, e não negros crioulos, nascidos e criados no Brasil. Os quilombos, deste modo, foram – para usar a expressão agora corrente em etnologia – um fenômeno contra aculturativo, de rebeldia contra os padrões de vida impostos pela sociedade oficial e de restauração dos valores antigos.

Assim, Francisco Nzumbi, o Zumbi dos Palmares, foi o líder da resistência negra do Quilombo dos Palmares, localizado ao sul da Capitania de Pernambuco, na parte inferior do rio São Francisco, na Serra da Barriga, região do atual Estado de Alagoas. Ele nasceu dentro do Quilombo do Palmares, provavelmente por volta de 1655. Era neto da princesa negra Aqualtune, e sobrinho de Ganga Zumba e Gana Zona, chefes dos mocambos mais importantes do Quilombo, que era constituído por dezenas de aldeias (AMORIM, 2011).

Recebeu o nome de Zumbi para sensibilizar o deus da guerra. Segundo relatos não oficiais, Zumbi foi criado por um padre que lhe deu alguma instrução, e, ainda jovem, voltou para o quilombo, reduto de ex-escravos e seus descendentes. Um homem forte, orgulhoso, inconformado com sua condição social, que resolveu enfrentar seus algozes e libertar seu

povo (VIEIRA, 2009). Evidentemente, nem sempre se pensou assim, sendo necessário instituir uma política cultural que combatesse o racismo e a discriminação à população negra no Brasil. Segundo Fabris *et al.* (2019, p. 58):

O negro e suas contribuições não eram claramente demonstrados na escola. Em geral, eram mostrados como pessoas que aceitavam pacificamente a escravidão. Mesmo nas lutas pela defesa do território nacional e as revoluções regionais, das quais participaram, seu papel era mostrado como secundário. Assim, pretende a Lei n. 10.693/03, instituir uma política cultural fundada em dimensões históricas, sociais, antropológicas oriundas da realidade brasileira, que permitam o Estado, a sociedade e a Escola atuarem para o combate efetivo do racismo e as discriminações que se dirigem especialmente aos afrodescendentes.

Há ainda uma versão segundo a qual Zumbi tinha relações sexuais com outros homens. É importante destacar que os discursos didáticos forjados ao longo dos séculos XIX e XX, pelo atravessamento do uso do conceito de raça, nação e Estado, foram se transformando com o tempo e constituíram as imagens de Zumbi como um personagem/herói étnico/racial. De modo que, para Ribeiro (2007, p. 3) “As revoltas coloniais eram interpretadas como atentados à unidade da futura nação. Neste caso, deu-se destaque para atuação, por exemplo, dos bandeirantes na destruição do Quilombo de Palmares, garantindo a integridade da Colônia”.

As primeiras impressões que se tem acerca de Zumbi e do Quilombo de Palmares, transmitidos pelos livros didáticos na disciplina de história, era que o quilombo era um reduto de criminosos e bandidos, impondo certo silenciamento sobre os objetivos da luta dos negros foragidos. Para Rocha (2008, p. 57 *apud* GONÇALVES, 2019, p. 58):

Ao introduzir os conteúdos relativos à cultura afro brasileira e à história da África, a Lei n. 10.638/03 desloca a perspectiva adotada, até em tão, mas representação sobre o Brasil e sobre a sua formação, transformado em conteúdo didático. Tradicionalmente, o ensino brasileiro adota a formação brasileira como um desdobramento lógico e consequente da história europeia, ou seja, após rápida referência às sociedades antigas, como a egípcia e a mesopotâmica, os alunos eram levados a ver a sociedade ocidental, desde a conformação do mundo Greco-romano, na Europa como a matriz cultural brasileira.

Muitos historiadores tradicionais, ao retratar Zumbi e Palmares, privilegiavam os instantes finais dos quilombos em detrimento de outras questões mais pertinentes. Com o processo de mudanças na historiografia e a construção de narrativas menos conservadoras, os historiadores brasileiros começam a narrar as operações de ataque, mesmo ressaltando o valor

dos paulistas – os bandeirantes –, bem como a valentia dos atacados e, após muita luta, a vitória da “ordem e do progresso”.

Quanto aos líderes do quilombo, entre eles Zumbi, a maioria dos autores afirmava que estes preferiram a morte à escravidão, atirando-se do alto de um penhasco. Foi assim que tive as primeiras impressões enquanto aluno acerca do Quilombo dos Palmares, na década de 80. Nessa narrativa, destacar a importância dos bandeirantes e das lutas da Serra da Barriga, ou descrevê-la de forma negativa, seria uma estratégia de preservação do discurso a favor do processo de dominação e colonização. Zumbi, então, era considerado uma liderança problemática, embora corajosa, que cometera o crime de lesa-majestade, maculando o discurso da unidade do território, nesse caso, considerado como bandido colonial. Segundo Ribeiro (2007, p. 4):

Ao longo da Primeira República foi que começou a se delinear Palmares como símbolo da liberdade, e posteriormente o emprego de Palmares como o maior feito da raça africana no Brasil. Zumbi foi retratado como liderança negra, entretanto, representante de um movimento inexperiente de liberdade. Houve uma forte leitura abolicionista da história (didática) de Palmares e de Zumbi.

Inspirados nas lutas da militância e nas proposições de autores de tradição marxista, este período privilegiou Zumbi como o rei palmarino, que imprimiu uma resistência quilombola contínua contra o poder colonial. Priorizou-se, assim, a história de Palmares mediante os aspectos políticos e revolucionários, dando destaque à descrição das estruturas políticas e militares do Quilombo (CONCEIÇÃO *et al.*, 2016).

O Dia da Consciência Negra foi instituído durante o governo Lula, através da Lei nº 10.639. O documento inclui o tema “História e Cultura Afro-Brasileira” como componente curricular obrigatório das escolas brasileiras. A ocasião é dedicada à reflexão sobre a inserção do negro na sociedade brasileira. A data foi escolhida pelo Movimento Negro Brasileiro⁴⁷ por coincidir com o dia atribuído à morte de Zumbi dos Palmares, em 1695, um dos maiores líderes negros do Brasil que lutou pela libertação do povo contra o sistema escravista.

Levando essas questões em consideração, analisaremos aqui a trajetória das narrativas sobre Zumbi e do Quilombo dos Palmares, não produzidas pelos livros didáticos, mas por dois espetáculos teatrais de ampla notoriedade: *Arena conta Zumbi* (1960), escrita por

⁴⁷ O movimento negro começou a surgir no Brasil durante o período da escravidão. Para defender-se das violências e injustiças praticadas pelos senhores, os negros escravizados se uniram para buscar formas de resistência. Ao longo dos anos, o movimento se fortaleceu e foi responsável por diversas conquistas desta comunidade, por séculos injustiçada, e cujos reflexos das políticas escravocratas ainda são visíveis na sociedade atual. Disponível em: <https://www.politize.com.br/movimento-negro/>. Acesso em: 28 mar de 2021.

Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, e *Zumbi Está Vivo e Continua Lutando* (1995), do Bando de Teatro Olodum, que se utilizou dos arquétipos deste sujeito histórico e percebeu como o personagem histórico foi representado, servindo como pano de fundo para criar/recriar representações que traduzem também as representações do Nordeste enquanto região brasileira.

2.1.1.1 *Arena conta Zumbi* (1960) e o Teatro Político

O espetáculo teatral *Arena conta Zumbi* estreou em 1º de maio de 1965, no Teatro de Arena de São Paulo, escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, que também o dirige. Tornou-se um marco na história do grupo, inaugurando a série de espetáculos musicais e o modelo dramatúrgico Sistema Coringa⁴⁸, criado por Augusto Boal. A música do espetáculo é assinada por Edu Lobo.

Após o golpe militar de 1964, o grupo busca refletir as mudanças ocorridas no país. Assim, o musical coloca em cena a luta dos quilombolas de Palmares e sua resistência. Nesse sentido, há uma reflexão acerca da inserção do artista no âmbito da ordem social e suas interferências políticas. Para Chipp (1996, p. 463), “A relação entre a arte e a política na totalidade da estrutura cultural é extremamente complexa e não pode ser definida nos termos simplistas do marxismo, que explicam tanto a arte quando a política como sintomas de uma infraestrutura econômica básica”.

Abaixo, na Figura 14, uma cena do espetáculo/musical que contava a trajetória de Zumbi dos Palmares:

⁴⁸ Modelo dramatúrgico criado por Augusto Boal (1931-2009) para permitir a montagem de qualquer peça com elencos reduzidos, alterando as tradicionais relações narrativas do gênero dramático, apoiado numa proposta épica e crítica. A primeira experiência de uso do Coringa dá-se em *Arena Conta Zumbi*, pelo Teatro de Arena, em 1965. São empregados quatro procedimentos: a desvinculação ator/personagem (qualquer ator pode representar qualquer personagem, desde que vista a máscara correspondente), perspectiva narrativa unitária (o ponto de vista autoral é assumido ideologicamente pelo grupo que faz a encenação), ecletismo de gênero e estilo (cada cena tem seu estilo próprio - comédia, drama, sátira, revista, melodrama, etc. - independentemente do conjunto, que se transforma numa colagem estética de expressividades), uso da música (elemento de ligação, fusão entre o particular e o geral, introdução do ingrediente lírico ou exortativo no contexto mítico e dramático). O Coringa é uma personagem onisciente que altera, inverte, recoloca, pede para ser refeita sob outra perspectiva uma cena, sempre que sinta necessidade de alertar a plateia para algo significativo, concentrando a função crítica e distanciada. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo620/sistema-coringa>. Acesso em: 28 de março de 2020.

Figura 14 – Espetáculo Teatral: *Arena Conta Zumbi*, no Teatro de Arena de São Paulo



Fonte: Site do PSTU⁴⁹ (2018).

A peça teatral *Arena conta Zumbi* tem ainda a característica de ser uma bibliografia, baseada nos livros de João Felício dos Santos, *Ganga Zumba*, e Edison Carneiro, *O Quilombo dos Palmares*. Esses espetáculos se caracterizaram pelo que ficou marcado como Teatro Político. Segundo Silva (2015, p. 21):

O teatro político teve diversos seguidores, cujo auge deu-se em períodos históricos recheados de acontecimentos que abalaram estruturas socioculturais, momento em que fizeram das artes o espetáculo um espaço para o debate de ideias. As peças constituíam situações limites que precisavam ser discutidas com o público, em projetos filosóficos e sociológicos que incitavam a mudança da ideologia corrente e adoção de frentes libertadoras.

De fato, o Grupo Arena se caracterizou por um teatro militante, que tinha como bandeira as representações pela liberdade do homem e valorização das figuras populares do Brasil: negros, mendigos, operários, migrantes nordestinos, etc. Os estudantes de artes dramáticas, que fundaram o grupo teatral, compunham um ideário com propósitos revolucionários: levar o teatro aonde o público se encontrasse, com a possibilidade de se montar espetáculos com pouco gasto e passível de adaptações criativas; e, o mais interessante:

⁴⁹ Disponível em: <https://www.pstu.org.br/arena-conta-zumbi-a-luta-negra-num-marco-do-teatro-brasileiro/>. Acesso em: 17 de maio de 2021.

introduzir uma “revolução copernicana” na relação palco/plateia. Assim, o espetáculo, segundo Boal, respondia à necessidade social de um teatro atuante, que expusesse em cena a realidade brasileira. Evidentemente, como a maior parte da arte engajada no período, seu compromisso é com o presente, e o recurso ao passado se dá como possibilidade de se constituir em uma metáfora do tempo presente. O início da peça já estabelece este posicionamento:

*Arena conta a história [...] história de gente negra/a luta pela razão/
que se parece ao presente/pela verdade em questão [...] há lenda e há
mais lenda/ há verdade e há mentira/ de tudo usamos um pouco/
mas de forma que servira/ a entender nos dias de hoje/ quem está
com a verdade [...] quem está com a mentira⁵⁰.*

A intenção de usar de uma passagem histórica de luta e resistência em nome da liberdade no Brasil – a história dos Quilombos do Palmares –, não está presa a uma reconstrução histórica, pois o próprio texto da peça utiliza-se de recortes de jornais, alusão aos militares e elementos técnicos, como projeção de slides, fazendo com que uma das dimensões da fruição do espetáculo esteja exatamente na possibilidade de uma história exemplar, dentro da conhecida tipologia estabelecida por Jörn Rüsen.

Rüsen (2009) distingue três dimensões básicas da cultura histórica, que são responsáveis por distintos critérios de sentido: uma dimensão política, que diz respeito à legitimação de certa ordem política e às relações de poder e, assim, toda a ordem política ou liderança carismática carece de legitimação histórica; uma dimensão estética, “[...] relacionada com a eficácia psicológica das interpretações históricas, ou com a parte de seus conteúdos que afetam os sentidos humanos” (RÜSEN, 2009, p. 172); e uma dimensão cognitiva, que se expressa nos eventos passados, significativos para o presente e o futuro, na qual concorre fundamentalmente o aspecto do conhecimento. Pode-se concluir, então, que a cultura histórica diz respeito ao conjunto de operações da memória e consciência históricas que se efetivam em determinado contexto social. Neste sentido, é na cultura histórica que se encontra a articulação prática e operante da consciência histórica de determinada sociedade. Segundo Moreno e Souza (2015, p. 46):

A narrativa dos Palmares, embora já fosse citada em alguns manuais didáticos há bastante tempo, perdia em espaço para as representações fundadoras da identidade nacional, ligadas à união harmônica das raças. O Quilombo dos Palmares e a luta quilombola eram silenciados como símbolo identitário da nação, precisamente porque marcavam uma divisão de interesses, uma história conflituosa que não atendia a um modelo de

⁵⁰ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Zumbi**. [S. l.: s. n.], 1965.

sociedade almejado onde a cada um cabia um lugar próprio, sendo natural a existência de superiores e inferiores.

No espetáculo, Boal e Guarnieri (1965) reconstroem fatos históricos, através da história de Palmares, esse importante movimento de resistência contra a escravidão no Brasil. Sobressaem-se, na peça, aspectos legendários e míticos, em que há referências às narrativas contadas pelos negros e o foco em um herói, que representa toda a comunidade negra brasileira. No espetáculo, Zumbi, enquanto sujeito/ personagem histórico, é representado como um herói, simbolizando a luta e a resistência do povo negro, referenciado, em muitos casos, como a própria liberdade.

Nessa narrativa, o líder do quilombo é uma voz que se levanta contra a opressão e se mostra como defensor de uma causa, de um ideal, sendo seguido por outros que pensam da mesma maneira. Faz-se também, no espetáculo, um paralelo entre Palmares e o movimento de resistência da esquerda ao golpe militar de 1964 (SILVA, 2015).

2.1.1.2 *Zumbi Está Vivo e Continua Lutando* (1995) e o Teatro Experimental Negro

As representações grosseiras e pejorativas da negritude certamente incomodaram o fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN)⁵¹, Abdias do Nascimento. Esta modalidade teatral nasce no Brasil em 1944, da necessidade de criação de uma vertente teatral que fortalecesse os valores da cultura afro-brasileira, destacando a atuação e o protagonismo da própria população negra, combatendo o racismo na sociedade brasileira. Assim, Abdias do Nascimento inspirou-se na experiência argentina do Teatro Del Pueblo, que mantinha a estética “experimental”, como um laboratório. De modo que, para Muller (1988, p. 46), “O teatro negro decorre de uma antropologia específica, cuja marca característica é o movimento, o ritmo, o mágico, o emotivo, a vitalidade. Criar um teatro negro seria, pois, retomar esses elementos presentes [...]”.

Unindo educação, cultura e arte, o TEN oferecia seus cursos a operários, empregadas domésticas, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos, buscando

⁵¹ O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramático, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países. Alguns anos antes, aflorara em Abdias uma inquietação perante a ausência dos negros e dos temas sensíveis à história da população negra nas representações teatrais brasileiras. Em geral, quando lhes era concedido algum espaço cênico, este vinha para reforçar estereótipos, a partir do direcionamento dos atores/atrizes negros/as a papéis secundários e pejorativos. Havia, segundo ele, uma rejeição do negro como “personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática.” (NASCIMENTO, 2005, p. 210).

conscientizá-los, através de estudos, da real situação em que estavam inseridos, oferecendo-lhes uma nova atitude que os habilitasse a enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. Segundo Pareyson (2001, p. 11) a poética pode ser definida como:

Programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.

Na prática teatral, Abdias se aproximava de técnicas inspiradas em Bertolt Brecht e, aos poucos, de um movimento teatral que desde meados da década de 1940 problematizava toda a tradição cênica brasileira, em busca de uma nacionalização das produções que pudesse contemplar uma estética mais próxima da realidade do país. O seu objetivo era, especificamente, encenar e produzir uma literatura dramática que focalizasse o negro como protagonista e sua cultura como matriz significativa no seu universo simbólico, bem como na sociedade em geral. A boa repercussão da encenação única abriu passagem para a criação de peças brasileiras para atuação negra. Para Freitas (2014, p. 209), esse teatro afro-baiano,

trouxe à cena baiana memórias da África e dos seus signos de pertencimento e deu voz e vez ao movimento social negro na contemporaneidade. Encenando temáticas político-sociais e também refletindo sobre questões contemporâneas e locais, o Bando – grupo residente do Teatro Vila Velha desde 1994 – utiliza o palco como estratégia de resistência em seus espetáculos artístico-militantes.

O espetáculo teatral *Zumbi Está Vivo e Continua Lutando* (1995), é uma peça do Bando de Teatro Olodum, dirigida por Marcio Meirelles. O projeto fez parte das homenagens organizadas em torno dos 300 anos da morte de Zumbi. A peça atualizava a história da luta contra a escravidão, usando motivos e ambientação contemporânea, narrando a trajetória do quilombo dos Palmares no presente, situando-a nas comunidades marginalizadas, como as favelas brasileiras (ROCHA; CUNHA, 2020).

Dessa forma, o espetáculo contribuiu para ampliar o processo de discussão sobre o negro na sociedade atual, ainda marginalizado e vivendo em situação de pobreza e discriminação. Na figura a seguir, o Bando de Teatro Olodum, nas comemorações do Novembro Negro, em Salvador:

Figura 15 – Bando de Teatro Olodum em comemorações do Novembro Negro, no Teatro Castro Alves, em Salvador - Bahia.



Fonte: Página do G1 BA⁵² (2018).

A partir de 1970, para o movimento negro brasileiro, o líder quilombola é a referência central dos ideais de igualdade e dignidade para os descendentes dos africanos sequestrados e trazidos ao Brasil na condição de escravos. Portanto, Zumbi se torna referência, na ausência imposta pela historiografia oficial de exemplos positivos e edificantes na memória da presença negra no país. Nesse caso, o espetáculo, que apresenta a resistência dos palmarinos e do seu líder Zumbi, faz uma representação deste como sendo um herói moderno, que luta contra a discriminação e o racismo de forma empoderada e consciente de suas origens e objetivos. Como adeptos do Teatro Experimental Negro, o Bando de Teatro Olodum produzia e produz espetáculos que exaltam a cultura negra e denunciam práticas racistas, ao mesmo tempo em que celebram as conquistas à cidadania dos afrodescendentes, por meio de adoção das ações afirmativas pelo poder público. Para Uzel (2003, p. 37),

A teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia. Apesar de serem ricas do ponto de vista cênico e dramático, essas manifestações ainda não haviam sido estruturadas a partir de uma linguagem teatral própria e independente do rito, como aconteceu com o teatro no Japão, na Índia e na Grécia. O objetivo do diretor não era criar essa estrutura, mas sim investigar de que maneira um material solidificado de forma tão espontânea, ao longo de várias gerações negras, poderia servir de veículo para histórias contemporâneas.

⁵² Foto de Kleidir Costa/Sepromi. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/11/05/novembro-negro-tem-espetaculo-com-bando-de-teatro-olodum-no-teatro-castro-alves-em-salvador.ghtml>. Acesso em: 18 de maio de 2021.

Esses avanços políticos foram registrados em paralelo a um maior alcance das práticas culturais referenciadas na matriz africana. Na cidade de Salvador, em especial, os símbolos e elementos que constituem essa cultura ganharam evidência graças a uma maior adesão de artistas e grupos organizados e na visibilidade dada aos diversos movimentos políticos que se fragmentaram do movimento negro. Dantas (apud MEIRELLES, 1995, p. 45) afirma:

Depois de um teatro ideológico, um teatro estético. Agora um teatro vital. Decidido a transformar em produto teatral a riqueza dos gestos, sons, ritmos e significados da baianidade, Marcio Meirelles encontrou naquele grupo de jovens atores negros a substância para uma dramaturgia particular, única, resultado de uma estreita cumplicidade entre a vida e a arte. No palco, vozes, corpos e sons que parecem – e que verdadeiramente são – saídos da vida real. Mas aqui, diferentemente de outras tentativas históricas de teatro popular – onde o povo era tema de investigação ou objeto de culto – o povo é artista e é criação.

As peças *Arena Conta Zumbi* (1960) e *Zumbi Está Vivo e Continua Lutando* (1995), são dois exemplos de enfrentamento das desigualdades sociais pela produção cultural brasileira do século XX. Evidenciam que a ideia de uma sociedade harmônica brasileira e de que a abolição da escravidão havia implantado um país com oportunidades iguais não passavam de mero discurso, com a função específica de diminuir a tensão social.

Por fim, ambas as peças, de trajetórias distintas, até mesmo por conta do contexto em que foram escritas, tratam de fazer uma representação de Zumbi enquanto herói da resistência e da opressão contra os afrodescendentes, sendo que esse estereótipo constitui-se muito mais como um herói do povo negro, considerado um símbolo de uma história engajada e militante. Entretanto, este não foi herói a partir de um sentimento nacional, visto que Zumbi estaria ligado ao heroísmo de uma “raça” e de um modelo de rebeldia que incomodava a ordem estabelecida, ficando restrito à causa do movimento negro. Portanto, apesar da tentativa de representar Zumbi como um herói nacional, há ainda muitas forças contrárias e conservadoras que preferem silenciar e invisibilizar os negros e suas vozes na sociedade contemporânea. Esta disputa de narrativa e de representação é cada vez mais palpável e atual, adaptando-se com o passar do tempo.

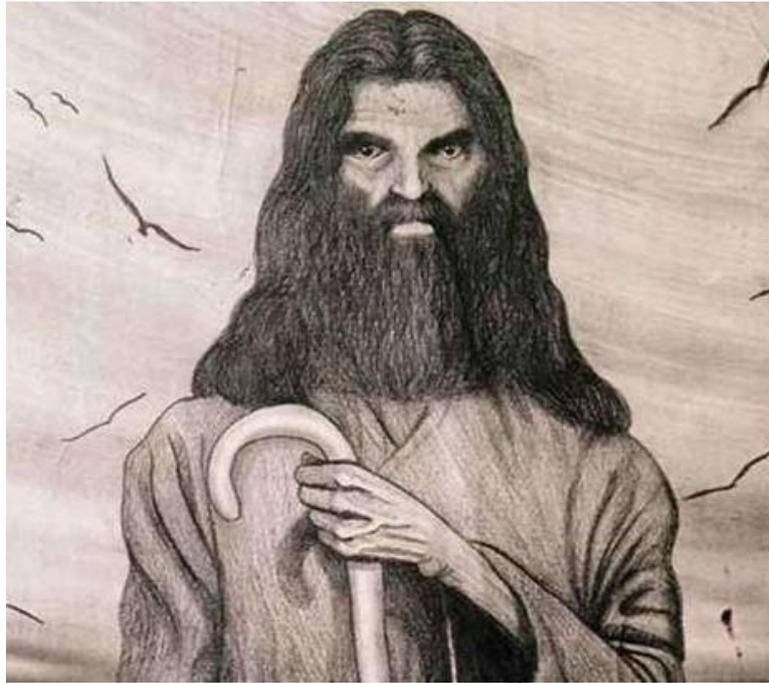
2.1.2 Antonio Conselheiro: *Guerreiros do fim do mundo!*

Iambupe, Bom Conselho/ Jacobina, Xorroxó/ Monte Santo, Mundo Novo/ Lagoinha, Quixadá Entre Rios, Belos Montes/ Quem é esse que vagueia?/ Conselheiro que tonteia/ E apeia sem chegar/ Que horizonte mais errante/ Que credence mais descrente/ Que descrença mais distante/ Que distância mais presente/ Que distância mais presente/ Desgoverno governante/

*Quanta gente confiante/ Em Antônio penitente/ Quando o céu virasse a terra/ Como um rio sem nascente/ Quando a espada entrar na pedra/ Quando o mar virar afluente/ Que paixão insatisfeita/ Que vingança mais demente/ Virgem Santa decaída/ Satanás onipotente*⁵³.

(Edu lobo; *Cacaso*⁵⁴, 1978).

Figura 16 – Antônio Vicente Mendes Maciel (Desenho ilustrativo)



Fonte: Página da Toda Matéria⁵⁵ (2018).

Ao longe, no calor da caatinga nordestina, avista-se uma figura que caminha com dificuldade, empunhando uma cruz, corpo mofino pela prática constante de jejuns prolongados, vestindo uma túnica azul somente, barba e cabelos crescidos como o do filho de Deus, percorrendo o sertão baiano: era Antonio Conselheiro. Para Bovo (2007, p. 18) ele “levava uma vida ascética, vivia do que lhe ofereciam, pregava ao povo e tomava para si a tarefa de (re)construir cemitérios e igrejas”. Assim, uma das figuras que mais povoam o imaginário dos brasileiros e causa disputas de narrativas, sendo um dos personagens históricos

⁵³ Trecho da música *Canudos*, interpretada por Edu Lobo.

⁵⁴ Professor universitário, letrista e poeta brasileiro, Antonio Carlos de Brito, carinhosamente apelidado de Cacaso (1944-1987), foi colaborador regular de revistas e jornais, como *Opinião* e *Movimento*, tendo, entre outros assuntos, defendido e teorizado acerca do cenário poético de seus contemporâneos, a geração mimeógrafo, criadores da dita poesia marginal, que ganhou publicidade com a antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, com quem Cacaso, em janeiro de 1974, escreveu o artigo *Nosso verso de pé quebrado*, no qual fazem uma síntese das poéticas de então. Seus artigos estão reunidos em *Não quero prosa*, publicado em 1997. Publicou seu primeiro livro de poesia, *A Palavra Cerzida*, em 1967. Sua obra se situa basicamente entre os anos de 1967 e 1982, portanto, em meio ao contexto do Regime Militar brasileiro. Disponível em: <https://www.letras.com.br/cacaso/biografia>. Acesso em: 14 de junho de 2020.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/antonio-conselheiro/>. Acesso em: 18 de maio de 2021.

mais icônicos e ao mesmo tempo mais controversos da historiografia brasileira, certamente é Antonio Conselheiro, também descrito na literatura pesquisada como: “messias brasileiro”, “construtor de igrejas e cemitérios”, “intelectual orgânico”, “aboliconista da plebe”, “profeta do sertão”, “Bom Jesus conselheiro”, “místico brasileiro”, “louco epidêmico”, “santo guerreiro” e “o revolucionário de Canudos”. Segundo Rios (2017, p. 9):

Antonio dos mares, Bom Jesus Conselheiro, Beato Antonio Aparecido, Santo Bom Jesus, Divino Antonio ou simplesmente Antonio Vicente Mendes Maciel. Não importa, ficou indelével a alcunha advinda de suas sábias prédicas, seus apocalípticos sermões, seus planfetérios discursos.

Essas denominações são a prova incontestável das suas várias faces e do quanto sua figura era admirada e respeitada por aqueles que conviveram em Canudos. Segundo Queiroz, Antonio Conselheiro foi o “messias brasileiro mais conhecido e estudado” (2003, p. 203). Antônio Vicente Mendes Maciel nasceu em 1830, em Nova Vila de Campo Maior, no município de Quixeramobim - Ceará, e faleceu na vila de Canudos – Bahia, em 1897. Ele se autodenominava "o peregrino". Segundo Bovo (2007, p. 13) Antonio Conselheiro é assim definido:

[...] líder religioso dos sertões do Nordeste do final do século XIX, comerciante sem êxito, mestre-escola sem diploma, advogado não bacharelado, arquiteto e construtor de capelas e açudes sem formação superior, beato malvisto pela Igreja, pregador sem púlpito, moralista-cristão apaixonado e peregrino errante foi ainda o administrador (autodidata), idealizador e organizador de uma curiosa experiência social sertaneja inspirada na solidariedade do cristianismo primitivo.

Para muitos dos autores da historiografia atual, Antonio Conselheiro foi líder de um movimento religioso que reuniu milhares de seguidores no arraial de Canudos, denominado de movimento messiânico, ou simplesmente messianismo⁵⁶. Antonio Conselheiro esteve à frente da resistência na Guerra de Canudos, ocorrida na Bahia entre 1896 e 1897, e registrada no livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Para Bovo (2007, p. 7) “a figura de Antônio Conselheiro mostra-se multifacetada e complexa. É um personagem em constante

⁵⁶ Movimentos sociais que apresentam em sua origem forte aspecto religioso, em especial a esperança de ver reproduzido na Terra um reino divino, marcado pela bonança e a felicidade. Por isso o nome remete à ideia do messias, esperando pelos judeus para redimir a humanidade. No Brasil, os movimentos messiânicos foram marcados pelo sebastianismo português, com comunidades comandadas por líderes religiosos messiânicos. Outros sobreviventes participaram, na Bahia, do maior movimento messiânico do país, organizado pelo líder Antonio Conselheiro: Canudos. No Ceará, o beato José Lourenço organizou o movimento do Caldeirão de Santa Cruz do deserto, na cidade de Crato, criando uma comunidade igualitária e protegida pelo Padre Cícero. Na Paraíba, Roldão Manguieira de Figueiredo organizou o Borboletas Azuis, pregando o dilúvio nos anos 1980. Disponível em: <https://www.infoescola.com/religiao/messianismo/>. Acesso em: 16 de junho de 2020.

(re)construção. As representações historiográficas e literárias são responsáveis por grande parte desse cabedal”.

O Brasil desse contexto era um país eminentemente agrário, ainda em processo de construção de sua identidade enquanto nação, que virava do século XIX para o século XX, assistindo, inerte, à instalação do regime republicano de forma inesperada e desavisada. Este, inclusive, é o momento histórico da invenção do Nordeste brasileiro. Com esse regime, uma onda de confrontos políticos e instabilidades se espalharam rapidamente por todo o território nacional. Especificamente no Nordeste, havia dois focos desses confrontos, com características messiânicas e parecidas em muitos aspectos, analisando de forma mais superficial. Em Juazeiro do Norte⁵⁷, no Ceará, e em Belo Monte de Canudos, na Bahia, movidos pela fé popular, líderes religiosos preenchiam as lacunas deixadas pelo poder público e traziam um pouco de esperança em dias melhores, já que a fome e miséria eram presença constante (NEVES, 2019).

“Padim Ciço” e Antonio Conselheiro tornavam-se figuras importantes nesse embate entre monarquistas e republicanos. Antônio Conselheiro e seus seguidores se instalaram no sertão da Bahia, perto da vila de Itapicuru de Cima, onde fundaram a primeira “cidade santa”, o Arraial do Bom Jesus. Incomodado, o Bispo da região distribuiu uma circular proibindo os fiéis de assistirem às pregações, vistas como subversivas. Há, nesse momento, uma clara tentativa de desqualificar a figura de Antonio Conselheiro, pois, tanto o poder político quanto o clero baiano, sentiam-se ameaçados e consideraram necessário responder à altura. Nina Rodrigues, na obra *A loucura epidêmica de Canudos Antonio Conselheiro e os jagunços* (2000), publicado originalmente no ensaio *As coletividades anormais* (1939), afirma que:

No quadro a traçar daquela situação, não será por certo a figura anacrônica de Antonio Conselheiro, o louco de Canudos, que há de ocupar o primeiro plano. Bem conhecida em seus menores detalhes está a vesânia que o aflige, sempre perfeitamente diagnosticável, mesmo com dados truncados e deficientes como os que possuímos sobre a história pessoal deste alienado. [...] Antonio Conselheiro é seguramente um simples louco. Mas a sua

⁵⁷ Em 1827, o padre Pedro Ribeiro de Carvalho construiu uma capela num local denominado Tabuleiro Grande, localizado na estrada real que ligava Crato a Missão Velha, à margem direita do rio Batateira. Essa capela foi erguida em frente a um frondoso juazeiro. Esta a origem do nome Juazeiro do Norte. Juazeiro é palavra tupi-portuguêsa: jua ou iu-à e 'fruto de espinho” (em virtude da grande quantidade de espinhos que defendem os ramos da árvore), mais o sufixo eiro. A pequena capela foi consagrada a Nossa Senhora das Dores, padroeira do município, a quem o padre doou as suas terras e onze escravos. O povoado não teve grande desenvolvimento até que a 11 de abril de 1872 lá chegou o padre Cícero Romão Batista, como sucessor do padre Pedro Ferreira de Melo. A cidade tem na figura do Padre Cícero Romão Batista um marco na construção da religiosidade, da cultura do seu povo e acontecimentos políticos do Cariri. Quando o sacerdote chegou em abril de 1872, cavalgando num jumento, era apenas um arraial com algumas poucas casas de tijolos e uma rústica capela. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/juazeiro-do-norte/historico>. Acesso em: 28 de março de 2021.

loucura é daquelas em que a fatalidade inconsciente da moléstia registra com precisão instrumental o reflexo, se não de uma época pelo menos do meio em que elas se generaram. [...] E examinada por este prisma que a cristalização do delírio de Antonio Conselheiro, no terceiro período da sua psicose progressiva, reflete as condições sociológicas do meio em que se organizou. No caso de Antonio Maciel, o diagnóstico de delírio crônico (Magnan), de psicose sistemática progressiva (Garnier), de paranóia primária dos italianos etc., em rigor não requer, para se firmar mais, do que a longa sistematização de quase trinta anos e a transformação contemporânea do simples enviado divino no próprio filho de Deus (RODRIGUES, 2000, p. 146).

Nesse trecho da obra, podemos observar que uma das imagens que primeiro nos foi apresentada é de Antonio Conselheiro como um lunático, liderando um bando de “fanáticos monarquistas”. Esta foi uma tentativa comum de desqualificar os sujeitos históricos que, em dado momento, tentaram ou desafiaram o *status quo*. Nessa tentativa, o presidente da província tentou internar o Conselheiro num hospício de “alienados”, no Rio de Janeiro, mas não conseguiu vaga. Mais tarde, quando o governo central autorizou os municípios a efetuarem a cobrança de impostos no interior, Antônio Conselheiro se colocou contra essa decisão e orientou que a população queimasse os editais. Dessa investida contra a figura de Antonio Conselheiro e sua lucidez, colocada em pauta, Rodrigues (2000, p. 157), conclui que:

Tal é a origem e a explicação da força sugestiva do Conselheiro no papel de elemento ativo da epidemia de loucura de Canudos. Mas foi o instinto belicoso, herdado por essa população do indígena americano, que, para dar satisfação pelas armas às suas aspirações monarquistas, se apoderou do conteúdo do delírio de perseguição de Conselheiro que, nas suas concepções vesânicas tinha acabado identificando a República com a maçonaria. E foi este o segredo da bravura e da dedicação fanatizada dos jagunços que, de fato, se batiam pelo seu rei e pela sua fé.

O primeiro grupo de fieis seguidores de Antonio Conselheiro, com aproximadamente duzentas pessoas, foi perseguido pela polícia, que foi derrotada. A perseguição continuou e, finalmente, o grupo se instalou em uma fazenda abandonada, às margens do rio Vaza-Barris, norte da Bahia, que ficaria conhecida como Canudos. A população do povoado de Belo Monte chegou a milhares de habitantes, que recuperaram a região a partir da criação de animais e plantação para consumo. Canudos prosperava de forma incômoda para a polícia, a igreja e os grandes proprietários de terra. O governo continuou a perseguição e realizou diversas investidas. O primeiro ataque se deu em 1896, por iniciativa do governo da Bahia; o segundo, em 1897, comandado pelo Major Febrônio de Brito; e o terceiro nesse mesmo ano, comandado pelo Coronel Antônio Moreira, todos sem sucesso (WANDERLEI, 2013).

O Historiador Marco Antonio Villa, em sua obra *Canudos, o campo em chamas*, evidencia uma preocupação em compreender a lógica socioeconômica de Canudos, numa revolução, analisada de um ponto de vista do marxismo evolucionista, em que o campesinato entra como parte de uma etapa que será superada. Conclui que “o marxismo precisa se renovar para dar conta da radicalidade do projeto camponês, em defesa de sua terra, da sua dignidade e de um mundo sem exploração, ou seja, em seus próprios termos” (VILLA, 2002, p. 161).

Na primeira frase do livro, o autor afirma que Canudos caiu num quase esquecimento, e na segunda acrescenta que o termo "messiânico", utilizado de forma pejorativa, desqualifica a luta de milhares de sertanejos em favor de uma nova ordem social. O seu texto, analisado de forma crítica, revela um paradoxo: se por um lado há uma defesa incisiva de uma interpretação considerada menos preconceituosa, junto com uma explicação própria para a ferocidade da reação contra Canudos, por outro, defende que não pretende fazer uma análise original, mas apenas reconstruir historicamente os acontecimentos. Para Reesink (1998, p. 268):

Primeiro, a ambição posta anteriormente, confirmada por várias afirmações ousadas no restante do livro, demonstra claramente o contrário desta modéstia. Segundo, para quem reclama de versões históricas enviesadas, deveria ser óbvio que a sua meta, aparentemente moderada, não passa de uma impossibilidade ontológica muito conhecida dos historiadores. No fundo, cabe perguntar se essa atitude despreziosa não poderia inverter-se aos olhos de um crítico mais implacável, e, pelo contrário, ser considerada como configurando uma pretensão, descabida, de uma descrição realista e verdadeira, e a que outros, anteriores, não puderam alcançar. Na verdade, a sua descrição contém afirmações "factuais" altamente discutíveis e interpretações audaciosas.

Aqui me deterei a tentar analisar como o sujeito/personagem histórico de Antonio Conselheiro foi, aos poucos, sendo construído e com qual propósito sua personalidade era moldada, a partir dos relatos na produção teatral de dois espetáculos: *Antonio Conselheiro* (1978), escrita pelo dramaturgo Joaquim Cardozo, e *Sobrados e mocambos* (1972), de Hermilo Borba Filho, baseado na obra de Gilberto Freyre.

2.1.2.1 Antônio Conselheiro (1978) - construção dramática do teatro moderno

A peça teatral *Antonio Conselheiro* (1972), foi escrita pelo dramaturgo pernambucano Joaquim Maria Moreira Cardozo, considerado um homem de múltiplos talentos. Na sua juventude, se dedicou a escrever contos, foi crítico literário, desenhista e dramaturgo. O teatro

foi uma de suas grandes paixões, sendo o autor de uma dramaturgia que se resume em apenas seis peças, que merecem uma atenção especial por sua originalidade, pela qualidade dos textos e pelo aspecto atual que apresentam, embora tenham sido escritas entre as décadas de 1960 e 1970. É imprescindível dizer que a leitura de suas peças não é tarefa das mais fáceis. Requer um exercício de paciência, concentração e imaginação, pois a sua escrita possui uma variedade de elementos, como: danças, canto, poesia, sendo uma de suas características mais marcantes a entrada e saída de um número vasto de personagens, presentes em toda a sua dramaturgia. Para Silva e Luna (2018, p. 438):

A produção teatral do engenheiro-poeta-dramaturgo se inicia na década de 1960, com a publicação de *O Coronel de Macambira*, primeira peça de teatro do autor, drama desenvolvido como a encenação de um bumba meu boi, parte do universo folclórico pernambucano, indo até os anos 70, quando foi publicado seu último drama: *Antônio Conselheiro*. [...] Por meio de pesquisas bibliográficas, na obra teatral do autor: *O Coronel de Macambira* (1963), *De uma Noite de Festa* (1971), *Marechal, Boi de Carro* (1975), *Os Anjos e os Demônios de Deus* (1897), *O Capataz de Salema e Antônio Conselheiro*, ambas de 1978.

A seguir, na figura 17, uma foto do elenco e demais colaboradores da peça *Antônio Conselheiro*⁵⁸, montagem da companhia Caixa Preta Cia de Teatro, apresentada no Teatro Municipal de Garça, interior de São Paulo, e dirigido por Rachel Trambaioli.

⁵⁸ A peça teatral *Antônio Conselheiro* estreou em dezembro de 2017 e remonta a saga do anti-herói nordestino, desde seu julgamento até sua morte, durante a Guerra de Canudos, trazendo para a cena um momento sangrento de nossa história. A montagem traz para discussão a trajetória de Antônio Conselheiro, partindo-se do texto homônimo de Joaquim Cardozo, escrito em 1975. Assim, retrata a saga da Guerra de Canudos, a síntese da carnificina, os desdobramentos da infâmia, as orações, o deboche bestial das elites “competentes”, propondo que o espectador repense também o contexto político-histórico-social atual.

Figura 17 – Elenco e Técnica do Espetáculo Antonio Conselheiro (2017)



Fonte: Página do Garça.Jor⁵⁹ (2018).

Segundo Leite (2006, p. 28) “as travessias dos seres humanos sobre a terra são profundamente assinaladas pelo dilaceramento do corpo como suplício que antecede a morte ou forma de ação vingativa e perversa pós-morte”. De acordo com Paiva (2008, p. 2),

A investigação revela que Cardozo se apropriou das possibilidades formais encontradas nas manifestações espetaculares populares e recriou em suas peças um modo de diálogo que na esfera popular adquiriu a capacidade de se revelar para o público fora do suporte gráfico ou da fixidez da escrita, tornando-se monumento através de um outro suporte: o ator. A palavra em seu teatro é antes de qualquer coisa uma voz espetacular, um reflexo daquela voz, praticamente independente da escrita, que fora monumentalizada pelo performer ou ator das ruas e das praças principalmente na Idade Média e no Renascimento. Uma palavra que tinha um grande peso nas apresentações espetaculares do espaço público, cuja dinâmica diverge completamente da palavra aplicada no contexto oficial. Esta palavra nasce junto com o gesto e com a movimentação, visto que o corpo e a voz estão imbricados nas performances públicas.

O espetáculo *Antonio Conselheiro*, último espetáculo escrito por Joaquim Cardozo, é um drama que, de certo modo, se afasta dos quatro primeiros, que tinham sido influenciados pelas vivências na cultura popular pernambucana, com maior ênfase nos Bumbas. *O Coronel de Macambira; De uma noite de festa; Marechal, boi de carro e também seus pastoril; e Os anjos e os demônios de Deus*, se diferenciam nesse aspecto, no entanto, sua dramaturgia

⁵⁹ Disponível em: <http://www.garca.jor.br/2018/10/peca-antonio-conselheiro-volta-ao.html>. Acesso em 19 de maio de 2021.

carrega uma bandeira em que mantém “a luta incessante daqueles postos à margem da sociedade, que buscam uma atitude em que prevaleça um ideal de libertação, à medida que põe essas figuras discriminadas como personagens centrais de suas obras” (SILVA; LUNA, 2018, p. 457). Segundo Leite (2006, p. 29):

Para recriar a saga de Canudos, Joaquim Cardozo escreve Antônio Conselheiro, estruturando-a em dois atos e dez quadros. Texto de alta complexidade, tanto do ponto de vista do tratamento dado ao assunto como da engrenagem formal que ele elabora por meio da transfiguração poética. [...] Destacam-se na peça sobre o povo de Canudos a síntese da carnificina, os desdobramentos da infâmia, as orações e o deboche das elites “competentes”: historiadores, sociólogos, jornalistas, clérigos, entre outros, quais santos nos altares.

O espetáculo teatral *Antônio Conselheiro* é uma releitura da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Na obra “Cardozo amplia e aprofunda a problemática, histórica, política, social e religiosa de Canudos, criando uma territorialidade dramática de reverbações universais poucas vezes alcançadas no texto teatral brasileiro.” (2006, p. 29). O espetáculo teatral pode ser considerado uma obra do teatro moderno, pois a peça utilizava “recursos técnicos e de arte peculiares ao teatro contemporâneo, fazendo um misto de passado, presente e futuro numa comunicação dialógica dentro de cena, afirma o crítico” (SILVA; LUNA, 2018, p. 457). Essa característica é exemplificada no seguinte trecho:

Conselheiro – Vivi e revivi muitas vezes... E por que para aqui me trouxeram? O destino há de se cumprir; Hei de nascer, hei de voltar para mais de uma vez Aos lugares onde, estão os que me esperam. E esta volta é revolta contra os demônios; Todos haverão de ver e saber⁶⁰.

Nesta cena, é possível observar que há uma colisão entre passado (no início do texto: “vivi - revivi”) e futuro (no final do texto: “haverão de ver e rever”). Nesse caso, o personagem de Antonio Conselheiro é representado como um ser atemporal que poderia, facilmente, vivenciar presente, passado e futuro, lhe concedendo um atributo místico, muito comum nas representações feitas a ele. Vê-se, portanto, sua relevância enquanto construtor de diálogos dramáticos de impacto, revelando ações em um tempo diferenciado do tempo dramático. Segundo Paiva (2009, p. 131), este atributo acarreta “impulsionamentos nas variáveis de tempo e espaço da peça, e que fazem também de Antônio Conselheiro o épico do engenheiro literário”. Deste modo, na peça *Antônio Conselheiro*, a construção de cena se dá no jogo múltiplo na disposição dos quadros, vindos lado a lado numa singular movimentação dialética de tempo e espaço.

⁶⁰ Trecho do espetáculo *Antonio Conselheiro*, de Joaquim Cardozo.

2.1.2.2 Sobrados e mocambos (1972) e o Teatro Popular Nordestino - TPN

O autor Luís Reis (2018, p. 7), faz, em sua obra *TPN Teatro Popular do Nordeste: O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho*, um relato de quem conheceu de perto o nascimento dessa modalidade teatral e conviveu com grande parte dos seus fundadores: “quando eu nasci, em 1967, o Teatro popular do Nordeste (TPN) vivia um momento de intensa atividade [...] toda memória, sabemos, é mais ou menos assim: uma mistura confusa e indivisível de histórias vividas com histórias ouvidas”.

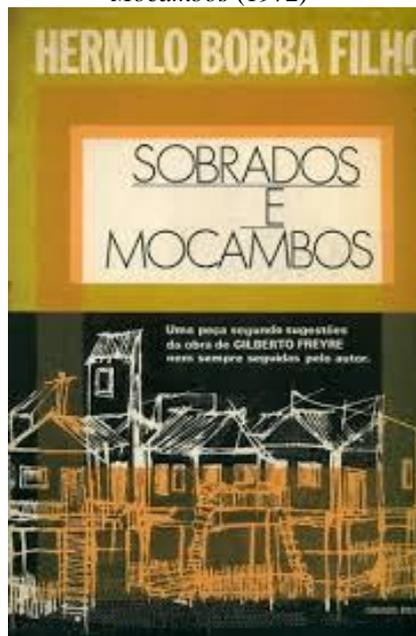
Guiado por Hermilo Borba Filho, o Teatro Popular do Nordeste se estabelece sobre duas bases principais que norteavam o fazer teatral, bem como sua produção artística: a busca por uma maneira nordestina de interpretar e de encenar e a determinação de oferecer ao público recifense um teatro profissional pautado pela qualidade artística. Consoante Reis (2018, p. 11):

Sediado no Recife, o Teatro Popular Nordestino (TPN) foi um dos acontecimentos mais expressivos do período de amadurecimento da modernidade teatral no Brasil. Uma experiência cujo legado, ético e estético, segue vivo, fecundo, há décadas, sobretudo nos palcos nordestino. Mais do que um grupo de teatro, o TPN foi uma espécie de escola, em uma acepção ampla para essa palavra: um local onde pessoas se encontram e põem em diálogo, ideias saberes, valores; um espaço de investigação e de crescimentos, de acertos e de erros, um lugar de alegrias, mas também um lugar de angústias e conflitos. Foi ainda um espaço de inquietude e de resistência política, aglutinando intelectuais e artistas que, embora as vezes distintos em suas convicções e suas filiações partidárias, uniam-se contra as formas de ameaças à liberdade e à dignidade do ser humano.

Além de Hermilo Borba Filho, enquanto membros fundadores do TPN, juntaram-se: Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e o músico Capiba, dissidentes do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). E, mais tarde, José Carlos Cavalcanti Borges, a atriz Leda Alves e o dramaturgo Aldomar Conrado, sendo estes dois últimos alunos do curso de teatro da Universidade do Recife⁶¹ (REIS, 2018).

⁶¹ A Universidade do Recife foi formada em agosto de 1946, a partir da união da Faculdade de Direito do Recife (fundada em 1827), da Faculdade de Medicina do Recife (1927), da Faculdade de Filosofia de Pernambuco (1941), da Escola de Belas Artes (1932) e da Escola de Engenharia de Pernambuco (1895), sendo o primeiro centro universitário do Norte e Nordeste do Brasil. Teve como seu primeiro reitor o Prof. Joaquim Inácio de Almeida Amazonas, permanecendo no cargo até o seu falecimento em 1958. Em 1965, passou a integrar o novo sistema de educação do país com o nome de Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), autarquia vinculada ao MEC. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Universidade_do_Recife. Acesso em: 29 de março de 2021.

Figura 18 – Capa do livro *Sobrados e Mocambos* (1972)



Fonte: Site da Livraria Traça⁶² (2018).

O TEP, inicialmente nasce com a pretensão de estimular o surgimento de uma dramaturgia moderna, centrada nos temas e nos mitos da cultura local. Com o passar do tempo, e influenciados pelos acontecimentos socioculturais e políticos, cresce o desejo de criar um espetáculo genuinamente nordestino. Com esse foco, Hermilo Borba Filho mergulha profundamente na pesquisa acerca das manifestações populares e dramáticas espontâneas do Nordeste, encontrando inspiração mais evidente em duas delas, o bumba-meu-boi e o Mamulengo. A partir daí, essas duas manifestações seriam a base de construção para a dramaturgia de cena, para o trabalho dos/as atores/atrizes e para todos os elementos possíveis que costurassem as cenas, demonstrando uma unidade. Para Reis (2018, p. 187):

Enquanto Ariano Suassuna, no começo dos anos 1970, com o Movimento Armorial, enaltecia as tradições fundantes da arte brasileira, partindo de uma heroica batalha contra a invasão da cultura de massa (pop) importada, sobretudo, dos Estados Unidos, Hermilio terminava sua última peça teatral, *Sobrados e Mocambos*, publicada em 1972, um dos mais brilhantes momentos como dramaturgo.

Se por um lado o TPN procurava enfatizar uma compreensão acerca do teatro popular nordestino, por outro, não queria se ater somente às questões regionais. Assim, incentivavam e prestigiavam os autores nacionais, especialmente os nordestinos.

⁶² Disponível em: <https://www.traca.com.br/livro/186042/>. Acesso em: 18 de maio de 2021.

Tudo quanto acontecia no país era denunciado ali, antes do espetáculo. “Foi preso fulano, desapareceu Sicrano...” A gente comunicava. O repertório era escolhido por Hermilo, todo com uma segunda intenção. Lutávamos contra a censura, contra o governo do Estado, contra a Ditadura. Sessenta e oito foi preparado dentro do TPN. Todo o trabalho de organização do velório do Padre Henrique [assassinado pelas forças repressoras em maio de 1969], da passeata, do cortejo foi feito dentro do TPN. Ali os estudantes se reuniam. Tinham acabado com os sindicatos, os DCEs e os Conselhos Estudantis. Era no bar do TPN que eles se reuniam camufladamente e conspiravam (ALVES, 1994, p. 236).

Na perspectiva ideológica, o posicionamento do TPN não era menos complexo. No tenso ambiente político que antecede o golpe militar de 1964, o Manifesto de Fundação⁶³ do grupo, somente elaborado em 1961, anuncia oposição tanto ao Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), quanto ao Teatro de Cultura Popular (TCP). Tal postura logo predis põe Hermilo Borba Filho e seus companheiros contra setores mais conservadores da direita e, simultaneamente, contra setores mais aguerridos da esquerda. É o que ocorre com o caso da peça teatral *Sobrados e Mocambos*, de Gilberto Freyre. Na prática, a literatura dramática, sobretudo aquela de qualidade amplamente reconhecida, torna-se o elemento primordial em todos os espetáculos produzidos pelo TPN. O apego ao texto faz com que Hermilo, invariavelmente, dedique mais da metade do tempo de preparação de cada montagem às leituras de mesa. Eis, então, o maior desafio do projeto estético do grupo: inspirar-se nos brincantes nordestinos, cuja arte é predominantemente marcada pelo improvisado, para encenar obras de alto valor literário (BORBA FILHO, 1981).

Escrita entre outubro de 1970 e junho de 1971, *Sobrados e mocambos* não é uma simples adaptação, nem a mera transposição da linguagem científica para a linguagem artística. [...] Como poeta, Hermilo dilata e suspende a obra freyriana [...] fazendo questão de enfatizar que se trata de “uma peça segundo sugestões de Gilberto Freyre, nem sempre seguidas pelo autor”. Com o sema da diferença [...] Hermilo substitui a vogal u de mucambos do título de Freyre pela vogal o, para assinalar uma posição do sujeito que não se compraz com as interpretações positivas do patriarcalismo analisado por Freyre e exhibe, com extremo descaramento, seus efeitos negativos (LEITE, 2006, p. 28).

Acerca dos espetáculos teatrais *Antônio Conselheiro* e *Sobrados e Mocambos*, podemos analisar que há uma tentativa de dar voz aos sujeitos estigmatizados, esforço também dos autores em suas obras originais, Euclides da Cunha e Gilberto Freyre. Os dois espetáculos, em sua concepção dramática, possibilitam novas interpretações, sobretudo no que

⁶³ BORBA FILHO, Hermilo. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURÍCIO, Ivan (Orgs.). **Hermilo Vivo** - Vida e Obra de Hermilo Borba Filho. Coleção Documento Nordeste - Vol. 01. Recife: Editora Comunicarte, 1981.

concernem as interpretações de um Brasil em constantes mudanças. Nesse caso, no texto teatral de ambas as peças, os sujeitos marginalizados e invisibilizados têm uma participação mais ativa e dialética no desenrolar das tramas históricas ali revividas. A figura de Antonio Conselheiro é um exemplo claro: sua postura em cena faz interferências críticas no imaginário estético e sociocultural do Brasil, construindo uma representação de um sujeito que lidera com lucidez e compreende as tramas por trás das atitudes dos que têm o poder nas mãos.

No “confronto” entre várias matrizes discursivas, emerge uma multiplicidade de abordagens e versões sobre a experiência social de Canudos e a liderança de Antônio Conselheiro, indo desde o imaginário construído pela historiografia tradicional, a qual parte da tradição euclidiana – segundo a qual aquela era uma sociedade miserável, ignorante, fruto do abismo cultural entre o sertão/barbárie e o litoral/civilização – até o resgate positivo de Canudos como Aldeia Sagrada, Canaã nordestina, Nova Jerusalém, símbolo de uma reforma agrária possível no século passado, sendo Antônio Conselheiro um reformador social (BOVO, 2007, p. 47).

Nesse confronto de narrativas, em tempos de revisionismo da história do Brasil, somando-se aos ataques da extrema direita à ciência e, especificamente, à grande área das ciências humanas, surgem alguns sinais de resistência. Pode-se dizer que um desses sinais foi a sanção a lei que coloca Antônio Conselheiro, líder religioso do arraial de Canudos, no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria⁶⁴. Assim sendo, o cearense Antônio Conselheiro (1830-1897), principal alvo do Exército Brasileiro na Guerra de Canudos (1896 - 1897), é oficialmente herói da pátria. De modo que Canudos resistiu até o fim, como afirma Euclides da Cunha (2010, p. 507):

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados. Forremo-nos à tarefa de descrever os seus últimos momentos. Nem poderíamos fazê-lo.

A imagem de Antônio Conselheiro, portanto, foi sendo (re)construída como a de um perigoso rebelde a serviço de estrangeiros, querendo restaurar no País a monarquia. A aversão ao revolucionário e ao "fanático religioso" ganhava cada vez mais adeptos, através da manipulação da opinião pública, justificando a investida do exército brasileiro contra Canudos. Ao longo dos anos, muitas questões foram sendo revistas e concepções

⁶⁴ A Lei 13.829, de 19 de maio de 2019, inscreve o nome de Antônio Vicente Mendes Maciel, o Antônio Conselheiro, no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/557462-antonio-conselheiro-entra-para-o-panteao-de-herois-da-patria/>. Acesso em 19 de março de 2020.

reconstruídas em torno dele. No entanto, para tantos outros autores e pesquisadores, Antonio Conselheiro foi um exemplo de enfrentamento aos problemas relacionados às desigualdades sociais e econômicas, como a luta por direito a terra e a moradia, resistência contra as forças políticas e religiosas, dentre outras questões que ainda ocorrem nos dias atuais.

2.1.3 Padre Cícero Romão Batista: Entre a cruz e a espada!

No sertão do Crato,/ Nasce um homem pobre / Porém muito jovem,/ porém muito jovem/ Todo mundo vai saber,/ Quem ele é/ Este homem estuda,/ Mesmo sem ajuda/ Se formou primeiro/ E no Juazeiro/ Todo mundo respeitou,/ O padre Cicero, Padre Cicero,/ Padre Cicero, padre Cicero/ Daí então tudo mudou,/ De reverendo a lutador/ Desperta ódio e amor,/ passaram anos pra saber/ Se era bom ou mal,/ Mas ninguém/ Até hoje afirmou/ Era um triste dia,/ Pois alguém jazia/ Cego, surdo e pobre,/ Cego, surdo e pobre/ Desse jeito faleceu, o padre Cicero/ Padre Cicero, padre Cicero/ Padim Ciço⁶⁵.

(Tim Maia).

Figura 19 – Padre Cícero Romão Batista



Fonte: Página do Cariri Cangaço⁶⁶

⁶⁵ Trecho da música Padre Cícero, de Tim Maia, lançada em 1970.

⁶⁶ Disponível em: <http://cariricangaco.blogspot.com/2015/12/padre-cicero-e-virgulino-pormanoel.html>. Acesso em: 15 de abr. de 2020.

O contexto de início da história de Padre Cícero poderia facilmente ser um roteiro de filme de suspense: um padre se muda para um lugarejo muito pobre, sem expectativas de crescimento, e começa a trabalhar nas obras da Igreja. Em dado momento, coisas misteriosas e sobrenaturais começam a acontecer. O auge dos acontecimentos é a transformação de uma hóstia em sangue, na boca de uma beata, durante a comunhão. Os boatos se espalham e a população pobre das localidades circunvizinhas começa a acreditar que foi um milagre, depositando nesse fato a esperança de dias melhores. Iniciam-se numerosas romarias ao lugarejo, Juazeiro, que começa a se desenvolver economicamente e mudar seus hábitos e costumes. Enquanto isso, a poderosa Igreja Católica Apostólica Romana, sentindo-se menosprezada e humilhada, exige que o Padre se retrate e assuma que não houve milagre, enviando seus representantes para que atestem o embuste, travando uma batalha para desqualificar o padre, a beata e o lugar onde o fato ocorrera.

Desde muito cedo, Cícero, em conversas com parentes e amigos, informalmente, contava que seu pai, já falecido, aparecia-lhe em sonhos e em visões misteriosas. Nestas visões, ele lhe aconselhava que não deixasse os livros, pois Deus garantiria meios para a continuidade de sua formação intelectual. Segundo Lopes (2000, p. 8), “foi descrevendo essa aparição que Cícero conseguiu o apoio de padrinho Antonio Luís para o financiamento de seus estudos no Seminário de Fortaleza”. Tais visões, que o menino Cícero dizia ter, acabam lhe abrindo portas e dando a oportunidade de ingressar no sacerdócio.

Ademais, era plausível. Não faltavam pelas terras do sertão as histórias sobre aparição de almas penadas e outras *visagens*. Nesse chão povoado de coisas do outro mundo, os casos que saíam da boca do Padre Cícero não eram um absurdo. Pelo contrário: tinham significativa repercussão nas entranhas da alma (LOPES, 2000, p. 13).

A igreja transformou o padre num pária e determinou que parassem as romarias e adorações ao suposto milagre. Todavia, o “Padim Ciço” foi consagrado e enaltecido pela fé popular. Poderia ser o tão almejado fim? Seria somente o começo da trajetória desse sujeito/personagem, que é um dos mais enigmáticos e controversos da historiografia brasileira. Já são mais de 200 livros publicados sobre a trajetória de Padre Cícero, e inúmeros artigos que analisam, por vários prismas, sua vida, seja no campo religioso ou eclesiástico, na vida política e no social. Segundo Daniel Walker (1999, p. 7):

Padre Cícero é uma das figuras mais biografadas do mundo. Sobre ele, existem mais de duzentos livros, sem falar nos artigos que são publicados freqüentemente na imprensa. Ultimamente sua vida vem sendo estudada por

cientistas sociais do Brasil e do Exterior. Não foi canonizado pela Igreja, porém é tido como santo por sua imensa legião de fiéis espalhados pelo Brasil. O binômio oração e trabalho era o seu lema. E Juazeiro é o seu grande e incontestável milagre.

De fato, a história pessoal de Cícero Romão Batista está permeada de mistérios, ambiguidades e contradições. Amado, e ao mesmo tempo odiado, por seus contemporâneos, após sua morte, e talvez ainda mais a partir dela, ele continua a provocar sentimentos idênticos de adoração e/ou repulsa. Aparentemente, os conceitos e definições acerca da figura de Padre Cícero são contraditórios: “santo e maldito”, “poderoso e humilde”, “ganancioso e benevolente”, “coronel e líder espiritual”, “excomungado pela Igreja e canonizado pela fé popular”, dentre outros. Assim, de acordo com Lopes (2000, p. 13):

Um visionário confidente. Para o espírito místico de Padre Cícero, não bastava ver. Era preciso falar, era preciso confidenciar as revelações. No desejo de se sentir como parte de um projeto Divino, ele precisava criar cumplicidade. As visões deveriam ressoar na fé dos que tinham boa vontade para ver as obras da Divina Providencia. Tratava-se de uma questão política: ser reconhecido como dono do poder de vislumbrar os subterrâneos da verdade nas imagens recônditas do insondável. Ao falar sobre as visões noturnas, o padre de olhos azuis mostrava a si e aos outros a legitimidade de sua missão.

Nascido em 1844, na cidade do Crato, Sul cearense, e ordenado padre em 1870, o Pe. Cícero viveu e cresceu na confluência de dois mundos distintos: o universo mágico do misticismo sertanejo, no qual a crença em lobisomens, almas penadas e mulas-sem-cabeça convivia com a festiva devoção aos santos padroeiros e com as profecias apocalípticas dos beatos populares, que pregavam o fim dos tempos. Um padre que viveu intensamente sob o signo da controvérsia e morreu proscrito, condenado pelo Santo Ofício da Igreja Católica de Roma. Essa definição, muito superficial, permeia o imaginário popular e representa, em sua maioria, quem foi o sacerdote brasileiro Cícero Romão Batista, acusado no fim do século XIX de proclamar falsos milagres, de incentivar o fanatismo popular e de se beneficiar financeiramente da devoção extremada de seus milhões de seguidores. Assim, uma das primeiras representações do Padre Cícero, inclusive presente na obra de Lira Neto, é de que o mesmo era um sacerdote sertanejo sem instrução, com tendências ao misticismo e influenciado pelo messianismo, muito comum naquele momento no sertão nordestino. Nesses termos, para Paula (2009, p. 190):

Há aqui um curioso quadro: o padre é retratado como um típico sertanejo, homem de mentalidade sebastianista, dado ao misticismo e influenciado pela religiosidade dos beatos que percorriam vilas e cidades do nordeste

brasileiro. O que ocorre aqui é, portanto, um choque cultural: Cícero e seu mundo se chocam frontalmente com uma igreja de matriz europeizada e ainda defensora de dogmas advindas do Concílio de Trento. Nesse contexto, o sacerdote sempre foi visto pela hierarquia eclesiástica como um padre medíocre, isto é, um religioso com sérias dificuldades acadêmicas e intelectuais e profundamente arraigado ao seu mundo e aos valores do seu povo. Por isso é que, não fortuitamente, quando se tem notícias dos primeiros milagres de Juazeiro, onde se diz que a hóstia teria se transformado em sangue na boca da beata Maria de Araújo, um sacerdote europeu responsável pelo Seminário do Crato teria dito “que não acreditava que Deus sairia da Europa para fazer milagres no Juazeiro”.

O título do presente tópico, *Entre a cruz e a espada*, é uma alusão ao livro *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*, escrito por Lira Neto em 2009. Nele, pude observar que há uma divisão de narrativas para contar a trajetória histórica de Padre Cícero, que transita entre o fato do mesmo ser um sacerdote com uma firme devoção (cruz) e, ao mesmo tempo, um líder político implacável (espada).

Todas essas questões são atravessadas ainda pela resistência às políticas da Primeira República, cujas características estão, evidentemente, impregnadas pelo tenentismo, banditismo e cangaço, propiciando um ambiente favorável aos acontecimentos históricos que ficaram marcados no imaginário popular. No centro de tudo isso, o Padre Cícero, uma figura instigante, se vê encurralado entre a cruz e a espada. A obra faz uma análise panorâmica da religião e da política, desde o fim do século XIX até o primeiro governo de Getúlio Vargas, tendo como base a trajetória do “Padim Ciço”. O livro é dividido em duas partes. Na primeira, chamada de *A cruz*, faz-se um apanhado da formação do sacerdote e sua ida para a localidade de Juazeiro, onde acontecem os polêmicos milagres que lhe custarão uma censura eclesiástica. Assim podemos observar no sumário de Lira Neto (2009, p. 10):

A Cruz: 1. É preciso dar um basta a anarquia: padres vivem amancebados, lobisomem correm pelo sertão (1844-1870); 2. Visão da última ceia muda os rumos da história: Belzebu não samba mais no Juazeiro (1871-1889); 3. Mistério do povoado perdido: hóstia vira sangue, beata fala com Jesus (1889); 4. Beata sangra as chagas de Cristo: Uns dizem que é graça; outros, ardileza do satanás (1890-1891); 5. Bispo decreta investigação: Deus sairia da Europa para fazer milagre no agreste? (1891); 6. Comissário do bispo diante da dúvida: esse povo enlouqueceu ou se abriram mesmo as portas do céu? (1891); 7. Bispo contempla inquérito: Deus não é saltimbanco, santa não mostra língua á imagem (1891); 8. Diocese confisca os paninhos manchados de sangue: “mandaremos pelos ares esse Juazeiro”. (1892); 9. Padre anuncia o fim do mundo: o sertão vai repetir a maldição de Sodoma e Gomorra? (1892-1893); 10. A inquisição profere veredito. Qual anunciado ousará discordar do Vaticano? (1893 – 1895); 11. Cinco cabras armados tentam matar o padre rebelde. Devotos clamam pelo anjo da vingança (1895-1897); 12. Autoridades impovorasas: o herege do Juazeiro está mancomunado com o lunático de canudos? (1897-1898); 13. Inquisidores

interrogam padre ameaçado de excomunhão. Mas ele quer confabular é com o Papa (1898-1899).

Já a segunda parte, chamada de *A espada*, aborda as facetas políticas do Padre Cícero, quando o mesmo decide aventurar-se na vida pública. Influenciado por Floro Bartolomeu e sua popularidade com os coronéis locais, o Padre Cícero se torna liderança política, destacando-se na luta política do seu tempo, se tornando Prefeito de Juazeiro e ficando no cargo em sucessivos mandatos. Nesse campo, o Padre se revelou um administrador visionário, muito habilidoso no que concerne ao estabelecimento de alianças políticas. Lira Neto (2009, p. 12) sintetiza essa análise em seu sumário:

A Espada: 1. Sacerdotes juntam os cobres: com quantos contos de réis se compra um bispado? (1900-1908); 2. Padre endiabrado convoca povo para guerra: “Rifle, mais rifle e muito rifle”(1908-1910); 3. Aldeia proclama independência. Paninhos manchados de sangue viram objetos de barganha (1910-1911); 4. “quem bebeu não beba mais, quem roubou não rouba mais, quem matou não mata mais” (1911-1913), 5. Mil homens armados iniciam o assalto ao Juazeiro: “É hora de tocar fogo nesse covil” (1913); 6. Moedas de bronze são derretidas para fabricar a arma mortal: é o canhão da Besta-Fera (1913-1914); 7. Uma guerra santa tinge de sangue o chão sertanejo: “Por meu *Padim*, vou *inté* pro Inferno” (1914); 8. Cangaceiro tempera cachaça com os beijos do inimigo morto. O que falta para o fim do mundo? (1914-1916); 9. Devotos não entendem aquele novo estrupício: O *Padim* mandou acabarem as romarias (1916-1920); 10. Em nome do progresso, um boi sagrado é condenado à morte em praça pública (1920-1926); 11. O dia em que Lampião foi convocado para fazer guerra a Coluna Prestes (1926); 12. O velho padre está quase cego. Mas encontra forças para advertir: Getúlio Vargas é mensageiro de Satanás (1927-1932); 13. Cego, atormentado pelas dores, o padre agoniza (1933-1934).

Cícero Romão Batista foi uma das figuras mais polêmicas entre os padres do clero brasileiro. Banido oficialmente pela Igreja Romana, após adquirir fama de milagreiro, foi aceito e canonizado, virando santo nos sertões nordestinos, tendo uma imensa legião de fiéis espalhados pelo Brasil. Ordenou-se sacerdote em 1870. Dois anos depois, radicava-se no pequeno povoado de Juazeiro do Norte, no Ceará, onde fundou uma igreja e passou a desenvolver intenso trabalho pastoral com pregação, conselhos e visitas domiciliares.

Em 1889, durante uma comunhão, uma hóstia consagrada por ele sangrou na boca da beata Maria de Araújo. O fato, relacionado ao derramamento do sangue de Jesus Cristo, foi considerado pelo povo um milagre. As toalhas que limpavam a boca da beata ficaram manchadas de sangue e passaram a ser veneradas. Em pouco tempo, Juazeiro passou a ser alvo de peregrinação, aumentando dia a dia sua população. Acusado de mistificação e heresia, Cícero foi punido com a suspensão de ordem (1894). De acordo com Lopes (2000, p. 20) “diante disso, Padre Cícero chega a seguinte conclusão: ‘o fato extraordinário é verdade,

porque fui testemunha muitas vezes’. Em seguida, esclarece que sua intenção seria não divulgar esse fato, mas a notícia logo se espalhou”.

Durante a vida, tentou revogar, em vão, a sua pena. Inconformado, foi até Roma, em 1898, conseguindo uma reconciliação parcial com a Igreja, sendo absolvido pelo papa Leão XIII, mas continuou proibido de celebrar missas. Mesmo assim, não deixou de celebrá-las em sua igreja do vilarejo. Após a emancipação de Juazeiro, em 1911, foi prefeito da cidade por 15 anos. Mais tarde, vice-governador e deputado federal. Arregimentando facilmente seus milhares de romeiros, sustentou prolongada luta armada contra políticos cearenses, que terminou com a intervenção do governo federal (Revolução de 1914) e com a deposição do governador do Estado, Franco Rabelo. Em decorrência das acusações de que era um rebelde, um desobediente à hierarquia católica e um semeador de fanatismos, ele foi alvo de um inquérito eclesiástico que terminou por proibi-lo de rezar missas, de confessar fiéis e de ministrar sacramentos como o batismo e o matrimônio. Tornou-se, então, um pária da fé. Apesar de idolatrado pelos cerca de 2,5 milhões de peregrinos que acorrem todos os anos à cidade cearense de Juazeiro do Norte para reverenciar sua memória, Cícero foi um padre maldito, renegado pela Igreja Católica. Para Lopes (2000, p. 88):

As múltiplas faces que compõem o Padre Cícero evidenciam as ambiguidades que marcam toda a sua vida de 1844 a 1934. O enigma Padre Cícero constitui-se em paradoxos: um homem da igreja e por ela expulso; venerado por “coronéis” e despossuídos; prefeito do Juazeiro do Norte e taumaturgo visionário; força de conformismo e esperança; latifundiário membro da oligarquia Accioly e centros de utopias de igualdade social a partir da fraternidade bíblica; santo da proteção e da punição. Impulso de vida e morte.

Depois de morto, aos 90 anos, sua fama alastrou-se pelo Amazonas e pela Bahia, inspirando os vários poetas sertanejos que cantam sua pessoa e seus milagres na literatura de cordel. Como pedido em seu testamento, todos os meses, no dia de sua morte, uma missa em sufrágio de sua alma é celebrada na Capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Juazeiro. O costume espalhou-se para outras cidades do Nordeste. No Dia de Finados, uma imensa legião de romeiros visita seu túmulo. Ainda segundo Lopes (2000, p. 7):

Entre as múltiplas faces dos noventa anos vividos por Cícero Romão Batista, de 1844 a 1934, está a imagem de um visionário. Com certa frequência, ele gostava de falar das revelações que recebia do Além. Tinha o hábito de descrever as cenas que se apresentavam quando a escuridão da noite se fazia presente. Ver com pálpebras fechadas, na profundidade do sono, era uma via de acesso aos mistérios sobre os quais se desenrola o sentido da vida e da morte.

Por fim, quem foi realmente Padre Cícero? Um herói ou um santo? Um milagreiro ou um impostor? Talvez, seja um recorte de todas essas suas facetas. Segundo Paula (2009, p. 192) “o certo é que não se pode contar a história do Brasil do século XX, sem leva-lo em conta. Padre Cícero é o retrato de uma gente, de um local, de um tempo, de uma eterna busca pela justiça de Dom Sebastião”. Para Lira Neto (2009, p. 56):

Quem foi esse homem misterioso que mesmo tendo um decreto de excomunhão assinado contra si, arrebatou o coração da massa e passou à memória coletiva e ao panteão popular como o santo *Padim Cicho*? Era um apóstolo visionário que soube entender a língua do povo, converteu multidões com sua singela pastoral sertaneja, mas ainda assim foi injustiçado por um clero intransigente, etnocêntrico, refratário às diferenças? Ou foi um sujeito astuto que usou a batina em seu próprio benefício, amealhou fortunas em terras, imóveis e gado, alimentando a sede de poder com a miséria e a ignorância de seus devotos?

No teatro, foram inúmeros os espetáculos que trataram do tema, mostrando de diversos ângulos e olhares as questões envolvendo o Padre Cícero e os acontecimentos que fizeram com que Juazeiro do Norte se tornasse uma cidade conhecida nacionalmente como um dos principais destinos religiosos do Brasil, recebendo milhares de visitantes todos os anos. Todas essas manifestações e representações fizeram com que Padre Cícero se tornasse, indiscutivelmente, um dos principais personagens da cultura cearense. Popularmente (re)conhecido como o maior mito da religiosidade nordestina – o Padre Cícero – enquanto sujeito/personagem, pôde ser avaliado enquanto pessoa, político e sacerdote, nas diversas montagens teatrais.

Sobre Padre Cícero, beatos, Juazeiro, misticismo no Nordeste, etc., há várias peças teatrais já encenadas, algumas com grande êxito. Dentre estas, podemos citar: *Corpo Místico - Teatro Ritual* (1997), do dramaturgo cearense Oswald Barroso; *O padre e o podre*, do também dramaturgo cearense Walden Luiz; *Cícero, o levita do sertão*, de Francisco Feitosa Chaves; *A chegada de Padre Cícero no Céu*, de Renato Dantas; *A Revolução dos beatos*, de Dias Gomes; *Hóstia de sangue*, de Marciano Lopes; *Padre Cícero: Filho do Crato, Pai do Juazeiro* e *Auto do Caldeirão - Dos Cavalheiros da Santa Cruz do Deserto e do Beato José Lourenço*, ambas de Maria José Sales; *Romaria*, de Manoel Anchieta Nery & Ronaldo de Salles Sena; e *A Beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz.

Aqui, analisaremos os espetáculos: *O chão dos penitentes* (1965), dramaturgia de Francisco Pereira da Silva, encenado pelo Teatro Jovem do Rio de Janeiro, uma das primeiras peças teatrais escritas acerca dessa temática, e *As tentações de Padre Cícero* (2018), da Companhia do Teatro Nu, com dramaturgia e direção de Gil Vicente Tavares.

2.1.3.1 *O Chão Dos Penitentes* (1975) e o teatro moderno brasileiro

O Teatro Moderno Brasileiro veio para substituir a vigência do Teatro Brasileiro de Revista, este, por sua vez, era um espetáculo de característica musical, com temas da atualidade, políticos ou sociais, mas de caráter leve, e com enredo frouxo.

A peça que transformou a linguagem cênica do teatro brasileiro na sua era moderna foi a encenação da peça "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues, por Ziembinski e o grupo "Os comediantes", em 1943. O que era teatro de ator passou a ser um todo, uma estética completa. A crítica disse que pela primeira vez via-se a "mise-en-scène" no Brasil, traduzida mais tarde por "encenação", a cena, cuja criação passou a ser quase tão poderosa quanto o texto em si. Os primeiros grupos do teatro moderno brasileiro foram, "Os comediantes", o "Grupo de Teatro Experimental", o "Grupo de Teatro Universitário", e o "Teatro do Estudante", com as atividades iniciadas no final da década de 30 e ligadas ao meio universitário, de onde vinham seus integrantes. Esse teatro improvisado, centrado no ator principal, modificou-se para o teatro formando um espetáculo, como um todo, com uma comunicação intelectual para uma platéia intelectualizada. No final da década de 40, o teatro brasileiro sofreu outras modificações: a profissionalização e a ampliação do público. Foi esse o fato que caracterizou o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Formado em 1948, em São Paulo, e patrocinado pelo empresário italiano Franco Zampari, o TBC tinha, no seu início, um repertório de clássicos universais e comédias leves, com poucas incursões na temática nacional. Depois, vieram "Santa Marta fabril", de Abílio Pereira de Almeida, em 1955; "O pagador de promessas", de Dias Gomes, em 1960; "Os ossos do barão", de Jorge Andrade, em 1963⁶⁷.

O teatro moderno é feito de forma a ser bastante rico em símbolos e ideias, elementos psicológicos e expressionistas que visam descrever a realidade atual e suas nuances, bastante ligado com o cotidiano e ao improviso. Envoltos em magia e delicadeza, o teatro moderno surgiu com a necessidade da criação de um formato de arte teatral mais moderna, na qual as pessoas comuns pudessem entrar ou expor sua arte. Segundo Souza (2011, p. 1):

A partir dos anos 1950 até fins dos anos 1970, o teatro brasileiro vivenciou mudanças profundas que alteraram desde a dinâmica interna do fazer teatral nos campos da dramaturgia e interpretação até as implicações externas da indústria e política culturais. Um movimento artístico de efervescência no teatro que dialogou com mudanças estruturais no campo cultural. O desenvolvimento de um teatro engajado multifacetado que conviveu com projetos de políticas culturais em paralelo à estruturação de uma indústria cultural. Diante das relações complexas que caracterizaram a produção teatral a partir dos anos 1960 e durante o regime militar, o teatrólogo Orlando Miranda na direção do Serviço Nacional de Teatro (SNT) atuou como mediador político no campo da cultura no período entre 1974 quando

⁶⁷ TEATRO moderno brasileiro. **All About Arts**. Disponível em: <http://allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=articles&item=0601A3>. Acesso em: 18 de maio de 2021.

se deu início a um processo de distensão do regime vigente com o ingresso de Ernesto Geisel na Presidência da República e uma fase de redefinições das políticas culturais com a indicação de Ney Braga para o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e 1979 quando se efetivou um agrupamento das agências de fomento às artes com a criação do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) e Fundação Nacional de Artes (Funarte). Dentre uma série de medidas que incluíam desde a criação de um concurso de teatro universitário e de novas categorias de premiação até a implantação de um programa de popularização do teatro e de federações de teatro amador, destacamos a reativação dos concursos anuais de dramaturgia que, de modo geral, sofreu os influxos da ditadura militar: foi criado em 1964, pela diretora Bárbara Heliodora que almejava criar formas de incentivo à produção nacional, foi suspenso em 1968 pelo diretor Felinto Rodrigues Neto porque as lideranças políticas não concebiam a existências de instâncias que apresentavam ações contraditórias como o SNT que concebia prêmios a peças que, por sua vez, eram proibidas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e foi retomado em 1974 pelo diretor Orlando Miranda que buscava renovar as políticas de incentivo ao teatro assim como restituir o diálogo do governo com o meio teatral. A análise dos concursos anuais de dramaturgia tem fundamental porque permite não só constatar se havia alguma predileção pela estética nacional-popular através do mapeamento das premiações, principal argumento de um determinado grupo que se sentia subjugado pela “hegemonia cultural de esquerda”, como também verificar como agiam as instituições públicas de governos autoritários, a exemplo das atuações díspares do SNT e da DCDP.

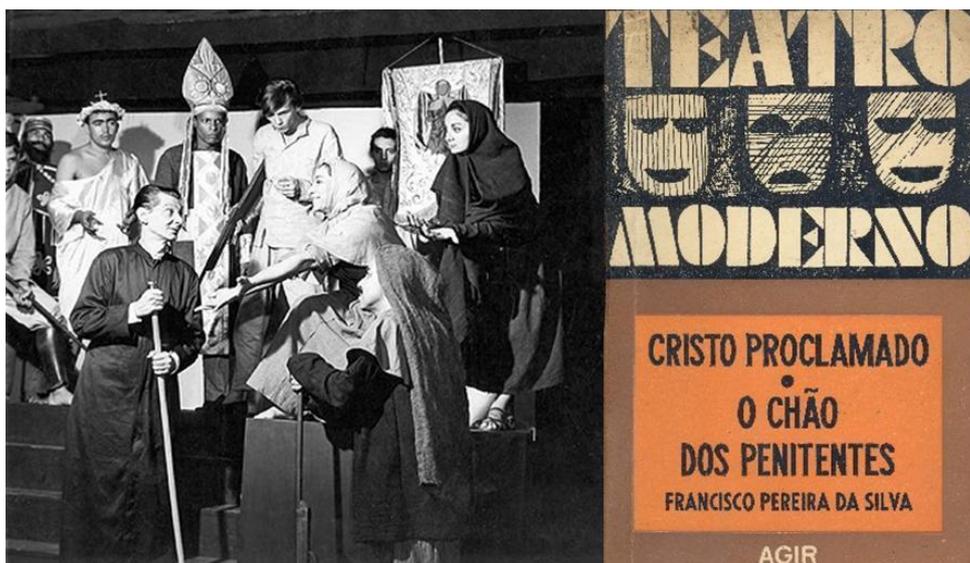
A peça teatral *O chão de penitentes* foi publicada a primeira vez em 1975, no livro *Cristo proclamado: o chão dos penitentes*, pela Livraria Agir. Foi escrita por Francisco Pereira da Silva, natural de Campo Maior, estado do Piauí, em 11 de agosto de 1918. Ainda jovem, mudou-se para a capital Teresina, morando algum tempo em São Luís do Maranhão, transferindo-se em 1940 para o Rio de Janeiro, onde estudou Direito e Biblioteconomia. Publicou contos em revistas e jornais do sul do país, mas foi no teatro que se consolidou como grande escritor. Para Souza (2011, p. 3):

A primeira edição do “Prêmio SNT” realizada em 1964 para eleger a melhor peça de 1963, apresentou alguns incidentes, não relacionados às questões políticas do ano do golpe, como ocorrerão nos anos consecutivos, mas referentes à questão organizacional do concurso de dramaturgia que atou de forma desigual para tratar de problemas semelhantes. O principal deles relacionava-se à peça *O Chão dos Penitentes*, de autoria de Francisco Pereira da Silva. Para se inscrever no concurso de dramaturgia, o autor da peça adiou a estréia no Teatro Jovem. Mesmo assim, a diretora do SNT e a comissão julgadora não homologaram a inscrição sob a justificativa de quebra de sigilo. O autor da peça não concordou com a decisão do júri já que casos semelhantes não sofreram igual sanção.

A respeito de Francisco Pereira da Silva, escreveu o diretor de teatro Tarciso Prado: “Quem já estudou, criteriosamente, os trabalhos desse piauiense, há de pelo menos ter descoberto, além da exuberância tão própria do seu talento de escritor, uma linguagem

intencional ou subjetiva que dá à sua criação indiscutível universalidade”. E ainda: “Difícil encontrar um autor de teatro tão exigente com sua arte, como o velho Chico. Era teimoso ao perseguir os meandros da perfeição, capaz de atingir o extremo cansaço, no aprimoramento de uma frase ou de uma emoção.” Concluindo: “Antecipou-se à sua época, escrevendo um teatro moderno e altamente avançado, quando as produções de então eram todas conservadoras”.

Figura 20 – Capa do Livro de Teatro Moderno



Fonte: Autoria desconhecida

A partir dessa ótica de construção, e das influências de um teatro moderno que começava a influenciar as produções nacionais, surge a dramaturgia e a produção teatral que constrói as cenas e o ambiente do espetáculo *O Chão dos Penitentes*. É importante mencionar, contextualizando o período histórico, as representações do Nordeste brasileiro, que ainda não eram evidentes, e estavam baseadas em imagéticas e estereótipos caricaturados e construídos em cima do tripé “seco, pobre e faminto”, influenciados, principalmente, pela escola literária modernista da geração de 30, que mostrava o Nordeste essencialmente dessa forma. Acerca das representações que o personagem de Padre Cícero desempenha no espetáculo, dirigido por Cleber Santos, é interessante analisar a crítica feita por Yan Michalski na coluna sobre teatro, publicado no Jornal do Brasil, no dia 14 de julho de 1965:

[...] Por outro lado, houve uma certa confusão entre interpretação criticada e caricatura, e este equívoco aplicado ao personagem principal, contribui consideravelmente para a pouca clareza temática do espetáculo, que é muito mais acentuada do que a já insuficiente clareza temática da peça. Já tivemos a oportunidade de observar ontem que o Padre Cícero, de Francisco Pereira da Silva, é por demais insignificantes para justificar, de uma maneira conveniente, o papel histórico que o personagem desempenhou na realidade

durante a vida. Tal implausibilidade se torna muito mais gritante na interpretação de Osvaldo Lousada, que transforma o padre num pobre coitado, por muitas vezes um débil mental, sem o menor magnetismo pessoal, sem a menor inspiração mística. Quaisquer que fossem as circunstâncias político sociais, quaisquer que fossem os jogos de interesse por trás da pessoa do padrinho, não é possível que milhões e milhões de nordestinos tivessem adotado, durante várias décadas, um homem tão desprovido de personalidade por símbolo de todas as suas esperanças⁶⁸.

O crítico levanta uma questão pertinente, no que se refere às representações de Padre Cícero, colocando à frente a sua condição de nordestino. O nordestino que povoava o imaginário do restante do Brasil, em meados do século XX, recebia o arquétipo do homem nordestino enquanto uma figura apática, conformada e submissa. Essas representações talvez tenham influenciado o processo de produção e construção dos personagens do espetáculo, evidenciando características que não estavam no texto, mas que foram trazidas para a cena, embasada no preconceito e na ignorância acerca dos sujeitos/ personagens ali representados.

2.1.3.2 *As tentações de Padre Cícero* (2018), da Companhia do Teatro Nu

O espetáculo *As tentações de Padre Cícero* (1985) teve sua montagem realizada pela Cia de Teatro Nu, escrita pelo dramaturgo Gil Vicente Tavares. Em sua obra, ele concebe a tessitura da narrativa como uma colcha de retalhos, imagem tão característica do Nordeste. Cenas com personagens históricos se entrelaçam com músicas originais, contação de histórias em formato de cordel, galope e desafio, dando ao espetáculo um dinamismo a partir de elementos da cultura e história nordestina.

⁶⁸ MICHALSKI, Yan. O chão dos penitentes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jul. 1965.

Figura 21 – Espetáculo *As tentações de Padre Cícero* (1985)



Fonte: ATCOM⁶⁹, 2019.

A proposta do espetáculo é trazer à tona o homem, Cícero, com suas emoções, razões e contradições, que lutava pelo pobre, mas que construiu um patrimônio substancial, que o transformou em um homem rico. Ainda que a proposta da montagem pretendesse fazer uma homenagem ao personagem histórico, era importante que o público, ao assistir o mesmo, experimentasse os sentimentos, o contexto e as ações do Padre e fizesse, ele mesmo, suas constatações. Segundo Gil Vicente Tavares:

A história é perpassada por diversos jogos de poder, religiosos e profanos, e há uma dimensão épica nos feitos do Padre Cícero, polêmica e misteriosa, que livro nenhum conseguiria desvendar; no máximo abrir caminhos para cada um refazer as perseguições religiosas, as batalhas, os jogos políticos que fizeram de Cícero um símbolo do Nordeste⁷⁰.

O elenco se desdobra em vários papéis, compondo o painel de personagens que acompanharam a trajetória de Padre Cícero. A proposta do grupo foi mergulhar no universo de sonoridades do sertão, com cordel, embolada, tradições sertanejas – o imaginário sonoro e musical nordestino – com música executada ao vivo, trazendo para o palco a atmosfera do tempo e espaço que embalsamaram a vida de Padre Cícero e que continua imprimindo, ainda hoje, a sua marca em nossa arte. As ações de Padre Cícero foram interpretadas de maneiras variadas, inclusive como atos de insubordinação a Igreja e dignas de críticas, tais como a de

⁶⁹ Foto de Ricardo Prado. Disponível em: <https://agenciaat.com/pecas-as-tentacoes-de-padre-cicero-e-por-que-hecuba-abrem-mostra-do-premio-braskem-de-teatro/>. Acesso em: 18 de maio de 2021.

⁷⁰ Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2018/12/13370/EditaisSetoriais-Teatro-NU-encena-As-Tentacoes-de-Padre-Cicero-na-Sala-do-Coro-do-TCA.html>. Acesso em: 18 de maio de 2021.

Nina Rodrigues, em sua obra *A loucura epidêmica de Canudos Antonio Conselheiro e os jagunços*. Para a autora:

Mas o povo continua a crer no seu milagre; o padre suspenso continua a residir na mesma localidade e em seus arredores; é considerado uma vítima de insidiosa intolerância: e tudo isto serve de fermento para novos inconvenientes. E aqui está um sacerdote, obrigado a acatar e respeitar a voz da Igreja, a zelar e defender a inteireza de sua doutrina, a obedecer e submeter-se às determinações de seus superiores hierárquicos, a ser a pedra de escândalo de uma paróquia, quicá do Brasil inteiro, o cabeça de uma revolta funesta e fatal, o provocador de um cisma latente e perigoso, que se não for sopitado e abafado, virá a trazer dias de amarguras para a santa Igreja e para a Pátria brasileira. Nesta população de espírito infantil e inculto, assim atormentada por uma aspiração religiosa não satisfeita, forçosamente havia de fazer profunda sensação a figura impressionante de um problema ou enviado divino desempenhada por um delirante crônico na fase megalomaniaca da psicose (RODRIGUES, 2000, p. 156).

De pregador da pequena capela da aldeia do Juazeiro, vinculada à Vila do Crato, à líder religioso da região do Cariri, no solo cearense. De incômodo padre, associado a milagres e práticas religiosas consideradas fanáticas, banido e excomungado da Igreja Católica, a instrumento de luta – pela mesma igreja – em defesa à entrada das religiões Evangélicas; de primeiro prefeito de Joaseiro – mais tarde, Juazeiro do Norte – a primeiro vice-presidente do Ceará e, posteriormente, deputado federal. São muitos os motivos para contar a rica e fantástica história do Padim Ciço⁷¹. Embora não tenha sido canonizado pela Igreja, Padim Ciço, como é chamado pelos seus devotos, é tido como santo pela legião de fiéis espalhados pelo Brasil. Em 2002, a Diocese do Crato deu início aos estudos visando à reabilitação eclesial e histórica do padre Cícero.

2.1.4 Beata Maria de Araújo: A hóstia ensanguentada na boca da negra?

Salve o povo Xucuru/ Na cumeeira da serra Ororubá o velho /profeta já dizia/ Uma nova era se abre com duas vibras /trançadas/ Seca e sangue/ Seca e sangue/ Herdeiros do novo milênio/ Ninguém tem mais dúvidas/ O sertão vai virar mar/ E o mar sim/ Depois de encharcar as mais estreitas veredas/ Virará sertão/ Antôe tinha razão rebanho da fé/ A terra de todos/ a terra é de ninguém/ Pisarão na terra dele todos os seus/ E os documentos dos homens incrédulos/ Não resistirão a Sua ira/ Filhos do caldeirão/ Herdeiros do fim do mundo/ Queimai vossa história tão mal contada/ Ah! Joana Imaginária/ Permita que o Conselheiro/ Encoste sua cabeleira/ No teu colo de oratórios/ Tua saia de rosários/ Teu beijo de cera quente/ E

⁷¹ Cícero Romão Batista nasceu na então Vila Real do Crato, no dia 24 de março de 1844, filho de Joaquim Romão Batista, pequeno comerciante, e de Joaquina Vicência Romana, conhecida como dona Quinô. Era o único homem dos 11 filhos do casal. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/C%C3%8DCERO,%20Padre.pdf>. Acesso em: 11 de maio de 2020.

*assim na derradeira lua branca/ Quando todos os rios virarem leite/ E as barrancas cuscuz de milho/ E as estrelas tocadeiras de viola/ Caírem uma por uma/ Os soldados do rei D. Sebastião/ Mostrarão o caminho*⁷².

(Cordel do Fogo Encantado).

Figura 22 – Maria Madalena do Espírito Santo de Araújo



Fonte: Página do Cariri Cangaço⁷³ (2018).

Em meio a todas essas influências, nasce a história da construção de uma crença, de um lugar santo, de uma beata e de um padre sacralizados pela vivência religiosa popular, alheia à ortodoxia que os processos episcopais buscaram controlar (NOBRE, 2014). O “milagre do juazeiro”, que tem como protagonismo inicial a figura da Beata Maria de Araújo, nos apresenta o cenário: num lugar ermo, no interior do Ceará, Nordeste brasileiro, em um momento de comunhão, uma hóstia se transforma em sangue na boca de uma beata do povo.

De acordo com Régis Lopes (2000), em março de 1889, acontece em público, pela primeira vez, o dito milagre, a hóstia transmuta-se em sangue no momento em que a beata Maria Madalena do Espírito Santo de Araújo recebe a comunhão, em missa na Igreja Nossa

⁷² LIRA, José Paes de. **Profecia (Ou Testamento da Ira)**. Intérprete: Cordel do Fogo Encantado, Recife: Fábrica Estúdios, 2000.

⁷³ Disponível em: <https://cariricangaço.blogspot.com/2019/10/o-que-achei-no-atestado-de-obito-da.html>. Acesso em 18 de maio de 2021.

Senhora das Candeias, em Juazeiro do Norte, celebrada pelo Padre Cícero Romão Batista. Segundo Nobre (2014, p. 327-328):

María de Araújo era também Madalena do Espírito Santo. Adotar um nome de santo por falta de um sobrenome materno era um costume comum entre as populações pobres do interior brasileiro. Madalena recordava ainda a figura da “santa pecadora” cujo “aspecto dramático da sua conversão servia aos princípios catequéticos da Igreja católica [...] Por apresentar uma situação de liminaridade, resgatada da condição de pecadora e transformadora em escolhida de Cristo”.

Além do acontecimento da transmutação da hóstia em sangue, outros fatos considerados extraordinários são anunciados, quase que ao mesmo tempo, no pequeno povoado de Juazeiro, do Cariri cearense: colóquios da beata com Jesus, sangramento de crucifixo e êxtase, impulsionando a criação de um forte movimento religioso que seria mais tarde conhecido como: romarias de Juazeiro. Tudo isso, alimentado pela crença no poder milagroso do Padre Cícero e da Beata Maria de Araújo, estabelecendo rituais e narrativas em torno desses fatos postos. Para Régis Lopes, o lugar em que ocorriam os fenômenos tinha sua importância e seu significado espiritual:

Para padre Cícero e a Beata Maria de Araújo, assim como para milhares de romeiros, Juazeiro era um espaço de comunicação entre o Céu e a Terra. A transformação da hóstia em sangue anunciava que o remoto povoado era um território de salvação para todos os pecadores. A sacralidade de Juazeiro estava relacionada com as lágrimas de Cristo em face dos “desvios” que se operam em todo o mundo. Tratava-se de um sinal da Divina Providência para a rápida conversão dos filhos rebeldes. O mistério do sangue que surgia durante a comunhão era também associado a um aviso sobre o *fim das eras*. O padre e a beata acreditavam que suas vidas eram instrumento de Deus, que deveriam converter os “desviados” e realimentar a fé dos devotos (LOPES, 2000, p. 14-15).

Percebe-se que, num processo de evolução de fatos, esses acontecimentos se dão em torno do culto ao “precioso sangue”, pelos sertanejos daquelas redondezas, bem como à Beata Maria de Araújo, enquanto instrumento de realização do milagre, e posteriormente ao Padre Cícero Romão Batista. Estes personagens centrais, Beata Maria de Araújo e Padre Cícero, são as “sementes divinas” formadoras do espaço sagrado de Juazeiro do Norte. Na compreensão de Edianne Nobre, a cidade de Juazeiro do Norte é compreendida enquanto um *espetáculo*, onde os personagens vivem um verdadeiro *Teatro Místico*:

Tentaremos perceber o espaço em Juazeiro não como um mero cenário, mas como um teatro, na acepção mais ampla do termo [...] O espaço de Juazeiro se transmutará em espaço de espetáculo, pois, será regido por outras noções de tempo e espaço: as do tempo e espaço sagrados. Entendemos ainda por

um espetáculo, a trama de tensões e conflitos que se estabelecem nas relações de poder entre os personagens de um enredo (NOBRE, 2011, p. 40).

Essa referencia é importante para delimitar aqui o entendimento acerca das contradições de narrativa das pessoas que lá residem, e perceber como essa sacralidade é, também, profana. Nesse caso, a autora compreende e percebe nos discursos sobre os milagres em Juazeiro uma linguagem potencialmente teatral, que se assemelha ao teatro ritualístico e religioso:

Acreditamos que os depoimentos que narram os milagres, bem como aqueles que querem detrata-lo são marcados por uma linguagem teatral que faz parte de uma tradição – estética e religiosa – barroca. O teatro, não é então, mero palco onde as ações se desenrolam, é um espaço tramado, que vai sendo construído e reconstruído nas ações de seus personagens (NOBRE, 2011, p. 27).

O sacro, relacionado aos temas religiosos, é separado por uma linha tênue do profano, tal quais as farsas e os jograis, com os temas de caráter popular, cômico e moralizante. Assim, é importante tentarmos compreender: se a Beata Maria de Araújo foi uma das protagonistas dos acontecimentos que deram origem às romarias ao Juazeiro do Norte, quais fatores ocorreram para que sua significância fosse ofuscada, e até invisibilizada, ficando o Padre Cícero com todas as glórias? A pesquisadora Edianne Nobre, em seu livro *Incêndio da Alma: a beata Maria de Araújo e a experiência mística no Brasil do Oitocentos*, tem uma linha de pensamento que sugere que o esquecimento ou apagamento da personagem da beata se deu de várias maneiras e por motivos diversos.

A beata é pobre e de baixa condição! O juazeiro é um insignificante povoado! Serão estes os obstáculos às manifestações divinas? Assim, o Monsenhor Francisco Rodrigues Monteiro demonstrou sua indignação com as desconfianças sobre a santidade de Maria de Araújo, personagem central do evento que deu início à fama de “milagreiro” de Padre Cícero Romão Batista. Monsenhor Monteiro foi um dos maiores defensores da veracidade da transformação da hóstia em sangue quando posta na boca de Maria, a partir de março de 1889 (NOBRE, 2014, p. 17).

Ora, a beata, além de zeladora do Apostolado da Oração, ou Associação do Sagrado Coração de Jesus, era uma mulher negra, leiga, analfabeta e pobre, que tinha como “diretor espiritual” o próprio Padre Cícero. Ou seja, era alguém que poderia ser facilmente questionada, dada a sua condição enquanto sujeito, praticamente sem direitos, se levarmos em conta o contexto no qual a mesma estava inserida. Apesar do fato da hóstia se transformar em sangue diversas vezes, de forma pública, a Igreja olha com desconfiança e envia a primeira comissão que constata a veracidade dos fatos. Assim, as romarias eram cada vez mais

constantes e cresciam em quantidade, os peregrinos se dirigiam em imensas levas, fazendo penitências e orações na Igreja Matriz ou nas ruas de Juazeiro. Cada devoto queria provar que merecia a graça de Deus. Não satisfeita, a Igreja retoma os protestos contra estas ações, taxadas de fanáticas. Segundo Lopes (2000, p. 16):

Enquanto o Bispo do Ceará lançava vários protestos contra o “fanatismo de Juazeiro”, aumentavam as crenças sobre a existência de milagres em torno de Padre Cícero e a Beata Maria de Araújo. Juazeiro transformava-se em um lugar sagrado, atraindo romeiros das mais remotas paragens do sertão. Mesmo com as várias proibições da Igreja, o número de devotos não diminuiu. Pelo contrário, com o passar do tempo, o fluxo de peregrinos para Juazeiro vai, paulatinamente, aumentando.

Para Nobre (2011, p. 330), a beata queria provar sua devoção a Deus, “o sangramento da hóstia assinalou, para ela, o auge de uma trajetória marcada pelo desejo de uma vida dedicada a Deus”. Sem conseguir provas definitivas que pudessem negar ou admitir esses “fatos extraordinários”, Dom Joaquim exige que o Padre Cícero providencie a transferência da beata da cidade de Juazeiro para a Casa de Caridade do Crato, ordem esta que é descumprida, dando início a uma disputa interna entre as autoridades da Igreja católica e o vigário de Juazeiro do Norte. Assim, o milagre é negado oficialmente. Para Lopes (2000, p. 21), o milagre é refutado usando como desculpa a insubordinação da beata:

Em carta enviada ao Padre Cícero em julho de 1890, dom Joaquim escreve que, diante da insubordinação, não pode haver milagre: “Maria de Araújo desobedeceu-me!! Para mim, está tudo acabado, não há sobrenaturalidade nos factos acontecidos com Maria de Araújo [...] meu juízo está formado”. Em seguida, dom Joaquim adverte que o milagre passa a ser um assunto falso e proibido. No seu entender, a desobediência é inaceitável.

Dom Joaquim nomeia outra Comissão de Inquérito, em abril de 1892. Em poucos dias, esta anuncia que o milagre não existe, pois, em várias ocasiões do inquérito, a hóstia não havia se transformado em sangue. A igreja, então, proíbe qualquer manifestação que tenha referência ao “milagre”. O que não impede os peregrinos e romeiros de continuarem sua adoração e sacralidades a romaria:

Depois do decreto da sagrada Inquisição, em 1894, Maria de Araújo entra em progressivo recolhimento. Começa a viver em reclusão e silêncio, sem despertar, de modo direto, a realização de rituais na religiosidade dos peregrinos. Os devotos que, todos os dias, ocupavam as ruas de Juazeiro acabam escolhendo outros lugares para as suas práticas de devoção: a casa de padre Cícero, a matriz de Nossa Senhora das Dores e as paredes da Igreja do Horto, quer dizer, o templo que havia ficado inconcluso em face das proibições de dom Joaquim (LOPES, 2000, p. 23).

Com o passar do tempo, percebendo que não conseguiria conter e proibir as romarias, a Igreja começa a aceitar o que chamava de “fanatismo dos peregrinos”, e enquanto expressão de “religiosidade popular”, enquanto à memória da transubstanciação, houve um rearranjo de crenças. Assim, enquanto a Beata Maria de Araújo saía de cena, perdendo importância no imaginário dos romeiros, o padre Cícero tomava esse lugar, se posicionando como o grande santo do sertão nordestino.

Para Nobre (2011, p. 331), “voltando ao ponto de partida, é importante que se perceba a atuação de Maria de Araújo fora da condição maniqueísta de vítima ou vilã”. Nesse sentido, a autora assinala três tipos de relações que podem ser estabelecidas diante dos fenômenos ocorridos a partir da transformação da hóstia em sangue. O primeiro, diz respeito à mística e a Igreja Católica, na qual Maria de Araújo foi qualificada a partir do tripé: santa, embusteira e possessa. O segundo, diz respeito à mística e medicina, a partir da qual o debate girou em torno da possibilidade de a beata ser histérica e/ou enferma. O terceiro, diz respeito à mística e a política, na qual a “trajetória de santidade” da Beata é substituída pela do Padre Cícero. Para Lopes, há uma clara tentativa de apagamento de ambos os personagens e de conter a devoção dos fieis que ancoravam neles sua fé:

Em carta pastoral de 1891, o bispo do Ceará dom Joaquim Vieira mostrava-se revoltado com uma “grosseira superstição” que agitava Juazeiro: o crescente uso de medalhas cunhadas na Europa e a difusão de retratos com as figuras do padre Cícero e Maria de Araújo. Comunicava que, na sua posição de “Pastor e Guarda da fé”, decidia tomar providências para impedir “este ultraje atirado à face da puríssima religião”. Indignado, o bispo lançava mais um protesto contra os “fanáticos” (LOPES, 2000, p. 66).

Aos poucos, a beata vai perdendo evidência em meio aos acontecimentos e caminha para a aniquilação de si. O ponto final desse processo não se deve ao fato de a Beata Maria de Araújo, apesar de seu protagonismo e importância nos acontecimentos relatados, ter morrido reclusa, pobre e praticamente anônima, mas ao fato da violação do seu túmulo e a destruição dos seus restos mortais, autorizado pelo monsenhor José Alves de Lima, em 1930, o então vigário da cidade de Juazeiro. O mesmo teria ordenado a destruição do túmulo sem autorização legal, e desaparecido com o corpo, consolidando o esquecimento acerca da sua história.

As representações controversas da Beata chegam ao imaginário dos brasileiros, também através das produções teatrais, que ao longo dos anos foram muitas. Aqui, tratarei de analisar duas produções que tratam tanto da questão religiosa de Padre Cícero, e conseqüentemente da beata Maria de Araújo, quanto da questão política, já que neste caso são

indissociáveis. O primeiro espetáculo é *A beata Maria do Egito* (1979), da escritora cearense Rachel de Queiroz, e a segunda trata-se de *Corpo Místico* (1997), do dramaturgo cearense Oswald Barroso⁷⁴, que também assina a direção, montada pela Cia. Brincantes Boca Rica.

2.1.4.1 A Beata Maria do Egito (1950) e a força do sagrado feminino

A peça teatral *A beata Maria do Egito* foi escrita em 1950 e publicada no livro *Lampião e A Beata Maria do Egito*, que reúne essas duas peças teatrais, escritas por Rachel de Queiroz. A primeira, publicada em 1953, mostra a intimidade de Virgulino Ferreira, Maria Bonita e seu bando. A segunda, de 1958, narra a história de uma jovem beata, bonita e determinada, que entregou sua juventude a uma causa religiosa no Ceará – em defesa de Padre Cícero – e, de repente, viu-se diante das tentações naturais da vida. As duas peças figuram entre as grandes obras da autora. *Lampião* mostra um pouco o lado jornalista da escritora, que baseou seu texto em uma pesquisa histórica. Porém, mesmo contendo muitos elementos fiéis à história oficial, a peça não se prende a uma fria narrativa dos fatos: é repleta de emoção e poesia. Para Karlo-Gomes; Araújo e Flores (2019, p. 219):

A peça *A Beata Maria do Egito*, impressa em 1958, foi a segunda e última desenvolvida por Rachel de Queiroz. Conforme Tamaru (2004, p. 35), Raquel deu continuidade ao projeto de uma escrita que protagoniza a mulher como o dínamo principal das construções literárias em seus diversos gêneros. Mesmo na peça anterior – *Lampião* – publicada em 1953, percebe-se um esforço em estabelecer um resgate histórico da importância de Maria Bonita, quase como uma resposta ao romance *Maria Bonita*, escrito por Afrânio Peixoto, em 1914, que, apesar do título, desenvolveu o papel feminino muito mais como uma personagem secundária (coadjuvante), tal como a função exercida pela personagem Helena na narrativa épica *Ilíada*, de Homero.

A peça de Raquel de Queiroz traz uma narrativa ancorada numa escrita regionalista nordestina, contextualizada na década de 1930, tendo como pano de fundo alguns fenômenos sociais, como o cangaço, o banditismo e o messianismo. Fenômenos estes que marcaram a

⁷⁴ Raimundo Oswald Cavalcante Barroso - Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (1986), mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (1997), doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2007) e pós-doutorado em Teatro, na Escola de Teatro da UNIRIO com o projeto "A máscara e sua performance no nordeste brasileiro", sob orientação do Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho (2014). Participou, como professor bolsista, do Curso de Especialização em Cultura do Campo da Universidade Federal do Cariri. Atualmente é professor da Universidade Estadual do Ceará, pesquisador do NEPAA - Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, do Laboratório de Estudos e Pesquisa em História e Culturas - DICTIS, e do Grupo de Pesquisas Cultura Brasileira: Educação e Práticas Pedagógicas, do qual é vice líder, ambos da UECE. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4566251355774491>. Acesso em: 18 de junho de 2020.

decadência do sistema econômico social que se insurgia contra a República brasileira. Assim, segundo Karlo-Gomes; Araújo e Flores (2019, p. 219):

Essa obra dramaturgical de Rachel de Queiroz, antes mesmo de sua impressão oficial em 1958, ganhou vários prêmios em 1957, tais como os dois prêmios de Melhor Peça Teatral, conferidos tanto pela Associação dos Críticos Teatrais de São Paulo quanto pelo Instituto Nacional do Livro, além do Prêmio Paula Brito, concedido pela Secretaria de Educação do Rio de Janeiro. No entanto, a liberação mais ampla para montagem e encenação teatral só foi concedida por Rachel em agosto de 1997 (conforme dados da Academia Brasileira de Letras), porém, nesse ínterim, foram feitas algumas encenações oficiais da peça e uma adaptação para a televisão. Essa primeira encenação ocorreu em 1958, sob a direção de José Maria Monteiro, tendo Glauce Rocha no papel-título e a participação de Jaime Costa e Sebastião Vasconcelos; contudo, a direção sofreu severas críticas que apontaram descuido e superficialidade nessa primeira performance textual. Além desse momento, houve encenações oficiais em 1961 – feita pelo Teatro Popular do Sesi de São Paulo sob direção de Osmar Rodrigues Cruz; e, em 1991, por meio do Curso de Formação de Ator de Pernambuco, com direção de Lúcio Lombardi. A adaptação dessa peça para a televisão ocorreu em 1976, com a direção e adaptação de roteiro de Kiko Jaess e interpretações de Esther Góes (como a beata Maria do Egito), Antonio Fagundes (Tenente João), Stênio Garcia (Cabo Lucas) e Antônio Petrin (Coronel Chico Lopes). Essa adaptação foi produzida para ser exibida no Programa Teatro 2, veiculado pela TV Cultural e que, posteriormente, em 10 de maio de 2007, foi remasterizada e reexibida na própria TV Cultura em um novo programa – Grande Teatro em Preto e Branco. Essa adaptação será chave para percebermos que algumas construções não verbais presentes na versão do meio televisivo reforçarão alguns estereótipos e arquétipos que não estão muito claros no texto-base.

O espetáculo traz em seu íntimo a estética e a construção identitária do nordestino. Observa-se claramente, na escrita da autora, o seu posicionamento crítico acerca do papel da mulher na sociedade, bem como da figuração feminina na literatura brasileira. O segundo aspecto que merece relevância está no “propósito antropológico que a obra de Rachel de Queiroz assume na construção identitária do *homo nordestinus*” (KARLO-GOMES; ARAÚJO; FLORES, 2019, p. 222). O texto da autora procura desfazer alguns estereótipos comuns às representações de Nordeste, tais como o uso da figura do “cangaceiro”. Em nenhum momento da peça se faz referência a esse elemento em específico, e sim a referência seria feita aos “romeiros”, como bem observam Karlo-Gomes; Araújo; Flores (2019).

Figura 23 – Espetáculo *A Beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz (1996)



Fonte: Blog Patrícia França⁷⁵ (2010).

A peça aqui mencionada se reveste de importância, na medida em que acentua o protagonismo feminino diante de uma sociedade patriarcal e arcaica no Brasil, como forma de apresentar resistência aos estereótipos fortemente presentes na escrita dramaturgic e literária daquele momento histórico. No que se refere ao espetáculo, analisando de forma minuciosa, a peça *Beata Maria do Egito* suscita uma discussão acerca do regional, bem como dos aspectos trágicos de um drama moderno.

2.1.4.2 *Corpo Místico* (1997) e o Teatro Boca Rica no Ceará

O Teatro Boca Rica é um misto de Teatro-Escola-Café, unindo pesquisa, criação, recriação, produção e gestão à formação artística, com programação de espetáculos artísticos diversos. Seu objetivo inicial é o de promover o intercâmbio entre artes e saberes humanos, através de parcerias, atividades e projetos comuns. Considerado um lugar de resistência da cultura popular em sua expressão máxima e um “espaço de sociabilidades múltiplas”, foi fundado por um grupo de artistas e intelectuais que atuam desde os anos 1970 no estado do Ceará, liderado inicialmente pelo filósofo e diretor teatral José Carlos Matos, e posteriormente pelo teatrólogo Oswald Barroso.

⁷⁵ Disponível em: <https://patriciafrancablog.blogspot.com/2010/01/beata-maria-do-egito-beata.html>. Acesso em: 19 de maio de 2021.

Figura 24 – Fachada do Teatro da Boca Rica - Fortaleza - Ceará



Fonte: Associação Educativa Cultural Teatro da Boca Rica (2017).

Atualmente, o Teatro da Boca Rica é dirigido pela atriz e pesquisadora Rejane Reinaldo, funcionando como escola, unindo criação, pesquisa e recriação à formação artística, através de cursos, oficinas, encontros e seminários. Mantém uma programação permanente de espetáculos de teatro, dança e música, cursos e oficinas abertas ao grande público e promoções especiais voltadas à incorporação de novos segmentos da população à prática das artes cênicas e à frequência aos teatros. Tem como proposta promover o intercâmbio com outros teatros e entre grupos e companhias, profissionais e técnicos das diversas artes, assim como o diálogo entre as artes cênicas, demais artes e saberes humanos, através de parcerias, atividades e projetos comuns.

Tem por finalidade desenvolver, através de ações educativas, articuladas às atividades artísticas diversas, a pesquisa, experimentação e difusão das artes, contribuindo para seu desenvolvimento e popularização como forma de conhecimento e promoção do ser humano. Bem como, trabalhar na confluência do popular com a vanguarda, abrigando espetáculos e projetos que de algum modo ajudem a renovação da linguagem artística, seja acentuando suas referências tradicionais, seja inserindo inovações. O teatro é, ainda, palco onde ocorrem inúmeras criações artísticas, pesquisa, produção, gestão, tradição popular e a juventude urbana e sua exuberante produção cultural. Lado a lado com as mais avançadas experiências midiáticas contemporâneas. Exalta a pluralidade da criação, tradição e tradução, numa renovação da linguagem artística, acentuando suas referências matriciais, agregando contemporaneidade. Trocas e vivências múltiplas, um ritual que marca, ao mesmo tempo, reencontro e partida, sempre.

A Cia. Brincantes Boca Rica montou o espetáculo *Corpo Místico*, como resultado de uma pesquisa feita por seu autor. Segundo Rejane Reinaldo, a Cia. Teatro Boca Rica,

Pesquisou, registrou e encenou a feição sagrada na cena popular tradicional cearense. O estudo foi voltado para o milagre da Beata Maria de Araújo, no Juazeiro do Norte de Padre Cícero. O projeto pesquisou e trouxe para o palco o grande mito fundador da cidade de Juazeiro do Norte, do Ceará. O espetáculo foi apresentado e premiado em festivais nordestinos. Premiado em festivais. Pesquisa. Espetáculo teatral e pesquisa sobre o sagrado na cena tradicional. Texto e direção de Oswald Barroso. *Corpo Místico* foi o segundo momento de uma trilogia de processo de pesquisa, experimentação e criação, iniciado em 1998, teve como tema os ritos sacros populares tradicionais. Compreendeu pesquisa bibliográfica e estudo da iconografia sagrada, tanto no Ocidente, quanto no Oriente, pesquisa de campo no interior do Ceará e da Bahia, experimentações cênicas no recém-inaugurado Teatro da Boca Rica, Resultou na criação do espetáculo *Corpo Místico* que circulou pelo interior do Ceará e capitais do Nordeste, e na publicação do livro *Corpo Místico e outros textos para teatro*⁷⁶.

Para Maria Helena Kuhner (1997), o espetáculo de Oswald Barroso, expõe a visão e as crenças desse “bando de famintos e desesperados” que compõem o “povo de Deus”, em confronto com a inquisitorial arrogância e prepotência do Monsenhor, do alto do seu trono/carruagem. Desde logo, a linguagem dramática e cênica é um autêntico *religare* de seres e signos de diferentes raízes, que, unidos em um só corpo, investem hierarquias e afirmam, vivendo, suas próprias convicções, sempre empenhados em manter a ordem, o domínio e o controle de corações e mentes.

Figura 25 – Espetáculo *Corpo Místico* - Teatro Ritual



Fonte: Gentil Barreira (1998). Em cena: Joça Andrade, Karin Virginia, Teta Maia e Rejane Reinaldo.

⁷⁶ (REINALDO, 2017, p. 15). Disponível em: https://cultura.sobral.ce.gov.br/files/agent/10497/teatro_boca_rica_book_eletr%C3%B4nico.pdf. Acesso em: 19 de maio de 2021.

Na análise de Claudia Leitão (1997, p. 1) acerca do trabalho de Oswald Barroso, enquanto pesquisador, jornalista, teatrólogo, professor, este tem demonstrado uma capacidade de compreensão de mundo a partir da sabedoria dos mais simples:

Fazer jornalismo, teatro ou pesquisa antropológica no Nordeste é tarefa da maior responsabilidade. Numa região cuja riqueza cultural vê-se quotidianamente solapada pela pobreza econômica, fazer pesquisa sobre cultura popular, enveredar pelos sertões em busca de diversos significados de suas manifestações artísticas é desafio dos mais quixotescos, resgatando desta expressão o seu caráter heroico e imaginoso, rechaçando-se dela o que a prosperidade lhe atribui de pejorativo.

Por fim, o espetáculo *Corpo Místico* circulou no Ceará e fora deste, ganhando várias premiações. Também foi apresentado no FNT – Festival Nordestino de Teatro, em 1998, onde ganhou o prêmio de Melhor Cenário.

2.1.5 Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião: Carrego comigo coragem, dinheiro e bala!

Há um tempo atrás se falava em bandidos/ Há um tempo atrás se falava em solução/ Há um tempo atrás se falava em progresso/ Há um tempo atrás que eu via televisão/ Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha/ Não tinha medo da perna cabeluda/ Biu do olho verde é que fazia sexo, fazia/ Fazia sexo com seu alicate (bis) Oi sobe morro, ladeira córrego, beco, favela/ A polícia atrás deles e eles no rabo dela/ Acontece hoje e acontecia no sertão/ Quando um bando de macaco perseguia Lampião/ E o que ele falava muitos hoje ainda falam/ "Eu carrego comigo coragem, dinheiro e bala!"/ Em cada morro uma história diferente/ Que a polícia mata gente inocente/ E quem era inocente hoje já virou bandido/ Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido/ Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha/ Não tinha medo da perna cabeluda/ Biu do olho verde é que fazia sexo, fazia/ Fazia sexo com seu alicate (bis)/ Sobe morro, ladeira córrego, beco, favela/ A polícia atrás deles e eles no rabo dela/ Acontece hoje e acontecia no sertão/ Quando um bando de macaco perseguia Lampião/ E o que ele falava muitos hoje ainda falam/ "Eu carrego comigo coragem, dinheiro e bala!"/ Em cada morro uma história diferente/ Que a polícia mata gente inocente/ E quem era inocente hoje já virou bandido/ Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido/ Banditismo por pura maldade/ Banditismo por necessidade/ Banditismo por pura maldade/ Banditismo por necessidade/ Banditismo por uma questão de classe/ Banditismo por uma questão de classe/ Banditismo por uma questão de classe⁷⁷.

(Chico Science)

⁷⁷ SCIENCE, Chico. **Banditismo por uma questão de classe**. Intérprete: Nação Zumbi. Da Lama ao Caos, 2000.

Figura 26 – Virgulino Ferreira da Silva



Fonte: Cariri Cangaço⁷⁸ (2014).

A música *Banditismo por uma questão de classe*, de autoria de Chico Science, foi lançada no álbum *Da Lama ao Caos* (1994), primeiro álbum de estúdio da banda pernambucana Chico Science & Nação Zumbi. Este, considerado um verdadeiro clássico da música brasileira, apresentou um som revolucionário, com canções energéticas, muito bem elaboradas, mesclando funk rock com maracatu, embolada, psicodelia e música afro. Além disso, foi o disco que inaugurou a cena *Manguebeat*⁷⁹ e um dos responsáveis pela introdução do rock dos anos 90, exercendo uma influência muito forte para o que surgiria

⁷⁸ Disponível em: <http://cariricangaco.blogspot.com/2010/07/capitao-virgulino-ferreira-na-cuba-de.html>. Acesso em 19 de maio de 2021.

⁷⁹ O Movimento Manguebeat desenvolveu-se em Recife, capital do estado de Pernambuco, a partir de 1991, e consistiu em uma “cena cultural”, especialmente de corte musical, que misturava elementos da cultura regional de Pernambuco, como o maracatu rural, com a cultura pop, sobretudo o rock’n roll e o hip-hop. O Manguebeat também desenvolveu uma forma própria de exprimir visualmente essa mistura. O uso do chapéu de palha, típico da cultura pernambucana, aliado aos acessórios da cultura pop, como óculos escuros, camisas estampadas, tênis e colares coloridos produziu um efeito visual acentuado em seus integrantes. Os principais idealizadores da cena manguebeat foram Chico Science, Fred Zero Quatro, Renato L, Mabuse e Héder Aragão. Somaram-se a eles Jorge du Peixe, Pupilo, Lúcio Maia, Toca Ogan, Gilmar Bola 8, Gustavo da Lua, Otto, entre outros. O termo “manguebeat” é fruto de uma junção da palavra *mangue*, que designa um ecossistema típico da costa do Nordeste brasileiro e da cidade de Recife, com a palavra *beat*, do inglês, que significa batida – mas que também remete à linguagem dos códigos binários utilizados na informática: *beat*, *bits*.

depois. O caranguejo, forma de vida típica do mangue ou da lama dos manguezais, que é capturado e vendido por trabalhadores da região, tornou-se o símbolo desse movimento. Inclusive, o principal manifesto desse movimento cultural, escrito por Fred Zero Quatro, tem o título de *Caranguejos com cérebro*. A denominação *manguebeat* pretendia tornar clara a proposta desse manifesto. Nele, Zero Quatro afirma que as “artérias” da cultura do Recife estavam “bloqueadas”, que Recife “estava morrendo” econômica e culturalmente e que, portanto, era necessário revitalizar a cultura da cidade, misturando o tradicional com o moderno. No trecho a seguir, fica clara a proposta do autor:

Hoje, os *mangueboys* e *manguegirls* são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência⁸⁰”.

Para Pesavento (2003, p. 33), narrativas históricas são “representações sociais construídas pelos homens para atribuir significado ao mundo, ao que se dá o nome de imaginário”. Assim, o título da música também faz referência ao banditismo nordestino, que na região ficou marcado no imaginário popular com a alcunha de cangaço. Por volta de 1834, o termo “cangaceiro” já era utilizado para se referir a bandos de camponeses pobres que habitavam os sertões do Nordeste brasileiro, vestindo roupas de couro e chapéus, carregando carabinas, revólveres, espingardas e facas longas e estreitas, conhecidas como peixeiras. Essas referências nos evocam a memória dos vaqueiros, que se utilizam dessas mesmas vestimentas para adentrarem na catanga e se protegerem de plantas com espinhos longos e pontudos, típicas dessa região geográfica em especial. Segundo Pierre Nora, a memória é fenômeno sempre atual, como “um elo vivido no eterno presente” que alimenta e reconstrói a história. Enquanto que a história, como “representação incompleta e problemática do passado” (1993, p. 09), é rememorada segundo as necessidades presentes de cada sociedade. Nesse caso, falar do cangaço no Nordeste é falar de um misto de memória e representação, pois ambas se misturam na narrativa acerca dos acontecimentos que deram origem a esse fenômeno social. O fenômeno se mescla com a origem e formação do que hoje denominamos Nordeste. Assim, para Fátima (2012, p. 10):

⁸⁰ Trecho do manifesto *Caranguejos com cérebro* (1994), de autoria de Fred Zero Quatro. Disponível em: <https://docente.ifrn.edu.br/marcelmatias/Disciplinas/orientacoes/caranguejo-com-cerebro-e-quanto-vale-uma-vida>. Acesso em 19 maio de 2021.

O Nordeste surgirá em substituição ao antigo Norte, como uma área castigada pelas secas, pelo banditismo, pela violência, pelo atraso econômico e social, imagens calejadas no imaginário social nos dias de hoje. O cangaço, um dos males que flagelaram durante décadas esta região do País, passa a ganhar notoriedade na imprensa do País, como uma terra de gente selvagem e com instintos animalescos. Nascido dentro dos códigos de honra do Sertão, o cangaço irá marcar seu povo e sua cultura com os estigmas de violência, da honra e da busca da justiça que se faz com o sangue. O cangaço surgiu então como produto de uma vida difícil que levou os indivíduos à marginalidade, começando pelos jagunços dos coronéis até a rebeldia plena, o cangaço. No sertão, os grandes proprietários de terras, os “coronéis” eram também os chefes políticos, dominando politicamente um município, exercendo um poder patriarcal sobre a população; poder determinado pelo número de pessoas que trabalhavam para eles e aos quais assegurava proteção, e também, pela quantidade de armas de que dispunha para garantir o poder.

O Cangaço, nesse caso, representou um movimento social ocorrido no Nordeste do país nos séculos XIX e XX, no qual os cangaceiros, grupos de nômades armados, demonstravam a insatisfação pelas condições precárias em que a maior parte da população nordestina se encontrava, uma vez que o poder estava concentrado nas mãos dos coronéis. Apesar disso, alguns autores defendem que o objetivo do Cangaço era o de “controlar o Sertão”, de modo que também foi comum o uso de grupos cangaceiros por parte dos Coronéis da época, como modo de impor suas vontades e conquistar objetivos sociais. Estes eram apelidados de “jagunços”. Assim, para alguns especialistas, o cangaço teria nascido como uma forma de defesa dos sertanejos diante da ineficiência do governo em manter a ordem e aplicar a lei. É importante questionarmos a quem servem esses vários discursos que se formaram ao longo do tempo sobre o cangaço. Nesse caso, o discurso se constitui em, “um conjunto de regras anônimas, históricas sempre determinadas no tempo espaço, que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica, ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 1960, p. 43). Esse discurso está também relacionado ao conceito de representações. Portanto, segundo Jodelet (2001, p. 22):

As representações sociais é uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. [...] Geralmente, reconhece-se que as representações sociais – enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. [...] Como fenômenos cognitivos, envolvem a pertença social dos indivíduos com as implicações afetivas e normativas, com as interiorizações de experiências, práticas, modelos de condutas e pensamento, socialmente inculcados ou transmitidos pela comunicação social, que a elas estão ligadas. [...] seu estudo constitui uma contribuição decisiva para a abordagem da vida mental individual e coletiva. [...] como produto e processo de uma atividade de

apropriação da realidade exterior ao pensamento e elaboração psicológica e social dessa realidade.

Por sua forma violenta, promovendo ataques e saques em fazendas para obtenção de resgate, com características nômades, esse fenômeno social também ficou conhecido como Banditismo Social. Este, por sua vez, foi um processo histórico que ganhou força no Brasil no período dos movimentos de Canudos e de Contestado. Suas primeiras manifestações ocorreram por volta de 1870 e seguiram até 1940. As suas causas foram, principalmente, socioeconômicas e individuais. Entre as primeiras, a mais importante era a estrutura agrária do Nordeste, na qual o homem do campo tinha poucas alternativas: submissão total aos coronéis e miséria; revoltar-se contra o status quo e ingressar no cangaço, ou acreditar que tudo era propósito de Deus e aderir aos grupos com aproximação ao fanatismo religioso. Apesar de muitas pessoas relacionarem o banditismo social somente ao Nordeste brasileiro, esse fenômeno não está restrito a esta região geográfica. Para Ferreras (2003, p. 215):

Segundo Hobsbawm, o Banditismo Social é um fenômeno universal, dado que os camponeses teriam todos eles um modo de vida similar, definido pelo acesso direto à terra e a uma série de recursos naturais e de reciprocidades costumeiras na comunidade; por isto, o Banditismo Social não tem um período definido numa cronologia unívoca. Conforme Hobsbawm, a transição para o capitalismo agrário não acontece num momento histórico específico e depende do momento em que se produz essa transição. Nos países desenvolvidos, esta passagem aconteceu no século XVIII, enquanto nas sociedades da América Latina, no século XX. O momento em que começa o Banditismo Social pode não estar muito bem definido, mas está associado à desintegração da sociedade tribal ou à ruptura da sociedade familiar. É evidente que o Banditismo Social acaba com a difusão do capitalismo industrial e com a consolidação do Estado Nacional, estando relacionado à emergência das classes, e da luta de classes que dão uma nova orientação às lutas dos camponeses.

O cangaço atraiu Lampião em 1915, depois que sua família foi acusada de supostamente ter roubado alguns animais da fazenda de seus vizinhos, a família Saturnino, ligada à oligarquia dominante. Depois de certo tempo, os irmãos Ferreira mataram alguns gados do vizinho e foram perseguidos pela polícia. Na fuga, sua mãe não resistiu e seu pai acabou sendo morto pela polícia. Decidido a se vingar, Lampião encarrega um dos irmãos para cuidar dos irmãos menores e, com os dois mais velhos, passa a percorrer os estados nordestinos, “fazendo justiça com as próprias mãos”. Segundo Clemente (2018, p. 21):

Em Lampião, observamos esses princípios da prática social da violência. Porém, não mais nos quadros exclusivos de *vendetta* familiar, do qual se desliga em proveito próprio. Depois deste ciclo de vinganças, ele rompe as fronteiras estritas dessa modalidade de luta, denominada por Pedro Calmon

como “*familismo*” (CALMON: 2002, p.141). Contudo, manteve e aperfeiçoou no cangaço a imprevisibilidade violenta que dirige a vingança, o requinte da crueldade. Dessa forma, com essa compreensão, aplicou sua ira não apenas aos agentes da ordem, mas aos civis, a camada de sertanejos pobres ou ricos, brancos ou negros, homens ou mulheres.

Para o autor, o que começou com uma contenda pessoal entre famílias, evolui para um aperfeiçoamento na arte de violência contra toda a sociedade que discordasse de sua posição, sem distinção. O primeiro ataque que se tem notícias foi em 1922, em Alagoas, na casa da baronesa da cidade de Água Branca, quando levou todo o dinheiro que encontrou. Os cangaceiros conheciam bem a Caatinga, por isso era fácil fugir das autoridades. Conheciam plantas medicinais, fontes de água, locais com alimentos, rotas de fuga e lugares de difícil acesso, o que explica a facilidade com que escapavam.

O cangaço atingiu o seu auge entre o início do século XX, marcado pela ação do bando de Antonio Silvino, e a década de 1940, quando foi morto o cangaceiro Corisco, no interior da Bahia. Entre a atuação dos dois, destacou-se aquele que se tornou a “personificação do cangaço”, pelo menos no imaginário popular, por ser o líder de uma quadrilha que atuou por quase duas décadas em diversos estados do Nordeste: Lampião. O cangaço, de forma peculiar, desperta bastante interesse ao se tratar da polêmica figura de Lampião e seus feitos. Sendo ele um personagem histórico popular, acabou tendo sua trajetória atrelada a determinados discursos que concedem certo heroísmo à sua figura. Assim, colocam o cangaço e seu maior expoente, Lampião, como partes integrantes de um movimento dotado de uma ação política que agride as elites e protege os menos favorecidos.

De nome completo Virgulino Ferreira da Silva, Lampião nasce em Serra Talhada, no dia 4 de junho de 1898, e morre em Poço Redondo, em 28 de julho de 1938, atuando constantemente no sertão nordestino. Por seus feitos, ficou conhecido como “Rei do Cangaço”, considerado o mais bem-sucedido líder cangaceiro da história. Contudo, essa representação de um Lampião engajado parte de um discurso sistematicamente construído, sendo que, em muitos casos, imputam um determinado valor distanciado de pesquisas e documentos que dão voz à questão do cangaço. Para Soares (2007, p. 1):

A imagem de Lampião foi paulatinamente construída, passando por diversas transformações. O pernambucano nascido no município de Vila Bela, atual cidade de Serra Talhada, saiu do anonimato e passou a ser conhecido com o “Rei dos Cangaceiros”. Virando notícia constante entre os jornais e as revistas, graças à construção midiática. O cangaceiro deixou de ser um simples bandido e passou a ser visto como um guerrilheiro. Para compreender a repercussão e consistência da imagem do cangaceiro representada na cultura popular século XXI, é necessário um “dessecamento” de todos os conceitos que ela pode carregar em si.

Sobre essa questão, ainda não se chegou a um consenso, e penso que nunca chegaremos. Há aqueles que defendem que Lampião era uma figura comprometida apenas com seus interesses particulares e que não reafirmava, em nenhum momento, lutar em prol de um determinado grupo social em detrimento de outro, de modo que as suas ações criminosas não tinham qualquer pretensão de promover alguma espécie de justiça social. Outros autores utilizam a figura de Lampião vinculada à luta contra as forças da Coluna Prestes, por exemplo, um movimento de militares que pretendia derrubar o regime oligarca, empreendendo a formação de um levante que percorreria diferentes cidades do país. Enfim, como analisar uma figura tão controversa e cheia de enigmas como a figura de Lampião? Certamente não podemos, tão somente, descrevê-lo na dicotomia herói ou bandido, já que estamos falando de um ser humano, um sujeito histórico, e não um personagem ficcional de um romance da literatura, simplesmente. Apesar disso, a literatura pode ter contribuído de forma decisiva para a construção da representação que temos de Lampião na contemporaneidade. Segundo Zanotti (2012, p. 16):

O cangaceiro Lampião se transformou numa figura lendária em vida no panorama sociocultural brasileiro, não só em razão dos seus feitos, mas também graças a uma mídia ávida de notícias sensacionalistas e a todo um trabalho literário, em que predominava a literatura de cordel e a musicalidade. No que tange aos estudos históricos, Virgulino Ferreira da Silva é apresentado a partir de uma série de abordagens que vão desde a sua apresentação como uma pessoa honesta e trabalhadora, vítima da miséria e injustiça social, o que contribuiu para que ele embarcasse numa vida de crimes sem volta, até a sua representação como uma pessoa extremamente violenta.

A participação de Lampião na luta contra os militares da Coluna e as histórias de violência, estupros, saques e sequestros mostram um descompasso entre a forma com que Lampião agiu e a representação de sua trajetória. Ao não reconhecer os limites impostos pelo Estado e pelas leis, o cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, acabou sendo uma consequência extrema ao descaso de governos, alheios aos problemas sociais do país. Por outro lado, a religiosidade criada em torno da sua figura também contribuiu para as representações que temos dele na atualidade. Segundo Clemente (2018, p. 7):

A religiosidade sertaneja teve um papel relevante na construção do mito no cangaço, embora não exclusivamente. No caso de Lampião, mística reforçada pela longevidade de sua trajetória à frente dos bandos, sobretudo diante das fugas inexplicáveis e do fato de não ser aprisionado. Por outro lado, a divisão dos bandos em subgrupos ajudou a consolidar esta crença. Noticiavam-se ataques simultâneos de cangaceiros em diversos pontos dos

sertões, em territórios de diferentes estados, como se ele estivesse presente em todos, ao mesmo tempo. Acreditava-se na ubiquidade de Lampião, no poder de se fazer presente em toda parte. Mística que, além disso, teve suas raízes fundadas no terror, o terror místico. Lampião, tanto quanto a polícia, disseminou entre as populações sertanejas um sentimento de terror, um estado permanente de medo e pânico.

Há aqueles que acreditam que, com um bando formado, os “cangaceiros” invadiam as fazendas, saqueavam os comerciantes e distribuían com os mais pobres uma parte do que roubavam, embora essas questões gerem polêmica e não seja consenso entre os estudiosos do tema. O que não se pode negar é o quanto era estratégico e inteligente, por causa da organização e da disciplina que impunha aos seus “cabras”. Raramente Lampião sofria alguma derrota. Cinco estados faziam parte de suas andanças. Por onde passava, torturava e matava, deixando um rastro de destruição e crueldade, porém, também era visto como um instrumento de justiça social.

Apesar de suas táticas de guerrilha e sua experiência na Caatinga, as autoridades foram implementando estratégias para antecipar e antever seus movimentos. Assim, no dia 1 de agosto de 1923, o bando sofreu sua primeira emboscada no município de Nazaré do Pico, em Pernambuco. O combate se deu na praça, com a ajuda dos civis nazarenos. Era o início da Força de Nazaré, a mais importante perseguidora de Lampião. Em 1926, estando em Juazeiro, no Ceará, Lampião é chamado para combater na Coluna Prestes e recebe, de maneira informal, a patente de capitão. Dois anos depois, Lampião atravessa o Rio São Francisco em direção a Sergipe e Bahia e tem o primeiro combate com as forças baianas. Na madrugada de 28 de julho de 1938, na Grota de Angico, no povoado de Poço Redondo, em Sergipe, Lampião e seu bando foram surpreendidos com rajadas de metralhadoras. Minutos depois, Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros estavam mortos. Para Soares (2007, p. 1):

Lampião, quase setenta anos depois da sua morte, deixou de ser visto apenas como um bandido e hoje é um dos símbolos do Nordeste. Esse pernambucano sofreu paulatinamente uma exaltação da sua imagem: passou de facínora perseguido a guerrilheiro, justiceiro, para, anos após sua morte, sobressaltar aspectos peculiares da sua identidade cultural. O conceito foi transformado, e hoje esse cangaceiro é visto como um representante de um povo e de uma cultura. Essa repercussão, mesmo após a sua morte, passou a fazer parte da cultura popular nordestina. Toda a exposição de Lampião fez com que o cangaço também ficasse em evidência e esse movimento inspirou a música, o artesanato, as artes plásticas, a literatura, a culinária, o cinema, o teatro e a moda.

O ataque comandado pelo tenente João Bezerra conseguiu o que a polícia do Nordeste perseguia há muito tempo. As cabeças do bando foram decapitadas, mumificadas e expostas

em Santana do Ipanema, Alagoas. Depois foram levadas para o Museu Nina Rodrigues, na Bahia, até serem enterradas em 1968.

De fato, Lampião foi um desses sujeitos históricos que teve a sua vida e imagem cercadas por constantes contradições. Ingressando no cangaço e passando longos vinte anos como bandoleiro, moldou o cangaço de tal forma que este se tornou um meio de vida lucrativo, dando-lhe prestígio no meio social vivido. Foi um sujeito que teve sua trajetória de vida cercada por ambiguidades, e, após sua morte, deu-se o início a efetivação da construção de um mito que pretendia exaltá-lo. Desse modo, tanto a historiografia, quanto as diversas linguagens constroem representações sobre o cangaço e seu “Rei”. Essas representações historiográficas almejavam instituir uma imagem acerca dos cangaceiros, quem eram esses bandidos, porque tinham entrado para o cangaço, quais elementos contribuíram para a sua permanência no bando.

Nesse sentido, para travar essa discussão acerca das representações de Lampião no teatro, escolhi dois espetáculos que abordam a história de Lampião de uma forma não convencional, já que o que se espera, costumeiramente, é que ele seja representado como herói ou bandido. Fugindo desse molde, analisaremos os espetáculos: *Virgolino e Maria: Auto dos Angicos*, de Marcos Barbosa, com direção de Amir Haddad; e *Lampião e Lancelote* (2013), baseado no livro de Fernando Vilela, adaptado para o palco por Bráulio Tavares.

2.1.5.1 *Virgolino e Maria: Auto dos Angicos* (2003), de Marcos Barbosa

O espetáculo teatral *Auto de Angicos* (2003), é um texto dramaturgício escrito por Marcos Barbosa⁸¹, recebendo vários prêmios importantes da dramaturgia brasileira, como o

⁸¹ Nascido em Fortaleza, Ceará (1977), Marcos Barbosa formou-se em dramaturgia pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, em 2000. Entre as peças desenvolvidas por Barbosa durante sua formação no Colégio de Dramaturgia estão “Os Sinos” (Prêmio Oficina do Autor, 1997) e “Braseiro” (Prêmio Lourdes Ramalho, 2000). Radicado em Salvador, Bahia, Marcos Barbosa é, desde 2005, Professor de Dramaturgia e Teoria do Teatro da Escola de Teatro da UFBA - instituição na qual se graduou mestre em artes cênicas, no ano de 2003, pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, com a elaboração de “Curral Grande”, uma peça-dissertação abordando o isolamento de flagelados em campos de concentração, no Ceará, durante a seca de 1932; sob a orientação de Cleise Furtado Mendes. Também pelo PPGAC-UFBA (e ainda sob a orientação de Cleise Furtado Mendes), Barbosa concluiu seu doutorado em 2008, com um estudo acerca do verso dramático de William Shakespeare, que inclui uma tradução original, em verso, de “Ricardo III”. Integra ainda a formação em dramaturgia de Marcos Barbosa sua passagem, em 2002, pela residência internacional do Royal Court Theatre, de Londres, como bolsista do British Council de São Paulo. Nesse mesmo teatro, Barbosa teve encenados, em 2004, dois de seus textos: “Quase Nada” e “À Mesa”, com direção de Roxana Silbert e tradução de Mark O’Thomas. Encenações internacionais recentes de textos de Marcos Barbosa incluem, entre outros, a montagem de “À Mesa” pelo Lamicro Theatre de Nova Iorque (2006) e “Brincando nos Campos de Harold Pinter”, pelos Artistas Unidos de Lisboa (2005), além de outras encenações, leituras dramatizadas e montagens amadoras nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Itália. Entre as qualificações pelo trabalho dramaturgício de Marcos Barbosa estão o Prêmio Carlos Carvalho (Porto Alegre,

Braskem de Melhor Texto, em 2004. Esta é uma peça de teatro que remete ao casal de cangaceiros Lampião e Maria Bonita, momentos antes de serem dizimados no Grotão de Angicos. Para Zanotti (2012, p. 101):

A construção do texto *Auto de Angicos*, como boa parte da produção dramaturgicamente contemporânea, é elaborada a partir de uma mescla de estéticas e, apesar da sua proximidade com os autos, tendo, portanto, um caráter épico, o texto é formatado dentro de uma estética dramática. Para Jean Pierre Ryngaert (1996, p. 9), a estética do drama diz respeito a uma obra que —imita pessoas que fazem alguma coisa, diferenciando-se da epopeia —que faz esta imitação através de uma narrativa. Entretanto, a estética de Barbosa, ao lançar mão de outras formas dramaturgicas, tais como o auto e o épico, afasta-se do drama clássico burguês.

Na narrativa de Marcos Barbosa há uma dissociação da imagem de Lampião, geralmente ligada aos confrontos violentos, ao escolher como cenário o Grotão de Angicos tal qual a sala do casal, apresentando, de forma sensível, o relacionamento íntimo de ambos, recheado de gentilezas, alegrias, desapontamentos e perdas, como ocorre nos relacionamentos de tantos outros casais. Para Oliveira (2019, p. 9):

Segundo as palavras iniciais do autor, “Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, e Maria Déa, a Maria Bonita” (BARBOSA, 2003, p. 1). Em *Auto de Angicos*, a menção aos nomes “reais” das personagens na rubrica de abertura da peça, mais do que mero reforço referencial ou recurso estilístico, parece claramente demarcar a escolha por uma dada abordagem por parte do dramaturgo. Trata-se de um modo de olhar aparentemente mais realista sobre as personagens e, por conseguinte, sobre a ação dramática, com um enfoque, portanto, mais no homem Virgolino e na mulher Maria Déa do que nas lendas Lampião e Maria Bonita.

Apesar de o espetáculo ter tido duas produções, uma da diretora Elisa Mendes, em 2003, e outra do diretor mineiro Amir Haddad, em 2008, iremos aqui nos deter à última. Nesse caso, faremos uma análise de como o sujeito histórico Lampião é representado no espetáculo, em seus aspectos textuais, a partir de contextos históricos. Isso possibilitou um embasamento teórico mais abrangente para a discussão da dissolução das antinomias e a discussão da importância do corpo no teatro contemporâneo. Segundo Zanotti (2010, p. 4):

Haddad coloca o espetáculo *Virgolino e Maria: Auto de Angicos* como um marco na dramaturgia brasileira a respeito da temática de Lampião, pois não coloca um pré-julgamento de valores: Lampião não é nenhum Robin Hood e Dick Turpin das picadas do sertão como apresenta Eduardo Barbosa (s/d, p.

2005), por “Avental Todo Sujo de Ovo”; o Prêmio Braskem de Teatro (Salvador, 2004), por “Auto de Angicos” e o Prêmio Paulo Pontes (João Pessoa, 2001), por “Minha Irmã”. Disponível em: https://www.marcosbarbosa.com.br/index_port_html.html. Acesso em 19 de maio de 2021.

9), e nem uma pessoa possuidora de uma crueldade comparável a Hitler, como gostaria Pereira da Silva (*apud* CARVALHO, s/d., p. 7).

Na peça, o público é apresentado a Lampião e a Maria Bonita nos momentos finais de suas vidas. Dos mitos que nascerão no Nordeste brasileiro ao longo de sua história, Lampião é, sem dúvida, o mais controverso. Assim, reconstruir o rastro de sua trajetória, neste início de século, é percorrer um labirinto de informações contraditórias, de memórias, de fragmentos e documentos cuja origem não se pode mais precisar.

Figura 27 – Espetáculo *Virgolino e Maria: Auto de Angicos* (2008). Em cena: Marcos Palmeira e Adriana Esteves/ Montagem de Almir Haddad.



Fonte: Metodista⁸² (2008).

Marido e mulher, Lampião e Maria Bonita são os dois mais importantes personagens relacionados ao banditismo brasileiro na primeira metade do século XX. Exponentes do fenômeno social do Cangaço, eles estabeleceram no Nordeste brasileiro um quadro de lei e ética que por décadas funcionou paralelamente ao sistema político do Brasil. Segundo Oliveira (2019, p. 10):

Com grande apuro técnico, o dramaturgo conduz a ação dramática através de um diálogo ativo e, apesar da trama se desenrolar com foco central na relação entre Virgolino e Maria Déa, existe um pano de fundo que parece gerar uma atmosfera de tensão permanente, fundamental no processo de deslegendarização de Lampião. Num jogo explícito entre o visto e o não-visto, tal pano de fundo refere-se ao que realmente está fora de cena na obra de Marcos Barbosa. A constrição do espaço-tempo dramático é também a constrição das próprias personagens. Acoitado e diante do presságio de seu fim trágico, Virgolino não parece tão despreocupado assim quanto à sua segurança no decorrer da peça. Há um estado de atenção permanente por trás

⁸² Disponível em: <http://www.metodista.br/rroonline/noticias/entretenimento/pasta-3/o-fim-do-rei-e-da-rainha-do-cangaco-em-auto-de-angicos>. Acesso em: 19 de maio de 2021.

do aparente sossego de Virgolino. Ainda que corajoso, nesta sua versão dramática, o rei do cangaço está longe de uma imagem legendária imbatível, justamente em virtude de um maior investimento nos aspectos subjetivos da personagem por parte do dramaturgo, ou seja, na escolha de Marcos Barbosa por apresentar um cuidadoso retrato psicológico das suas personagens como base para o andamento da ação dramática, expondo seus anseios, conflitos etc. O Virgolino Ferreira da Silva de *Auto de Angicos* possui seus temores, explicitados desde os primeiros momentos da peça, longe de apresentar-se, no entanto, como um tipo covarde.

A peça se insere no panorama do teatro brasileiro atual, não só por apresentar pela primeira vez no palco a personagem Lampião destituída das polaridades, que ora o apresentam como um herói, ora como vilão, mas também pela priorização da produção de presença na montagem de Haddad. Tal priorização busca desnudar os artifícios geradores da ilusão dramática através da estética brechtiana e da utilização de elementos do teatro de rua. Os atores realizam um jogo performático que conduz o público, através da personagem de Lampião, ao âmago do questionamento sobre as diversas faces do ser humano. Para Oliveira (2019, p. 12):

Em *Auto de Angicos*, Virgolino é muito mais o companheiro de Maria do que necessariamente o rei do cangaço. Longe dos olhos públicos, a cena criada é íntima, desvelando comportamentos humanos e não permitindo, desse modo, a presença de nenhum ser extraordinário. Sem esperança, imaginando estar perto do fim a tal ponto de realizar um ato extremo contra a vida de sua companheira, é o cenário de “Paixão sem Redenção nem salvação” (SARRAZAC, 2013, p. 87) que se estabelece para o Lampião de Marcos Barbosa.

Escrita em 2003, se olharmos pelo aspecto meramente cronológico, poderíamos identificar a dramaturgia de *Auto de Angicos* como contemporânea. Com isso, entretanto, nada diríamos, pois ignoraríamos aspectos formais presentes na obra em nome de uma generalização estéril. Obviamente, os ganhos da linguagem contemporânea são perceptíveis, especialmente pela utilização de uma linguagem mais cotidiana, no entanto, definir também a peça dentro do chamado “teatro do cotidiano” seria dizer que o autor minimiza demasiadamente a perspectiva histórica de suas personagens, fato que não condiz com o que se observa em *Auto de Angicos*. Desse modo, utilizamos o termo “realista” não por enxergarmos uma plena vinculação formal da peça à corrente surgida a partir de fins do século XIX (e que encontrou inúmeras variações ao longo do século XX), mas pela marcada intenção ilusionista de reprodução de uma dada realidade a partir, especialmente, do empenho em apresentar personagens complexas e com falas e ações semelhantes às de seres humanos reais.

2.1.5.2 *Lampião e Lancelote* (2013), o musical de Bráulio Tavares

Tendo como base o livro de Fernando Vilela, Bráulio Tavares⁸³ adaptou para o palco o espetáculo, que é um misto de música, poesia, prosa, farsa e melodrama: *Lampião e Lancelote*. O espetáculo traz para a cena um encontro inusitado entre o melhor dos cavaleiros medievais da Távola Redonda do Rei Arthur, Lancelote, e o Rei do Cangaço brasileiro, o mestre Lampião. O espetáculo é, ao mesmo tempo, sofisticado e popular. As canções típicas do Nordeste foram compostas especialmente por Zeca Baleiro⁸⁴ para criar o clima de Nordeste e embarcar, literalmente, na história. Dessa forma se inicia o espetáculo: “*Meu povo peça licença/ Para lhes apresentar/ um formidável duelo/ coisa de maravilhar,/ entre dois grandes heróis/ da arte de guerrear!*” Com esta música, *Arauto*, que o narrador dá início à história e à magia de reunir estes dois personagens: de um lado Lancelote, o cavaleiro lendário do Rei Artur, e de outro o cangaceiro Virgulino. Segundo Bráulio Tavares:

Lampião existiu de verdade, mas a quantidade de histórias imaginárias contadas sobre ele talvez seja maior do que as verdadeiras. Já Lancelote é um personagem da lenda, mesmo que existam figuras históricas que lhe

⁸³ Compositor. Poeta. Letrista. Escritor. Começou a escrever influenciado pelo pai e com a idade de oito anos já havia produzido alguns sonetos, nunca publicados. Teve vários livros de poesias e ficção-científica editados, além de folhetos de cordel publicados pela editora Casa das Crianças, de Olinda, Pernambuco, entre os quais o folheto "Cabeça elétrica, coração acústico" no ano de 1981. Participou em 1992 do projeto "O Escritor na Cidade" pelo Departamento Nacional do Livro da Biblioteca Nacional, e viajou pelos Estados do Espírito Santo, Paraná, Pará e Rio Grande do Norte, fazendo palestras em bibliotecas públicas da capital e do interior. Com forte influência da literatura de cordel, escreveu a peça "Folias Guanabaras", dirigido por Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré e a participação da atriz Rosi Campos e do ator, cantor e compositor Seu Jorge. Publicou o livro "Os martelos de Trupizupe". Publicou em 2007 "Contando histórias em versos" (Editora 34), sobre a literatura de cordel. O livro é o resultado de uma oficina de cordel ministrada no Instituto Brincante, de Antonio Nóbrega e Rosane Almeida, para professores de escolas do primeiro grau na cidade de São Paulo. Publicou cerca de 15 livros, muitos por editoras como a 7Letras, do Rio de Janeiro e Editora 34, de São Paulo, além de livros independentes, em vários gêneros, tais como ensaio, poesia, contos, ficção científica, romance, cordel e infantil. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/braulio-tavares/biografia>. Acesso em: 23 de abril de 2020.

⁸⁴ Zeca Baleiro nasceu em 11 de abril de 1966 em São Luís do Maranhão. Começou a carreira participando de festivais e compondo música para teatro infantil nos anos 80. Com sua mistura de ritmos e referências musicais diversas, canções líricas e a verve afiada de humor e ironia, o cantor e compositor foi recebido com entusiasmo pelo público e imprensa quando lançou seu primeiro disco, *Por Onde Andará Stephen Fry?*, em 1997. Ao longo de mais de vinte anos, lançou onze discos de estúdio, cinco cds ao vivo, nove dvds e vários projetos especiais, com destaque o disco em parceria com a poeta Hilda Hilst, *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* – de Ariana para Dionísio; *Café no Bule*, cd em parceria com Paulo Lepetit e Naná Vasconcelos; e *Zoró Zureta*, projeto para crianças que inclui os cds *Zoró [bichos equisitos] Vol.1* e *Zureta Vol.2*; um aplicativo e o dvd de animações *A Viagem da Família Zoró*. Comandou o programa de tv *Baile do Baleiro*, em 2016 no Canal Brasil. Como produtor, realizou outros 21 álbuns de artistas diversos, como Sérgio Sampaio (Cruel), Antonio Vieira (*O Samba é Bom*), Vanusa (Vanusa Santos Flores), Odair José (Praça Tiradentes), Wado (*O Ano da Serpente*) e o angolano Filipe Mukenga (*Nós Somos Nós*). Desde 2006 mantém o selo Saravá Discos, por onde tem lançado projetos de perfil alternativo e seus próprios álbuns. Artista multifacetado, Zeca Baleiro vem se dedicando também à literatura e ao teatro (tem quatro livros lançados e é autor de duas peças). Compôs trilhas para dança (*Mãe Gentil*, *Bicho Solto*, *Buriti Bravo*, *Cubo e Geraldas* e *Avencas*), teatro (*Lampião e Lancelote* e *Roque Santeiro*) e cinema (*Carmo*, *Oração do Amor Selvagem* e 2). Disponível em: <http://zecabaleiro.com.br/biografia>. Acesso em: 29 de março de 2021.

deram origem. Fernando Vilela imaginou o encontro destes dois num livro notável e nosso desafio em trazê-lo ao palco nos deu a possibilidade de projetar nesses personagens da lenda algumas emoções, ideias e pensamentos que nascem de nós, mas que estes personagens aceitam e encarnam⁸⁵.

Mesmo retratando o universo hostil e bélico exercido pelos homens, a trama mostra o papel fundamental da mulher na vida dos heróis. Quem provoca a vinda de Lancelote para a caatinga nordestina é a bruxa Morgana, depois de ter sido desprezada por ele. E como é sabido, o rei do cangaço tinha como braço-direito a sua companheira, Maria Bonita.

Figura 28 – Espetáculo *Lampião e Lancelote* (2013).
Na foto: elenco e diretora, Debora Dubois



Fonte: Favo do Mellone⁸⁶ (2013).

De forma lúdica e poética é que acontece o embate entre os dois guerreiros; no entanto, como ambos lutavam por justiça e contra o mal, eles reconhecem a força e valentia de cada um e há a reconciliação: *“Aperte aqui minha mão,/ meu irmão na valentia!/ Você tem sua princesa,/eu tenho minha Maria,/ todos somos uma nuvem/ de amor, bravura e magia”*. O cantor e compositor, Zeca Baleiro está feliz com o resultado deste trabalho:

⁸⁵ MELLONE, Maurício. *Lampião e Lancelote: musical une o cangaço e a era medieval*. In: **Favo de Mellone**, 2013. Disponível em: <https://favodomellone.com.br/lampiao-e-lancelote-musical-une-o-cangaco-e-a-era-medieval/>. Acesso em: 28 de maio de 2021.

⁸⁶ Foto de João Caldas. Disponível em: <https://favodomellone.com.br/lampiao-e-lancelote-musical-une-o-cangaco-e-a-era-medieval/>. Acesso em 19 de maio de 2021.

Nosso espetáculo é herdeiro de uma linhagem de musicais de raiz brasileira, como as chanchadas e o teatro de revista. Num tom lúdico, brejeiro e poético, o musical traz encantamento e reflexão, é belo, genuíno e essencialmente brasileiro”, define o compositor maranhense⁸⁷.

O cangaceiro mais temido do Nordeste e o melhor cavaleiro da Távola Redonda do Rei Arthur disputam o título de melhor repentista na peça. A trama se desenvolve em um duelo entre as linguagens do cordel e da novela de cavalaria. Lancelote, que possui o título de melhor cavaleiro do Rei Arthur, desafia o mais famoso cangaceiro do Nordeste, Lampião. Os personagens se apropriam de suas referências culturais particulares para apresentar o melhor repente, demonstrando suas diferenças e semelhanças por meio da poesia que é intrínseca ao estilo do musical. Para Fátima (2012, p. 62):

Uma personagem tão excepcional como Virgulino/Lampião só pode ser compreendida em relação com o lugar de sua origem, de sua vida e de sua carreira, o sertão. Essa região tão particular do Nordeste brasileiro tem características geográficas, socioeconômicas, históricas e políticas próprias que não são estranhas ao surgimento de fenômenos como o cangaço.

A adaptação de Bráulio Tavares se mantém fiel à narrativa da obra de Fernando Vilela, fazendo uma relação delicada entre o universo dos dois personagens, que inicialmente parecem muito distintos, mas acabam encontrando, ao longo da história, semelhanças em suas experiências de vida. Respeitando e mantendo a beleza da estrutura literária, dialogam com arranjos executados em momentos que mesclam, durante toda a encenação, a participação sonora de pré-gravações e música ao vivo. Desse modo, em ambos os espetáculos podemos perceber que a figura de Lampião foge do estereótipo herói/bandido para aventurar-se numa seara que se pretende desenhar o personagem com características mais humanizadas, sem a necessidade de representação de qualquer evento ou a exibição do processo de construção da imagem legendária de Lampião. Para Oliveira (2019, p. 13):

Assim em Virgulino e Maria: auto dos Angicos (2003) há um claro esforço para desmistificar a figura de Lampião, propondo, no espetáculo, um maior investimento na caracterização do Capitão Virgulino, apresentando-o em sua imagem não-legendária através da inserção do cangaceiro e de Maria Bonita em um contexto íntimo e mais próximo de uma reprodução do cotidiano.

Zanotti (2010, p.3) sugere que, para evitar a armadilha mítica da dicotomia bom/mau, o diretor Amir Haddad, “também lança mão da coexistência de elementos mutuamente excludentes em Virgulino e Maria: Auto de Angicos, dando especial atenção à produção de

⁸⁷ MELLONE, 2013.

presença do ator ao invés da sua representação”. Enquanto que, no espetáculo *Lampião e Lancelote* (2013), foi feito um recorte que vai além da realidade do sertanejo e as características da era medieval, promovendo empatia, respeito e riqueza cultural, que podem ser encontrados neste curioso e original duelo entre Lampião e Lancelote, numa narrativa simples e bem contada, que envolve a todos.

2.1.6 Patativa do Assaré: Nordestino sim, nordestinados, nunca!

*Nunca diga nordestino/ Que Deus lhe deu um destino/ Causador do padecer/
Nunca diga que é o pecado/ Que lhe deixa / fracassado/ Sem condições de
viver/ Não guarde no pensamento/ Que estamos no sofrimento/ É pagando o
que devemos/ A Providência Divina/ Não nos deu a triste sina/ De sofrer o
que sofreremos/ Deus o autor da criação/ Nos dotou com a razão/ Bem livres
de preconceitos/ Mas os ingratos da terra/ Com opressão e com guerra/
Negam os nossos direitos/ Não é Deus quem nos castiga/ Nem é a seca que
obriga/ Sofrermos dura sentença/ Não somos nordestinados/ Nós somos
injustiçados/ Tratados com indiferença/ Sofremos em nossa vida/ Uma
batalha renhida/ Do irmão contra o irmão/ Nós somos injustiçados/
Nordestinos explorados/ Mas nordestinados não/ Há muita gente que chora/
Vagando de estrada afora/ Sem terra, sem lar, sem pão/ Crianças
esfarrapadas/ Famintas, escaveiradas/ Morrendo de inanição/ Sofre o neto,
o filho e o pai/ Para onde o pobre vai/ Sempre encontra o mesmo mal/ Esta
miséria campeia/ Desde a cidade à aldeia/ Do Sertão à capital/ Aqueles
pobres mendigos/ Vão à procura de abrigos/ Cheios de necessidade/ Nesta
miséria tamanha/ Se acabam na terra estranha/ Sofrendo fome e saudade/
Mas não é o Pai Celeste/ Que faz sair do Nordeste/ Legiões de retirantes/ Os
grandes martírios seus/ Não é permissão de Deus/ É culpa dos governantes/
Já sabemos muito bem/ De onde nasce e de onde vem/ A raiz do grande mal/
Vem da situação crítica/ Desigualdade política/ Econômica e social/
Somente a fraternidade/ Nos traz a felicidade/ Precisamos dar as mãos/
Para que vaidade e orgulho/ Guerra, questão e barulho/ Dos irmãos contra
os irmãos/ Jesus Cristo, o Salvador/ Pregou a paz e o amor/ Na santa
doutrina sua/ O direito do bangureiro/ É o direito do trapeiro/ Que apanha
os trapos na rua/ Uma vez que o conformismo/ Faz crescer o egoísmo/ E a
injustiça aumentar/ Em favor do bem comum/ É dever de cada um/ Pelos
direitos lutar/ Por isso vamos lutar/ Nós vamos reivindicar/ O direito e a
liberdade/ Procurando em cada irmão/ Justiça, paz e união/ Amor e
fraternidade/ Somente o amor é capaz/ E dentro de um país faz/ Um só povo
bem unido. Um povo que gozará/ Porque assim já não há/ Opressor nem
oprimido⁸⁸.*

(Patativa do Assaré)

O poema *Nordestino sim, Nordestinados não*, é de autoria de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré. O poeta nasceu na Serra de Santana, distrito de Assaré, no Ceará, em 5 de março de 1909. Enquanto filho de agricultores, começou a cultivar a terra, seguindo a

⁸⁸ Poema *Nordestino sim, Nordestinado não*, de Patativa do Assaré.

profissão dos pais, o que é muito comum no sertão nordestino. Ainda na infância, fica cego do olho direito, e perde o pai com oito anos de idade. Frequentou a escola durante quatro meses, quando aprendeu um pouco da leitura e da escrita, e a se apaixonar por poesia. Poeta popular, compositor, cantor, improvisador e repentista, Patativa é um dos principais representantes da arte popular nordestina do século XX. A literatura de Patativa desafia os valores estéticos dominantes da tradição culta e letrada, bem como colocam em xeque os cânones literários dominantes (LUCENA, 2009).

Figura 29 – Antônio Gonçalves da Silva



FONTE: Blog Cadikimdicadacoisa⁸⁹ (2012).

O apelido “Patativa” surgiu devido à semelhança entre seu canto e o do pássaro Patativa (ave nordestina de canto mavioso e singular), quando o jovem poeta tinha apenas vinte anos. Com uma linguagem simples, porém poética, a poesia de Patativa retratava a vida sofrida e árida do povo do sertão, deixando um legado incontestável. Sua obra, composta por poemas, repentes, literatura de cordel, tem uma linguagem própria, sendo considerado um intelectual, mesmo não tendo estudo, como defende Bruna Lucena, no seu ensaio *Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus*, de 2009. No poema mencionado acima, há uma denúncia clara acerca do preconceito em relação aos nordestinos. O autor, de maneira inteligentíssima, sugere que aqueles que nasceram na região geográfica que hoje se denomina Nordeste, não estão, necessariamente,

⁸⁹ Disponível em: <http://cadikimdicadacoisa.blogspot.com/2012/08/patativa-do-assare-repentista-nordestino.html>. Acesso em 19 de maio de 2021.

destinados a sofrer as mazelas que historicamente definiram aquele lugar como sendo um espaço de fome, miséria e seca. Assim, para Rufino (2017, p. 2):

No enunciado "Nordestino sim, Nordestinados não" de Patativa do Assaré há um "EU" que se posiciona a favor dos nordestinos, porque ao usar a palavra "sim" após a palavra "nordestino" esse "EU" dá um caráter positivo ao fato de ser nordestino. E ao usar o termo "não" após o neologismo "nordestinados" o mesmo "EU" coloca-se contra o fato da sociedade e dos próprios nordestinos acreditarem que são destinados ao sofrimento. O neologismo "nordestinados", também mostra-se muito interessante, pois denota a posição discursiva em que se encontra o "EU" desse enunciado, que é a de alguém que conhece o preconceito dominante da sociedade em relação aos nordestinos, pessoas pobres, famintas, esfarrapadas, conformadas etc., e que, por isso, cria uma nova palavra para expressar exatamente o que é colocado pela ideologia dominante em relação aos nordestinos, mas que vai contra essa ideologia ao usar a palavra "não" após o neologismo. Assim, se o nordestino se vê como um destinado ao sofrimento, o "EU" do discurso de Patativa do Assaré renega essa predestinação e tudo o que ela significa na sociedade.

Considerado o poeta popular que melhor representa as mazelas, os desejos e costumes sertanejos, mas também a esperança, a luta contra a opressão e busca de uma consciência política, Patativa do Assaré nunca se reconheceu como músico ou compositor. Paulatinamente, foi abandonando a prática das cantorias para concentrar-se apenas na poesia. Mas foi na literatura de cordel a sua maior expressão poética. A poesia de Patativa do Assaré tem, para Santana e Carvalho (2010, p. 18):

Forte dicção política e que não perde sua qualidade, pelo contrário, alça voo. O mais importante é sua ligação com a terra, a política que não se confunde com o panfletário, uma diversidade de temas que não abre mão das marcas de uma autoria forte, um humor delicado, uma oralidade que ganha o suporte do impresso.

Portanto, para Lucena (2009, p. 79):

A literatura de cordel no Brasil, ao longo de sua trajetória, é muitas vezes estudada como gênero menor, folclore, e literatura popular de um dito "povo", constituído por pessoas pobres e moradoras de regiões periféricas que cantam e escrevem suas alegrias e agruras por meio do cordel. Porém, apesar de a literatura de cordel ser conhecida na versão de pequenos livros feitos artesanalmente em papel jornal, que são lidos em voz alta por seus autores e cantadores, novas formas de publicação do cordel têm dado sua graça e inaugurado outra realidade de produção e divulgação.

Ao deixar a viola, busca também fugir de plateias que o assistam de maneira espetacular, assumindo uma prática mais compatível com sua timidez e visão de mundo. Isso não impede que sua poesia seja musicada por bandas, cantores e interpretes da musica popular

brasileira que se sentiram inspirados por sua poesia. Com isso, sua obra continua no campo da oralidade. Sua criação não está vinculada ao intuito da publicação, mas se faz mentalmente, durante a labuta cotidiana na roça. Segundo Lucena (2009, p. 80):

O prefácio à primeira edição da obra *Inspiração nordestina*, de Patativa do Assaré, foi escrito pelo latinista José Arraes de Alencar que em visita à cidade do Crato, no Cariri cearense, conheceu Patativa. O prefaciador também foi o responsável por apresentar a obra de Patativa à editora Borsoi. Como José Arraes de Alencar diz no prefácio, ele entrega “uma preciosa obra que iria fatalmente desaparecer com seu autor”. No prefácio, a todo o momento, é reforçado que o autor escreve por dom, força dos deuses, força da natureza. Enfim, apenas a inspiração o guia. Em nenhum momento é sublinhado que da mesma forma que os escritores e poetas que têm acesso à educação formal com ela apreendem e memorizam conhecimentos diversos, o escritor e poeta que apenas têm acesso ao conhecimento do mundo da oralidade com ele também apreende e memoriza o que mais lhes aprouver para a criação de sua obra. No momento da escrita desse prefácio ainda subsistiam estudos que lidavam com a literatura de cordel como folclore, e o prefaciador reitera essa caracterização. Todavia, com o passar do tempo, nas subseqüentes edições, o prefácio foi suprimido.

Por outro lado, o interesse que desperta faz com que terceiros desejem publicá-lo, como ocorre em 1970, com o livro *Novos Poemas Comentados*, rechaçado pelo autor por se tratar de uma obra atravessada pelos comentários do organizador, J. de Figueiredo Filho. Outra interferência ocorre nas transcrições quando fica cego, o que justifica a falta de padrão presente em alguns poemas. Para Rebouças (2017, p. 5):

A obra de Patativa do Assaré faz essa ponte entre a oralidade e a escrita, entre o tradicional e a consciência crítica, em uma ação estética permeada pela luta social, representada através de sua linguagem ora culta, ora matuta, a cultura popular, herdeira de civilizações. Suas canções foram compostas a partir de poemas com forte performance oral, marcados pelo ritmo e pela musicalidade, seja com melodias recorrentes na cantoria sertaneja, seja de autoria do próprio poeta.

Sua obra é marcada pela agilidade do improviso e pelo inesgotável repertório de situações – o que aprende com o modelo de mote e glosa dos cantadores, isto é, o estilo de versificar nos desafios feitos entre violeiros. Não costuma retrabalhar o verso: a transcrição serve-lhe apenas como um exercício de memória, e continua dentro dos códigos da transmissão oral. O poeta usa as corruptelas da língua popular de modo a aproveitar a sonoridade das palavras, recorrendo a esse vocabulário que lhe é próprio. Baseado em preceitos cristãos, defende que as coisas da natureza são para todos os homens. Há em sua obra um sentido de comunhão de experiências, estabelecendo um vínculo entre a poesia, o sertão e o público interlocutor, ao qual o poeta transmite valores morais, seja instruindo ou

divertindo, como se observa na curiosa narrativa *Brosogó, Militão e o Diabo*. Acredita-se que a obra de Patativa constrói um enunciado discursivo. No cenário apresentado por Foucault (2007), é concebido como uma função constituída a partir de determinadas regras de formação, por um sujeito sócio-histórico construído. Desse modo, para Nascimento (2008, p. 16):

Analisando o enunciado poético apresentando-o como enunciado discursivo que se oferece a múltiplas leituras da realidade sócio culturais do Nordeste. Os sentidos são construídos pela articulação com outros discursos principalmente o religioso e o político. Verificamos, dessa forma, que como todo discurso precisa de uma materialidade para se concretizar, nesse caso, a materialidade linguística é a poesia, o discurso enquanto enunciado produz sentidos que conduzem uma identidade de Nordeste. Assim, realiza-se a inserção do acontecimento em práticas discursivas, mediante um enunciado que se insere numa função enunciativa e possibilita que certos dizeres e sentidos se cristalizem em certas formações discursivas. É pois, do universo fascinante da poesia patativana que iremos explorar o discurso que lá se encontra materializado, reforçando que as práticas discursivas os sujeitos propagam dizeres que ecoam pela memória discursiva.

Sendo assim, alguns de seus poemas se enquadram no gênero de canto de trabalho, que, em geral, culminam na reivindicação por melhores condições para o homem do campo e o extermínio das desigualdades sociais. A temática de sua obra denuncia a morosidade dos políticos em eliminar a pobreza, afirmando que o problema maior do sertão não é a seca, mas a "cerca", defendendo abertamente a reforma agrária. Por esses temas, é transformado num ícone da esquerda política, mas, ao mesmo tempo, por valorizar a tradição, é também arrebatado pela direita. Para Medeiros (2009, p. 13):

Mais do que espaço geográfico e elemento de constituição da subjetividade, o sertão é matéria de linguagem poética, a ele corresponde um modo específico de expressão, um ritmo próprio que não pode ser recriado em outro contexto. É nesse aspecto que Patativa do Assaré impõe-se como criador literário, autor de uma obra que não se limita a fornecer o retrato pitoresco do sertão; mais do que isso, em seus poemas, o sertão alimenta a expressão e funda maneiras peculiares de percepção e comunicação, o que permite inseri-lo na linhagem dos escritores brasileiros que atentaram ao mesmo espaço real e imaginário.

Patativa, poeta humanista, homem simples e profundo, consegue, através de sua poesia, transmutar em arte o sofrimento de um povo, cantando e contando suas histórias. Em um Brasil que ainda tem suas raízes fincadas no jeito simples de se viver, na generosidade interiorana de se receber um estranho, na religiosidade, a poesia de Patativa é uma travessia do regional para o universal, tocando cada um que a escuta.

2.1.6.1 *Concerto de Ispinho e Fulô* - Patativa do Assaré: um abraço e um bordado - Cia. do Tijolo

O espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô* (2015), montado pela Cia do Tijolo, de São Paulo, inicia sua apresentação quando uma rádio anuncia que uma companhia de teatro de São Paulo chega para entrevistar o poeta Patativa do Assaré. O que seria uma entrevista costumeira se transforma num diálogo entre o popular e o erudito, o urbano e o rural, e culmina com a denúncia de um dos primeiros ataques aéreos contra civis dentro do território brasileiro, que não consta nos livros oficiais da história do Brasil.

Figura 30 – Espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô* (2015)



Fonte: Site G1 BA⁹⁰ (2015).

A montagem faz menção, entre outras coisas, ao massacre no Sítio Santa Cruz do Deserto, o Caldeirão⁹¹, Crato - Ceará, em que mais de mil camponeses de uma recém-criada comunidade-modelo foram assassinados pelo Exército, em 1937, que temia uma nova

⁹⁰ Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2015/08/espeticulo-concerto-de-ispinho-e-fulo-esta-em-cartaz-em-salvador.html> . Acesso em 19 de maio de 2021.

⁹¹ Formada por romeiros, flagelados da seca, camponeses e negros, a maioria vinda de Juazeiro do Norte – onde buscaram as bênçãos do padre Cícero –, a comunidade se estabeleceu em 1926, no sítio de Santa Cruz do Caldeirão, por indicação do Padre Cícero, que cedeu as terras ao beato José Lourenço, líder do grupo. No seu auge, o Caldeirão chegou a ter cerca de dois mil habitantes, vivendo numa espécie de cooperativa, produzindo quase tudo de que necessitavam – machados, enxadas, foices, frutas, cereais, verduras, roupas e panelas – em sistema de mutirão, dividindo o que produziam de acordo com as necessidades da cada um. A elite do Crato via aquela comunidade religiosa como uma ameaça ao latifúndio, ao esquema de exploração dos camponeses e ao poder da igreja católica, muito conservadora e ligada aos poderosos do lugar. José Lourenço, analfabeto e penitente, era descrito como um perigoso líder comunista capaz de articular um levante contra a ordem pública. Espalharam também que na comunidade viviam os foragidos do levante de 1935 em Natal. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/comunidade-do-caldeirao-e-massacrada>. Acesso em: 13 de junho de 2020.

“Canudos”. Além disso, o espetáculo quer contar causos com a graça própria dos poemas de Patativa do Assaré. Assim, a peça apresenta para o público este grande poeta, a sua causa humanista e universal, o seu lirismo incomum, a sua capacidade de expressão no campo musical e, sobretudo, a perspicácia de quem vive as peculiaridades do sertão.

Busca, também, relações possíveis entre dois mundos aparentemente distantes: a megalópole de São Paulo e o sertão, o erudito e o popular, o urbano e o rural. Defensor da luta pela reforma agrária no país, o autor sertanejo faz de boa parte de sua obra um legado de denúncia contra as injustiças e desigualdades sociais que, somadas ao clima pouco favorável do sertão e ao descaso político, fazem a tragédia cotidiana do povo sertanejo. Mas o poeta também falou do amor, do vício, conta histórias, tratando, enfim, da experiência humana. A sinopse do espetáculo é assim apresentada ao público:

A “Rádio Caldeirão, conexão São Paulo/Assaré”, inicia sua homenagem ao poeta Patativa do Assaré e à comunidade Sítio Caldeirão de Santa Cruz dos Desertos. No centro do palco, o poeta Patativa nasce dos escombros do Sítio Caldeirão. Uma companhia de teatro vinda de São Paulo faz uma viagem no tempo e chega ao Cariri com o objetivo de entrevistar Antonio Gonçalves da Silva, o Poeta. Na medida em que Patativa engendra seus versos, desfilam diante dos olhos do público as dores da seca, os animados bailes de sua gente, a receptividade do sertanejo, a graça de suas histórias, seus desejos e suas inquietações, suas esperanças e desilusões e também os massacres cotidianos aos quais nós, os do Brasil de baixo, estamos cotidianamente expostos. O que seria uma entrevista costumeira se transforma em um grande passeio, um verdadeiro encontro entre seres humanos e entre dois mundos tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes: São Paulo-Assaré/Brasil. As transmissões terminam com a triste notícia do massacre de uma comunidade agrícola: O Caldeirão da Santa Cruz dos Desertos.

As músicas do *Concerto de Ispinho e Fulô* são executadas ao vivo, por um violão, uma viola, um acordeom e percussão. A escolha das músicas foi feita com base em uma pesquisa sobre as sonoridades do sertão e as cantigas, passando por compositores como Luiz Gonzaga, Nelson Cavaquinho e Adoniran Barbosa, entre outros, além de composições inéditas de Jonatan Silva. Não se trata, no entanto, de um espetáculo biográfico. É, antes de qualquer coisa, uma apologia à vida elevada ao estado de poesia pura, ao poder da poesia que tem como linha mestra a comunicação direta e pungente; é também uma reflexão sobre a identidade sertaneja, em contraste com o estilo de vida nas grandes cidades. Acerca da Cia. do Tijolo:

A Cia do Tijolo nasceu do desejo de criar um espetáculo a partir da obra de Patativa do Assaré, que culminou nos espetáculos “Cante Lá que eu Canto Cá” e “Concerto de Ispinho e Fulô”. Do encontro entre os artistas de diversas experiências de vida e de teatro, a Cia. passou construir sua história e sua identidade artística. Depois de nove meses de pesquisa e ensaios e de

dois anos apresentando seu segundo trabalho Brasil e mundo afora, mergulharam em um novo processo de criação que trouxe novos questionamentos e múltiplos desejos. O reconhecimento dos princípios éticos e estéticos norteia o caminhar deste coletivo no seu fazer artístico. A proximidade com a poesia como forma do discurso os levou a outro poeta, Federico Garcia Lorca, como fonte motriz e inspiradora deste novo. Cantata para um Bastidor de Utopias. Mas não é só a forma poética que os levou de Patativa a Lorca. Ambos são poetas de sua terra e de seu tempo e transformam suas vivências cotidianas em experiências humanas universais; ambos trafegavam com sua poesia entre o popular e o erudito; ambos foram, cada um a seu modo, revolucionários; ambos eram poetas engajados sem nunca terem se filiado a nenhum partido político; ambos perceberam a miséria em seu aspecto mais absurdo e a denunciaram. Carregavam em si o germe do inconformismo diante da opressão, um inconformismo que se expressa poeticamente. São estas inquietações que os empurraram para o “Cantata Para Um Bastidor de Utopias”.

Concerto de Ispinho e Fulô consegue unir a poética de Patativa do Assaré às concepções éticas e filosóficas do educador Paulo Freire, somando-se às experiências pessoais dos atores, resultando num espetáculo sensível e emocionante. A peça ressalta a incansável e constante luta pelos direitos igualitários entre os homens, a exaltação à natureza e o saudosismo da terra natal, a partir da irreverência poética. O espetáculo tem a intenção de transportar os espectadores para o quintal da casa de Patativa, tomando café, dando seus depoimentos, iluminando a cena e cantando. Assim, de Antônio Gonçalves da Silva a Patativa do Assaré, do homem ao Poeta. É necessário entendermos: que trajetória percorre um homem semianalfabeto com todo um mundo contra si, até atingir, com êxito a poesia? Gênio, genética, sorte, estado de graça? Essa trajetória ética/estética, se destrinchada, pode interessar a nós, cidadãos do mundo no século XXI? São perguntas que movem o espetáculo no sentido que buscar não respostas prontas, mas outras questões mais pertinentes.

Assim, a vida e a obra de Patativa vêm despertando cada vez mais o interesse de pesquisadores, com publicações de antologias, estudos críticos e produções audiovisuais, enquanto poeta itinerante e pioneiro na luta pela Reforma Agrária no país. Portanto, o espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô*, da Cia. do Tijolo de São Paulo, busca trazer à tona, através de seus versos, a dramaticidade pungente da lira e da vida pessoal do *Trovador do Assaré*, seus elementos musicais e a atmosfera do sertão, num misto de fantasia e realidade lúdica em cena.

2.1.6.2 “Argumas” de Patativa (2007), do Teatro do Pé

O espetáculo *Argumas de Patativa* (2007), com montagem da Cia. Teatro do Pé, tem seu processo de construção inicial com a encenação da poesia *A Morte de Nanã*. Este poema, segundo Brandão (2009, p. 2), é um “relato dramático sobre os pontos cruciais da história da menina Nanã, na voz de Patativa”. Assim, na sua perspectiva, utilizando-se de criatividade e denúncia social, utiliza como pano de fundo o drama da seca e suas consequências no cotidiano do sertanejo, e abrem espaço para a desconstrução da fé cega, do abandono e da predestinação do nordestino. Para Brandão (2009, p. 2):

Para entender “A Morte de Nanã” cantada por Patativa do Assaré, não basta debruçar-se apenas sobre a melodiosa voz deste pássaro do Nordeste brasileiro. Antes há que se deter na profundidade dos aspectos sócio-antropológicos que marcam a obra do poeta como uma das maiores expressões da cultura popular do Nordeste do Brasil e marca da identidade cultural do nosso povo. Para contar uma história triste como “A Morte de Nanã”, na verdade, não só a musicalidade dos 210 versos heptassílabos, distribuídos nas 21 estrofes de 10 versos em que Patativa construiu seu canto, seria suficiente para julgar o mérito desse poeta popular. Para além da simplicidade da redondilha menor, o esquema métrico-rimático ababccdeed é o que sustenta a melodia do cantar patativano do sertão nordestino, configurando as bases geo-lingüísticas e culturais defendidas pelo próprio criador em vários poemas, mas propriamente em “Cante lá que eu canto cá” (ASSARE, 2003).

Esse contato inicial com os poemas do autor, e o seu consecutivo sucesso, foi o que motivou o Teatro do Pé a investir mais na obra de Patativa do Assaré, dando origem ao seu primeiro espetáculo: *Argumas de Patativa*. Para tanto, a Cia. de teatro teve que se aprofundar na pesquisa da obra deste, que é um dos mais importantes poetas populares brasileiros. Para tanto, o diretor Mateus Faconti faz um relato de como foi o processo de criação, montagem do espetáculo e primeiras apresentações: “A Morte de Nanã”:

O processo de assimilação da cena “A Morte de Nana” (que já era um trabalho do ator Danilo Nunes) pelo Teatro do Pé foi bastante rico. O motivo que a originou foi a vontade do grupo de participar do I Circuito Paulista de Esquetes Teatrais para iniciarmos o contato com o público, pela experiência de ver nossos esforços circulando e para concorrermos aos prêmios em dinheiro. Então encomendamos um esquete de até 10 minutos ao nosso dramaturgo Olavo Dada O’Garon que não conseguiu nos entregar a tempo um texto que nos agradasse. Ele até chegou a nos enviar uma proposta, inclusive finalizada, mas não atendeu nossas expectativas. Portanto resolvi ver o trabalho do Danilo com o poema a “Morte de Nanã” e achei cansativo, monocórdio, forçado, parado, pobre e pouco tocante. Porém, apesar de tudo, o Danilo apresentava uma presença cênica (característica que ele traz) interessante. Quando ele começava a interpretar, o ambiente adquiria uma densidade diferente e a gente se via envolvido pela peça. Porém, o tédio e a concepção falha quebravam esse encanto a toda hora. Ao iniciarmos o trabalho, eu rejeitei quase tudo que havia sido construído, mas procurei

manter essa presença que eu considerei fundamental para o sucesso do projeto⁹².

O espetáculo apresenta uma estrutura episódica, pois reúne em sua narrativa alguns poemas escolhidos pela Cia. para contar histórias, e não necessariamente uma história somente. Inicia com *A Morte de Nanã*, dividido em duas partes: a primeira com uma encenação de bonecos, enquanto a segunda é um monólogo. Logo em seguida, vem o poema *O cego Zé Luiz*, onde os atores contracenam no final com mamulengos. Em seguida, *Cruz pela Estrada*, um solo em que o ator interpreta cinco personagens ao mesmo tempo, para dar a vez para *A maldição do Cercado*, um dueto entre dois casais. Por fim, *Cabra da Peste*, com os quatro atores em cena novamente.

Figura 31 – Espetáculo *Argumas*, de Patativa (2007). Em cena: Danilo Nunes



Fonte: Blog Teatro do Pé⁹³ (2007).

Desse modo, *Argumas de Patativa*, do grupo Teatro do Pé, trouxe indagações a respeito da construção dramática de cenas e de propostas teatrais. Por ser baseado em poesias de Patativa do Assaré (1909-2002), é todo dividido em episódios, sem uma ligação, pelo menos aparente, entre eles. Nesse sentido, o crítico teatral Helcio Kavaleski (2007), analisa o espetáculo, afirmando que existe um aspecto fundamental na montagem teatral, chamado tempo dramático, que nada mais é do que o tempo de duração de uma cena, que deve ter começo, meio e fim, independente de ser episódica ou parte de uma narrativa linear. Nesse

⁹² Disponível em: <https://blog.teatrodope.com.br/2007/07/06/68/>. Acesso em 19 de maio de 2021.

⁹³ Op.cit.

processo, Mateus Faconti (2007) relata as dificuldades para a montagem do espetáculo e o desafio de unir o quebra cabeça das poesias de Patativa de modo que se traduzisse numa narrativa teatral:

Iniciamos o trabalho, criando ações que pudessem ter força expressiva e imagética, pois o Danilo trabalhava o tempo todo sentado e segurando um terço com as mãos fechadas. O personagem passou a enrolar um cigarro de palha enquanto contava a história e relacionar os seus movimentos com a filha, ele mesmo, o patrão, o enterro, etc. Ganhou alguns objetos como a faca (para picar o fumo), a bengala e a rosa (que ele está levando para a sepultura da filha). Decidimos, também, que o personagem deveria percorrer um caminho e com isso criou-se uma disposição para o esquete, ideal para o teatro de arena Rosinha Mastrângelo. O público se distribui dos dois lados deixando um corredor que é percorrido pelo ator. No início pensei em uma cenografia elaborado, com o caminho representando o chão rachado do nordeste, que ia se tornado cada vez mais verde até chegar a um gramado aonde haveria um grande oratório azul, contendo um vestido da menina. Graças a Deus, o bom senso se apoderou de mim e fui limpando cada vez mais a cenografia. Terminamos com um grande oratório em madeira escura, no qual colocamos um vestido da menina, velas e imagens de barro representando cenas da vida da família (pai, mãe e Nana). Contamos também com três secções de árvore (tocos) nos quais o protagonista e os músicos/atores Wagner Bastos e Mateus Lopes (caracterizados de carpideiras), sentam.

No início houve muita resistência, até que a Cia. decide começar a trabalhar cada cena milimetricamente. O resultado foi se tornando cada vez mais satisfatório, com os relatos emocionados das pessoas que assistiam, bem como o silêncio e a concentração durante a apresentação, valorizando o trabalho dos atores. Durante o processo, o que ajudou bastante a amadurecer as ideias foram os ensaios abertos e os debates com o público, após cada apresentação. Desse modo, a Cia. analisava os elogios e as críticas, ponderando ambas para assim construir um método que melhor se adequasse à proposta inicial que tinham em mente. Nesse sentido, Patativa tem sua representação marcada por uma poesia simples, mas não simplista, e traduz a vida do sertanejo, mesmo em suas condições desfavoráveis. Assim, segundo Lucena (2009, p. 90), “para que estas poéticas possam se perpetuar, e formar sua própria tradição, é necessário que sejam obliterados obstáculos que impedem a participação de diferentes grupos e indivíduos marginalizados”.

2.1.7 Maria Gomes de Oliveira, a Maria Bonita: Bonita não, transgressora!

Numa luta entre gregos e troianos/ Por Helena, a mulher de Menelau/ Conta a história que um cavalo de pau/ Terminava uma guerra de dez anos/ Menelau o maior dos espartanos/ Venceu Páris, o grande sedutor/ Humilhando a família de Heitor/ Em defesa da honra caprichosa/ Mulher

nova, bonita e carinhosa/ Faz o homem gemer sem sentir dor/ Alexandre figura desumana/ Fundador da famosa Alexandria/ Conquistava na Grécia e destruía/ Quase toda a população Tebana/ A beleza atrativa de Roxana/ Dominava o maior conquistador/ E depois de vencê-la, o vencedor/ Entregou-se à pagã mais que formosa/ Mulher nova bonita e carinhosa/ Faz um homem gemer sem sentir dor/A mulher tem na face dois brilhantes/ Condutores fiéis do seu destino/ Quem não ama o sorriso feminino/ Desconhece a poesia de Cervantes/ A bravura dos grandes navegantes/ Enfrentando a procela em seu furor/ Se não fosse a mulher mimosa flor/ A história seria mentirosa/ Mulher nova, bonita e carinhosa/ Faz o homem gemer sem sentir dor/ Virgulino Ferreira, o Lampião/ Bandoleiro das selvas nordestinas/ Sem temer a perigo nem ruínas/ Foi o rei do cangaço no sertão/ Mas um dia sentiu no coração/ O feitiço atrativo do amor/ A mulata da terra do condor/ Dominava uma fera perigosa/ Mulher nova, bonita e carinhosa/ Faz o homem gemer sem sentir dor/ Mulher nova, bonita e carinhosa/ Faz o homem gemer sem sentir dor/ Mulher nova, bonita e carinhosa/ Faz o homem gemer sem sentir dor⁹⁴.

(Amelinha)

Figura 32 – Maria Gomes de Oliveira



Fonte: Pinterest⁹⁵ (2018).

Pensar o Nordeste é analisar, para além de uma análise no tecido retalhado da narrativa histórica, uma gama de discursos que tentam construir e avultar, num discurso institucional e

⁹⁴ AMELINHA. *Mulher Nova, Bonita E Carinhosa Faz O Homem Gemer Sem Sentir Dor*. Brilhantes, 1996.

⁹⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/452471093797807009/>. Acesso em 19 de maio de 2021.

legitimador, determinadas características para essa região (SANTOS, 2013). Na obra: *A Invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz:

O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de “verdades” sobre esse espaço (ALBUQUERQUE, 2011, p. 61).

Acerca do regionalismo, é importante dizer que somente a partir da década de 1970 é que temos a definição oficial de delimitação socioeconômica, política e territorial do que se convencionou chamar de Nordeste. Antes disso, só existia o norte e o sul brasileiro. Portanto, a construção do regionalismo e seu entendimento é, ainda, bastante confuso. São muitos os que confundem “nortistas” com “nordestinos”, e vice-versa, ou pensam os dois como sendo um só. Assim, o discurso regionalista nasce do sentimento de pertencimento, e está enraizado no imaginário dos brasileiros, sofrendo diversas interpretações. A questão da regionalidade foi sempre pauta nas discussões sobre música popular. Para Pimentel (2006, p. 146-147):

O discurso regionalista, que é um discurso performativo porque instruído como argumento de autoridade, tem em vista impor como legítima uma nova definição de fronteiras quer se quer conhecida e reconhecida. A eficácia do discurso, entretanto, não depende apenas do reconhecimento consentido àquele que o detém, mas depende e está fundamentado na objetividade do grupo a que ele se dirige, isto é, no reconhecimento e na crença que lhe concedem os membros desse grupo.

De acordo com Custódio (2016), a imagem da mulher ao longo dos séculos foi se modificando, sobretudo no mundo ocidental. Para conquistar independência, liberdade e a equidade de direitos que conhecemos na contemporaneidade, foram muitas batalhas. No entanto, uma visão do panorama histórico do papel das mulheres na sociedade brasileira permite constatar que, ainda no século XXI, há resquícios de um pensamento arcaico e machista no país. Em relação à trajetória da imagem feminina no Brasil, há um grande distanciamento em relação aos dias atuais. Antigamente, as mulheres dispunham de menor liberdade e menos direitos que no momento presente. Desde a época colonial, a mulher era “submissa e aterrorizada com o castigo masculino até a mulher ferosa, sempre pronta a dar prazer aos machos, o requebrar-se dengosa pelas ruas das vilas coloniais [...]” (FREYRE *apud* PRIORE, 2013, p. 115). Assim, desde a submissa e aterrorizada até a ferosa, todas as mulheres temiam a punição que poderiam receber pelos homens.

Ainda nessa questão, podemos incluir nesse contexto o fato da historiografia invisibilizar a participação da mulher na História. Na produção do conhecimento histórico, a

categoria analítica gênero é um fenômeno recente, e está relacionado a uma dada conjuntura de lutas das mulheres e crise de paradigmas tradicionais da escrita da história. Nesse sentido, a história das mulheres e sua presença na história se deram através de contribuições recíprocas entre a intelectualidade e o movimento de lutas femininas.

Para Tedeschi (2007, p. 329), embora a historiografia oficial tenha esquecido as mulheres, estas nunca estiveram ausentes da história. Não se trata agora de agregá-las ao ensino dessa disciplina como um elemento que foi esquecido. O gênero como categoria de análise altera as inter-relações, introduzindo os conceitos do heterogêneo e do plural na complexidade das significações da experiência humana, o que vai exigir profundas alterações na forma como nós educamos. Dentro dessa questão, podemos incluir o conceito de invisibilidade. Segundo Moscovici (2009, p. 30-31):

a observação familiar de que nós não estamos conscientes de algumas coisas bastante óbvias; de que nós não conseguimos ver o que está diante de nossos olhos. É como se nosso olhar ou nossa percepção estivessem eclipsados, de tal modo que uma determinada classe de pessoas seja devido a sua idade – por exemplo, os velhos pelos novos e os novos pelos velhos – ou devido a sua raça – por exemplo, os negros por alguns brancos, etc. – tornam invisíveis quando, de fato, estão “nos olhando de frente” [...] Essa invisibilidade não se deve a nenhuma falta de informação devida à visão de alguém, mas a uma fragmentação preestabelecida da realidade, uma classificação das pessoas e coisas que a compreendem, que faz algumas delas visíveis e outras invisíveis.

Partindo destas questões levantadas, trago à tona a figura de Maria Bonita, batizada como Maria Gomes de Oliveira, também conhecida como Maria de Déa. Nasceu em Glória, em 8 de março de 1911, e faleceu em Poço Redondo, 28 de julho de 1938. Aderiu ao cangaço e foi companheira de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, e a primeira mulher a participar de um grupo de cangaceiros. No decorrer da construção de sua representação, atribuíram-lhe muitas características, dentre elas, transgressora e empoderada. Realmente, ela fugiu ao padrão da sua época e quebrou diversas barreiras ao acompanhar Lampião e seu bando. Apesar disso, para a jornalista Adriana Negreiros, em *Maria Bonita: Sexo, Violência e Mulheres no Cangaço* (2018), Maria Bonita é assim descrita “era transgressora, à frente do seu tempo, mas não tinha consciência política, de gênero. Não se mostrava incomodada com a situação de opressão contra as mulheres. O conceito de sororidade passava longe ali. As mulheres não protegiam umas às outras”. O livro conta a história do cangaço, dando destaque às mulheres e aos relatos feitos sobre como era a vida no bando de Lampião. A autora percebeu, ao analisar outras pesquisas, que as histórias delas eram desqualificadas e esses sujeitos invisibilizados.

A decadência econômica, a concentração da propriedade da terra, as secas, baixa escolaridade, impossibilidade de intervir politicamente em defesa dos próprios direitos e a sugestão aos fazendeiros são fatores que estimularam o surgimento de movimentos como o Cangaço. Historiadores divergem sobre origem do movimento no Nordeste do país. Apesar das controvérsias, uma coisa é consenso nessa história: Lampião e Maria Bonita foram mortos em 1938 e o cangaço acabou em 1940, durando cerca de 40 anos e percorrendo sete estados nordestinos. Nesse caso, para Fátima (2012, p. 61):

Podemos evidenciar que, ao longo da história, as sociedades, vão construindo/fabricando discursos e personagens através das representações. Assim, durante esse percurso, os discursos/ representações acabam infiltrando-se no cotidiano, tornando-se, por assim dizer, agentes modeladores da cultura histórica.

Em 1929, Lampião, em suas andanças pela região, chegou ao povoado de Malhado da Caiçara e lá conheceu Maria Gomes de Oliveira, que tinha 19 anos e morava com os pais, depois que se separou do marido. Assim, ela entra para o cangaço e torna-se a sua famosa companheira. Em 1932, nasce Maria Expedita de Oliveira Ferreira Nunes, a filha do casal. Para melhor tratar das representações de Maria Bonita, analisaremos os seguintes espetáculos teatrais: *Lampião* (1951), de Rachel de Queiroz e o *Massacre de Angicos – A morte de Lampião* (2019), texto de Anildomá Willans de Souza.

2.1.7.1 *Lampião* (1954), de Rachel de Queiroz

A obra *Lampião* é uma peça teatral, escrita por Rachel de Queiroz⁹⁶ em 1954, contada em cinco quadros, ou em cinco atos, se assim desejarem. A peça marca a estreia de Rachel no teatro, e é, também, um exercício de jornalismo, pois Rachel baseou sua criação artística em uma pesquisa investigativa acerca da vida das personagens, seus costumes, suas façanhas, seus companheiros. Apesar de procurar a fidelidade histórica, a peça não se resume a um

⁹⁶ Rachel de Queiroz nasceu no dia 17 de novembro de 1910 em Fortaleza, Ceará. Ainda não havia completado 20 anos quando publicou uma modesta tiragem de *O Quinze*, seu primeiro romance. Mas tal era a força de seu talento que o livro despertou imediata atenção da crítica de todo o Brasil. Em 1931 mudou-se para o Rio de Janeiro, mas nunca deixou de passar parte de seu tempo em sua fazenda no sertão cearense. Rachel se dedicou ao jornalismo, atividade que exerceu paralelamente à sua produção editorial. Primeira escritora a integrar a Academia Brasileira de Letras (1977), Rachel de Queiroz morreu no Rio de Janeiro, aos 92 anos, em 4 de novembro de 2003. Recebeu o Prêmio Nacional de Literatura de Brasília para conjunto de obra em 1980; o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal do Ceará, em 1981; o Prêmio Luís de Camões (1993); o título de Doutor Honoris Causa, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2000). Cronista e romancista primorosa, escreveu também peças teatrais e livros infantis. Algumas de suas obras são: *As três Marias*, *Caminho de pedras*, *Memórias de menina*, *O galo de ouro*, *Memorial de Maria Moura* e *Andira*. Disponível em: <https://www.record.com.br/autores/rachel-de-queiroz/>. Acesso em: 23 de maio de 2020.

relato histórico da vida de Lampião, preso a uma fria narrativa dos fatos, mas é repleta de ação e emoção, sem contar que a narrativa está impregnada de intenções da autora, como não poderia deixar de ser.

Figura 33 – Espetáculo Lampião (1954). No centro, Rachel de Queiroz (de preto)



Fonte: Arquivo Nacional (1954).

Cada um dos quadros ou atos tem sua importância no processo narrativo, evidenciando situações peculiares e tensões vividas por Lampião e seu bando de cangaceiros. De início, vê-se logo a importância feminina no enredo que se apresenta, pois o espetáculo é narrado em 3ª pessoa, tendo como protagonista Maria Déa, que depois se torna “Maria Bonita”. A história se passa no sertão, abordando a convivência de Lampião e seus companheiros. Para Flávia Daniele (2013):

Lampião estreou em 1954 nos teatros Municipal do Rio de Janeiro e Leopoldo Fróes em São Paulo. Apesar das críticas, recebeu o prêmio Saci pela montagem paulista, concedido pelo jornal O Estado de São Paulo. Com cenários de Aldemir Martins (que ainda não estavam totalmente prontos no dia da estreia) e atuação de Sérgio Cardoso como Lampião, contando ainda com participações de Jorge Chaia, Vicente Silvestre e Carlos Zara, a peça foi uma aventura de banditismo, lutas e muita ação. A trama da peça decorre em meio ao apogeu do cangaço, movimento surgido no Nordeste brasileiro, no início do séc. XX. O cangaceiro era, normalmente, classificado como “bandido”, pois os assim chamados “bandos” seguiam suas próprias normas, ignorando as leis estabelecidas pelo Estado. Parte dessa marginalização do cangaceiro deu-se porque este era um empecilho aos desmandos dos grandes fazendeiros, ou “coronéis” da época, que exerciam grande influência junto ao governo. Na verdade, os primeiros bandos do cangaço eram forças

armadas montadas por um “coronel”, para exercer o poder, que se libertaram do jugo do seu mandante⁹⁷.

Nesse processo, a peça teatral *Lampião* procura fazer um relato da história que ocorre, a princípio, com a personagem “Maria Déa” que, após aceitar o convite de Virgulino, entra para o cangaço, tornando-se uma das primeiras mulheres a ingressarem nesse movimento. Nesse entremeio, Lampião e seus cangaceiros adentram na vila onde Maria Déa reside, à procura de uma mulher que havia lhe mandado uma carta. Assim, acontece o encontro de ambos. Segundo Flávia Daniele (2013):

Insatisfeita com seu casamento e a despeito de ter que cuidar de seus dois filhos, Maria Déa manda um recado a Lampião, dizendo que viesse buscá-la se assim quisesse, para viajar o sertão e entrar para a vida do cangaço junto com ele. Eis que Lampião recebe o recado e chega à porta da casa, juntamente com seu bando, para levar Maria Déa, conforme a vontade da mesma. O bando de cangaceiros é então composto basicamente por Sabino, Antônio Ferreira (irmão de Lampião), Ponto-Fino (Ezequiel, também irmão de Lampião), Moderno (cunhado de Lampião), Corisco (ou Diabo-Louro), Volta Seca, Pai-Velho, Zé Baiano, Azulão, Pernambuco e Arvoredado. Apesar das súplicas de Lauro, Maria Déa ganha o mundo com Lampião e seu bando. Num ato de aparente misericórdia, o chefe dos cangaceiros resolve poupar a vida do pobre sapateiro⁹⁸.

No espetáculo, Maria Déa é casada com Lauro, que insiste que a mesma não se vá e usa os filhos do casal como argumento para que fique com ele. Entretanto, a personagem já havia se encantado com a ideia de liberdade, com o instinto de aventura, incomodidade com sua vida pacata e vontade de querer conhecer algo diferente e novo. Isso faz com que a mesma resolva seguir Lampião e seu bando. Nesse contexto, para Moreira (2016, p. 44):

Dessa forma, Maria Bonita em Rachel de Queiroz é uma espécie de simulacro que afirma a sua potência. E se isso se afirma como inversão, numa escritura deslizante, que fios dessa conjunção podemos tecer? De início podemos argumentar que nessa relação de ver e ser vista, Maria Bonita se revolta contra o estatuto de fragilidade determinado para ela, inversamente torna-se forte e joga aquilo que, para ela era seu fardo, para o marido, tomado como um molenga ou fraco. Ela se vê como forte, capaz de vencer seus medos e enxerga Lauro, seu esposo, como um ser passivo, sempre sentado feito mulher. Para ele, Maria Bonita estava louca, talvez por ter tido a coragem de varrer, assim abertamente, os estatutos “sacralizados”.

Na única cena do primeiro quadro, são apresentados alguns dos personagens principais: a ação transcorre na casa de Maria Déa e seu esposo, o sapateiro Lauro, em ponta

⁹⁷ Trecho do artigo *Lampião, a Vírgula na História do Sertão*, de Flávia Danielle, disponível em: http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_19497/artigo_sobre_lampiao--a-virgula-na-historia-do-sertao.

Acesso em 19 de maio de 2021.

⁹⁸ Op.Cit.

de arruado, à margem do rio São Francisco. Logo nos primeiros momentos, Maria conta a seu esposo que o bando de Lampião se aproxima da cidade, deixando-o atemorizado, pois, além do medo normal que essa notícia causaria a qualquer pessoa, Lauro era um tanto covarde, o que causava muito desprezo e até náuseas em Maria. Segundo Costa e Germano Júnior (2017, p. 68):

No primeiro quadro ocorre uma breve introdução, o princípio de uma conversa entre Maria Déa e seu antigo esposo Lauro e, dentre seus diálogos, a personagem aponta para um acontecimento na vida de Lampião, cuja fatalidade marcou a sua vida, mas esta não entra em detalhes e apenas comenta por cima, conforme aponta o trecho abaixo: Maria Déa – Não rogue praga a quem você conhece, Lauro. Demais, tudo que você está dizendo é mentira. Lampião viveu em paz até à idade de 16 anos, e só entrou no cangaço porque a polícia matou o pai dele. Que é que um homem pode fazer, se não se vingar? (QUEIROZ, 2005, p. 19).

Nesse espetáculo, em especial, podemos compreender o porquê de Lampião ter ingressado no cangaço, pois a versão de Maria Déa percebe Lampião como vítima dos acontecimentos. Acerca do segundo quadro, analisa Flávia Daniele (2013):

O segundo quadro é composto por duas cenas, a primeira dá-se num acampamento na caatinga, um local não muito bem definido, debaixo de um grande Juazeiro. Dois viajantes são interpelados por Corisco, que desconfia que eles possam ser espíões delatores. À chegada de Lampião ao local, segue-se um diálogo no qual o cangaceiro designa os dois viajantes, o capangueiro (negociador de diamantes) e o agente de seguros, para levar um recado ao interventor de Recife, uma carta de paz. Antônio Ferreira, Pernambuco, Arvoredo e Azulão os acompanharão até a residência de seu Juventino, em Barreiros, de onde seguirão viagem para Recife. Lampião pretendia cessar as hostilidades com os, por ele chamados, “macacos do governo”, trata então de propor um acordo: ele governaria o sertão a seu modo e o interventor governaria a Zona da Mata e o Litoral. Na segunda cena deste quadro o mesmo acampamento é o cenário, algumas horas mais tarde. Lampião e Maria Bonita dialogam, ela mostra-se consciente dos riscos desse modo de vida, cita exemplos de Pedra Bonita e Canudos, casos em que o governo superou a resistência e repreendeu as revoltas populares. Lampião, por sua vez, acha essas comparações infelizes, diz que seu padrinho, padre Cícero, o protege e que tem o corpo fechado para mau-olhado. Ele revela o motivo de ter deixado o ex-marido de Maria e seus filhos vivos: para que tenha em quem “desabafar” quando não puder mais aguentar as pressões da vida no cangaço, da paixão por sua mulher, do medo de uma traição. Chegam ao local Azulão, Arvoredo e Pernambuco, contam que em casa de seu Juventino, Antônio Ferreira foi mortalmente baleado acidentalmente. Lampião parece acreditar na história, porém manda os homens deixarem o bando e as armas e sumirem no mundo. Mas assim que eles viram as costas, desarmados, o chefe dos cangaceiros ordena que abram fogo contra os três homens que ele julga responsáveis pela morte de seu irmão⁹⁹.

⁹⁹ Op.Cit.

Nesse quadro, é importante destacar a conversa que Maria Bonita tem com Lampião, cientes de que o movimento, em algum momento, poderia ser perseguido pelo governo, a exemplo de pedra Bonita e Canudos. No texto, apresenta-se ainda uma visão acerca das causas que levaram os homens e mulheres a aderirem ao cangaço, analisando estereótipos constituídos socialmente para a construção da representação desse fenômeno social. A história se desenrola para chegar ao seu ápice. Assim, segundo Flávia Daniele (2013):

O terceiro quadro possui apenas uma cena, o cenário é o mesmo, mas foi aperfeiçoado na tentativa de fazê-lo mais aconchegante. Volta-Seca foi fazer compra na cidade mais próxima e encontra um jornal no qual saiu a repercussão da carta enviada por Lampião para oferecer paz. Na primeira página, a foto do cangaceiro, uma matéria sobre a audácia dele em achar que pode tratar o interventor de potência a potência e a promessa do governo de represália a esse “insulto”. Sabino questiona a tentativa de paz de seu líder, diz que com o governo não tem acordo, que o chefe está esmorecendo, perdendo o vigor e a liderança. Lampião vê em Sabino uma ameaça, acusa-o de subverter seu irmão, Ezequiel, e, sem hesitar, fuzila-o com três balas à queima-roupa¹⁰⁰.

Nesse quadro está presente o quanto Lampião precisou ser firme em suas ações para que tivesse controle absoluto, respeito e temor dos seus seguidores. Dessa maneira, observamos a vigência do autoritarismo político, já que existe um acordo recusado e as ordens não são de paz, como queria o personagem Lampião. Assim, segue o espetáculo para o seu penúltimo quadro:

A primeira cena do quarto quadro, os cangaceiros e Maria Bonita aparecem em cena feridos e exaustos. O cerco do governo estreita-se sobre o rei do cangaço, e ele sente as consequências de querer ser um “estado dentro de um estado”. Desgastados, os três últimos homens de Lampião, Ponto-Fino, Pai-Velho e Moderno procuram água e mantimentos, já escassos. Ponto-Fino vai à busca de lenha, Moderno de água. Após um breve intervalo ouve-se um tiro, Lampião e Pai-Velho correm para averiguar a origem do disparo. Chega Ponto-Fino ao local em que Maria Bonita tinha ficado sozinha. Ele passa a assediá-la, oferecendo-lhe uma hipotética vida de calma na cidade de Juazeiro, proclamando que será o chefe do bando e ela será sua mulher. Maria Bonita fica indignada com tais pensamentos de seu cunhado, repreende-o. Chegam Pai-Velho e Lampião, este com uma fúria nos olhos, censura o irmão por ter atirado, justificando que o Sargento Calu está em sua caça e o tiro seria um chamariz. Ponto-Fino, ou Ezequiel, desafia o irmão, acusando-o de ter mandado matar Antônio Ferreira e questionando a morte de seu outro irmão, Livino, que não aparece na história a não ser por esta citação. Lampião, irado com a ousadia de Ezequiel, desafia-o para uma luta de faca. Segue-se a luta, da qual Lampião sai vencedor. Ponto-Fino fica muito ferido, mas não morre de imediato. Na segunda cena, mesmo cenário, cai a noite, Moderno monta sentinela, na qual é substituído pelo próprio

¹⁰⁰ Op.Cit.

Lampião. Em conversa com Maria, ele tenta justificar o ataque ao irmão, culpando a insolência de Ezequiel. Ela diz que pressente que o castigo está próximo, que o sangue dos inocentes reclama a vingança¹⁰¹.

No espetáculo, o personagem Lampião vive dramas familiares que o levam a cometer erros que irão repercutir nos rumos do bando. De acordo com Flávia Daniele (2013):

No quinto e último quadro o cenário é a Grotta dos Angicos, segundo o próprio capitão, o lugar mais seguro de que ele dispunha. Lampião e Maria Bonita dialogam aos primeiros sinais da luz do dia. A mulher ambiciosa deixar a vida de banditismo, ir para um lugar longínquo onde jamais se tenha ouvido falar em Lampião, este, por sua vez, afirma que seria como um atestado de covardia, coisa que ele não possuía. De repente, se ouve tiros, o refúgio derradeiro de Lampião é descoberto, ele foi traído. Ele e Maria Bonita são metralhados à morte, juntamente com os outros cabras que ainda dormiam. O fim da história de Lampião coincidiu com a decadência do cangaço¹⁰².

Nesse contexto, a morte do personagem Lampião resgata uma imagem findada na morte também de Maria Déa. Há aqui, uma tentativa de redenção por parte da personagem, e de convencer Lampião a deixar o cangaço, o que é recusado por ele. Assim, a peça proporciona, em linhas gerais, características delineadas a valores identitários, guerra, autoritarismo e exclusão social. Portanto, entendemos que Maria Bonita, nesse caso, é representada enquanto sujeito histórico, mesmo na condição transgressora, através de um discurso estereotipado de mulher sertaneja submissa, naturalizando um valor nulo que fora, ao longo do tempo, atribuído às mulheres.

2.1.7.2 O massacre de Angicos – A morte de Lampião (1951)

A peça teatral *O Massacre de Angicos – A Morte de Lampião* é de autoria de Anildomá Willans, serra-talhadense do Sertão do Pajeú, Pernambuco. O espetáculo atualmente faz parte do calendário turístico de Serra Talhada e Pernambuco, e é considerado o maior espetáculo ao ar livre sobre cangaço no Brasil. Ora, Serra Talhada, em Pernambuco, além de capital do xaxado, é a cidade onde nasceu Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Segundo Ferreira Júnior e Santos (2018, p. 95):

Os dias atuais mostram no espaço serra-talhadense o uso aberto da memória de Lampião. Há eventos diversificados que aludem ao cangaceiro direta ou indiretamente, como, por exemplo, *Tributo a Virgulino – A Celebração do*

¹⁰¹ Op.Cit.

¹⁰² Op.Cit.

Cangaço, Encontro Nordestino de Xaxado, Cangaço Rock Fest e O Massacre de Angicos – A Morte de Lampião.

Inegavelmente, há uma disputa de memória acerca da figura de Lampião. Se, por um lado, alguns não querem a imagem da cidade ligada a um “facínora”, “bandido” e “cangaceiro fora da lei”, por outro, há aqueles que defendem uma nova concepção sobre os valores do cangaço e sobre a personalidade de Lampião, percebendo nessa última, a possibilidade de promover a visibilidade turística da cidade. Esse era o mote ideal: vincular Serra Talhada à Lampião. Para isso, ele não podia ser visto de forma unilateral. “Nem herói, nem bandido: Lampião é história” era o slogan do plebiscito realizado para que a população votasse se poriam as estátuas de Lampião, Maria Bonita e Corisco em praça pública.

Figura 34 – Espetáculo *O Massacre de Angicos - Morte de Lampião*



Fonte: G1 Caruaru¹⁰³ (2019).

Se a figura de Lampião e José Bastor Campos representam a Rota do Cangaço e do Lampião, Serra Talhada não pode ficar de fora do roteiro. Assim, a peça teatral foi escrita em 2001 e fez parte de um conjunto de acontecimentos que culminaram na maneira “como se deu o processo de invenção da memória de Lampião em solo serra-talhadense e como produtores culturais locais vivenciam tensões no referente à administração da memória lampiônica” (FERREIRA JÚNIOR et al., 2010, p. 10). Para Ferreira Júnior, em seu trabalho *A apropriação da memória lampiônica como elemento de construção da identidade de Serra Talhada – PE* (2010), em determinado momento histórico, houve na cidade de Serra Talhada, um deslocamento de imagem de Lampião, “visto que da condição de mero facínora o

¹⁰³ Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2019/07/09/espeticulo-o-massacre-de-angico-a-morte-de-lampiao-e-realizado-em-serra-talhada.ghtml>. Acesso em: 19 de maio de 2021.

cangaceiro é ascendido à de patrimônio cultural municipal” (FERREIRA JUNIOR; SANTOS, 2018, p. 97).

Com a fundação da Casa de Cultura de Serra Talhada¹⁰⁴, em 1987, é perceptível uma mudança e ressignificação da memória lampiônica no município. Para o autor, esse passa a ser o acontecimento “divisor de águas” para que ocorra a comercialização da memória de Lampião, já que não havia como negar, por mais que alguns desejassem, a forte ligação da cidade com o “rei do cangaço”. Assim, para Ferreira Júnior (2010, p. 11):

Mediante as falas coletadas dos sujeitos serra-talhadenses, percebeu-se uma certa incongruência entre o que se dizia e o que se constituía como discurso midiático cultural acerca de Lampião. Havia concordância no fato de que a identificação da cidade com o cangaceiro era imprescindível à visibilidade exterior dela, porém, ainda que isto ocorresse, parecia inexistir, por parte da maioria dos cidadãos ouvidos, uma espécie de desejo de identificação com o cangaceiro famoso, parecendo deixar transparecer a inexistência de um eu identitário coerente, ou a vivência de um deslocamento de identidade.

O espetáculo teatral *O massacre de Angico – A Morte de Lampião* trata-se do encontro entre militares do Governo Getulista e os cangaceiros liderados por Lampião e sua esposa, Maria Bonita, pegos de surpresa e quase sem nenhuma reação na madrugada do dia 28 de julho de 1938, na gruta de Angico, em Sergipe. O massacre, praticamente, pôs fim ao movimento conhecido como Cangaço.

Em meio àquelas árvores retorcidas da caatinga e resultando num verdadeiro banho de sangue no sertão nordestino, 11 integrantes do afamado bando, incluindo o casal líder, foram mortos e tiveram suas cabeças decepadas. O espetáculo foi concebido a partir do até então único texto dramático escrito pelo pesquisador do cangaço, Anildomá Willans de Souza, natural de Serra Talhada. De acordo com ele, o “molho” que rege toda esta história é o perfil apresentado deste homem símbolo do cangaço, visto por um outro viés, bem mais humano. “Mostraremos ao público um Lampião apaixonado, que sente medo, que é afetuoso; não somente aquele da guerra travada contra os coronéis e fazendeiros, contra a polícia e toda estrutura de poder, mas um homem que amava as poesias e sua gente”. O espetáculo reúne 50 atores e 70 figurantes, além de 40 profissionais na equipe técnica e administrativa, comandada pelo ator e dramaturgo José Pimentel. No elenco, atores da

¹⁰⁴Fundação cultural sem fins lucrativos que promove anualmente o “Tributo a Virgolino – A Celebração do Cangaço”, envolvendo: música, teatro, literatura e gastronomia. As atividades ocorrem na Estação do Forró, na Área de Alimentação da Feira Livre, dentro das escolas, no Museu do Cangaço e no Sítio Passagem das Pedras – localidade onde nasceu Lampião. O evento, que recorda o aniversário de morte de Lampião, o cangaceiro mais famoso, é gratuito e aberto ao público. Lampião foi morto em 28 de julho. Para recordar a data histórica de forma marcante, a Fundação Cabras de Lampião traz anualmente muitas novidades. O evento reúne também grupos musicais, folclóricos, violeiros repentistas, cantores, poetas, historiadores e pesquisadores do cangaço. Na ocasião, também serão promovidos pontos de cultura e feiras de artesanatos, tudo para celebrar a cultura de raiz.

própria Serra Talhada, mas também do Recife e Olinda, além da atriz e cantora Roberta Aureliano, que interpreta Maria Bonita¹⁰⁵.

O espetáculo, apesar de não ter um foco principal na personagem de Maria Bonita, apresenta o cangaço de maneira mais humanizada, evidenciando a importância da mulher transgressora, que persiste em buscar seus sonhos independentemente das consequências. Assim, para Moreira (2016, p. 141):

As mulheres no cangaço não só marcaram definitivamente a subjetividade daqueles “guerreiros vegetalizados”, como diria Daniel Lins (1997, p. 122), mas se constituíram numa primeira imagem revolucionária da mulher subalterna a nos exigir, nós intelectuais, mediadores culturais, professores, escritores, outras formas de posicionamento crítico, outras estratégias de mediação que, inspiradas nessas formas de luta originárias, possamos intervir no sentido de diminuir as distâncias entre o centro e a periferia, entre as forças subjetivas e a miséria e impotência no plano social, entre as narrativas de emancipação e os discursos radicalmente vinculados a uma prática social ativa e de resistência.

Por fim, buscando combater todas as formas de poder, para garantir a produção de uma personagem, no caso Maria Bonita, que faça expandir a subjetividade e ao mesmo tempo possa traduzir o tempo e espaço de outras, no caso as mulheres sertanejas. O legado que Maria Bonita nos deixa é o de resistência, no sentido de construir contra-narrativas suplementares das mulheres (MOREIRA, 2016).

2.1.8 Luiz Gonzaga: Respeita Januário, “cabra”!

Quando olhei a terra ardendo/ Qual fogueira de São João/ Eu perguntei a Deus do céu, ai/ Por que tamanha judiação/ Eu perguntei a Deus do céu, ai/ Por que tamanha judiação/ Quando olhei a terra ardendo/ Qual fogueira de São João/ Eu perguntei a Deus do céu, ai/ Por que tamanha judiação/ Eu perguntei a Deus do céu, ai/ Por que tamanha judiação/ Que braseiro, que fornaia/ Nem um pé de plantação/ Por falta d'água perdi meu gado/ Morreu de sede meu alazão/ Por farta d'água perdi meu gado/ Morreu de sede meu alazão/ Inté mesmo a asa branca/ Bateu asas do sertão/ Entonce eu disse, adeus Rosinha/ Guarda contigo meu coração/ Entonce eu disse, adeus Rosinha/ Guarda contigo meu coração/ Hoje longe, muitas légua/ Numa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/ Pra mim vortar, ir pro meu sertão¹⁰⁶.

(Luiz Gonzaga)

¹⁰⁵ ALBERTO, João. Belo Espetáculo em Serra Talhada. **João Alberto**, 2018. Disponível em:

<http://www.joaoalberto.com/2018/07/25/belo-espetaculo-em-serra-talhada/>. Acesso em: 20 de maio de 2021.

¹⁰⁶ GONZAGA, Luíz; TEIXEIRA, Humberto. **Asa Branca**. Intérprete: Luiz Gonzaga, 1947.

Figura 35 – Luiz Gonzaga do Nascimento

Fonte: IMMUB¹⁰⁷ (2018).

A música *Asa Branca* é uma composição de 1947 feita por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Posteriormente, esta viria a se tornar uma espécie de hino do sertanejo. Na canção, os autores retratam a história de luta e resistência do povo sertanejo, descrevendo um cenário de sertão castigado pela falta de chuvas e pela falta de perspectiva de melhora da situação. Na música, os autores sugerem que a alternativa é sair da sua terra natal e buscar vida mais digna em outras paragens: a migração. Entretanto, a música envolve também um clima romântico, mas dá total visão à seca no sertão. Em reportagem escrita no Jornal Caruaru e região, em 03 de março de 2017, Mário Flávio, jornalista do G1 de Caruaru, afirma:

No dia 3 de março de 1947 Luiz Gonzaga gravava pela primeira vez nos estúdios da RCA, no Rio de Janeiro, a canção que ficaria imortalizada como hino dos nordestinos. Uma composição dele com o médico Humberto Teixeira, que passou dois anos para ser concretizada. A gravação foi acompanhada pelo grupo de Regional do Canhoto. Ao fim do trabalho, Canhoto, líder do grupo, olha para Gonzaga e diz que a "letra era música para cego pedir esmolas". Sai dos estúdios e zomba com um chapéu pedindo esmolas ao som da canção. Mal sabia Canhoto que *Asa Branca* iria ser um dos maiores sucessos da música brasileira. Foram duas versões da música que virou referência e marca de um povo. A primeira foi gravada pelo

¹⁰⁷ Disponível em: <https://immub.org/artista/luiz-gonzaga>. Acesso em 20 de maio de 2021.

próprio Gonzaga em forma de toada e logo fez sucesso, levando o artista pela primeira vez ao cinema, tocando a música no filme 'O Mundo é um Pandeiro'. Nesta época, Gonzaga já havia iniciado a transposição dos gêneros musicais nordestinos para a mescla com o choro carioca. Asa Branca foi essencial para preparar o terreno para o Baião, que seria gravado ano seguinte e viraria uma febre nacional. O sanfoneiro logo percebe que uma repaginação poderia ser a saída para reinventar a toada. Talvez Luiz Gonzaga não imaginasse o tamanho da proporção que Asa Branca ganharia ao gravar um Baião com a mesma letra. Essa nova versão foi lançada três anos mais tarde, em 1950, num compacto que trazia 'Paraíba' do outro lado, o que aumentou ainda mais o sucesso, já que as duas canções ecoaram nas rádios e vitrolas do Brasil¹⁰⁸.

Em 1947, a composição era desacreditada pelos donos da RCA Victor, gravadora em que Luiz Gonzaga já tinha trabalhos produzidos, muito provavelmente por conta do preconceito que girava em torno do migrante nordestino, que chegava a levar cada vez maiores à cidade de São Paulo. A canção, considerada tristonha e que retratava o ciclo das migrações do homem sertanejo, era quase um lamento, “música para cego pedir esmolas”. Assim, a gravadora se recusava gravar a música e incluí-la no disco daquele ano. Foi necessário o cantor “bater o pé” e ameaçar que sairia da gravadora, caso a mesma não fosse gravada. Diante da teimosia de Luiz Gonzaga, os donos da gravadora não tiveram nenhuma alternativa e cederam aos apelos do cantor. Após o lançamento do disco, os donos da gravadora tiveram que admitir o acerto ao ceder às investidas de Luiz Gonzaga, pois a música se transformou num fenômeno arrebatador, estourando nas paradas de sucesso, tocando diuturnamente nas rádios de todo o país. De acordo com Matos (2011, p. 2):

A canção Asa Branca possui um destaque especial porque, foi cantada pelo próprio Luís Gonzaga e posteriormente por vários artistas, entre eles Lulu Santos, Fagner, Caetano Veloso, Elis Regina, Eduardo Araújo, Agnaldo Rayol, Paulo Diniz, Tom Zé, Chitãozinho e Xororó e Ney Matogrosso, Badi Assad, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Luiz Bordon, Demis Roussos e Raul Seixas, entre outros. Ela foi eleita pela Academia Brasileira de Letras em 1997 como a segunda canção brasileira mais marcante do século XX, empatada com Carinhoso, o choro que Pixinguinha compôs em 1917, e seguida apenas de Aquarela do Brasil, composta por Ari Barroso em 1939. O sucesso e a permanência dessa canção, que vendeu um milhão de cópias logo nos primeiros anos de sua gravação, são incontestes.

A identificação com a música não se dá apenas entre aqueles que nasceram no sertão. Passando pelas sub-regiões do Nordeste, desde a zona da mata, passando pelo agreste, sertão e chegando ao meio norte, a música *Asa Branca* nos remete a alguma memória da vida e cultura de quem é nordestino, e até de quem não é. Para muitos migrantes nordestinos, que tiveram

¹⁰⁸ Reportagem de Mário Flávio disponível em: <http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2017/03/asa-branca-chega-70-anos-atual-e-imortalizada-na-voz-de-luiz-gonzaga.html>. Acesso em 20 de maio de 2021.

que sair do Nordeste, ou de algum sertão dentre os vários no Brasil, ouvir e cantar *Asa Branca* representa cantar a saudade de sua gente, seus costumes e sua cultura, rememorando sua história e a história de seus antepassados. A música *Asa Branca* é tão poderosa que faz com que pessoas que nunca estiveram no Nordeste experimentem a saudade de um lugar que nem sequer conheceram. De acordo com Mário Flávio (2017):

A força de *Asa Branca* pôde ser vista em 2009, quando a Revista Rolling Stone Brasil, publicou uma lista com as 100 maiores músicas da história do país. Um honroso 4º lugar, ficando atrás de clássicos como *Carinhoso*, *Águas de Março* e *Construção*. O tempo passou e *Asa Branca* segue inspirando artistas de outras gerações. Anderson do Pife, que mora em Caruaru, no Agreste de Pernambuco, diz que enquanto estudante de música acredita que a letra é parte de um método brasileiro de ensino de música popular. "Essa melodia composta por conjuntos e de fácil execução, traduz o início de uma trajetória musical para quase todos os que iniciam seus estudos com ou sem ajuda de profissionais da área", diz. Ele disse ainda que a música retrata poesia, cotidiano, paisagem e todo o referencial histórico do Nordeste. "Eis o hino do Nordeste e a primeira música que aprendi a tocar. Essa é a força que representa a *Asa Branca* em minha vida", finaliza¹⁰⁹.

Em seu livro *Luiz Gonzaga: o homem, sua terra e sua luta*, José Mário Austregésilo destaca que um dos pontos marcantes na carreira de Luiz Gonzaga foi a valorização da identidade cultural local. O livro apresenta a linguagem popular presente na oralidade das canções de Gonzaga e a presença de símbolos típicos da cultura nordestina, como o chapéu de couro que sempre acompanhava o artista. Segundo Austregésilo (2008):

O professor e historiador Armando Andrade diz que a identidade do cantor se confunde com a letra de *Asa Branca*. Para ele a canção é marca registrada de Gonzaga. É nela que se misturam o homem, a música e seu povo. "A partir de *Asa Branca* o Brasil viu o drama através da voz do próprio nordestino. É dessas coisas que a poesia e a literatura conseguem fazer, transportar através da linguagem as pessoas a vivenciar a dor do outro" diz. Outra característica marcante de *Asa Branca* é a saudade do amor perdido com o exílio forçado devido a seca. Se os clássicos traziam as guerras como o motivo da partida do homem e a promessa de volta para o grande amor, em *Asa Branca*, é a seca que expulsa o homem e a ave, numa metáfora que se estende à condição humana. "Talvez aí resida a universalidade e aceitação pelo grande público, além de retratar a real condição das famílias nordestinas. A promessa da volta do homem para seu grande amor está presente desde a literatura grega, como a *Odisséia*. É um tema universal com que todos se identificam", diz Armando Andrade.

A obra também discute a influência do rei do baião em movimentos artísticos, como o tropicalismo, bem como sua importância como representante maior da música popular nordestina e sua interferência decisiva na trajetória da música brasileira, ao introduzir no

¹⁰⁹ Op.Cit.

cenário nacional os ritmos do Nordeste. Além disso, no seu relançamento, em 2012, e em sua terceira edição, a obra ganhou um novo capítulo, que faz referência ao centenário do pai de Luiz Gonzaga, Januário José dos Santos, o “Velho Lua”, comemorado em dezembro de 2011.

Na opinião de José Mário Austregésilo, com o sucesso de *Asa Branca*, a fama de Luiz Gonzaga ganhou o mundo, sendo ela a música representativa do brasileiro, da luta dos brasileiros. Essa se torna a composição mais importante do repertório dele, enquanto bandeira da Música Popular Brasileira, merecendo ser considerada o hino da MPB. Entretanto, se por um lado a música de Luiz Gonzaga tenha sido importante para projetar o Nordeste em todo o país, por outro serviu para reforçar o preconceito contra o povo nordestino. Para Albuquerque Jr. (2007, p. 120):

Mas as músicas de Gonzaga também foram responsáveis pela veiculação daqueles temas que iriam servir para reforçar o preconceito contra o nordestino, como a percepção deste como sendo um matuto, que teria o jumento como irmão, homem atrapalhado com o mundo da cidade, homem simplório, desconectado com as transformações que se passam no mundo, que não sabe se automóvel é homem ou mulher, homem reativo às transformações trazidas pela história, pela modernidade, homem moralista, machista, para quem cabeludo não tinha vez, embora suas músicas também tenham servido para questionar a própria forma como o nordestino era visto e para denunciar as condições de vida que a maioria da população sertaneja vivia.

Luiz Gonzaga chega a gravar uma continuação para seu hino sertanejo: *A Volta da Asa Branca*, que narra a história do retorno do retirante e da sua nova vida no Nordeste, porém, esta não faz tanto sucesso quanto a primeira. É importante mencionar que, nesse processo, a identidade do cantor se confunde com a letra de *Asa Branca*, sendo esta canção a sua marca registrada. Nela que se misturam o homem, a música e seu povo. Matos (2011, p. 11) afirma que “a carreira musical do Rei do Baião trata-se de uma afirmação categórica, consciente e intencional da identidade nordestina, que se torna também a máxima expressão do ser nordestino, através dos amplos holofotes midiáticos que Luiz teve ao seu favor”.

Ainda de acordo com Matos (2011, p. 10), “ao marcar o nordestino com o ferro da exclusão, impõe-se primeiro essa segregação sobre sua forma de expressar-se e de comunicar-se com o outro, pois descaracterizando o discurso, desconsidera-se o sujeito que o profere”. Nesse caso, o autor se refere à linguagem coloquial com que o autor decide escrever suas músicas. Luiz Gonzaga gravou cerca de setenta músicas, das quais apenas 10 eram “chamegos”, fazendo, inicialmente, carreira no rádio. Com esta um pouco consolidada, começava a lutar para cantar e gravar as músicas nordestinas, o que não era visto com bons olhos. Nessa tentativa, fez parceria com Miguel Lima, que colocava letras em suas músicas,

mas só em 11 de abril de 1945 gravou seu primeiro disco como sanfoneiro e cantor, com a música *Dança Mariquinha*. Diante de uma aceitação relativamente boa, foi em busca de um parceiro nordestino que corroborasse com suas ideias e propostas musicais. Assim, conhece o advogado cearense Humberto Teixeira, dando início a uma parceria que viria a durar cinco longos anos. Nessa cadencia, Luiz Gonzaga procurava lançar músicas com versos simples, impregnados de modismos nordestinos, músicas fáceis de serem decoradas e que pudessem ser cantadas pelo povo que a escutava. Essa linguagem simples e coloquial iria também contribuir para estereotipar o nordestino e fortalecer o preconceito. Para Bakhtin (2006, p. 43), “todo signo é ideológico, e, portanto também o signo linguístico vê-se marcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social determinados”.

A partir disso, e influenciado pela musicalidade nordestina, sua música seria acompanhada de sanfona, triângulo e zabumba. Entre os sucessos da parceria, destacam-se: *Baião*, *Asa Branca*, *Kalu*, *Paraíba*, *Assum Preto*, entre outras.

2.1.8.1 Gonzagão – A lenda (2013), da Cia Teatral Barca dos corações partidos

O espetáculo teatral *Gonzagão - A lenda* teve sua estreia em 2013 e foi escrito por João Falcão. Para isso, o autor fez uma ampla pesquisa sobre a vida e a história de Luiz Gonzaga, considerado por ele “um dos artistas mais importantes da música brasileira”. Na construção da dramaturgia do texto, optou por evitar qualquer didatismo, utilizando uma abordagem teatral, não enciclopédica, ou seja, não é função do espetáculo narrar a biografia do cantor.

Essa questão fica explícita logo no início da peça, quando uma trupe se apresenta para contar a “lenda do Rei Luiz”. Na história do rei do baião, João Falcão se permitiu rebatizar duas mulheres importantes da vida do músico, Nazarena (o primeiro grande amor) e Odaléa (a mãe de Gonzaguinha) como Rosinha e Morena, respectivamente, nomes que aparecem em músicas do compositor. Permitiu-se, ainda, criar um encontro que nunca aconteceu: Luiz Gonzaga e Lampião, dois mitos nordestinos. Dentre as quase 40 canções que estão no espetáculo, há sucessos como *Cintura Fina*, *O Xote das Meninas*, *Qui Nem Jiló*, *Baião*, *Pau-de-arara* e a célebre *Asa Branca*. O impacto causado pelo espetáculo pode ser sentido através de relatos, críticas e resenhas, tais como a escrita por Dirceu Alves Jr., para a Revista Veja São Paulo (2013):

O vai e vem do tempo inspira o dramaturgo e diretor João Falcão há pelo menos quinze anos. *A Dona da História* (1998), *Uma Noite na Lua* (1999), *A*

Máquina (2000) e *Cambaio* (2001) são exemplos da sua habilidade ao transformar questões relativas ao passado, presente e futuro em teatro. Ao revisitar a trajetória do compositor Luiz Gonzaga (1912-1989), Falcão joga com a fantasia em um musical que desafia o espectador. É fundamental um pouco de atenção para separar a liberdade ficcional dos fatos biográficos nas duas tramas entrecruzadas e também para identificar o protagonista. Subvertendo o óbvio, os atores Adrén Alves, Alfredo Del Penho, Eduardo Rios, Fabio Enriquez, Marcelo Mimoso, Paulo de Melo, Renato Luciano, Ricca Barros e Larissa Luz se revezam na pele do sanfoneiro. A encenação foge da cronologia ao colocar em cena uma trupe que produz um espetáculo sobre a chamada “lenda do Rei Luiz”. Enquanto os ensaios se desenvolvem, a plateia conhece os personagens que passaram pela vida de Gonzagão e ouve releituras de grandes sucessos como *Qui Nem Jiló*, *Asa Branca*, *O Xote das Meninas*, *A Vida do Viajante* e *Assum Preto*. Sob a direção musical de Alexandre Elias, os atores se saem bem ao soltarem a voz, mas o grande destaque fica com Larissa Luz, estreante no gênero e com uma surpreendente extensão vocal¹¹⁰.

Ao longo da carreira, João Falcão sempre demonstrou especial interesse pelo trabalho de ator. O projeto mais recente nos palcos, *Clandestinos*, é grande prova disso. O mesmo vale para *A máquina*, trabalho que revelou Lázaro Ramos, Wladimir Brichta, Wagner Moura e Gustavo Falcão. Em *Gonzagão - A lenda*, os nove integrantes do elenco se revezam na interpretação de todos os personagens, inclusive do protagonista. Assim, espetáculo é muito teatral, representativo, não realista. A encenação, bem como a trama, não se tratam de poesia.

A continuidade do trabalho realizado em Gonzagão, deu ao conjunto de atores a possibilidade de formar uma cia teatral. A Barca dos Corações Partidos – Companhia Brasileira de Movimento e Som já possui três peças musicais em seu repertório: “Gonzagão – A Lenda”, com texto e direção de João Falcão, “Ópera do Malandro”, de Chico Buarque, também com direção de João Falcão, e Auê, com direção de Duda Maia. Os 3 projetos foram idealizados por Andréa Alves e são uma realização da Sarau Agência de Cultura Brasileira, a qual a companhia é associada. “A Barca” é fruto de um encontro entre artistas que não sabem ao certo se são músicos, atores, cantores ou palhaços, mas que encontram prazer e liberdade na brincadeira do teatro. Compartilhando conhecimentos e objetivos entre seus parceiros de ofício, a companhia busca encontros cada vez mais autênticos com o público¹¹¹.

A companhia teatral, formada por oito homens e uma mulher, conta com ar saudosista ao surgimento de uma das grandes lendas da música brasileira. “Esse distanciamento permite que eles falem de Luiz Gonzaga com liberdade, mostrem o que pode ter ocorrido, mais do que aquilo que de fato ocorreu”, explica Falcão. A licença poética leva a assinatura do diretor. E ele não nega: deu um trabalho danado.

¹¹⁰ ALVES JR, Dirceu. Gonzagão: a lenda. **Revista Veja São Paulo** [online], 2013. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/gonzagao-a-lenda/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

¹¹¹ Op.Cit.

É ao som do Rei do Baião que escrevo este texto que chega cheio de alegria após uma memorável noite de reestrela do espetáculo “Gonzagão - A Lenda”. Cores vibrantes, amores, ilusões, histórias do cangaço e as músicas que marcam estes e outros tantos tempos. A direção do espetáculo é primorosa e João Falcão abusa dos recursos da cultura nordestina, faz uma releitura do cordel e dá vida e voz a uma trupe de artistas com coração partido. No elenco Marcelo Mimoso, Adrén Alves, Alfredo Del Penho, Eduardo Rios, Fábio Enriquez, Paulo de Melo, Renato Luciano e Ricca Barros dividem a cena com a estonteante Laila Garin. A atriz brilha em cena e merece aplausos e assobios com sua linda “Branca”. O roteiro musical também é assinado por Falcão que faz um verdadeiro show de canções encenadas, apesar disso quando constrói a narrativa, João Falcão peca ficando tudo de forma muito superficial. Quem não conhece a vida de Gonzagão sai de lá sem saber de fato o que viu. No entanto é preciso ressaltar que o objetivo do espetáculo é cumprido e a saga da trupe de artistas faz a costura e desde o início do musical se desculpam pelos possíveis deslizos e relevantes ausências¹¹².

O roteiro da peça mistura passagens reais da vida de Luiz Gonzaga a fatos que saíram da cabeça do criador. No meio disso, as 37 canções que compõem o repertório viram dramaturgia na boca dos atores-cantores. “Queria que as músicas contassem a história. Como ele tem repertório incrível, não foi difícil achar uma para cada situação”, explica João Falcão. O contrário também ocorreu.

Os figurinos de Kika Lopes são impecáveis. A conceituada figurinista acerta na mão nos detalhes, na cartela de cores e na pesquisa dos tempos de Gonzagão. É lindo perceber como o figurino ajuda o elenco a contar essa fabulosa história. A cenografia é simples, porém usual. Sergio Marimba que também faz os adereços de cena teceu uma grande colcha de renda para ornar o cenário. Tudo se torna uma grande rede de histórias e canções. É poesia pura na mais bela simplicidade. Palmas para a direção de movimento de Duda Maia que deixa o elenco em perfeita sintonia, a preparação vocal de Carol Futuro, a beleza dos arranjos de Alexandre Elias e sua equipe. E não dava para encerrar este texto sem citar o choro comovente de Beto Lemos que faz um solo de rabeca de arrepiar a plateia. É difícil chorar e rir em um só trabalho. É difícil fazer chorar e rir em apenas uma montagem. Mais difícil ainda quando falamos de um musical nacional que encanta o público por igual e segue sua terceira temporada de sucesso. Eu não vou mostrar como se dança um baião... mas quem quiser conferir vale ir até o Theatro Net Rio e prestar bastante atenção!¹¹³

Canções inspiraram cenas não necessariamente relacionadas à história do personagem. A licença poética, no caso da dramaturgia de João Falcão, permitiu que o mesmo promovesse, no palco o encontro do “Rei do Cangaço” com o “Rei do Baião”, mesmo que isso nunca tenha ocorrido na realidade. Da mesma forma, a opção por contar uma fábula também permitiu criar

¹¹² Op.Cit.

¹¹³ Op.Cit.

um encontro hipotético dele com o filho, Gonzaguinha. A cena do encontro de pai e filho é uma das mais emocionantes do espetáculo, ao som de *Sangrando*, composição do filho do rei.

A direção musical e os arranjos são de Alexandre Elias, com roteiro pinçado por João Falcão, estão clássicos compostos por Luiz Gonzaga, como também outras canções marcantes de parceiros, como Humberto Teixeira, Zé Dantas e etc., executas por Beto Lemos (viola e rabeca), Daniel Silva (Cello), Rick de La Torre (Bateria e Percussão) e Rafael Mininão (acordeom). O repertório completo das canções no espetáculo está assim definido: *Aboio/ Beata mocinha/ Cintura fina/ Vira e mexe/ Xamego/ Lampião no inferno/ Lampião falou/ Samarica parteira/ Lampião no inferno/ 17 légua e meia/ O xote das meninas/ Romance matuto/ Olha pro céu/ Tem pouca diferença/ Juazeiro/ Pau-de-arara/ A feira de Caruaru/ O toque de rancho/ Ana Rosa/ Roendo unha/ No Ceará não tem disso não/ Sabiá/ Vem morena/ Adeus Pernambuco/ Galope/ Qui nem jiló/ Baião/ Respeita Januário/ Estrela de ouro/ Sangrando/ A vida de viajante/ O último pau-de-arara/ Asa branca/ Assum preto/ A morte do vaqueiro, toada/ A volta da asa branca/ Óia eu aqui de novo.*

A abordagem teatral, não enciclopédica, fica explícita já no início da peça. Os atores desta trupe anunciam que encenarão uma história iniciada “no sertão do Araripe lá pelos idos do século XX”. As referências são maciçamente nordestinas, sobretudo pernambucanas. Luiz Gonzaga nasceu no município de Exu, de onde saiu aos 17 anos para “ganhar o mundo”. João Falcão também é de Pernambuco, da cidade de São Lourenço da Mata.

Figura 36 – Espetáculo *Gonzagão - A lenda*. Em cena: Marcelo Mimoso



Fonte: Silvana Marques/divulgação (2013).

De acordo com a linha não dogmática de todo o espetáculo, o diretor musical, Alexandre Elias, não ficou preso à estrutura básica do forró, que é sanfona-triângulo-zabumba. No conjunto dos quatro instrumentistas que atuam no palco, há, além do sanfoneiro (Rafael Meninão) e do percussionista (Rick De La Torre), um violoncelista (Daniel Silva) e um rabqueiro e violeiro (Beto Lemos). Os arranjos de todas as músicas foram elaborados pelos quatro músicos, juntamente com o diretor musical. Beto Lemos rouba a cena em *Assum Preto*, em um solo de rabeca que já foi aplaudido durante cinco minutos em cena aberta.

Com os prêmios Shell 2012 de Melhor Música, 7º prêmio APTR de Melhor produção e os Prêmios Bibi Ferreira – Melhor Direção, Melhor Roteiro, Melhor Música e Melhor Espetáculo Musical Brasileiro de 2014 no currículo, *Gonzagão – A Lenda*, de João Falcão, que já foi aplaudido por mais de 130.000 pessoas, é a biografia musicada da vida do Rei do Baião, Luiz Gonzaga (1912 – 1989). Foi aclamada por nomes como Bárbara Heliodora, que considerou o espetáculo “uma agradável e merecida homenagem e evocação de uma figura marcante, cujo sucesso marcou época”. Com uma abordagem diferente da usual – “é a história de Luiz Gonzaga, mas não é Wikipédia”, qualifica Falcão -, o autor decidiu colocar em cena uma trupe teatral para contar o que batizou de “lenda do Rei Luiz”. O espetáculo conta com nove atores, que ficam alternando os papéis dos personagens, vivendo inclusive o Gonzagão. A montagem conta também com quatro músicos, que tocam mais de cinquenta canções para acompanhar a narrativa da peça. Entre os sucessos de Gonzaga escolhidos para a obra, estão *Cintura Fina*, *O Xote das Meninas*, *Qui Nem Jiló*, *Baião*, *Pau de Arara* e, como não poderia ficar de fora, *Asa Branca*¹¹⁴.

Na montagem, João Falcão apresenta dois novos talentos ao público. O primeiro é Marcelo Mimoso, que narra boa parte da história de Gonzaga no palco e canta a maioria das músicas. Filho de sanfoneiro, Marcelo é taxista e também cantor de forró, mas nunca tinha assistido a uma peça antes. Foi descoberto pelo diretor João Falcão numa noite em que se apresentava em um bar da Lapa. O segundo é Larissa Luz, que estreia no teatro, mas não é atriz, e sim cantora. Descoberta por João Falcão, ela cantava no famoso grupo baiano Araketu.

De acordo com a crítica Barbara Heliodora, *Gonzagão - A Lenda* é uma agradável e merecida homenagem e evocação de uma figura ímpar, cujo sucesso marcou época. As melodias e ritmos do ‘rei do Baião’ que a compõem mostram a variedade e imensa riqueza da música popular brasileira. Já para Rafael Teixeira, o musical é comovente e ao mesmo tempo divertido, um dos mais acertados tributos prestados ao cantor, compositor e sanfoneiro. Tem, nas pequenas subversões, um trunfo para evitar o caminho fácil da biografia linear. Com carisma contagiante e boa performance vocal, apresentam mais de 40 canções, escoltados por quatro afiados instrumentistas.

¹¹⁴ Op.Cit.

2.1.8.2 *O sonhador de Exu* (2004), Cia de teatro Assum Preto, de Pentecoste - CE

O sonhador de Exu (2004) é um espetáculo teatral do Grupo de Teatro Assum Preto, de Pentecoste¹¹⁵, no Ceará, escrito por Márcio Gine, que também é protagonista do espetáculo. O grupo nasceu no ano de 2002, com a coordenação da atriz e diretora teatral Geisiane Andrade, ao retornar para Pentecoste de uma temporada em Sobral. Com o intuito de continuar na cena teatral, decide reunir alguns atores e atrizes, oriundos de outras experiências teatrais, em torno da Filosofia do sertão. Assim, propondo com suas temáticas regionalistas, suas montagens tinham por base as histórias da cultura popular, inspiradas em figuras folclóricas, sendo esse o ponto de partida para a consolidação de um grupo que se tornou referência do teatro popular no interior do Estado. A peça teatral foi escrita a partir de uma rigorosa pesquisa sobre a obra e vida do rei do baião.

O espetáculo narra a vida de Luiz Gonzaga na Fazenda Caiçara, em Exu, Sertão de Pernambuco, e sua conturbada convivência em casa com o pai, Januário José dos Santos, o mestre Januário, e Ana Batista de Jesus, sua mãe. Desde menino, Luiz Gonzaga já pegava na enxada, mas preferia ficar olhando o pai tocar sua sanfona. Logo aprendeu a tocar e animar as festinhas da região. Cresceu ajudando o pai na roça e na sanfona, mas também fazia pequenos serviços para os fazendeiros. Luiz Gonzaga era protegido do Coronel Manuel Aires de Alencar e de suas filhas, e com elas aprendeu a ler e escrever. Aos 13 anos, com o dinheiro que juntou e o emprestado pelo coronel, Luiz comprou sua primeira sanfona. O primeiro dinheiro que ganhou foi tocando em um casamento, e ali sentiu que a música era seu destino.

Em 1929, com 17 anos, por causa de um namoro proibido pela família da moça e de uma surra que levou da mãe, Luiz fugiu para o mato. Mas a fuga maior foi quando deixou a casa para uma festa no Crato, no Ceará. Luiz Gonzaga vende sua sanfona e vai para Fortaleza, onde busca no Exército uma vida melhor. Com a Revolução de 30, viaja pelo país. Era o corneteiro da tropa.

¹¹⁵ Pentecoste pertence à microrregião vale do Médio Curu. O clima é tropical quente semi-árido brando na maior parte do território e tropical quente subúmido no extremo sul, na região mais próxima ao maciço de Baturité. A pluviometria média na sede é de 818 mm com chuvas concentradas de fevereiro a maio. O município de Pentecoste fica localizado na bacia hidrográfica do rio Curu e ainda conta com um dos maiores açudes do estado, o Pereira de Miranda, além do Caxitoré. O município está dividido em quatro unidades, a sede e três distritos: Porfírio Sampaio, Sebastião de Abreu, e Matias. A economia do município está baseada na agricultura de subsistência das culturas de milho, feijão e mandioca, além de banana e coco em áreas irrigadas, próximas à faixa do rio Curu perenizado e do açude Pereira de Miranda, bem como da fábrica de Calçados Paquetá, filial de empresa do Rio Grande do Sul, que tem toda sua produção exportada para fora do estado e do país. Vale ressaltar também que, no município, fica localizado um dos maiores centros de pesquisas ictiológicas da América do Sul, de onde são exportados alevinos de várias espécies e tecnologia de desenvolvimento de criatórios e reprodução para todo o estado e regiões Nordeste e Norte do país.

Em 1933, servindo em Minas Gerais, não entrou para a orquestra do quartel, pois não sabia a escala musical. Manda fazer uma sanfona e decide ter aulas com Domingos Ambrósio, famoso sanfoneiro de Minas. Transferido para Ouro Fino, sul de Minas, tocou pela primeira vez em um clube. Para Matos (2011, p. 2):

A obra de Luiz Gonzaga do Nascimento, o “Rei do Baião”, é emblemática no que diz respeito à identidade nordestina. Ele é o grande nome da música popular dessa região, e não somente dela, ele representa e encarna aquilo que o povo nordestino sente e declara como sendo sua cultura, seu modo de vida, suas experiências existenciais, sua luta constante contra a fome, a seca e a opressão. Em suas canções, Luiz Gonzaga procurava imitar a língua do povo, de seu povo, para melhor poder lhes falar, bem como uma anamnese de suas origens e do universo que ele ajudou a consagrar como uma fonte de poesia, de beleza, de luta, de coragem e resistência. Luiz cantou o sertão não apenas enquanto temática, mas, sobretudo como linguagem. Ele incorporou e encarnou o homem nordestino, com suas vestimentas, seus valores, seus sonhos, e sobretudo, sua forma de expressar-se, e fez disso cartão de visita e emblema de sua obra artística. O alcance de sua produção, mais do que sua pessoa, faz daquilo que ele entoou verdadeiro catecismo do *modus essendi* do Nordeste do Brasil.

Em 1939, Luiz Gonzaga deixa o Exército. Foram nove anos sem dar notícias à família. Enquanto esperava o navio para voltar para Pernambuco, Luiz ficou no Batalhão de Guardas do Rio de Janeiro, quando um soldado o aconselhou a ganhar dinheiro tocando na cidade. Logo, Luiz estava tocando nos bares do Mangue, nas docas do porto e nas ruas, em busca de trocados. Acabou sendo convidado a tocar nos cabarés da Lapa.

Nessa época, seu repertório era o exigido pelo público: tangos, fados, valsas, foxtrotes etc. Nesse ritmo fez sua primeira tentativa no rádio, em programa de calouros de Silvino Neto e Ari Barroso, mas sua nota não passava de três.

O próprio Luiz experimentou a condição de imigrante nordestino no Rio de Janeiro e foi justamente por seu estilo nordestino de ser, caracterizar-se e comportar-se que passou a ser conhecido, contratado e admirado como músico, conquistando fama nacional. Albuquerque Jr. (2007: 120) afirma que Luiz Gonzaga vai surgir, na Rádio Nacional, como o representante da identidade musical nordestina, ele irá inventar uma roupa que representaria esta nordestinidade ao usar a indumentária normalmente usada pelo vaqueiro e um chapéu de cangaceiro, além de uma sandália de couro conhecida como sandália de rabicho. Ele sofreu preconceito no início de sua carreira por ser nordestino e disso não envergonhar-se, mas justamente por seu sotaque e sua forma anasalada de fala, pelas próprias roupas que escolhera, seu talento, a qualidade da música que interpretava e o acerto de muitas estratégias adotadas para a promoção, como fazer shows pelo interior da região patrocinado por empresas como a Colírios Moura Brasil ou a Shell, Luiz Gonzaga tornou-se um ídolo daquelas populações nordestinas que viviam nas grandes cidades do Sul e que sentiam enorme saudade dos lugares de onde haviam saído, tema privilegiado de suas músicas, onde o sertão

aparecia idealizado e este desejo de voltar era permanentemente repetido (MATOS, 2011, p. 4).

Em 1940, um grupo de estudantes cearenses o aconselhou a tocar as músicas dos sanfoneiros do sertão nordestino. Ao participar do programa tocando *Vira e Mexe*, Luiz ganha nota cinco e o prêmio de primeiro lugar. Em seguida, o cantor foi procurado por Januário França para acompanhar Genésio Arruda numa gravação. Com isso, foi convidado pelo diretor artístico da RCA, Ernesto Morais, para gravar um disco. Segundo Matos (2011, p.3):

Toda a produção de Luiz Gonzaga se baseia numa escolha de um espaço narrativo e poético primordial, que permanece inalterado em toda a sua obra: uma região do Brasil assolada por uma série de hostilidades naturais e de desigualdades sociais, políticas e econômicas, e que encontra na religiosidade um reduto de fé e de esperança na possibilidade de transformar a história. Quando temos acesso às músicas de Luiz a primeira coisa que nos chama atenção é a adoção da “linguagem do Nordeste” como a língua por meio da qual ele fala ao Brasil e ao mundo inteiro: Luiz não toma para si um português estrangeiro, para poder ser aceito e bem entendido, ao invés, submete seu interlocutor à adoção de uma língua muitas vezes estereotipada e desvalorizada por representar a decadência e o subdesenvolvimento do povo que a produz e sustenta.

Em 2004, o Grupo de Teatro Assum Preto¹¹⁶ começa a circular pelos festivais de teatro do interior do Ceará com o espetáculo *O sonhador de Exu*, arrebatando o público do Festival de Guaramiranga e grandes palcos do Ceará. No FETAC (Festival de Teatro Amador de Acopiara) conquistou os prêmios de melhor atriz, para Gesiane Andrade, e Melhor Texto Original, para Marcio Gine, em 2005.

¹¹⁶ Criado em 2002, o grupo tem como sua primeira montagem, *O Auto de Lampião no Além*, que conquistou o público da cidade e foi o primeiro espetáculo do grupo a circular e a conquistar premiações nos festivais dos quais participou. Era o primeiro passo para uma história de sucesso, apesar das diversas barreiras encontradas ao longo do seu caminho. Esse era um dos primeiros de muitos outros grandes espetáculos que hoje fazem parte do repertório deste grupo, que escolheu a arte Teatral como meio de transformação social e pessoal dos Pentecostenses. Assim segue esse grupo que, em parceria com projetos sociais e de leitura, realiza um trabalho de formação de atores e de plateia no município de Pentecoste. O grupo de Teatro Assum Preto está sempre em busca de sua identidade e maior valorização das Artes cênicas no Ceará.

Figura 37 – Espetáculo *O sonhador de Exu* (2004). Em cena: Márcio Gine.



Fonte: Arquivo do grupo Assum Preto (2004).

O que é idiossincrático em Luiz é que ele não apenas interpretou artisticamente o universo cultural nordestino, uma vez que muitos outros o fizeram, mas assumiu a linguagem estigmatizada do nordestino, transformando o estereótipo em emblema, em bandeira de identidade, orgulho de ser nordestino e de falar “nordestinês” (MATOS, 2011). Para marcar a idiossincrasia dessa identidade, o nordestino é reduzido à figura do sertanejo, que é a síntese de todas as imagens anteriormente mencionadas, mas assim definida no interior do próprio Nordeste: o sertanejo é o excluído, quando em sua terra natal; o nordestino é o excluído quando está fora do Nordeste. De acordo com Albuquerque Jr. (2007, p. 123):

Esse “ser nordestino”, entenda-se, é uma construção histórica que gerou no consciente coletivo nacional um bloco monolítico e homogêneo chamado “Nordeste” baseado nas categorias da seca, do retirante, do cangaço e do beato. Ou seja, o Nordeste é pensado em termos de flagelo, revolta e religiosidade. A invenção do Nordeste, segundo Albuquerque Jr. (2007) se deve às elites políticas dessa região, que se valeram do discurso da seca para atrair investimentos federais, a partir da falência da economia açucareira no final do século XIX. Um segundo grupo criador dessa identidade nordestina é constituído pelos imigrantes dessa região, que se estabeleceram no Sul e Sudeste ao longo do século XX, muitas vezes privados de seus direitos mais fundamentais, que se encontram homogeneizados em sua diversidade, devido ao olhar da estranheza e à força da opressão, e encarnam em sua cultura e em seu modo de ser o mito do “nordestino cabradapeste”, valente, honrado, destemido e religioso, mas também agregado, vassalo, submisso e acrítico em relação à sua própria condição. É o Nordeste emoldurado pelo Mito da Necessidade.

Depois de longos anos, Luiz Gonzaga volta para sua terra natal. No Recife, se apresenta em vários programas de rádio. Em 1949 leva sua família para morar no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, volta ao Recife, quando conhece o médico Zé Dantas, que sabia cantarolar todas as suas músicas. Foi o início de uma parceria que lançou os sucessos: *Vem Morena*, *A Dança da Moda*, *Cintura Fina*, *A Volta da Asa Branca*. Entre 1948 e 1954, Luiz Gonzaga morou em São Paulo, de onde viajava para todo o país.

Luiz reproduz a mesma mentalidade ingênua de seu povo, visualizando a pobreza nordestina como algo advindo das condições geográficas do lugar, quando na verdade, uma distribuição responsável dos recursos hídricos do Nordeste seria suficiente para garantir a todas as condições básicas de subsistência e de desenvolvimento, ou seja, o problema da seca, longe de ser uma questão de escassez, é um problema de gestão (REBOUÇAS, 1997).

O seu sucesso não parou mais. Em 1980, Luiz Gonzaga cantou para o Papa João Paulo II, em Fortaleza. Convidado pela cantora amazonense Nazaré Pereira, se apresentou em Paris. Recebeu o prêmio Nipper de ouro e dois discos de ouro com *Sanfoneiro Macho*. Para Matos (2011, p. 5):

O estilo de Luiz Gonzaga tem por fundamento e forma a cultura que ele idealizou e solidificou no cenário político ideológico nacional: sua linguagem foi pensada segundo o “estatuto da nordestinidade” sóciohistoricamente inventado, e seu uso da linguagem nordestina não são mera coincidência, mas é planejada, medida e avaliada segundo essa ideologia de seu autor. As imagens por ele veiculadas são aquelas que fazem do Nordeste um mosaico, recomposto quando a terra natal torna-se distante e o outro, o outro sofredor tão diferente de mim, torna-se igual, conterrâneo, nordestino. O Nordeste de que nos fala Luiz é o nordeste da necessidade, recomposto como uma tentativa de resgate da própria história e da dignidade, uma reinvenção do lugar de origem daqueles para os quais sua nova situação histórico-social é fatalmente ininteligível. O Nordeste de Luiz é a busca de uma feição.

Do seu relacionamento com a cantora e dançarina Odaléia Guedes dos Santos, em 1945, nasce Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, o Gonzaguinha. Em 1948, o cantor casa-se com Helena Neves Cavalcanti. Luta durante seis anos contra um câncer de próstata, e em 1989 é internado no Recife, já bastante debilitado. No dia 2 de agosto de 1989 falece, vítima de uma parada cardíaca. O artista recebeu várias homenagens, em todo o país. Assim, Luiz Gonzaga foi o responsável pela valorização dos ritmos nordestinos, levando o baião, o xote e o xaxado a todo o Brasil.

3 PROPOSTA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA PARA EXPERIMENTAÇÃO EM SALA DE AULA

A escola tem que abrir o horizonte intelectual do estudante, colocando conteúdos que tornem a educação um instrumento não só para a vida, mas para a transformação da vida e da sociedade.

(FERNANDES, 1989, p. 149).

Neste capítulo, procuro apresentar as potencialidades do Teatro de Rua no Ensino de História, a partir das possibilidades metodológicas de aplicação do mesmo em sala de aula. Além disso, o capítulo faz uma breve discussão acerca de novas linguagens e metodologias possíveis para o Ensino de História, apresentando o teatro de rua como potencial recurso. Apesar de ser uma modalidade pouco conhecida, o teatro de rua é um recurso alternativo que poderá propiciar momentos de construção, aprendizagem e interdisciplinaridade, envolvendo de forma sensível os estudantes em torno do processo de ensino e aprendizagem.

Proponho, ainda, a realização de oficinas e a montagem um espetáculo de rua que suscite questionamentos e críticas acerca da invisibilidade e marginalização de personagens da História nordestina: *Os últimos degredados em julgamento no purgatório*. O trabalho poderá ser realizado a partir de cinco oficinas pedagógicas formativas, em que o professor seguirá o passo a passo da concepção e montagem do espetáculo, desde a confecção de figurinos, a construção de máscaras teatrais, bem como os processos de ensaio, para construção do espetáculo em si. Essa experimentação poderá enriquecer as discussões, auxiliando na compreensão de conceitos e fazeres dos estudantes, possibilitando uma aprendizagem lúdica, interdisciplinar e de autoconhecimento.

3.1 O TEATRO NA SALA DE AULA E O TEATRO DE/NA RUA

A proposta de trabalho com o teatro de rua em sala de aula deve ir além de criar espectadores de teatro. Esta deve ser mais ousada, se desejar realmente promover mudanças significativas na aprendizagem do educando. O/A professor/a terá que sugerir que os estudantes façam a representação de peças. Nesse processo, podemos observar alguns benefícios que essa interação poderá causar, como: capacidade de improvisação, desenvolvimento da oralidade, expressão corporal, imitação de voz, sociabilidade, desenvolvimento do vocabulário, trabalhar as emoções, bem como desenvolver outras habilidades e competências ligadas às artes cênicas.

Em muitos casos, o contato com o teatro lhes abrirá portas que farão a diferença na sua formação enquanto estudantes. Portanto, o teatro, enquanto recurso metodológico ensina os alunos a viver e a ampliar seus horizontes culturais, bem como faz perder a timidez e cria empatia, tornando-se, com isso, um artefato eficaz para o desenvolvimento da capacidade cognitiva. Esse recurso desperta nos alunos o interesse por temas, textos e autores variados. O uso do teatro como prática metodológica ajuda a desenvolver no aluno a noção de trabalho em grupo, e a capacidade de resolver problemas que exigem situações de improviso, enfatizando, assim, as inúmeras habilidades desenvolvidas com essa prática.

De fato, a pesquisa de novas metodologias e a utilização de diferentes linguagens artísticas têm se mostrado cada vez mais propícias no estudo da grande área das Ciências Humanas, em particular a História. Essas experimentações são indispensáveis às propostas de saídas para as infinitas demandas do pensamento historiográfico, transformadas em alternativas curriculares para o ensino de história e suas tecnologias. A tentativa é de combater um pensamento quase unânime, que ainda coloca as disciplinas de História e Geografia no campo de disciplinas ditas “decorativas”, relegando-as a um status de subdisciplinas e tentando desmerecer a importância destas enquanto ciências. Aventurar-se nesse caminho não é fácil. É trabalhoso e demanda tempo, dedicação e esforço.

No entanto, para aqueles que desejam deixar marcas positivas em seus alunos, nenhum trabalho é demasiado cansativo ou enfadonho. Foi pensando assim que me lancei nessa nova experiência sem saber muito bem aonde ia chegar. Sabia, no entanto, que não ficaria passivo, reclamando dos conteúdos, das didáticas ultrapassadas ou do livro didático que não traziam questões do cotidiano dos alunos. Sabia, dentro de mim, que algo poderia e deveria ser feito. Fazer uma contextualização no tempo e no espaço do ano de nascimentos dos alunos é uma atividade que faço em sala de aula, sempre que leciono a disciplina de História. E, por que isso é importante? Compreendo que quando o aluno se situa, percebendo os acontecimentos que o cercam e que as ações humanas são influenciadoras da história, torna mais fácil o entendimento da dimensão, da importância do estudo da História. Nesse caso, esse exercício poderá contribuir para um dos elementos mais importantes para a compreensão da História: a consciência histórica.

A consciência histórica pode ser compreendida como uma representação social que uma coletividade adquire, advinda de seu desenvolvimento no espaço e no tempo. O elemento que permite ao homem dimensionar a própria história, e sem o qual ele não poderia compreender quem é ou foi. Para Rüsen, a consciência histórica é entendida como um aspecto que se relaciona a toda forma de pensamento histórico, de maneira que os sujeitos, adquirindo

a experiência do passado, conseguem interpretá-lo como história, ou seja, é “[...] a suma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo” (RÜSEN 2010, p. 57).

O filósofo Hans-Georg Gadamer, no desenvolvimento de sua conferência *Problemas Epistemológicos das Ciências Humanas*, afirma que “entendemos por consciência histórica o privilégio do homem moderno de ter plena consciência da historicidade de todo o presente e da relatividade de toda opinião” (GADAMER, 1998, p. 17). E, como o teatro pode ser agregador pra o Ensino de História? Cláudia Pereira Vasconcelos, em *O Teatro como Linguagem e Fonte no Ensino de História (2011)*, acredita que o trabalho com o teatro em sala de aula tem o poder de ampliar o olhar sobre as fontes históricas, incorporando diferentes linguagens no processo educativo, transformando o espaço escolar em um ambiente alegre e produtivo. Este poderá nos oferecer interessantes pistas e estímulos para continuarmos a busca pela construção de um conhecimento escolar que contribua para a sensibilização dos alunos e da sociedade.

Encontramos no teatro um dos caminhos mais adequados e prazerosos para o estudo e a pesquisa histórica, pois o trabalho com as representações sociais a partir da construção de cena ou do texto dramático possibilita uma aprendizagem significativa, exige do estudante um aprofundamento do conteúdo e da contextualização do que se está montando/encenando, além do trabalho com técnicas teatrais que envolvem a turma e ao mesmo tempo desenvolve a oralidade, a integração de grupo, aguça a criatividade, desperta o gosto pelas artes, promove o acesso a produções artísticas de dentro e de fora do Brasil, bem como de diferentes épocas. Desta forma, o saber pode ser partilhado e absorvido com sabor na prática do dia a dia. Afinal a História é feita de cores, de paixões e de odores, sensações que sem dúvida não podem ser captadas unicamente pelas faculdades mentais (VASCONCELOS, 2011, p. 10).

Além da sensibilização dos sujeitos que participam do processo, Vasconcelos afirma categoricamente que a utilização do teatro em sala de aula é um método prazeroso para iniciar os alunos na pesquisa histórica, proporcionando uma aprendizagem significativa e exigindo um aprofundamento do conteúdo e a contextualização do que será montado. Além de outros benefícios, tais como: desenvolver a oralidade, a integração em grupo, aguça a criatividade, desperta o gosto pelas artes e o acesso às produções artísticas, dentro e fora do país. No entanto, para Cleyton Machado, em sua dissertação intitulada *Práticas Teatrais no Ensino de História: contribuições de Augusto Boal e Paulo Freire*, algumas questões devem ser

abordadas e colocadas em xeque nessa discussão, como o papel do/a professor/a no processo educacional:

A respeito do papel do professor no processo educacional, por mais que este seja provocado a repensar suas práticas, é sempre um desafio rever-se perante o processo educacional. E repensá-lo passa a ser reconfigurar os papéis dos indivíduos nos locais de aprendizagem e na própria sociedade. Para tal objetivo, o papel da metodologia adotada fez-se fundamental, pois ela exigiu uma atenção redobrada em todos os momentos do processo, já que previamente sabia-se que a organização estabelecida seria inevitavelmente afrontada pela ação e demandando novas reflexões que levassem à reorganização. Logo, sabia-se de antemão que o repensar as práticas seria uma obrigação, gerando necessidade de mudanças, a única certeza (MACHADO *et al*, 2017, p. 94).

Seguindo esse pensamento, chama atenção para a importância do teatro para o enriquecimento do ensino de história:

Acreditamos que através deste trabalho, o ensino de História pode estabelecer ancoragens significativas no processo cognitivo e emocional dos indivíduos, a fim de produzir efeitos expressivos na formação do conhecimento histórico dos estudantes. Por isso, identificar o que o estudante pensa, sobre história e sobre os eventos estudados e trabalhar essas noções a partir do seu conhecimento tácito, proporcionou conexões entre o passado e presente a partir de suas reflexões objetivas e percepções subjetivas (MACHADO *et al*, 2017, p. 97).

É importante destacar no trabalho de Machado as contribuições de Augusto Boal e Paulo Freire, que embasaram o estudo, bem como as abordagens acerca do conceito de empatia histórica e suas ligações com as práticas teatrais. Para Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota, em ensaio intitulado *Linguagens artísticas (cinema e teatro) e o ensino de história: caminhos de investigação*:

Esta proposta de trabalho, em nosso entendimento, poderá contribuir para um alargamento temático e metodológico do ensino de História, porque, além de ampliar os recursos didáticos e pedagógicos, permitirá que o campo relativo aos estudos históricos seja repensado, contribuindo, mesmo que em pequena escala, para a transformação dos parâmetros utilizados por nossa sociedade para definir o que pertence à História (RAMOS; PATRIOTA, 2007, p. 18).

Ainda de acordo com os autores, é preocupante perceber que o Ensino de História, ao longo do processo histórico, teve o papel de legitimar mecanismos que transformam os alunos em mera mão de obra qualificada para o mercado de trabalho:

Por fim, este drama vivenciado em relação ao “aumento contínuo da documentação” requer que discutamos com urgência medidas efetivas que

repensem os parâmetros nos quais a formação educacional está ocorrendo, bem como devemos refletir sobre a contribuição que o ensino de História tem dado para que a Educação não seja apenas a formação de mão-de-obra qualificada para o mercado de trabalho, mas, principalmente, constitua-se em um dos mecanismos que contribuem para que se viabilize uma educação para a cidadania (RAMOS; PATRIOTA, 2007, p. 19).

Os autores entendem que o trabalho com o teatro no Ensino de História tem importantes contribuições, principalmente no que se refere ao alargamento de temas, linguagens e métodos, ampliando os recursos didáticos e pedagógicos, repensando, conseqüentemente, o currículo e a transformação dos parâmetros do que pertence à história. Igualmente, é importante na reflexão acerca das contribuições que o próprio ensino de história tem dado para a Educação, para que não seja somente instrumento de formação mão de obra qualificada, mas sim de cidadãos mais sensíveis e críticos.

Geysy Dongley Germinari e Dhyandra Montani Schactai, em *Uso do Teatro no ensino de história: uma prática construtiva de conhecimento através da arte*, afirmam que ensinar o conteúdo de História simplesmente com fatos e datas, sem desenvolver a criticidade dos alunos, faz o ensino ter uma função apenas reprodutiva e irreflexiva. Assim o/a professor/a precisa ressignificar a sua prática, construindo, através da educação de História, a reflexão e consciência histórica. Nesse sentido, destacam que:

Os métodos didáticos utilizados priorizaram desconstruções, principalmente da noção de História de grandes heróis masculinos e de um conteúdo extremamente maçante que afugenta muitos alunos. Foram métodos fundamentais nesse sentido, pois o uso do lúdico despertou o interesse em se aprender História, de forma que o incorporar dos personagens (no teatro) mesmo que de forma elementar, gerou espaço para o posicionamento dos estudantes diante de situações que a atuação e o aprendizado proporcionaram (GERMINARI; SCHACTAI, 2018, p. 6).

Há uma necessidade de se fazer, dentro do Ensino de História, desconstruções de grandes heróis, em sua maioria, masculinos, brancos, cisgêneros e de classe social abastarda. É fundamentalmente importante utilizar a ludicidade e a interpretação dos personagens para conduzir os alunos a pensarem o seu lugar e olharem de forma crítica para o mundo que os cerca. Assim, quando o/a professor/a faz uso do teatro como ação de aprendizagem, abre aos estudantes novas possibilidades de desvendar a História, construindo novos conhecimentos e transformando suas práticas.

Por fim, Maria Helena Gondim Almeida, em sua dissertação intitulada *História, Teatro e Ensino de História: possibilidades metodológicas*, conclui que o Ensino de História deve ser ressignificado pelos/as professores/as de diversas maneiras, contanto que estas

possam atender às diversas realidades de professores e alunos. Pode-se apresentar, assim, uma síntese de como a metodologia do teatro nas aulas de História é capaz de fazer a diferença no ensino e na aprendizagem: o uso de diferentes metodologias valoriza o universo dos alunos; busca caminhos mais adequados e prazerosos para o estudo e a pesquisa histórica; estimula espaços criativos para desenvolver a oralidade, a integração do grupo, o respeito pelas diferenças; seleciona e faz recortes no conteúdo a ser trabalhado; explica claramente os objetivos almejados, para que os alunos sejam partícipes de todo o processo de aprendizagem. Dentre as diferentes metodologias para se ensinar História, o teatro é um meio para compreender as questões da atualidade, dialogando com o passado, enfatizando o aprender fazendo; mostra que podemos ter diversas explicações e diversas respostas para uma mesma realidade; amplia o pensamento histórico, articulando com outros professores, visando à interdisciplinaridade e contrapondo a forma tradicional como os conteúdos são divididos em séries.

O trabalho com o teatro é uma forma de incorporar diferentes linguagens no processo educativo, que pode contribuir na busca pela construção do conhecimento dos alunos e professores, mesmo porque ambos estão sempre aprendendo juntos, na sensibilização de todos para pensar uma sociedade com mais justiça. Acreditamos que no trabalho História-Teatro, podem ser desenvolvidas as emoções, as vivências, a coletividade, a resiliência e a alteridade, sensibilizando os envolvidos em uma aprendizagem significativa (ALMEIDA, *et al*, 2017).

Nesse sentido, as obras e os autores/as apresentados defendem o teatro como metodologia de ensino, já que permite uma articulação entre o presente e o passado, debatendo conceitos, como consciência histórica, memória e o próprio teatro como metodologia de ensino. De certo que é possível, na escola, realizar um trabalho interdisciplinar entre duas ou mais disciplinas, o que implica em uma intervenção direta na dinâmica e espaço escolar para que tal proposta se torne concreta. O teatro de rua tem a função de humanizar, de estabelecer o caráter público dos espaços urbanos, muitas vezes marcados pela violência, pelo descaso social e pela marginalidade. Para Turle e Trindade (2016, p. 18):

Para o teatro de rua, esse fenômeno traz consigo novas exigências, que vão além das questões da cidade como espaço cênico. Se até recentemente trabalhar nas ruas parecia garantir aos fazedores teatrais certa legitimidade histórica e originária, agora é preciso desnaturalizar a rua – enquanto espaço “original” do teatro de rua – e problematizar o espaço urbano, levando em conta o diálogo, nem sempre tão coloquial ou amistoso, entre as diversas dimensões do público e do privado em relação às artes de rua.

Para Carreira (2007, p. 29), o espaço urbano tem sua importância, sendo assim, “para estudar o desenvolvimento da linguagem do teatro de rua como fenômeno marginal e transgressor, é necessário compreender o processo de transformação da rua como espaço cênico e as implicações socioculturais próprias deste espaço”. E continua, ao afirmar:

Quer dizer que, para analisar as características transgressoras do espetáculo teatral de rua da nossa sociedade é necessário buscar uma compreensão do processo de formação da cultura do uso da rua, pois, a representação teatral de rua – como parte de repertório de usos – se desenvolveu dialeticamente com as transformações estruturais da cidade e de seu contexto sociocultural. (CARREIRA, 2007, p. 30).

Na escola, o teatro de rua tem potencial enquanto proposta curricular para construção de uma linguagem alternativa para os alunos, que possa enriquecer metodologicamente a forma como os alunos adquirem conhecimento. Segundo Carreira (2007), há um claro esforço acadêmico para definição e conceituação da expressão “teatro de rua”. A mesma, historicamente vem sendo utilizada, de forma ampla, para designar espetáculos apresentados em espaços não convencionais, ou ao ar livre. Nessa tentativa, a “delimitação do conceito de teatro de rua tem como objetivo possibilitar a abordagem e análise do fenômeno de rua como modalidade teatral particular, uma forma de teatralidade” (CARREIRA, 2007, p. 43).

Para o autor, é preferível definir o teatro de rua enquanto modalidade teatral, e não enquanto gênero, já que as características próprias deste fazer estão mais ligadas à utilização do espaço cênico do que às regras de elaboração do texto dramático. No entanto, essas definições, conceitos e características são muito mais complexos do que se pensa. O espaço público foi, aos poucos, se tornando objeto de disputa em diferentes campos. De acordo com Turle e Trindade (2016, p. 19):

Enquanto a rua nada valia, havia apenas um teatro de rua, aquele a qual era atribuído pouco ou nenhum valor estético: o teatro popular do Mamulengo, do cordel, das brincadeiras do Cavalo-marinho, do Bumba-meu-boi, do Reisado. Um teatro fortemente vinculado à cultura rural e agrária, num país desejoso de esquecer suas origens rurais e agrárias; como consequência, um teatros que foi sistematicamente esquecido, ou negligenciado, pela historiografia oficial do teatro brasileiro.

Carreira (2007, p. 108), afirma que “o teatro de rua como uma modalidade particular de teatro se define no Brasil nos anos de 1960 e se estabeleceu neste momento com caráter explicitamente político militante”. Assim, como resistência à ditadura militar instaurada em 1964, emerge um teatro de rua urbano, de militância e engajado, oriundo da década de 1960. Este teatro tinha características peculiares, moldado para o enfretamento do regime ditatorial

que teimava em calar a arte. É interessante notar que, mesmo no período de maior endurecimento do regime, os grupos que se manifestavam nas ruas não sofriam repressão, pelos menos inicialmente. Esta, bem como a violência policial, se concentrava nos espetáculos de sala, que eram constantemente vigiados pela presença de um sensor e, se considerados subversivos, eram severamente castigados. Era um movimento claramente político, fazendo críticas severas ao governo da época e levantando uma bandeira em defesa dos direitos sociais.

Com o passar do tempo, e somente nas últimas décadas do século XX, o teatro de rua transforma-se, desconstruindo seu conceito inicial, que o prendia a um teatro estritamente popular, ou seja, destinado à população menos favorecida da sociedade brasileira (TURLE; TRINDADE, 2016). Carreira (2007, p. 109) afirma que “a falta de modelos reconhecidos de teatro de rua possibilitou que os poucos registros do teatro político dos anos 1960 fossem a principal referência de espetáculos de rua”. Nesse sentido, afirma ainda que “até meados de 1970 as condições de repressão impediam a realização de espetáculos de rua”. Segundo Turle e Trindade (2016, p. 20):

Os anos de 1970-1980 virão uma eclosão de grupos teatrais no país, dos quais uma parte significativa optou pelos espaços de rua, pautando-se em distintas orientações ético-estéticas. Destes, alguns adotaram os princípios do teatro épico, explorando recursos do distanciamento brechtiano, tal como a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre; outros criaram suas próprias estéticas, carnavalizantes, como o Grupo Tá na Rua, do Rio de Janeiro; outros, ainda, mantiveram-se fieis aos elementos da cultura popular, como o Grupo Imbuça, de Aracaju. Nos primeiros anos do século XXI, diversificara-se não apenas grupos “de rua”, mas propostas cênicas contemporâneas em que a cidade torna-se o elemento definidor da própria teatralidade: a cidade como “cenário” da representação, lócus de intervenção urbana ou ainda, como “dramaturgia”.

É cada vez mais desafiador ser professor/a na contemporaneidade. Há uma busca incessante, de professores/as preocupados em melhorar a sua didática, por novas metodologias que façam com que os alunos recobrem o estímulo em aprender (SILVA *et al.*, 2007). Embora essas tentativas tenham se mostrado bastante proveitosas, há uma série de empecilhos que dificultam o trabalho do/a professor/a que quer ousar e se aventurar por esse caminho (GUIMARÃES; SILVA, 2016). Apesar das inúmeras dificuldades enfrentadas no ensino do teatro no início de sua implantação, podemos identificar avanços significativos nesse processo.

O teatro-educação, em seu início, a partir de 1940, era encarado na Educação Básica como um ensino tradicional, visto que o aluno permanecia sentado, copiando a matéria sem

nenhuma atividade que pudesse chamar a sua atenção (DE SANTANA, 2002). Os/As professores/as não tinham formação específica para trabalhar o teatro em sala de aula. Os docentes da área de Artes, Língua Portuguesa, História, Geografia, e até outras disciplinas, se aventuravam em lecionar nessa área para complementar suas cargas horárias. Decerto que, em muitos casos, as experiências devem ter sido desastrosas para ambas as partes, ou seja, tanto para alunos quanto para professores/as.

Se compararmos esse início com as experiências atuais, podemos perceber, realmente, os avanços nesse campo. Hoje existem inúmeras atividades que são desenvolvidas para fins educativos. Conforme determina a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB, e de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais de Artes: “o ensino dessa matéria tem a mesma importância que os demais componentes curriculares, daí a importância do teatro para todos os níveis escolares, como ação pedagógica para a escola” (BRASIL, 1997, p. 202).

São inúmeras as reflexões e discussões de docentes preocupados com a sua práxis em sala de aula, principalmente no que se refere ao desenvolvimento de propostas pedagógicas que possam alcançar o aluno na contemporaneidade. Em tempos em que o/a professor/a necessita, cada vez mais, se apropriar de novas ferramentas e buscar ser, não somente ser um bom mediador de conhecimento, mas um profissional que faça a diferença: ativo, criativo, participativo e, acima de tudo, sensível (SILVEIRA; REIS, 2018). De fato, o teatro pode ser um forte aliado, enquanto ferramenta e proposta pedagógica para auxiliar o educador na busca de uma melhoria na qualidade do processo de ensino e aprendizagem, pois deve ser encarado como uma atividade que tem excelente potencial para utilização no universo escolar (COELHO, 2014).

O teatro brasileiro só apresentará um nível profissional elevado na medida em que houver um público culturalmente maduro para assisti-lo e sustentá-lo. E este só poderá formar-se numa experiência educacional integradora que inclua a aprendizagem da relação arte/vida. De nada adianta a instalação de cursos superiores de arte dramática se essa dimensão não se fizer presente em todos os níveis do processo educativo (CHAVES *apud* REVERBEL, 1979, p. 9).

O teatro de rua é uma modalidade teatral em que os atores utilizam seu corpo e sua voz a serviço da construção estética no espaço aberto, sobretudo nas cidades. Sua definição pode ser assim feita: “Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade, etc.” (PAVIS, 1999, p. 385). Esse tipo de teatro possui suas origens na antiguidade. Tradicionalmente, o teatro nasceu no espaço aberto e, desde a Grécia Antiga colocou na cena os problemas da *polis* e dos cidadãos. O teatro e os

espaços urbanos tiveram uma relação muito estreita. Muitas vezes amigável, em outras, nem tanto.

Das trupes mambembes, que se deslocavam de uma cidade para outra, para se apresentarem em praças nos centros das cidades medievais, o teatro mudou. Ao se profissionalizar, tornando-se elitizado e consumido pela alta burguesia da época, o teatro passa a ficar restrito aos espaços fechados. Denominou-se, então, de Teatro o edifício onde aconteciam os espetáculos, como forma de elitizá-lo. No entanto, há uma parcela de artistas que preferem o teatro a céu aberto, ou seja, o teatro de rua. Os motivos pelo qual esses artistas optam pelo teatro de rua são diversos, desde uma tentativa de levar o teatro às pessoas que não tem acesso ao fazer teatral convencional, até uma forma de teatro político (LEÃO, 2009).

Diante dessa prática, podemos elencar algumas contribuições importantes do teatro de rua no ensino. A utilização dessa linguagem na escola é uma prática crescente e importante para a formação integral de crianças e adolescentes, pois tem o poder de transcender as disciplinas, indo muito além das práticas corriqueiras utilizadas cotidianamente para a sua abordagem. Ele possibilita o desenvolvimento de habilidades cognitivas, físicas, emocionais e sociais dos alunos. Aqui, poderemos elencar pelo menos alguns benefícios que o teatro de rua praticado na escola pode proporcionar para crianças e adolescentes que se aventurarem nessa metodologia:

Estimula o autoconhecimento e a comunicação - Uma das contribuições mais prováveis do ensino de teatro de rua na escola é a possibilidade das crianças se conhecerem e se expressarem melhor, tanto verbal quanto corporalmente falando. De modo que, interpretando uma peça de teatro, os alunos poderão desenvolver habilidades de comunicação verbal e corporal. Essas habilidades são imprescindíveis para lidar com os outros e para possibilitar um bom trabalho em equipe (FERREIRA, 2005). Além disso, ao interpretar outros personagens no teatro, os alunos também podem se conhecer melhor e descobrir suas potencialidades e fragilidades. Esse conjunto de informações sugere que as crianças possam aprender a expressar seus desejos e medos, o que é importante para o desenvolvimento emocional (VASCONCELLOS, 2013).

Aumenta a autoestima - O teatro de rua, assim como a prática do teatro na escola, contribui no aumento da autoestima dos participantes, principalmente quando são reconhecidos pelo esforço em realizar algo que para a maioria seria considerado difícil de ser feito. Assim, quando o indivíduo se conhece e sabe se expressar como é, o aumento da autoestima é uma consequência direta, pois passa a apreciar seus pontos fortes e tem consciência dos aspectos que precisa melhorar (VERAS, 2019). Da mesma forma, ao se

colocar como ator em uma peça de teatro na escola, a criança também trabalha o protagonismo e sua capacidade de realizar algo. Todas essas são competências socioemocionais importantes para o desenvolvimento saudável da vida pessoal e profissional das pessoas (CEBULSKI, 2014).

Favorece a interação - O teatro de rua é resultado de um trabalho coletivo, geralmente há um esforço em grupo para que o espetáculo seja apresentado. Esta contribuição está ligada ao fato de que o resultado do trabalho cênico é uma vitória coletiva. Pois, além dos atores em cena, existem os roteiristas, os figurinistas, os cenógrafos, maquiadores, músicos, dentre muitos outros profissionais (CORREIA, 2020). Tudo isso, atravessado pelos conteúdos que são inerentes ao conhecimento que deve ser adquirido durante o processo ensino aprendizagem. Na escola, isso não poderia ser diferente. Nas aulas de teatro, os alunos podem interagir entre si e formar novos laços de amizade. Além de essas ações serem importantes para o desenvolvimento da capacidade de trabalhar em grupo, também ajudam na redução de problemas como o bullying (OLIVEIRA, 2015).

Eleva o interesse pela leitura e estimula a criatividade - Outra contribuição que pode ser agregada ao trabalho do teatro de rua em sala de aula é o aumento do interesse pela leitura e o estímulo à criatividade. Nessa arte, conhecer, contar e vivenciar histórias é um processo fundamental. Quanto mais os/as alunos/as mergulham no mundo do teatro e seus encantos, mais querem desvendar seus mistérios. Assim, estes passam a ter mais vontade de descobrir novas narrativas (SILVA, 2018). Além de aumentar o repertório cultural, os/as alunos/as que se tornam leitoras assíduas também têm a oportunidade de ampliar seu vocabulário. As aulas de teatro de rua podem ainda ser muito eficientes no incentivo da imaginação e da criatividade (TSUNODA, 2010).

Aumenta o senso de responsabilidade e comprometimento - As aulas de teatro de rua demandam, dentre outras coisas, disciplina e comprometimento de seus praticantes. É necessário cumprir horários, participar dos ensaios e trabalhar em equipe na preparação e nas apresentações. Essas características ajudam os alunos a desenvolverem responsabilidade, já que compreendem a necessidade de cumprir com suas obrigações para o bom desempenho seu e dos colegas. Uma das contribuições desta prática é estimular nos indivíduos um maior compromisso com o fazer teatral e a responsabilidade de cumprir com a tarefa que lhe foi incumbida, já que o resultado do trabalho de todos resultará no sucesso de todos ou o fracasso do grupo (CAMARGO; DAROS, 2018).

Promove consciência corporal - Outra contribuição que o teatro de rua traz para a prática escolar está no desenvolvimento de aspectos físicos e corporais de crianças e

adolescentes. Nas aulas de teatro de rua, os/as alunos/as podem formar e ampliar sua consciência corporal e dissolver bloqueios existentes. Além disso, as aulas também possibilitam aperfeiçoar a dicção e a projeção da fala, principalmente voltadas para as apresentações em espaços não convencionais e a céu aberto. Essas habilidades são muito importantes no desenvolvimento do ritmo e precisão para transmitir mensagens, o que é fundamental para a comunicação interpessoal (RÜGER, 2007).

Assim, o teatro de rua se torna uma forma de descentralizar o teatro, oportunizando que o mesmo atinja lugares e pessoas distintas, que o teatro convencional não atingiria. Portanto, em minha trajetória, percorri um caminho que chegaria até o teatro de rua de diferentes maneiras. Uma delas foi participando de oficinas com atores performáticos, encenadores de rua e artistas circenses, dentre os quais cito: Júnior Santos, Cláudio Ivo, Aceilton Vicente, Orlângelo Leal¹¹⁷ e Rinardo Mesquita¹¹⁸.

3.2 OFICINAS PEDAGÓGICAS PARA MONTAGEM DO ESPETÁCULO

As oficinas pedagógicas aqui propostas estão dispostas enquanto sequências didáticas, que é um termo em educação para definir um procedimento encadeado de passos, ou etapas ligadas entre si, para tornar eficiente o processo de aprendizado. Elas irão possibilitar ao professor/a ideias para a montagem do espetáculo *Os últimos degredados em julgamento no purgatório*. As oficinas fazem parte de um conjunto de atividades ligadas entre si, planejadas para ensinar um conteúdo, etapa por etapa. São organizadas de acordo com os objetivos que o/a professor/a quer alcançar para a aprendizagem de seus alunos, envolvendo atividades de aprendizagem e de avaliação.

Uma sequência didática é um modo de o professor organizar as atividades de ensino em função de núcleos temáticos e procedimentais. Para Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004, p. 97), “sequência didática é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito”. Esta pode ser considerada, ainda, um conjunto organizado de materiais de ensino destinados a ensinar e, assim, permitir a aprendizagem de um determinado conteúdo, devendo ser composta de recursos de ensino para alunos e orientações para o professor. Uma boa metáfora para uma sequência didática seria

¹¹⁷ Ator, músico, compositor, dramaturgo, pedagogo, arte-educador, idealizador e diretor da Banda Dona Zefinha e da Casa de Teatro Dona Zefinha, em Itapipoca - CE.

¹¹⁸ Ator, cantor, diretor teatral, professor de teatro, pedagogo e pesquisador de teatro.

considerá-la como algo autossuficiente que, se recebida pelo correio por um professor, permitiria que ele conduzisse um processo de ensino-aprendizagem de sucesso.

Nessa proposta que aqui se apresenta, defendemos a ideia de que os alunos, antes da montagem do espetáculo, possam conhecer a modalidade do teatro de rua. Ela tem suas especificidades e individualidades, próprias do fazer teatral em espaços não convencionais, e são, em muitos aspectos, diferentes do chamado teatro à italiana ou o teatro de palco. Essas diferenças podem ser compreendidas ao longo das cinco sequências didáticas, propostas aqui em formato de oficinas, que se seguidas pelos professores, terão êxito junto aos alunos, à medida que estes poderão ter, ao final do processo, a compreensão e diferenciação entre essas duas modalidades.

Desse modo, as oficinas pedagógicas, além de terem a finalidade de compreensão e diferenciação da modalidade de teatro que os alunos deverão adquirir, são de grande valia ao passo que estes experimentarão, também, exercícios de corpo, voz e simulações de representações teatrais em espaços abertos, se possível com a participação de uma plateia. Este procedimento é muito utilizado em ensaios gerais, chamados de ensaio aberto, para que o diretor avalie opiniões sobre o que esta propondo no espetáculo. Desse modo, as oficinas propostas serão definidas nos próximos tópicos:

3.2.1 1ª Oficina - Introdução ao Teatro de Rua

TEMA: ORIGENS E HISTORIA DO TEATRO DE RUA			
ESCOLA			
SÉRIE		CARGA HORÁRIA	04 aulas
DISCIPLINA		PROFESSOR	
TURNO		PÚBLICO ALVO	
<p>1. OBJETIVOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Compreender quais as origens do Teatro de Rua e como essa modalidade de teatro pode contribuir enquanto metodologia possível para o Ensino de História; • Entender a importância das manifestações teatrais ao longo do tempo para os nossos antepassados e seus diversos significados; • Realizar dinâmicas e exercício de quebra de gelo, apresentação dos nomes de cada participante, exercício de respiração, aquecimento e trabalho de corpo. • Compreender que no teatro, a atuação pode ser feita a partir de três níveis no desenho corporal: nível baixo, nível médio e nível alto. 			
<p>2. PLANEJAMENTO E CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO</p>			

1º momento: As oficinas devem sempre começar com um aquecimento corporal, exercícios de respiração, relaxamento, de socialização e confiança. Para tanto, os alunos devem estar com roupas confortáveis para facilitar a prática de exercícios, de preferência em espaço amplo para que estes possam se movimentar livremente.

2º momento: Estudo das origens e história do Teatro de Rua. A atividade pode ser em trios para que todos participem de forma organizada. Nos trios, estes escolherão um coordenador que deverá conduzir a atividade, um relator que fará uma análise final do trabalho do trio e um cronometrista que ficará controlando o tempo da atividade.

3º momento: Exercício prático das atividades apreendidas durante o processo de oficina, atividades de pesquisa e laboratório e avaliação.

3. ATIVIDADES PROPOSTAS

Acolhida: Num espaço amplo, previamente preparado pelo mediador, os participantes devem ser recebidos e orientados a sentarem no chão, em formato de círculo. É extremamente importante que o mediador explique os objetivos da oficina e deixe clara a importância da seriedade na realização de todas as atividades propostas. Essa conversa inicial é utilizada para criar uma conexão maior com os participantes e pode ser transformada num código de conduta que os mesmos deverão cumprir enquanto estiverem participando das oficinas. As regras desse código de conduta podem ser construídas coletivamente, no entanto, é necessário que algumas questões possam ser prioritárias, tais como: compromisso com os horários e atividades propostas, manter o silêncio e o respeito para com os colegas participantes em todos os momentos, comprometimento e doação tanto nos exercícios de corpo, quanto nas pesquisas propostas e estudos individuais.

Dinâmica de apresentação: Os participantes podem estar tímidos, por não estarem habituados com essa atividade, portanto, é necessário que o mediador possa fazer uma atividade que pode ser chamada de “quebra de gelo”. Inicialmente é necessário que o mesmo assegure aos participantes que estes estão num ambiente seguro e que não serão criticados pelo que irão fazer, explicar que aquele espaço é um espaço de aprendizagem e que todos estão ali para aprender uns com os outros. Explicar a importância do círculo, no qual todos estão em pé de igualdade, nem na frente e nem atrás uns dos outros e sim, ombro a ombro. No círculo, de mãos dadas e agora em pé, cada um pode ir ao centro do círculo, dar um giro de 360 graus olhando nos olhos de cada participante e recitar seu nome, sendo que cada sílaba dita deve corresponder a um movimento corporal. Por exemplo: caso tenha um participante chamado Marcelo, este deverá ir para o centro do círculo e, após dar o giro, ainda no círculo, gritar: MAR – CE – LO, junto a três movimentos que este irá improvisar. O mediador poderá iniciar, para que os demais compreendam melhor a atividade proposta. Os participantes podem ainda repetir o nome daquele que se apresentou, como forma de deixar gravado na memória e, assim, possam se comunicar melhor durante a oficina. Após cada apresentação, os participantes são aplaudidos e incentivados pelo mediador. Mesmo aqueles que estiverem ainda tímidos, devem ser aplaudidos e receber palavras de apoio para que continuem se soltando.

Exercício de respiração: Após essa dinâmica inicial, o mediador poderá pedir para

que os mesmos se espalhem pelo espaço e abram os braços para que estejam com uma distancia segura dos demais participantes. Eles devem girar com os braços abertos sem que toquem em ninguém, esse é o espaço que devem ter. Se tocarem em outro participante, deverão ir se afastando até estar com o espaço livre. Como o teatro é uma atividade essencialmente corporal, é importante no inicio de cada oficina realizar uma atividade de aquecimento ou alongamento, começando com uma atividade de respiração. Nesse caso, o mediador poderá pedir que cada participante use a imaginação e pense que na mão direita tem uma flor muito cheirosa e na mão esquerda uma vela acesa. Após esse procedimento, cada um deverá cheirar a flor até encher todo o pulmão de ar e depois soprar a vela até secar completamente o ar dos pulmões. O exercício pode ser repetido pelo menos umas dez vezes. Pode ser que algum participante, nesse esforço, fique com a vista um pouco escurecida, por falta do hábito de expandir e contrair o pulmão, isso poderá acontecer com aqueles que têm uma vida muito sedentária e não tem o costume de fazer exercícios regularmente. É extremamente normal e poderá ajuda-los a melhorar sua respiração e utilizar o diafragma para projetar a voz na 4ª oficina aqui proposta.

Exercício de Aquecimento: Após esse exercício, o mediador deverá pedir aos participantes que caminhem no espaço sem que toquem nos demais. Primeiro de forma lenta, depois de modo mais acelerado e até correndo. Aqui é importantíssimo que o mediador explique que eles devem seguir as regras do jogo teatral tal qual foi acertado no código de conduta. O participante que não cumprir com as regras deve ser retirado do exercício e colocado num espaço da sala mais isolada para continuar seu aquecimento de forma mais individual. Isso servirá para que os demais entendam que as regras criadas serão para a segurança de todos e seriedade da atividade proposta. O ritmo da atividade deverá ser conduzido pelo mediador, através de um instrumento musical, tal como um tambor, um atabaque ou mesmo uma alfaia. No caso da falta de um desses instrumentos, o mediador poderá levar uma musica que comece mais lenta e vá gradualmente mudando de ritmo, também fará o mesmo efeito.

O objetivo é movimentar o corpo e, pra isso, o mediador deverá sempre lembrar a todos que usem nos movimentos os braços, as pernas, o pescoço, a cabeça, os cotovelos, os joelhos, as mãos, os dedos, o bumbum, etc., é importante que ele grite os nomes das partes do corpo para criar uma consciência corporal. Esses movimentos, posteriormente, serão aproveitados na oficina de corpo, que será a 3ª na proposta aqui apresentada. O exercício só deverá acabar quando o mediador notar que os participantes estão suados. Deverá dar um comando que irá parar o exercício de forma repentina e que eles deverão ficar parados como estátuas, mas precisam deixar a energia adquirida no exercício ainda no corpo deles. O mediador deverá, nesse caso, circular entre eles e perceber aqueles que estão com algum membro (seja mão, pé, braço ou dedos) relaxado e pedir que eles enrijeçam esses membros para conservar a energia do exercício ali.

Exercício de relaxamento: Após a finalização desse exercício, o mediador poderá pedir para que os alunos deitem no chão, a fim de fazer uma atividade de relaxamento. Os participantes devem então, deitar com o rosto pra cima, braços e palma da mão abertas seguindo a linha do corpo e de olhos fechados. O mediador poderá usar uma musica instrumental para ajudar nesse processo. De olhos fechados eles deverão tentar ouvir os ruídos exteriores do ambiente, o som do vento, dos pássaros, dos carros passando ao longe, das pessoas conversando, tentar também ouvir os sons dos seus

corpos, as batidas do coração, o som da sua própria respiração, o som dos demais participantes.

O mediador deverá então pedir que estes procurem na sua memória a lembrança mais antiga, de quando eram muito pequenos. O que estavam fazendo, com quem estava naquele momento, qual o problema que estavam resolvendo, o porquê dessa lembrança ser importante. Após esses questionamentos, o mediador poderá pedir que estes retornem ao círculo, sentados no chão e possam cada um contar suas lembranças. É fundamental que este anote o que os participantes estão relatando, pois será importante para o exercício na rua, que será proposto na 5ª oficina desta proposta. Sempre após a apresentação dos relatos, os demais podem aplaudir. É importante observar se essas lembranças podem emocionar os alunos, já que poderá ocorrer que algumas não sejam de momentos felizes, é importante que, após cada relato, o mediador faça um comentário para fechar a fala de cada um, seja de incentivo ou de apoio. De maneira que estes estejam confortáveis de partilhar suas experiências de forma aberta e segura.

ESTUDO EM TRIO DAS ORIGENS E HISTÓRIA DO TEATRO DE RUA

O mediador, após concluir a última atividade proposta, irá dividir os alunos em trios, de preferência aqueles que menos têm contato, para que estes ampliem seu círculo de amigos e possam ter maior interação com todos do grupo. Em trios, estes deverão escolher de forma democrática, e entre eles, um coordenador que deverá conduzir a atividade, um relator que irá fazer uma análise final do trabalho do trio e um cronometrista que controlará o tempo da atividade. O tempo para a atividade deverá ser de 20 minutos. Os participantes deverão fazer a leitura do texto e apresentar o que entenderam deste de forma oral. Os três participantes deverão falar no momento da apresentação. A função do relator só será utilizada no final, para a avaliação dessa primeira oficina. Nesse caso, ele deverá fazer um relato não só do trabalho em grupo, mas do que achou da oficina como um todo.

Qual é a origem do teatro de rua?

Modalidade de teatro produzida em espaços exteriores ao edifício teatral, preferencialmente públicos, tais como ruas ou praças. Designa espetáculos com textos elaborados especialmente para representação na rua e adaptação de textos originalmente criados para ser apresentados em outros locais, bem como manifestações cênicas improvisadas ou performáticas (incluindo-se aí performances que dialogam com o universo das artes plásticas e números ligados à tradição da comédia popular ou do circo). O teatro de rua se baseia em certas técnicas – como a amplificação da atuação com uso de máscaras, bonecos e adereços gigantes e grande participação da música – que trabalham para atrair a atenção dos espectadores em espaços abertos (mais “dispersivos” e menos favoráveis à manutenção da concentração do que os espaços teatrais tradicionais).

As origens do teatro de rua remontam à Antiguidade clássica: na Grécia, aos cortejos e às celebrações dionisíacas; e, em Roma, às trupes de artistas populares (mímicos, músicos, cômicos etc.). Na Idade Média, com o advento do feudalismo e a retração da vida urbana, surge uma característica importante na atividade dos artistas populares: ser itinerante. Havendo poucos centros urbanos, as trupes vagam de local para local em busca de público, especialmente em ocasiões como as feiras. Há também a ligação entre o teatro de rua e a religiosidade católica nos espetáculos voltados para a

doutrinação dos fiéis, como os autos e os mistérios, que na maior parte das vezes ocorrem em espaços públicos. Com o Renascimento, começam a ganhar forma em algumas regiões da Europa os edifícios tradicionais, passando a predominar a partir do século XVI (a princípio apenas em certas áreas) o teatro com palco italiano. Aparece então uma separação mais nítida entre o teatro dito “erudito” e o de rua, de caráter mais popular. Do século XVI ao XVIII, porém, a *commedia dell’arte* italiana consolida alguns dos procedimentos cênicos e dramaturgicos (principalmente cômicos) do teatro de rua, tomando-se a forma paradigmática desse tipo de teatro.

Do fim do século XVIII ao século XX, tem ensejo na Rússia uma forma de teatro popular fortemente baseada na *commedia dell’arte* conhecida como *balagan*. Já nos primeiros anos do século XX, inicia-se o movimento francês de popularização do teatro – liderado por nomes como Jacques Copeau (1879-1949) –, que leva o teatro tradicional ao espaço público e à população mais pobre; e, na Rússia, além das experiências de nomes como Meyerhold (1874-1940), que fica conhecido como o criador da técnica biomecânica, surge o teatro de conscientização política, desenvolvido simultaneamente na Alemanha. Uma de suas formas é o *agitprop*: teatro realizado na rua por atores profissionais ou amadores, com cenas simples que buscam expor a luta de classes e conscientizar a população da necessidade de mudança. Após 1917, aparecem também os grandes espetáculos de massa dedicados à glorificação da revolução comunista, como *A Tomada do Palácio de Inverno*, realizado em 1920 em São Petersburgo, reproduzindo no próprio local esse acontecimento revolucionário marcante, contando com 15 mil profissionais (entre atores, diretores, técnicos e figurantes) e 100 mil espectadores.

No fim da década de 1920, com o advento do stalinismo, o *agitprop* russo perde espaço para um teatro mais tradicional. Aparece, porém, o *agitprop* na Alemanha, que vive o caos social após a Primeira Grande Guerra (1914-1918). Esse tipo de teatro influencia nomes como Bertolt Brecht (1898-1956) e Erwin Piscator (1893-1966), que por sua vez passam a influenciar todo o teatro político, de rua ou não. Nos Estados Unidos, nas décadas de 1940 e 1950, surgem grupos que realizam, muitas vezes na rua, representações de cunho político. Tais grupos se fortalecem especialmente a partir da década de 1960, com a mobilização da juventude em torno de causas políticas, sociais e culturais. Entre eles estão o *Living Theatre*, o *Bread and Puppet Theatre* e o californiano *San Francisco Mime Troupe*. Ganham força também os happenings (acontecimentos cênicos improvisados) e as performances (experiências que misturam artes plásticas e teatro), muitas vezes em espaços públicos. Desde as décadas de 1960 e 1970, o teatro de rua também cresce na Europa, com muitos grupos, festivais e o trabalho de teóricos, como o italiano Eugenio Barba (1936), formulador da antropologia teatral.

No Brasil, o teatro de rua tem como importantes referências, desde sempre, as grandes manifestações culturais populares, como Carnaval, bumba meu boi, maracatu, reisado e todos os folguedos que contam com algum tipo de teatralidade. E há importantes realizações de grupos desde a década de 1960. Exemplos disso são as atividades do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), liderado por Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, que adapta à realidade brasileira recursos do *agitprop*; e o trabalho desenvolvido pelo *Teatro do Oprimido*, método sistematizado por Boal, que, muitas vezes apresentado na rua, visa à conscientização social.

Da década de 1970 em diante, aparecem diversos grupos que se dedicam inicialmente à pesquisa de espetáculos para a rua (e, eventualmente, também elaboram espetáculos para espaços fechados), como *Ventoforte*, *Tá na Rua e Teatro de Anônimo* (fundados no Rio de Janeiro); *Ói Nós Aqui Traveiz* (em Porto Alegre); *Imbuauça* (em Aracaju); *Galpão* (em Belo Horizonte); *Parlapatões*, *Patifes e Paspalhões* (em São Paulo), entre muitos outros. Existem ainda os grupos menos conhecidos e os artistas anônimos – muitas vezes itinerantes – que até hoje, misturando as tradições teatrais e circenses, se apresentam pelas ruas do Brasil e do mundo.

Fonte: TEATRO de Rua. *In:* ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo882/teatro-de-rua>. Acesso em: 01 de Out. 2020.

EXERCÍCIO PRÁTICO

Após a leitura e apresentação do texto, os trios deverão retornar, para, dessa vez, fazer uma atividade prática. Nesse caso, deverão escolher uma das lembranças relatadas no exercício de relaxamento, de um dos três presentes no trio. Após escolherem a lembrança que irão representar, deverão ter 30 minutos para montar as falas, as marcações, enfim, a cena completa. Esta deve contar uma história, com começo, meio e fim. Os alunos também devem ser orientados a fazer a atividade, utilizando os níveis corporais: baixo (deitados no chão, ou agachados), médio (agachados ou em pé) e altos (em pé ou sobre algum objeto que lhe deixe mais alto que os demais).

Após a finalização do tempo dado, cada trio deverá apresentar as cenas que foram montadas. Antes de entrarem em cena, os participantes deverão utilizar o exercício de respiração (flor e vela) e aquecimento (manter a energia concentrada no corpo). Após esse momento, que todos os trios deverão fazer, as cenas começam. É importante que os participantes já possam utilizar a roda do teatro de rua como limite cênico, observar a impoção de voz própria para teatro de rua, ou seja, a voz deve ser projetada para cima, utilizar a linguagem corporal como forma de chamar a tensão no primeiro momento e lembrar-se de ter o público, ou seja, interagir com estes sempre, chamando-os para a cena teatral. Vão apresentando sem intervalo para conversar. Esta conversa deverá se deixar para o passo seguinte: avaliação dos processos.

4. RECURSOS DIDÁTICOS UTILIZADOS

Texto previamente xerocado que possa ser entregue a todos os participantes, instrumentos musicais, caixa de som, músicas escolhidas para as dinâmicas propostas, papel, caneta para as anotações, lousa e pincel para lousa branca.

5. AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS

Após as apresentações, é o momento de discutir como os participantes se sentiram durante todo o processo. Seria importante que todos falassem, porém, se o mediador achar por bem, cada relator dos trios faz suas considerações sobre os três momentos vivenciados nas oficinas e depois ele pode deixar aberto para que outros participantes possam complementar, com sua fala, algo que deixou de ser dito. O mediador deve

anotar toda a avaliação, pois poderá ajudar a melhorar as próximas atividades. Os participantes podem também dividir as falas dizendo o que curtiram e o que não curtiram na oficina. É de suma importância que os participantes visualizem o resultado da avaliação, portanto, sugiro que esta seja feita numa lousa para que todos possam anotá-lo. Após a avaliação, o mediador poderá condensar a avaliação, expondo o que se repetiu como mais positivo (para que permaneça), o que foi mais negativo (para que seja retirado das práticas das próximas oficinas) e por fim, quais as sugestões para as próximas oficinas.

3.2.2 2ª Oficina - Teatro de rua em espaços não convencionais

TEMA: CARACTERIZAÇÃO DO TEATRO DE RUA COMO MODALIDADE TEATRAL			
ESCOLA			
SÉRIE		CARGA HORÁRIA	04 aulas
DISCIPLINA		PROFESSOR	
TURNO		PÚBLICO ALVO	
<p>1. OBJETIVOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Entender o teatro de rua enquanto modalidade do teatro com especificidades e individualidades próprias; • Refletir acerca da linguagem do espetáculo e o espaço teatral de rua; • Realizar dinâmicas e exercícios de socialização, exercício de confiança, exercícios de relacionamento, aquecimento e trabalho de corpo; 			
<p>2. PLANEJAMENTO E CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO</p> <p>1º momento: Aquecimento, exercícios de respiração, exercício de relacionamento interpessoal, aquecimento e trabalho de corpo.</p> <p>2º momento: Estudo das características do teatro de rua, a linguagem do espetáculo e o espaço teatral de rua. Este estudo deverá ser feito em dois trios, ou seja, seis pessoas, dando continuidade a propostas de trabalhar com as lembranças da infância dos participantes.</p> <p>3º momento: Exercício prático das atividades apreendidas durante o processo de oficina, atividades de pesquisa e laboratório e avaliação.</p>			
<p>3. ATIVIDADES PROPOSTAS</p> <p>Acolhida: Os participantes devem ser recebidos e orientados a ficarem no círculo, sentados com as pernas esticadas para o centro do círculo. Os braços devem apoiar-se nos ombros dos demais participantes.</p> <p>Dinâmica de apresentação: Nesse momento, o mediador escolherá um dos participantes para iniciar outro tipo de apresentação, em que este coloca a mão no peito</p>			

e diz seu nome. Da esquerda para a direita, o participante seguinte diz o nome do colega que se apresentou e também diz o seu e assim por diante. O último participante da roda terá que dizer todos os nomes já repetidos e por fim dizer o seu. Isso fará com cada participante decore mais rapidamente os nomes dos seus colegas e possa ajudar no processo de interação, necessário, para as atividades seguintes.

Exercício de Aquecimento: Os participantes devem ficar em pé e caminhar livremente, em ritmo rápido, tentando ocupar o maior espaço possível. Os participantes devem falar bem alto, mantendo o ritmo da caminhada. Por exemplo: Eu me chamo Bruno, tenho 12 anos, gosto de forró e ir ao cinema! Os participantes devem ir andando e repetindo sua frase. Depois de algum tempo, o mediador deverá ir mudando o ritmo durante a caminhada, tornando-o mais acelerado, normal ou mais intenso. Em determinado momento, o mediador deverá diminuir o ritmo, até que os participantes fiquem numa postura imóvel e com as vozes também diminuindo. Por fim, todos deverão ficar parados e em silêncio. O mediador deverá ir, então, modelando os corpos parados, criando cenários com os mais próximos, fazendo com que essas estátuas contem uma história. Em determinado momento, o mediador poderá deixar duplas e um fará o papel da estátua enquanto o outro participante poderá moldá-lo.

Exercício de socialização: Após a finalização desse exercício, o mediador poderá juntar duas duplas e pedir que criem uma história somente com os corpos parados, sem fala e ação. Eles devem combinar que cena mostrar, enquanto que os demais deverão fazer a interpretação da história não verbal. Os participantes devem interpretar a história que deve ter começo, meio e fim. Após as falas, os membros da equipe poderão explicar qual a sua proposta e ver quais os participantes que mais se aproximaram dela. Este exercício deve ser assimilado, pois será base para a proposta de exercício prático no final da oficina. É importante, sempre que as equipes se apresentem, que o mediador possa encerrar com palavras de incentivo, evidenciando os pontos positivos da atividade, encorajando-os a continuar.

Exercício de confiança: Em grupos de 10 participantes, devem formar um círculo, colocando as mãos espalmadas para frente. No centro, um dos participantes deverá ficar de olhos fechados, de forma concentrada, corpo reto e rígido, deixar-se ser empurrado pelos demais, em todas as direções. Os participantes devem ter a consciência de que não podem deixar o participante cair. Eles também devem manter-se em silêncio no momento da atividade. É importante que todos participem e que o participante do centro tenha a confiança de se deixar levar no exercício. O exercício deverá encerrar depois que todos tenham participado do processo. Ao final do exercício, os participantes deverão sentar para conversar e revelar suas impressões.

ESTUDO SOBRE A LINGUAGEM DO ESPETÁCULO E O ESPAÇO TEATRAL DE RUA

O mediador deverá retomar aos trios definidos na oficina anterior e escolher duas duplas de trios para fazer a leitura do texto. Em grupo, estes deverão escolher, de forma democrática e entre eles, um coordenador que deverá conduzir a atividade, um relator que irá fazer uma análise final do trabalho do trio e um cronometrista que controlará o tempo da atividade. O tempo para a atividade deverá ser de 30 minutos. Os participantes deverão fazer a leitura do texto e apresentar o que entenderam deste de

forma oral. Os três participantes deverão falar no momento da apresentação.

No teatro de rua existem múltiplas interferências acidentais próprias das dinâmicas da rua, que condicionam o tempo teatral, impondo um uso específico da linguagem do espetáculo. Ao contrário da sala teatral, que permite a melhor e mais detalhada recepção do espetáculo, a rua é um espaço que fomenta a dispersão – tanto do público quanto dos atores – por meio de ruídos e acontecimentos múltiplos.

A rua é um espaço de efervescência de ruídos e de movimentação aleatória que corta, de forma contundente, a construção da cena, interferindo na articulação das linguagens do espetáculo e nos procedimentos técnicos do ator. Isso determina que o espetáculo teatral de rua se continue, em primeiro lugar, como um exercício de concentração de signos teatrais, que disputa com o ambiente urbano a atenção do espectador. Como regra geral pode-se observar que o teatro de rua é um teatro de síntese expressiva. Síntese articulada num espaço cênico que se caracteriza por ter altura finita, amplas dimensões laterais e as mais variadas profundidades. Um espaço inóspito no que diz respeito às condições técnicas de representação. Um espaço no qual o ator está submetido a duras exigências para poder cumprir com sua tarefa criativa.

É elemento crucial da performance teatral na rua o risco ao qual o ator está permanentemente exposto, pois a inexistência de elementos físicos de proteção (como as paredes e cortinas da sala teatral) faz com que todos os movimentos da cena estejam sob os olhos do público ou do simples transeunte que circula pela zona. A vida da rua ameaça a todo o tempo o espetáculo, e os atores se esforçam para manter as estruturas do espaço, sejam estas mais fechadas ou permeáveis às interferências fortuitas da rua. O próprio público também se encontra em condições de instabilidade. Na sala teatral, o público reconhece um pacto ficcional que se instala a partir do próprio advento da sala. Neste lugar há regras não mencionadas que funcionam regulando as relações há muitos anos. Na rua invadida pelos atores e pela performance teatral, o mundo das regras confortáveis desaparece.

Se há pactos de ficção, eles são muito mais frágeis e instáveis. De ambos os pontos de vista se percebe que estas regras podem ser quebradas sem muita cerimônia. O espaço cênico do teatro de rua é o âmbito urbano ressignificado. Isto é, a representação teatral em um lugar qualquer da cidade, cujo espaço cênico não se fecha e inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade e cria infinitas possibilidades expressivas que dialogam com a própria cultura da cidade. Os espaços da cotidianidade ganham novos significados pela presença da performance.

Cada edifício ou objeto da rua, e até mesmo os pedestres, podem configurar diferentes elementos do dispositivo cênico. Num espetáculo cujo espaço cênico esteja delimitado principalmente pela localização e disposição do público – ao não existir um pano de fundo – se pode afirmar que as principais características espaciais são a *transparência* e as *interferências* do entorno. O espaço da rua está povoado de signos que interferem no quadro visual da encenação. Transparência e interferências significam, neste caso, que a grande variedade de acontecimentos que penetram o espaço de significação do espetáculo possibilita a criação de significantes alheios ao projeto cênico primário. Isso implica dizer que o teatro de rua conta com uma maior quota de risco para o ator, que está mais exposto ao imprevisível. A mesma penetrabilidade espacial que multiplica a significação do espaço cênico possibilita também a existência de um público flutuante.

Na rua, as convenções sociais não são tão rígidas como as de uma sala de espetáculos, e como o cidadão não paga entrada nem tem lugar fixo para assistir à representação de rua, se sente, a todo o momento, em liberdade de entrar ou sair do âmbito da representação. Esta possibilidade cria diferentes planos de atenção dos espectadores. Desde os que estabelecem uma relação mais comprometida e procuram estar o mais próximo possível (ainda que nem sempre se comprometam a sentar no chão para assistir a peça), até os que observam à distancia, em uma atitude que se equilibra entre a curiosidade e a crítica. O espectador da rua está mais livre ante as regras da cena e se comporta com maior autonomia que o espectador da sala, pois está menos submetido aos condicionamentos sociais.

Não cabem dúvidas de que as linguagens empregadas na cena tratam de dialogar de forma simultânea com os diferentes níveis de atenção do público. O ponto de vista preferencial onde se localiza o “espectador real” é, no teatro de rua, virtual, e não pode ser determinado a priori. Por mais que em certos espetáculos se possam fixar o melhor ponto de observação, a realidade é que a incomodidade inerente à representação de rua desarma o conceito de espectador ideal. Talvez os primeiros quinze minutos de um espetáculo devam ser vistos de um lugar específico (o espectador sentado, por exemplo), mas é muito provável que, na seguinte meia hora, o espectador tenha uma necessidade imperativa de ficar de pé para esticar as pernas e descansar as costas. O público está, então, potencialmente condenado a um movimento permanente, ainda quando não está obrigado a se deslocar para seguir o espetáculo.

O público que vai ao teatro fechado, sai de casa e tem como destino uma sala para ver o espetáculo. No teatro de rua, o público – na sua enorme maioria – está indo a algum lugar determinado quando se encontra com o espetáculo. Sua atenção sempre está dividida entre a atividade a qual se dirigia anteriormente e o espetáculo que lhe rouba seus preciosos minutos. Este público tem de se adaptar às circunstâncias propostas por um espetáculo que recondiciona as regras do espetáculo público; dessa forma, seu olhar, ainda quando pode se ajustar rapidamente às demandas da representação, não está previamente instruído para uma percepção determinada. A audiência deve sempre descobrir as regras do discurso, tanto do ponto de vista da dramaturgia como da espacialidade e de todas as interferências que constituem o contexto de significado do espetáculo.

Fonte: CARREIRA, André. **O teatro de rua:** Brasil e Argentina nos anos 1980 - uma paixão no asfalto. Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.

EXERCICIO PRÁTICO

Após a leitura e apresentação do texto, as duplas de trios deverão retornar, para, dessa vez, fazer uma atividade prática. Nesse caso, deverão retomar o exercício da oficina anterior e unir as duas lembranças apresentadas para que estas se complementem como sendo uma história somente. Deverão ter 30 minutos para montar as falas, as marcações, enfim, a cena completa. Esta deve contar uma história, com começo, meio e fim. Os participantes também devem ser orientados a fazer a atividade utilizando os níveis corporais: baixo (deitados no chão ou agachados), médio (agachados ou em pé) e

alto (em pé ou sobre algum objeto que lhe deixe mais alto que os demais). Após a finalização do tempo dado, cada trio deverá apresentar as cenas que foram montadas. Antes de entrarem em cena, todos os participantes deverão utilizar o exercício de respiração (flor e vela) e aquecimento (manter a energia concentrada no corpo). Após esse momento, que todos os grupos deverão fazer, as cenas começam.

De início, a cena deverá ser parada, como no exercício realizado no começo da oficina. Depois os personagens ganham vida para começar a ação teatral em si. É importante que os participantes já possam utilizar a roda do teatro de rua como limite cênico, observar a impoção de voz própria do teatro de rua, ou seja, a voz deve ser projetada para cima, utilizar a linguagem corporal como forma de chamar atenção no primeiro momento e lembrar-se de ter o público como sendo um dos atores, ou seja, interagir com estes sempre, chamando-os para a cena teatral. Vão apresentando sem intervalo para conversar. Esta conversa deverá se deixar pra o passo seguinte: a avaliação dos processos.

4. RECURSOS DIDÁTICOS UTILIZADOS

Texto previamente xerocado que possa ser entregue a todos os participantes, instrumentos musicais, caixa de som, músicas escolhidas para as dinâmicas propostas, papel, caneta para as anotações, lousa e pincel para lousa branca.

5. AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS

Cada participante deverá dizer o que curtiu e o que apagaria da oficina. O resultado da conversa deve ser visível para todos. Portanto, a proposta é que seja feita num quadro branco. Os participantes devem anotar e propor sugestões para melhoramentos da próxima oficina proposta.

3.2.3 3ª Oficina – O corpo do ator na rua

TEMA: O CORPO E O ESPAÇO CÊNICO DA RUA			
ESCOLA			
SÉRIE		CARGA HORÁRIA	04 aulas
DISCIPLINA		PROFESSOR	
TURNOS		PÚBLICO ALVO	
<p>1. OBJETIVOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Compreender os elementos de tempo e espaço da rua e como utiliza-los na construção cênica; • Refletir acerca dos impactos do corpo do ator na cena teatral de rua; • Realizar dinâmicas e exercícios de socialização, exercício de confiança, exercícios de relacionamento, aquecimento e trabalho de corpo; 			
<p>2. PLANEJAMENTO E CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO</p> <p>1º momento: Aquecimento, exercícios de relaxamento e reconhecimento do espaço, exercício de confiança, memorização, aquecimento e trabalho de corpo.</p>			

2º momento: Estudo da proposta ideológica e a ética do teatro de rua, a convocação e o público. Este estudo deverá ser feito em grupos de quatro participantes;

3º momento: Exercício prático das atividades apreendidas durante o processo de oficina, atividades de pesquisa e laboratório, e avaliação.

3. ATIVIDADES PROPOSTAS

Acolhida: Dar as boas vindas aos participantes e explicar que os exercícios teatrais devem ter o intuito de facilitar e instigar: o reconhecimento, entrosamento dos participantes, a disciplinaridade e responsabilidade com o trabalho realizado, a memória, o aprimoramento do poder de concentração, a confiança mútua, a cumplicidade do jogo cênico e o aquecimento preparatório para cena.

Exercício de relaxamento e reconhecimento do espaço: O mediador deverá alertar que, antes de tudo, deve-se sempre preparar o corpo, massageando os próprios pés, já que os mesmos são à base do corpo. Portanto, este dividirá o grupo em duplas que ficarão sentados de pernas abertas, encostando somente as pontas dos pés, de frente um para o outro. Essas duplas poderão explorar massagens coletivas, estimulando assim o reconhecimento aprofundado do outro. O reconhecimento consiste em andar pelo lugar olhando cada canto a fim de reconhecer, assim como se reconhece a sala de casa. Olhar nos olhos das outras pessoas. Andar bem lentamente para que possam estudar todos os movimentos do corpo, cada músculo usado quando se dá um passo.

Exercício de memorização: A memorização consiste em realizar um simples “jogo da memória” com objetos, de maneira mais difícil. Por exemplo: espalhando diversos objetos diferentes num determinado espaço, cada um deve pegar o objeto, dizer o nome dele ou outra palavra qualquer e devolvê-lo ao mesmo lugar, em seguida outra pessoa pega o mesmo objeto, diz exatamente a palavra que o outro designou para o objeto, pega outro e realiza o mesmo procedimento do primeiro e assim sucessivamente. Outro jogo muito bom para a memória é o de formação de “cenas”. Ou seja, em um tempo determinado (que deve ser de apenas alguns segundos) o grupo deve montar uma “fotografia”, uma cena, a imagem de um velório, por exemplo. Num círculo, colocar as pessoas desafiando a concentração dos companheiros, tentando fazê-los rir. Vale piada, careta... Só não vale encostar, ou fazer cócegas, por exemplo. Conversas em rodas de bate-papo em que cada um deve dizer a outra pessoa qualquer coisa que tenha vontade, entrosa e aproxima os participantes, gerando integração. Explorar diferentes formas de andar pelo espaço cênico instiga o alto conhecimento na forma de cada tipo de andar.

Exercício de Aquecimento: Faça uma lista de atividades simples de executar, como: subir numa cadeira, deitar-se no chão, bater com o livro no chão etc. Após fazer a lista, você, ou seu parceiro, deve posicionar-se no centro da área de trabalho. Em seguida, o observador escolhe três atividades para que o ator represente como tarefa inicial, central e final. Tente encontrar uma forma lógica de realizar as três tarefas. Você pode encadear todos os três segmentos do exercício em uma única sequência motivada, mas, ainda assim, estará realizando três atividades distintas. Por exemplo, suponha que você receba as três atividades citadas acima, na mesma ordem. Você pode sentir-se atraído pelo objeto (livro) logo no início. Tente ler o livro. Perceba que está muito escuro e acenda a luz. A luz não acende. Suba em uma cadeira para verificar se a lâmpada esta frouxa. Atarraxe a lâmpada. A luz acende! Deite-se no chão, embaixo da lâmpada. Perceba que

ainda não está claro o suficiente e que você está forçando a vista. Fique nervoso e bata com o livro no chão.

Todo o objetivo do exercício passa por cinco etapas bem definidas, que podem ser seu super objetivo, seu objetivo comum, uma unidade ou um objetivo antigo. As cinco etapas são: Enfoque; Determinação; Preparação; Ataque e Liberação. No caso de unidades ou batidas, a liberação final geralmente o levará ao próximo enfoque. Um indivíduo é atraído por um estímulo (Enfoque); decide fazer algo a respeito (Determinação); reúne tudo o que precisa, incluindo coragem para lidar com o problema (Preparação); faz aquilo que precisa fazer (Ataque); e relaxa para ver o efeito de suas ações (Liberação), com a descrição dessas cinco etapas, acabamos de resumir a chamada ação *gestáltica*.

Exercício de confiança: A confiança pode ser conquistada com exercícios simples, como transformando cada um em marionete a ser controlada pelo colega. Um de cada vez, de olhos sempre fechados enquanto o outro o guia com quatro comandos (toques): 1º tocar no meio das costas = andarem, 2º tocar na cabeça = parar, 3º tocar no ombro direito = virar para a direita, 4º tocar no ombro esquerdo = virar para a esquerda. Depois se inverte a dupla guiada. Ou ainda: o mediador fica num canto e, um de cada vez, deve andar em direção a ele com os olhos fechados e depois a mesma coisa correndo. O mesmo tipo de exercício pode ser feito com um ator no centro de um círculo de quatro ou cinco companheiros. Fecha os olhos e deixa-se cair para qualquer lado, mantendo o corpo rígido.

Os companheiros seguram-no e o devolvem à posição central. Ele continua a se deixar cair, para frente e para trás, para a direita e esquerda, e os companheiros continuam a devolvê-lo à posição central. Os pés do ator não devem sair do centro do círculo, nem o seu corpo deve-se dobrar. Jogando bola ilustra-se de forma precisa a importância da cumplicidade no jogo cênico. Forma-se um círculo com uma bola em jogo. Uma pessoa joga a bola para outra, escolhe uma terceira pessoa da roda e troca de lugar com ela. O jogo deve seguir assim.

ESTUDO SOBRE O CORPO E O ESPAÇO CÊNICO: O ATOR NO TEATRO DE RUA

O mediador deverá escolher grupos de quatro participantes para fazer a leitura do texto. Em grupo, estes deverão escolher, de forma democrática e entre eles, um coordenador que deverá conduzir a atividade, um relator que irá fazer uma análise final do trabalho do trio e um cronometrista que controlará o tempo da atividade. O tempo para a atividade deverá ser de 30 minutos. Os participantes deverão fazer a leitura do texto e apresentar o que entenderam deste de forma oral. Os três participantes deverão falar no momento da apresentação.

Há uma grande simbiose entre o corpo (como forma e conteúdo) e as características que distinguem o teatro de rua: começando pela necessidade do domínio da linguagem corpórea, como função de base para a prática desta arte, passando pela consciência física, que conseqüentemente interfere com a consciência emocional. No processo de execução desta prática teatral, o corpo funciona como uma ação de alicerce assentando nos seus movimentos de base, na forma que o mesmo pode projetar e nas ações que adquire cada uma das funções contidas em cada parte corporal. Por isso, é crucial o trabalho focado no domínio da corporalidade, quer em nível de movimento, quer na sua vasta relação com todos os aspetos de desenvolvimento motor.

A corporeidade interliga-se com as diversas emoções existentes, pretendendo incitar às conexões corporais, uma transmissão de sensibilidade gestual e interpretativa. Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 152) “o homem normal e o ator não formam por reais as situações imaginárias, mas, inversamente, destacam seu corpo real de uma situação vital para fazê-lo respirar, falar e, se necessário, chorar no imaginário.” Desta forma, quando intenta-se executar um movimento, por mais minimalista que seja, há uma sequência de construção de capacidades antropológicas que nos entrelaçam ao seu próprio significado. Isto porque, “o ator que tenta fazer mais do que representar a vida, de modo habilidoso, usa os movimentos do seu corpo e das cordas vocais com o interesse centrado naquele ponto que deseja transmitir para a sua plateia, e menos nas formas e ritmos externos das suas ações” (LABAN, 1978, p. 27).

Como consequência, “o artista que prefere utilizar movimentos habilidosamente executados, situa-se certamente mais alto na escala da perfeição” (ibidem). Para Antonin Artaud (1996, p. 79) “o teatro pode reinstruir quem esqueceu o poder comunicativo e o mimetismo mágico dum gesto, porque um gesto contém, em si, a sua própria energia e porque ainda há, na verdade, no teatro, seres humanos, para manifestarem a força do gesto feito”. O teatro de rua permite esse mimetismo e essa manifestação, não apenas para quem frequenta as salas de teatro, mas todas as simples pessoas que se deslocam no seu dia-a-dia pelas ruas da sua cidade: “o teatro de rua mais do que qualquer outra forma cênica, assemelha-se à vida, a ela adere, tem as suas pulsações, esperanças e fadigas; que passa, através dos muros das ruas e das praças que se transforma em circo e arena e festa” (CRUCIANI & FALLETII, 1999, p. 10).

É dada a oportunidade ao espectador, de entrar e sair quando este deseja, bem como comer e beber durante o espetáculo, transformando a própria ação na rua numa democracia artística. Além disso, a inexistência de um palco comum desconstrói a separação entre o público e os atores e, desta forma, o espectador “responderá ao cenário informal ficando mais envolvido com a ação e menos inseguro com os limites formais” (AYRES, 2008, p. 29), conseqüentemente será um elemento mais ativo do que no teatro convencional. É, desde muito cedo, que as companhias e artistas de teatro de rua não se limitam a apresentar espetáculos, sem existir uma constante evolução e aprendizagem, e, sobretudo, melhor adaptação aos fatores que rodeiam o processo da produção. Mencionando Ian Watson (1993, p. 54), os atores de teatro de rua, “começaram a desenvolver as suas competências musicais, porque a maioria das peças para a rua convidavam a danças, fanfarras, e paradas que se realizavam com acompanhamento musical ao vivo”.

Portanto, não só se progrediram na idealização e melhoramento de cenários, luz, som, caracterização, e outros elementos técnicos, mas também no aumento das competências dos atores. É neste processo de desenvolvimento que o ator se encontra com a ambigüidade do trabalho mais livre e criativo, porém sincronizado, à exigência de prática corporal e de aperfeiçoamento de diversos aspetos técnicos. No contato com a realidade do teatro, Barba (1993, p. 205) mostrava que “quando um ator ou uma atriz se lançam na multidão quotidiana de uma rua ou de um mercado, não há fusão, nem comunhão como essa massa. Eles não fazem mais que fortalecer a própria identidade. Daí nasce a possibilidade de uma relação.”

Todavia, para existir essa relação, o ator precisa dar início a uma comunicação corporal

prévia, com trabalho postural, de coordenação motora, de equilíbrio, de resistência, de flexibilidade e de força. Elementos que figuram no teatro físico, que segundo Nina Ayres (2008, p. 158), “é uma das técnicas de performance mais eficaz no espaço teatral exterior” e tal como o teatro de rua, este pretende instituir na narrativa, ou dramaturgia ou encenação da própria cena do ator, uma correlação com a prática corporal. Na perspectiva de solidificar a expressividade corporal, através de uma interpretação preliminar consciente, é requerido um processo de expansão e contração muscular, além do aumento na plasticidade e conseqüentemente das amplitudes articulares, que se deve ao desenvolvimento de toda a estrutura musculotendinosa, como comprova Laban (1971, p. 48) “O controlo da fluência do movimento, portanto, está intimamente relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo”.

Os múltiplos fatores que interagem com o corpo humano, permitem uma variabilidade de acepções que, posteriormente, concedem recursos fundamentais no decurso da investigação, ainda que conjectural. O trabalho de rotina deve incluir exercícios de 1- preparação física “[...] produções no exterior podem ser fisicamente exaustivas, pois os *performers* poderão ser requeridos a estar em palco em toda a peça” (AYRES, 2009, p. 68), além disso, “precisam assegurar que não sofrem nenhuma lesão”; 2- exercícios de dança, que “podem ajudar a coordenar os *performers*, tanto ritmicamente como esteticamente” (idem, p. 160); e de 3 - teatro físico “usando movimentos grandes ou exagerados ajuda o público a identificar as personagens. O teatro físico é uma das técnicas de desempenho mais eficazes num cenário ao ar livre” (idem, p. 162).

A minuciosidade do movimento deve estar em simbiose com a expansão total do mesmo, para que funcione tanto a coordenação de uma demarcada parte do corpo, que é móvel numa determinada circunstância, como instantaneamente a execução de uma movimentação incontrolada. Para isso, devemos trabalhar vários elementos: plasticidade, capacidade rítmica, resistência corporal, velocidade de reação e execução, elasticidade, equilíbrio, capacidade de deslocamento, impulsão e isolamento. Para Kowzan (1997, p. 136), o movimento define-se pelas marcações da circulação do ator em palco: sucessivos espaços ocupados em relação aos outros atores, aos acessórios, aos elementos do cenário, aos espectadores, por diferentes formas de deslocar-se (passo lento, precipitado, vacilante, majestoso, deslocamento a pé, de coche), através das entradas e saídas de cena; e através de movimentos coletivos. Todavia, no teatro de rua, nem sempre se podem considerar as marcações da movimentação do ator, isto porque, a qualquer momento, poderá gerar-se uma situação imprevisível, que fará o mesmo alterar a sua planificação de circulação durante a cena.

Para Vieites (2004, p. 79), quando falamos da expressão corporal, “temos necessariamente que falar da máscara, seja a máscara facial que o ator cria com a sua expressão, seja aquela que se cria pelo meio da maquilhagem ou a que já vem dada ao utilizarmos essa utilidade cênica que denominamos careta”. Para atendermos a estas técnicas, o domínio da linguagem corporal requer uma evolução da capacidade física, expandindo para todos os movimentos fundamentais do corpo. Na perspectiva da corporalização total, a relação entre o corpo, o espaço e a energia, é relevante e permite colocar em prática as seguintes valências: criatividade, improviso, experiências com parâmetros do som e do movimento, intensidade, expressividade, ritmo, timbre, quebras e fluidez corporal.

Iremos analisar a interação corporal no espaço cênico, que, no teatro rua, se traduz por

uma extensa listagem de lugares aproveitados para este âmbito: praças, ruas, terreiros, hospitais, escolas, igrejas, estádios, prisões. Além disso, o estudo empírico pretende analisar as possibilidades e emergências do trabalho do corpo do ator no teatro de rua e, em consequência, definir as necessidades, exercícios e técnicas para o domínio da linguagem corpórea. Pois, de acordo com Laban (1978, p. 21), “um carácter, uma atmosfera, um estado de espírito, ou uma situação, não podem ser eficientemente representados no palco sem o movimento e sua inerente expressividade”.

Os estudos do movimento “consistem na busca da linguagem corporal de cada pessoa, e a expansão das suas possibilidades expressivas, ao invés da limitação a uma forma estética específica” (FERNANDES, 2006, p. 334). É desta forma, portanto, que constituímos uma sólida fundamentação através destas técnicas, que nos transmitem uma transparência de conteúdo, mas um consistente sistema. Sendo uma forma teórica para observar a movimentação do ator, “a arte do movimento no palco incorpora a totalidade das expressões corporais, incluindo o falar, a representação, a mímica, a dança e mesmo o acompanhamento musical” (LABAN, 1978, p. 23).

Fonte: FIGUEIREDO, Susana Pinho de. O corpo e o espaço cênico: O ator no teatro de rua. **ERAS: European Review of Artistic Studies**, v. 8, n. 4, p. 22-34, 2017.

EXERCÍCIO PRÁTICO

Como causar impacto cênico na rua? Que elementos da dinâmica de tempo e espaço da rua podem ser incorporados à cena e construção de imagens? Quais as possibilidades de relação ator/público na rua? Através de exercícios em espaços abertos (ruas, praças e outros espaços não convencionais) o mediador deverá conduzir os participantes para uma jornada de exploração da tridimensão do corpo, suas nuances vibratórias e seus desenhos no espaço e no tempo. Também enfocando a construção da cena a partir da arquitetura e geografia de um determinado espaço, na busca de uma dramaturgia que surpreenda e revele novos pontos de vista e distintas possibilidades de relação. Nesse caso, este exercício deve ser praticado na rua, que servirá como laboratório. Os grupos de quatro alunos deverão observar um personagem que encontrar na rua e deverá incorporar seus gestos, modo de andar, postura, enfim, a maneira como se movimenta e se comunica com os demais. Depois de definidos esses personagens, eles devem criar uma cena que junte as quatro personagens numa história que tenha começo, meio e fim.

4. RECURSOS DIDÁTICOS UTILIZADOS

Texto previamente xerocado que possa ser entregue a todos os participantes, instrumentos musicais, caixa de som, músicas escolhidas para as dinâmicas propostas, papel, caneta para as anotações, lousa e pincel para lousa branca.

5. AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS

O teatro de rua caracteriza-se pela utilização do corpo e da voz pelos atores, de forma a construir esteticamente no espaço aberto. Pode ser realizado em qualquer espaço público aberto e, comumente, abordam temas sócio-políticos ou apresentam relação com as artes circenses. Ocupa as áreas abertas fazendo delas seu espaço cênico. No entanto, esses lugares são dotados de significados, inscrevem parte da história da cidade, portanto, devem ser pensados em toda a sua amplitude para que possam ser bem utilizados. Ainda na rua, os participantes devem explicar como se sentiram ao se

apresentarem, quais suas impressões, quais os medos e anseios, o que mais gostaram e o que menos gostaram dessa experiência. O resultado dessa avaliação deve ser anotado e explorado para que na oficina seguinte as questões discutidas e vistas como negativas não possam se repetir e, assim, o mediador possa ir, aos poucos, aperfeiçoando as técnicas e afinando o grupo.

3.2.4 4ª Oficina - A voz do ator na rua

TEMA: O USO DA VOZ DO ARTISTA NA RUA			
ESCOLA		CARGA HORÁRIA	04 aulas
SÉRIE		PROFESSOR	
DISCIPLINA		PÚBLICO ALVO	
TURNO			
<p>1. OBJETIVOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Compreender a importância da voz do ator enquanto instrumento de trabalho; • Estabelecer o equilíbrio entre a voz e a emoção, seguindo os tratamentos e exercícios vocais; • Entender a importância da convocação para o espetáculo de rua e do público; • Realizar dinâmicas e exercício de socialização, exercício de confiança, exercícios de relacionamento, aquecimento e trabalho de corpo. 			
<p>2. PLANEJAMENTO E CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO</p> <p>1º momento: Aquecimento, exercícios de relaxamento e reconhecimento do espaço, exercício de confiança, memorização, aquecimento e trabalho de corpo.</p> <p>2º momento: Estudo sobre o uso da voz no teatro de rua e a convocação do público. Este estudo deverá ser feito em grupos de quatro participantes;</p> <p>3º momento: Exercício prático das atividades apreendidas durante o processo de oficina, atividades de pesquisa e laboratório, e avaliação.</p>			
<p>3. ATIVIDADES PROPOSTAS</p> <p>Acolhida: Dar as boas vindas aos participantes e explicar que os exercícios teatrais têm a função de preparar o corpo e a voz do ator para que estes trabalhem em conjunto e possam construir a cena teatral na rua.</p> <p>Exercício de relaxamento e respiração: O mediador deverá pedir que os participantes deem com o rosto para cima, com uma das mãos no diafragma e outra no peito, respirando naturalmente, sentindo o levantar e abaixar do seu diafragma. Sentir o ar entrando nos pulmões, percebendo o movimento dos mesmos. O exercício deve ser repetido várias vezes para que cada um descubra o tipo de esforço e tensão necessários para inspirar e segurar a respiração durante a pausa, bem como a sensação de alívio e o relaxamento na expiração. Após a percepção do mecanismo da respiração, acrescenta-se à expiração o som de <i>sssssiii...</i> direcionado para o espaço.</p>			

Ainda deitados de costas, com os olhos fechados, devem imaginar o espaço dentro de cada um como sendo um enorme buraco; concentrar-se na relação entre a forma do corpo e o espaço em volta; fazer um inventário mental da relação das partes do corpo e o lugar que elas ocupam. Devem perceber as sensações das várias partes do corpo em contato com o chão ou o espaço que o circunda, e, logo após, suspender conscientemente o controle sobre o seu corpo e “escutar” o que ele quer fazer.

As descobertas sobre a respiração devem ser usadas nos novos exercícios.

Exercício de respiração e preparação de voz: Deixar que o peso da cabeça leve o tronco para frente até o chão, soltando o ar e alongando os músculos das costas. Nessa descida, durante a expiração, fazer a vibração dos lábios, conseguida através dos sons de *prprprpr...*, como se fosse um motor. Sentados, de olhos fechados, palmas das mãos bem próximas, mas sem se tocarem, sentir o calor gerado entre as mãos. Mover as palmas das mãos lentamente, passando uma pela outra, várias vezes, em direções opostas: mover para os lados, para frente, para trás e em círculo, juntar as palmas das mãos e separá-las, percebendo a sensação do movimento na ponta dos dedos, nas mãos e nos antebraços. Juntar as pontas dos dedos das duas mãos com um toque bem suave e, em seguida, dar batidas leves várias vezes. Juntar as palmas das mãos e começar a esfregá-las lentamente. Progressivamente, ir aumentando a intensidade e a energia da esfregação, até separar as mãos. Levar o tempo necessário para cada ação de forma que a sensação do movimento possa ser sentida. Conscientizar-se de qualquer sensação que ocorra em outro lugar do corpo, especialmente na área da coluna. Ao sentir a energia que flui entre as mãos próximas emitir a ressonância com a percepção desse espaço entre elas, primeiramente com o zumbido *hummm hummm* e, depois, com o som *mmommm mmommm mmommm*.

Exercício de Aquecimento: Sentado com as pernas esticadas à frente e braços em direção ao teto. Alongar o braço direito para cima iniciando o movimento da cintura; depois o braço esquerdo, e os dois para cima; dobrar o corpo para frente, relaxando, dobrando a articulação coxofemoral e esticando os músculos da parte inferior das costas e posterior das pernas. Voltar à posição inicial lentamente, trabalhando cada elo da coluna. Repetir o exercício com controle do diafragma para direcionar a pressão aérea, pressionando-o, e aliando as sílabas *sssi-fffu-xxxi-pppa* a cada movimento (Método Espaço Direcional). Quatro apoios: Contrair e alongar a coluna indo até ao chão como se fosse um gato manhoso se espreguiçando; contrair e alongar até fazer a curva ao contrário com a coluna; quando alongar, ir até quase sentar nos calcanhares. Durante o movimento, emitir ressonância com *nhiau, nhiau, nhiau, nhiau*, modulando-a de acordo com a maior ou menor expansão dos movimentos.

Exercício de busca do eixo: Em pé, de costas para uma parede reta, tocar a parede com os calcanhares, o sacro, as costas, ombros e cabeça; sentir as várias partes do corpo onde os músculos estão ativamente trabalhando para manter o corpo ereto. Emitir a ressonância sentindo a vibração do som na coluna. Na mesma posição, imaginar uma linha passando verticalmente pelo seu corpo. Sem forçar a ação, imaginar que o corpo está sendo esticado para cima ao longo dessa linha imaginária; o corpo deve ter a sensação de leveza e flutuação. Perceber como cada parte do corpo, da cabeça até a pélvis e pernas, está mantendo o alinhamento básico.

Imaginar os ombros sendo dirigidos para os lados; sentir o contato do pé no chão, com o peso distribuído em três pontos: o dedão, o dedinho e o meio do calcanhar. A maioria dos grandes músculos está envolvida para manter a postura ereta. Sentir a inter-relação dos

músculos que tornam isso possível. Inspirar e expirar alargando as costelas na inspiração: respiração costal-diafragmática. Em decúbito dorsal, pernas dobradas, sola dos pés no chão, braços ao longo do corpo. Esticar a perna direita para baixo, umbigo em direção ao chão, sentindo o eixo, sem deixar o tronco mexer durante o movimento. Repetir com a outra perna, e depois com as duas. Repetir usando o braço. Associar a inspiração ao alongamento e a vibração *trtrtrtrtrtr...* à troca de posições.

ESTUDO SOBRE A VOZ CÊNICA NO TEATRO DE RUA E A CONVOCAÇÃO E O PÚBLICO

O mediador deverá escolher grupos de quatro participantes para fazer a leitura do texto. Em grupo, estes deverão escolher de forma democrática e entre eles, um coordenador que deverá conduzir a atividade, um relator que irá fazer uma análise final do trabalho do trio e um cronometrista que controlará o tempo da atividade. O tempo para a atividade deverá ser de 30 minutos. Os participantes deverão fazer a leitura do texto e apresentar o que entenderam de forma oral. Os três participantes deverão falar no momento da apresentação.

A voz cênica é parte central no processo de preparação de atores de teatro, bem como no processo criativo para pesquisa e montagem de peças, não somente devido ao alto grau de solicitação do aparelho fonador durante as atividades teatrais, mas também pelo requinte criativo exigido. A pluralidade de uso da voz no exercício cênico abrange diversas dimensões no teatro, que vão desde o estudo da fisiologia da técnica da voz falada, e também da voz cantada, até a constituição de uma poética da voz. Dentre as vozes profissionais artísticas, a voz dos atores destaca-se por necessitar de uma grande plasticidade vocal, que possibilite ajustes específicos, flexibilidade e potência, que precisa ser incorporada na formação do personagem, inclusive por suas modificações timbrísticas e psicofísicas. Seus usos expressivos diferenciam-se de outros profissionais da voz, como locutores e jornalistas de rádio e televisão, que respondem aos padrões específicos aos veículos em questão, numa associação importante entre suas vozes pessoais e os modos expressivos exigidos ao uso profissional. Certamente há também marcas de retóricas teatrais reconhecíveis na emissão da voz de atores, entretanto suas vozes cênicas são modificadas em decorrência de composições criativas, ou seja, a cada novo projeto, o trabalho propõe desafios e conquistas, ainda desconhecidos, ao ator e ao fonoaudiólogo que trabalhará no processo teatral.

A voz artística deve ser capaz de transmitir além dos aspectos presentes na linguagem cotidiana. O ator precisa aprofundar o estudo de seu personagem: os modos como são elaborados seus pensamentos, estados emotivos, a construção de imagens, para executá-los como ação cênico-física e sonora. Trabalhados estes aspectos, a voz artística precisa ser projetada no espaço de atuação. O trabalho vocal do ator necessita conquistar um delicado equilíbrio entre sua natureza subjetiva e a expressão de sentimentos distintos dos seus próprios, e que precisam ser projetados amplamente a ponto de atingir todo o espaço cênico, além de atingir e envolver a plateia.

Esse é outro aspecto importante: o espaço teatral. Em outras atuações, como no cinema ou na televisão, o ator trabalha na composição de personagens, mas sua voz é amplificada. No teatro, a projeção acaba gerando uma maior sobrecarga vocal e aumentando os riscos de alterações laríngeas e vocais. No contexto da voz profissional artística, ainda são poucos os trabalhos que pesquisam singularidades da expressão

cênica e da criação vocal de atores de teatro, com maior enfoque para saúde vocal, preparação do ator e aspectos terapêuticos.

Fonte: AMORIM, Geová Oliveira de; MOTTA, Ligia; GAYOTTO, Lúcia Helena. A voz do ator de teatro. *In:* CONGRESSO BRASILEIRO DE LARINGOLOGIA E VOZ. *Anais* [...] Rio de Janeiro: Revinter. 1998. p. 283-286.

A CONVOCAÇÃO E O PÚBLICO – O CORTEJO DE RUA

O teatro de rua instala-se no espaço público, e se constitui como surpreendente acontecimento artístico. Este acontecimento provoca uma ruptura na funcionalidade espacial cotidiana, modifica o repertório de usos do espaço. Em virtude disso, o público do teatro de rua é fundamentalmente um público acidental, que presencia o espetáculo porque se encontra casualmente com este acontecimento. Por princípio, a relação do público com o espetáculo da rua está condicionada pela surpresa e alteração das expectativas, ou até mesmo pela invasão desta quanto ao uso da rua. Há grande quota de acaso neste encontro e isso contribui de forma significativa para a construção de sentido do espetáculo.

É muito comum que os transeuntes que frequentam uma praça nos seus passeios dominicais presenciem uma apresentação teatral ali mesmo, ou que executivos e empregados que caminham pelas ruas do centro de uma grande cidade se encontrem com um grupo de artistas que realizam sua apresentação na hora do almoço. No entanto, se poderia argumentar que nem todos os espetáculos de rua se enquadram nesse marco. Um exemplo poderia ser o espetáculo que apresentou a companhia francesa Royal de Luxe no porto de Buenos Aires, na ocasião da comemoração dos quinhentos anos de conquista da América. O âmbito escolhido, algo distante do trânsito de pedestres, sugere que o público foi exclusivamente convocado com antecedência. Ainda assim, se pode observar que existiu uma importante quantidade de espectadores que se aproximaram atraídos nada mais que pela própria concentração de pessoas. Por outro lado, é necessário reconhecer que a grande maioria dos grupos de teatro de rua utiliza a convocação por meio da imprensa e adotam lugares fixos para as suas apresentações, tornando-se conhecidos pela regularidade do próprio trabalho. Era esse o caso do grupo Trifulca de La Boca, no parque Lezama (Buenos Aires), e do Tá na Rua, na Cinelândia (Rio de Janeiro).

Fonte: CARREIRA, André. **O teatro de rua:** Brasil e Argentina nos anos 1980: uma paixão no asfalto. Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.

EXERCÍCIO PRÁTICO

O teatro de rua é uma das mais antigas manifestações teatrais, despertadas através de expressões artísticas nas civilizações primitivas. É um fenômeno que nos invoca para a nossa identidade cultural. Este vínculo reflete-se em performances de rua e no teatro de rua, embora renovados através de apresentações pós-modernas e inovadoras. As ruas, as praças e os teatros não convencionais exigem abordagens diferentes, os atores precisam se adaptar e definir uma análise diversa do processo de preparação nas diversas disciplinas. Neste exercício, propomos que se faça um cortejo com músicas, convidando

o público acidental que esteja na rua para um determinado local onde o grupo poderia se apresentar. O cortejo deve ser previamente organizado. Escolher figurinos que chamem atenção, ver quais instrumentos serão utilizados e quem irá toca-los.

4. RECURSOS DIDÁTICOS UTILIZADOS

Texto previamente xerocado que possa ser entregue a todos os participantes, instrumentos musicais, caixa de som, músicas escolhidas para as dinâmicas propostas, papel, caneta para as anotações, lousa e pincel para lousa branca.

5. AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS

Após o fim do cortejo, o mediador orienta que os mesmos voltem para o ponto de saída, ainda em cortejo. Lá, farão a avaliação do que deu certo e o que poderia ser melhorado. O resultado dessa avaliação deve ser anotado e explorado para que, na oficina seguinte, as questões discutidas e vistas como negativas não possam se repetir e, assim, o mediador possa ir, aos poucos, aperfeiçoando as técnicas e afinando o grupo.

3.2.5 5ª Oficina – A utilização da máscara na rua

TEMA: CONFEÇÃO DE MÁSCARAS DE GASE GESSADA			
ESCOLA			
SÉRIE		CARGA HORÁRIA	04 aulas
DISCIPLINA		PROFESSOR	
TURNOS		PÚBLICO ALVO	
<p>1. OBJETIVOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Entender a finalidade da máscara na representação teatral; • Confeccionar máscaras utilizando atadura gessada; • Realizar acolhida dos participantes, aquecimento e trabalho de corpo. 			
<p>2. PLANEJAMENTO E CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO</p> <p>1º momento: Acolhida, aquecimento e trabalho de corpo.</p> <p>2º momento: Confeção das máscaras de gase gessada;</p> <p>3º momento: Atividades de pesquisa, laboratório e avaliação.</p>			
<p>3. ATIVIDADES PROPOSTAS</p> <p>Acolhida: Dar as boas vindas aos participantes e explicar que os exercícios teatrais devem ter o intuito de unir todas as técnicas já aprendidas até então. Ao realizar esse exercício, o monitor dirá que os participantes formarão a trilogia dos aspectos essenciais ao ator – interpretação, corpo e voz – todos voltados para uma atuação mais verdadeira, procurando, através dos sentidos, um conhecimento maior do funcionamento do ator como um todo.</p>			

Exercício de aquecimento: Deitado de costas com as pernas flexionadas, pés juntos, deixar cair os dois joelhos para o lado direito, fazendo com que as pernas formem um ângulo reto com o tronco; alongar o braço esquerdo ao lado e vir descendo, passando pelos quadris, pela frente do corpo e continuar o movimento passando acima da cabeça e voltando para a posição de origem. Associar ao relaxamento de laringe: bocejar sem recuar a língua na cavidade bucal. A voz, levada pelo corpo do ator, flui arredondada ou direta, na dependência do movimento executado. Ao lado desse trabalho, pode-se fazer um trabalho de improvisação, geralmente partindo de algum movimento mais trabalhado no aquecimento. Num aquecimento coletivo, escolher um par e se relacionar com ele através do movimento. No momento em que o entrosamento do par é conseguido, pode ser assumido um sentimento/emoção, visando uma troca entre os personagens.

Os diálogos que surgirem desse relacionamento ajudam o ator a ir formando o corpo do personagem. Partimos do princípio que, se podemos improvisar com corpo, podemos mais facilmente improvisar com palavras. A quebra das amarras que impedem a imaginação de agir era o objetivo dessa fase do trabalho. Algumas vezes, trabalhamos em cima de um roteiro mínimo de acontecimentos para direcionar a improvisação. Foram elaboradas 15 sequências básicas de exercícios de aquecimento de corpo e voz, visando uma progressão crescente do trabalho e tomando por ponto de partida os problemas apontados pelos atores. Essas sequências foram trabalhadas por todos. Na fase final, cada ator, examinando sua situação corporal, montava sua própria sequência de aquecimento.

Preparativos para a confecção de máscaras: A confecção de máscaras pelo homem remonta à Antiguidade. Sociedades indígenas e africanas, por exemplo, faziam máscaras para serem usadas em rituais religiosos. A partir da Grécia antiga, a máscara passou a ser usada também no teatro. A máscara esconde a pessoa para dar lugar ao deus, ao personagem. Para a confecção da máscara: atadura gessada (vendida em farmácias), bacia com água, folhas de jornal e/ou revista, cola branca, massa corrida para interiores, lixa, tinta látex branca (um galão é suficiente para preparar tinta colorida para 20 alunos), e, por fim, corantes (cores variadas).

ESTUDO SOBRE A IMPORTÂNCIA DA MÁSCARA TEATRAL

O mediador deverá escolher grupos de quatro participantes para fazer a leitura do texto. Em grupo estes deverão escolher de forma democrática, e entre eles, um coordenador que deverá conduzir a atividade, um relator que irá fazer uma análise final do trabalho do trio e um cronometrista que controlará o tempo da atividade. O tempo para a atividade deverá ser de 30 minutos. Os participantes deverão fazer a leitura do texto e apresentar o que entenderam, de forma oral. Os três participantes deverão falar no momento da apresentação.

A máscara teatral é utilizada há séculos. A sua presença foi marcante tanto no Oriente como no Ocidente. Na Grécia, a máscara torna-se um elemento importante na origem do que hoje conhecemos, no Ocidente, como teatro. O teatro Grego nasce, por uma iniciativa de Estado, dos festivais sagrados dionisíacos, dos seus ritos de sacrifício dedicados à fecundidade da terra, dos homens e dos animais, em que se rendia tributo ao jovem deus Dioniso, filho de um deus e de uma mortal. Esta Divindade, com trânsito livre entre o céu e o inferno, era glorificada durante as cerimônias por um coro de sátiros que, vestidos com máscaras com chifres e rabos de bode ou de touro, cantavam, dançavam e tocavam as suas flautas num frenesi orgástico que contagiava de fervor, loucura e paixão, tanto as

mulheres (as mênades), como todos os participantes que ambicionavam, intensamente, “escapar da sua pessoa pelo êxtase e, nos transportes do entusiasmo, pôr-se em união íntima com o deus pelo qual é, por algum tempo, possuído” (SECHAN apud CHEVALIER e CHEERBRANT, 1995, 341).

Assim, no século VI a.C., em Atenas, quando os ritos dionisíacos se desenvolvem e dão origem à tragédia e à comédia, cabe a Téspis, um artista de rua que continua protegido por Dioniso, agora transformado no deus do teatro, o papel de destacar-se do coro e inventar a figura individualizada do ator, que não se apresenta como um homem comum, mas como seu duplo, ao vestir “uma máscara de linho com os traços de um rosto humano” (BERTHOLD, 2003, p. 105). No Renascimento, a partir do século XVI, com a *Commedia dell’arte* italiana, as máscaras tornam-se novamente instrumentos de notável importância. A máscara atende a um variado leque tipológico e representa, com suas feições grotescas, uma boa parte dos arquétipos sociais, como Pantaleão, Arlequim, Doutor, Capitão etc. Assim, com a *Commedia dell’arte*, abre-se um capítulo que representa um marco na história do teatro e o eco de um ator comediante completo, que precisava se apropriar de códigos específicos para tornar-se dono e senhor da cena e do seu ofício.

No Oriente, as máscaras ainda persistem como parte de uma cultura tradicional que conserva como legado as técnicas corporais codificadas, que servem para tornar a máscara um objeto expressivo e, muitas vezes, no interior de um repertório dramático clássico a ser representado com a fidelidade e a exatidão com que se executa uma partitura. A tradição do mascareiro também é conservada pelos seus mestres e artesãos ao serviço de uma tipologia fixa conservada, em alguns casos, ao longo de milênios. Nos teatros mais representativos do Oriente, como no Kathakali na Índia, no Kabuki no Japão ou na Ópera chinesa, os atores realizam elaboradas pinturas faciais que, como as máscaras, modificam radicalmente os seus rostos que são, geralmente, emoldurados com suntuosas coroas ou cabeleiras e, muitas vezes, incluem a maquiagem do interior da boca para a composição de seus tipos característicos. No teatro Kabuki, para representar as figuras femininas, os atores eram obrigados a raspar as sobrancelhas e pintar os dentes de preto para definir os diferentes *status* sociais a que elas pertenciam. Portanto, o próprio rosto se transformava ou se confundia com a máscara que devia representar.

Por outro lado, tanto no Ocidente como no Oriente, “a utilização de máscaras como objeto de representação não é um fenômeno específico do teatro, mas remete às cerimônias ritualísticas, ao culto dos ancestrais ou ao dos mortos, aos ritos de iniciação ou de fertilidade e às festas de carnaval” (ASLAN, 1991, p. 2). Deste modo, portar uma máscara abre, para o ator, um intrincado leque de relações e implicações que dá a este objeto teatral um caráter paradigmático, assim como escreve Elizabeth Pereira Lopes, em sua tese de doutorado *A máscara e a formação do ator*: “Trabalhar com o conceito de máscara é mergulhar num tópico muito complexo e de uma amplitude total em suas definições. Não há como ignorar a importância das máscaras na religião, na magia, na história da arte, na antropologia, na etnografia, no conceito de Jung de Persona, no teatro grego, no teatro asiático, no teatro japonês, em Bali e nos rituais mascarados das sociedades tradicionais” (LOPES, 1990, p. 3).

Assim, pelos significados deste objeto que suscita, “segundo as épocas ou as individualidades, violentos rechaços ou renovadas manifestações de deleite” (ASLAN, 1991, p. 4), e por estar enraizada em todas as culturas de todos os continentes, a máscara

nunca alimentará a indiferença nos artistas de teatro. Por conseguinte, sempre ressurgiu e ressurgirá no teatro como estimulante para quem se encontra à procura do fortalecimento do ofício de ator.

Margot Berthold escreve em relação à máscara: “geralmente feita de linho revestida de estuque, prensada em moldes de terracota, amplificava o poder da voz, conferindo tanto ao rosto como às palavras um efeito distanciador” (BERTHOLD, 1995, p. 114). É inquestionável o efeito distanciador produzido pela máscara, porém parece que há certa idealização na ideia de que as máscaras gregas funcionassem como amplificadoras da voz do ator. Parece-me improvável, pelo tipo de material e a técnica utilizada para a confecção, pois são fatores claramente abafadores do som.

A afirmação corrente de que possuíam um dispositivo especial para facilitar a projeção da voz nunca é claramente especificado e parece ter se tornado uma verdade, muito mais pela insistência com que este fato é afirmado. Parece mais plausível a comprovada, impecável excelência acústica com que eram construídos os teatros.

Fonte: LINARES, Fernando Joaquin Javier. **A máscara como segunda natureza do ator:** o treinamento do ator como uma “técnica em ação”. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

EXERCÍCIO PRÁTICO

Antes de começar, é conveniente passar vaselina nos cílios, sobrancelhas e onde começam os fios de cabelo para facilitar a retirada da máscara. Também é interessante colocar-se ao menos três camadas da atadura gessada para que a peça fique mais firme ao ser manuseada. Soprando-se para cima, além dos movimentos da bochecha e da testa, a retirada do molde do rosto é mais rápida. Se houver necessidade de se fazer outra máscara igual, pode-se cobrir um dos lados com papel alumínio antes de colar os papéis em várias camadas. Estas devem ser feitas com papéis diferentes para que se possa perceber o início de cada uma delas. Em seguida, após secagem, retira-se esta parte, deixando a de gesso só para molde. O papel alumínio (que será a parte interna) poderá depois ser pintado com uma das cores da parte externa. Para a realização da atividade prática, os participantes deverão seguir o passo a passo das seguintes orientações para a confecção da máscara:

- 1) Cortar a atadura em pedaços pequenos (4x2cm mais ou menos) e mergulhe-os na bacia com água;
- 2) Cobrir o rosto com a atadura, deixando livre os olhos, a boca e as entradas das narinas;
- 3) Esperar cinco minutos para secar. A máscara se soltará com os movimentos da bochecha e da testa. Lavar o rosto em seguida;
- 4) Colar pedaços de papel por toda a superfície da máscara de ambos os lados. Utilizar o pincel para passar a cola, não se preocupando, ainda, com o acabamento;
- 5) Depois que a cola estiver seca, cobrir a parte de fora da máscara com massa corrida. Deixar secar;
- 6) Lixar sobre um pano úmido;
- 7) Pintar com tinta látex branca. Deixar secar;
- 8) Desenhar detalhes com lápis e pintar. As tintas coloridas são obtidas misturando a tinta látex branca com os corantes.

4. RECURSOS DIDÁTICOS UTILIZADOS

Texto previamente xerocado que possa ser entregue a todos os participantes, instrumentos musicais, caixa de som, músicas escolhidas para as dinâmicas propostas, papel, caneta para as anotações, lousa e pincel para lousa branca, atadura gessada (vendida em farmácias), bacia com água, folhas de jornal e/ou revista, cola branca, massa corrida para interiores, lixa, tinta látex branca (um galão é suficiente para preparar tinta colorida para 20 alunos) e corantes (cores variadas).

5. AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS

Aproveitar esse momento de avaliação e avaliar o processo todo. Tentar perceber como os participantes evoluíram durante o processo de realização das oficinas. Deixar que estes possam se expressar livremente e dizer o que mudou depois da realização das oficinas. Aproveitar para fazer um momento de confraternização entre os participantes. E agora, é agendar os ensaios e persistir na montagem do espetáculo. Quebrem a perna!!!

3.3 PROPOSTA DE ESPETÁCULO TEATRAL DE RUA: OS ÚLTIMOS DEGRADADOS EM JULGAMENTO NO PURGATÓRIO!

O espetáculo aqui proposto tem a função de costurar as questões levantadas durante a pesquisa e processo da escrita dissertativa. É uma tentativa de demonstrar, na prática, como o uso do teatro de rua pode ajudar a elucidar conceitos e suscitar novas discussões acerca das representações de sujeitos nordestinos que, enquanto sujeitos históricos, contribuíram e ainda contribuem para construir uma visão de Nordeste, muitas vezes distorcida pelo preconceito, discriminação e estereótipos. De outra maneira, a proposta de montagem do espetáculo é uma atividade interdisciplinar e poderá ser construída por muitas mãos, desde que haja força de vontade e determinação no empreendimento.

PEÇA TEATRAL

OS ÚLTIMOS DEGRADADOS EM JULGAMENTO NO PURGATÓRIO

PERSONAGENS

PATATIVA DO ASSARÉ - O menestrel do espetáculo e escrivão do juiz;

PADRE CÍCERO - É o juiz, com o poder de dar a sentença final aos julgados;

LUIZ GONZAGA - Advogado de defesa dos réus. Deseja que os mesmos ascendam para o paraíso;

LAMPIÃO - Advogado de acusação dos réus. Deseja que eles desçam para o inferno;

ANTONIO CONSELHEIRO - Protagonista do caso: “Herdeiros do fim do mundo”;

BEATA MARIA DE ARAÚJO - Protagonista do caso: “A hóstia ensanguentada na boca da negra?”;

ZUMBI DOS PALMARES - Protagonista do caso: “O massacre da Serra da Barriga”;

MARIA BONITA - Protagonista do caso: “Bonita não, transgressora”.

(Os atores entram em cortejo ao som das músicas: “Anunciação”, de Alceu Valença; “Abre a janela meu bem”, de Zé Vicente; “Vêm morena” de Luiz Gonzaga. As músicas convidam a todos e todas a se aproximarem da roda que é formada para dar início ao espetáculo de rua. As músicas deverão ser acompanhadas sempre por instrumentos tradicionais, tais como: zabumba, triangulo e pandeiro. Os atores trazem consigo tamboretas largas, feitos de madeira, de cor preta e malas com o figurino. Estas deverão ser colocadas em círculo para demarcar o espaço da encenação, na medida em que cantam e convidam o público a se posicionar às margens do círculo. Os atores a princípio estão com uma roupa preta básica, só depois e que irão vestir o figurino para apresentação dos personagens)

SUGESTÃO DE MÚSICAS PARA O CORTEJO:

Anunciação, Alceu Valença/ Abre a janela, meu bem, de Zé Vicente/

Vem morena, Luiz Gonzaga.

PRÓLOGO

TODOS OS ATORES – Muito boa noite a todos e a todas, sejam muito bem vindos e bem vindas, hoje iremos apresentar uma farsa/ A farsa é uma pequena peça cômica popular, de concepção simples e de ação trivial ou burlesca, em que predominam gracejos e situações ridículas/ Para tanto, nos servimos do Teatro de rua, uma manifestação popular que poder ser vista por todos, inclusive aqueles que nunca foram ao teatro/ Mas também é um ato político, pois estamos aqui como forma de denunciar, incomodar e questionar/ Com vocês, o espetáculo de rua: OS ÚLTIMOS DEGREDADOS EM JULGAMENTO NO PURGATÓRIO.

ATOR 1 – Talvez vocês não estejam sabendo, na verdade pouca gente sabe/ É que Vossa Santidade, o Papa Francisco decretou em uma súmula papal, no ano de 2007, o fim do limbo/ Ameaçando as estruturas do céu e do inferno como antes conhecíamos,

ATOR 2 – Revendo a “Teologia do Inferno”, o Papa acaba definitivamente com o limbo, o lugar para onde os bebês que não tivessem sido batizados iriam quando morressem/ com isso apressam-se os julgamentos no purgatório, pois a incerteza paira no ar, sem saber o acontecerá depois desta decisão.

ATOR 3 – Para você leigo que não está acostumado ou que não sabe ainda, /o purgatório é o lugar onde as almas dos que cometeram pecados leves devem purificar suas faltas, antes de ir para o paraíso/ Ou seja, é o lugar de purificação final dos eleitos, que é absolutamente distinta do castigo dos condenados.

ATOR 4 – O que ele, o Papa Francisco não explicou é o que fazer, caso acabasse o purgatório, com o restante das almas que lá se encontram/ E que ainda estão em processo de purificação, expiação/ esperando julgamento de suas ações realizadas aqui na terra.

ATOR 5 – Essas almas, algumas muito conhecidas, precisam apressar seu julgamento/ Almas que a história não soube realmente contar se fizeram o bem ou se fizeram o mal/ Se merecem ir para o céu ou para o inferno, de acordo com suas atitudes.

ATOR 6 – Portanto aqui iremos usar a história desses personagens como “pano de fundo”/ A história é tão somente um conjunto de conhecimentos relativos ao passado da humanidade e sua evolução, segundo o lugar e a época/ Será o ponto de vista escolhido, para fazer o julgamento dessas últimas almas degredadas.

ATOR 7 – Essa dita história é importante porque nos possibilita o conhecimento do passado de grupos sociais e a compreensão da evolução do ser humano ao longo dos tempos e no presente/ Ela é implacável e muitas vezes cruel se não aprendermos com seus erros.

ATOR 8 – Mas antes, minha gente deixe apresentar-lhes os atores que irão encarnar ou encenar os personagens dessa farsa empolgante e misteriosa/ cheias de controvérsias e desdobramentos, de conflitos e de polemicas.

(Enquanto os atores vão fazendo as suas falas, os demais devem ir se vestindo com o figurino que irão representar o espetáculo, que estão dentro de suas malas, sendo que, por fim, colocam a meia-máscara e sobem no tamborete pra fazer uma pose de apresentação)

(Com todos os personagens devidamente apresentados e vestidos, o menestrel - Patativa do Assaré, desce do seu tamborete e inicia a primeira cena)

PATATIVA DO ASSARÉ – O meu nome é Patativa/ o menestrel dessa peça/ vou lhes contar essa estória/ muitas tenho como essa/ do julgamento dessas almas/ antes que alguém me impeça./ Pois o assunto aqui é serio/ quero logo lhe explicar/ essas almas que vos falo/ tiveram importância sem par/ para a história nordestina/ e pra gente desse lugar. Mas agora estão perdidas/ e precisam de salvação/ por isso organizou-se/ um tribunal de acusação/ pra saber se vão subir pro céu/ ou vão morar com o cão. Assim foi escolhido juiz/ advogados de acusação e defesa/ para que a justiça fosse feita/ e esta tivesse clareza/ pois não se pode condenar sem provas/ sem ter antes a certeza. Então vamos começar o espetáculo/ pois o fato nunca é aleatório/ preste atenção nessa farsa/ pro julgamento não ser vexatório/ com vocês os últimos degredados/ em julgamento no purgatório.

(Aplausos para começar o espetáculo. Som de marcha fúnebre para a entrada dos réus. Estes entram em fila indiana, cabeça baixa e mãos como se tivessem algemadas)

PATATIVA DO ASSARÉ – Todos de pé para saudar o nosso digníssimo juiz que presidirá essa seção extraordinária, meritíssimo Cícero Romão Batista.

(Entra o Padre Cícero vestido com sua túnica preta, em uma das mãos uma bengala e na outra um martelo, na cabeça um chapéu típico de um juiz de corte. Cara enfezada)

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Deveras és tu um bocó? Apresentando-me assim, sem contar ao certo minha linhagem e meus grandes feitos? Por acaso tu não sabes que estás diante de um sacerdote, um juiz e um doutor?

PATATIVA DO ASSARÉ (*tirando o chapéu é fazendo humildemente uma reverencia, baixando a cabeça*) – Me desculpe! Vossa Asperza! Desculpe os modos, é que sou do sertão e não conheço bem essas firulas de gente da cidade...

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Além de bocó não tem educação, atrapalhando minha eloquente fala. Pois saiba que não sou simplesmente um doutor, sou uma, duas, três, quatro, cinco vezes doutor! Seu asno! (*continuando a fala com soberba*) Um! Pois segundo a filosofia, o número um representa a unidade, o princípio, a criação. É o primeiro de todos os números, assim sendo sou também o primeiro de todos os doutores, o doutor do doutor.

PAPATIVA DO ASSARÉ – Graça de Deus, Vossa Soberba, queria só lhe apresentar... (*o juiz o interrompe bruscamente*)

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Dois! Porque há duas faculdades necessárias ao perfeito conhecimento das coisas: o sentido e o entendimento. Características que lhes falta obviamente, e como sou todo sentido e entendimento, sou evidentemente duas vezes doutor.

PAPATIVA DO ASSARÉ – Arre égua, mais será o Benedito? Por favor, Vossa Interferência, pretendo só apresentar os... (*é novamente interrompido pela potente voz do juiz que ali está*)

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Três! Porque o numeral três refere-se à santíssima trindade, pai, filho e espírito santo, é a união de corpo, mente e espírito. Remete á perfeição, e como sou perfeito e todas as palavras que saem da minha boca também as são, sou três vezes doutor.

PATATIVA DO ASSARÉ – Oxente... Eu já to perdendo a paciência. Vossa Impertenência, assim que disser o que vim dizer garanto que vou... (*é novamente interrompido*)

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Quatro! Pois a filosofia tem quatro partes: Lógica, Moral, Física e Metafísica. Como conheço as quatro e sou nelas perfeitamente versado, conseqüentemente sou quatro vezes doutor!

PATATIVA DO ASSARÉ – Puta merda, nessa hora queria ser o Seu Lunga! Vossa Repetência, já lhe disse que só vou apresentar o caso e pegar o beco... (*novamente o homem é interrompido*)

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Cinco! Porque há cinco categorias universais, segundo Aristóteles: o gênero, a espécie, a diferença, o próprio e o acidente, sem o conhecimento das quais é impossível raciocinar bem. E como delas me sirvo com vontade e conheço suas utilidades, sou veementemente, cinco vezes doutor!

PATATIVA DO ASSARÉ (*visivelmente irritado*) – Pois agora deu mesmo, num to dizendo mesmo, um filho duma égua desses! (*se dirigindo ao público*) Pelo amor de Deus, Vossa Clemência, tenha piedade de mim, uma, duas três, quatro, cinco vezes doutor eu só preciso apresentar esses réus e irei embora.

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Hum! E porque não falou antes, seu energúmeno! Pois saiba que detesto pessoas que ficam a falar e a falar, dando voltas sem que seja claro em suas intenções e conversas. E se for para eu ter o prazer de sua ausência, autorizo que fale... mas fale logo que meu tempo é precioso e custa caro.

PATATIVA DO ASSARÉ – Pois muito bem! Aqui lhes apresento os réus: Beata Maria de Araújo, acusada de embuste e desobediência á Santa Igreja Católica Apostólica Romana. Num caso conhecido como: “A hóstia ensanguentada”.

JUIZ (PADRE CÍCERO) – “Pois muito bem” é uma expressão chula e não deve ser dita na presença de um doutor, no entanto, como também sou um sacerdote, vou relevar dessa vez. Acredito que estou familiarizado com este caso, e a nomenclatura para o ocorrido com a hóstia chama-se transubstanciação. Repitam comigo, todos: TRANS-SUBS-TAN-CI-A-ÇÃO. Que é a transformação de uma substância em outra, seu demente. Enfim, prossiga... *(ao sentar-se na cadeira, ouve-se o som de um peido e todos colocam a mão no nariz)* Ave Maria, é esse cachorro aqui perto, saia cachorro fedorento! *(disfarçando)*

PATATIVA DO ASSARÉ – É cachorro, saia antes que você morra de catinga! Perdão Vossa Flatulência! O próximo é este ex-escravo, acusado de insurgência, desobediência e motim, além de “veado”! Num caso que ficou conhecido como: “O massacre da serra da barriga”.

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Deus nos livre! É cada uma que me aparece! Agora deram pra isso, esses invertidos se revoltarem e aí aqui está para serem julgados. Por mim já esta condenado, mas vou ouvir os advogados. O que mais tem para mim, oh figura desprezível. *(colocando o dedo no nariz e depois na boca)*

PATATIVA DO ASSARÉ – Mil desculpas Vossa Imundice! Apresento-lhe Maria Bonita e seu caso: “Bonita não, transgressora!”. A ré é acusada de se juntar ao cangaço, ou seja, formação de quadrilha, terrorismo, assassinato, roubo. A lista é longa! Tinha que ser mulher, né?

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Pra mim, o caso está lúcido. Só não entendi porque botaram o nome dessa “padicente” de bonita, pois pelas feições dela, vê-se logo que é mais feia do que uma briga de foice no escuro. Estou até com medo de não dormir a noite, assustado com tamanho arremedo! Cruz credo, vá assustar outro, coisa ruim. Homem bote um saco na cara dela que já está me dando é arrepios...

PATATIVA DO ASSARÉ – Por fim, Vossa Safadeza, eis aqui: Antonio Conselheiro, acusado de falso profeta, comunista, insurgência, e muitos outros crimes, como o senhor verá no seu caso: “O arraial do Bom Jesus”. Agora devo me retirar, pois tenho de dar água aos meus animais em Assaré, minha morada.

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Aproveite e faça a ingestão do mesmo alimento, seu quadrúpede. Já não se fazem mais escrivão como antigamente. Estou deveras decepcionado com o tratamento a mim oferecido nesse estabelecimento de baixo calão. Aliás, o senhor volte aqui que, enquanto escrivão, o senhor precisa é registrar tudo o que vai acontecer aqui. Vá já pra máquina de escrever. Que entre os advogados de defesa e acusação para darmos inicio aos trabalhos de hoje.

(Á direita, entra Lampião com suas roupas de cangaceiro e uma manta preta para fazer a acusação, e na esquerda surge Luiz Gonzaga, também com suas roupas típicas de vaqueiro para fazer a defesa)

LAMPIÃO – Dr. Meritíssimo é desejo da minha pessoa, fazer primeiro minha apresentação, com o vosso consentimento. Sou Virgulino Ferreira, e estou aqui na qualidade de acusador. A mim foi dado essa tarefa, e como não sou homem de me esquivar de minhas obrigações, abracei esta causa. Assim como um cabra destemido aceita o abraço da morte.

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Prossiga... Estou gostando de ver, prossiga!

LAMPIÃO – De maneira que quero deixar claro, se não tiver sido antes, que farei de tudo que estiver ao meu alcance para que os quatro acusados tenham a pena máxima: morte eterna! Assim como deseja o meu senhor *(apontando para o chão)* Como diria o próprio: “Com choro e ranger de dentes”.

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Bravo! Eloquentes! Sensatos! Simplórios! Gosto disso. E essa outra persona quem seria?

LUIZ GONZAGA – Essa outra figura a que o meritíssimo se refere sou eu, Luiz Gonzaga e fui enviada em defesa dessas almas que aqui se apresentam. Estou aqui em vossa presença com esse propósito de leva-los para o paraíso. Gostaria de pedir misericórdia, pois só Deus poderá julgá-los.

JUIZ (PADRE CÍCERO) – E eu... Já que estou aqui enquanto magistrado, devo lembrá-lo: O que for decidido aqui é que será a lei. E não terá interferência de terceiros, que fique claro! Vil, arrogante, desprezível e pedante criatura.

LUIZ GONZAGA – Devo lembrar ao meritíssimo magistrado a imparcialidade que Vossa Senhoria deve ter em relação aos casos aqui supracitados. Pois a justiça deve ser igual á minha avó: cega, surda e muda. Que Deus a tenha!! *(fazendo o sinal da cruz)*

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Quanto a mim quero reiterar que o advogada não venha ensinar-me o meu ofício, visto que o sei fazê-lo muito bem, por sinal. Tragam o primeiro réu, no caso chamado de... Deixe-me ver: “A hóstia ensanguentada, na boca da negra?”.

(Entra a beata Maria de Araújo, de cabeça baixa e com a boca e o rosto todo sujo de sangue. Depois que a personagem ficar no centro da roda, os demais atores escolhem 05 pessoas da roda que receberão placas escritas de um lado “culpado (a)” e de outro “inocente”, nesse momento todos cantam a música: Ave Maria Sertaneja, do Luiz Gonzaga).

“Quando batem as seis horas/ De joelhos sobre o chão O sertanejo reza a sua oração/ Ave Maria Mãe de Deus Jesus/ Nos dê força e coragem Pra carregar a nossa cruz/ Nesta hora bendita e sã Devemos suplicar/ A Virgem Imaculada Os...”

JUIZ (PADRE CÍCERO) – O que foi que houve com essa moça? Mordeu a língua? Tão calada, cabisbaixa, já entrou com cara de culpada. Quais são as acusações contra esta criatura? Vamos! Comecem a falar, pois não tenho o dia todo, pois sou uma pessoa com muitas tarefas a realizar.

LAMPIÃO – Meritíssimo, esta é uma causa ganha pra nós. Porque essa criatura, se beneficiando da ingenuidade de pobres sertanejos, de suas mazelas, fome e sede, teve a ousadia de anunciar que havia sido tocada pelo poder de Deus. Então, certo dia, na comunhão, fez de alguma forma aparecer sangue em sua boca, logo depois da Eucaristia. Veja o senhor que absurdo!

LUIZ GONZAGA – Protesto meritíssimo!!! O advogado está especulando e falando pela ré...

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Pois eu nego. Negada. Protesto negado. Negadíssimo! Prossiga meu caro advogado, meu capitão!!

LAMPIÃO – Como ia dizendo, quando fui brutalmente interrompido... A ré é acusada de embuste. Isso por si só, já deveria condena-la ao fogo eterno do inferno. Além disso, a beata é pobre e de baixa condição. E o lugar aonde nasceu, o senhor tem que ver, dali nunca poderia sair um milagre.

LUIZ GONZAGA – Meritíssimo, a beata era órfã e desde pequena foi criada num convento, é uma pessoa reta, que segue os mandamentos. Era quem zelava pela limpeza da casa de oração. Cuidava dos doentes, isso não conta?

PATATIVA DO ASSARÉ – Ela é reta porque não tem curvas e igual uma tábua? Ou reta porque é honesta? Pra mim não ficou claro.... Também com essas roupas frouxas de freira num da pra ver né?!

LAMPIÃO – Mas tem mais... é analfabeta!

LUIZ GONZAGA – Mas conhece todas as orações do catecismo!!

LAMPIÃO – É leiga, nunca foi religiosa, até porque não sabia ler.

LUIZ GONZAGA – Suas ações falam por si só. É bondosa e temente a Deus!!

LAMPIÃO – Isto é um disparate!!! É mulher, herdeira de Eva, aquela que fez Adão morder o fruto proibido. Por causa dela vivemos no pecado. É mentirosa, enganadora, farsante, embusteira... E pra completar todas as desgraças, é NEGRA!!!

LUIZ GONZAGA – Até que enfim, chegamos á raiz da questão. Ela deve ser condenada porque é negra, é isso? (*virando-se para a plateia, escolhendo alguém para perguntar*). É esse o castigo dessa mulher? Ter nascido com a pele escura? Por isso deve ser condenada? Será que no Brasil existe alguém que pode ser considerado realmente branco puro? Por favor, meritíssimo...

LAMPIÃO – Desculpe meritíssimo, me exaltei um pouco e quero que Vossa Senhoria me desculpe, mas a questão aqui é essa... Não podemos confiar nesse tipo de gente. Olhem pra ela, parece uma pedinte, um esmoléu. (*voltando-se para a plateia também*). Você confiaria nessa mulher? Acreditaria em alguma coisa que saísse dessa boca que só sai mentiras?

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Bem, os fatos e acontecimentos foram postos, gostaria que agora os jurados analisassem a questão e dissessem se a ré, Beata Maria de Araújo será condenada ou absorvida das acusações. Por favor, levantem as placas!!!

(após o resultado, a Beata é conduzida ou para perto de Lampião, se for considerada culpada ou para perto de Luiz Gonzaga, se for considerada inocente)

JUIZ (PADRE CÍCERO) – O próximo réu deixe-me ver aqui... É o caso chamado de: “O massacre da serra da barriga”, tinha quase certeza que era da serra elétrica... Enfim, chamo os advogados para começarem suas arguições. Como sou uma pessoa justa e o advogado de defesa começou da primeira vez, passo a palavra para o advogado de acusação, com seu chapéu de couro reluzente!!!

(Entra Zumbi dos Palmares, de cabeça erguida, amarrado com as mãos pra trás e corda no pescoço. Depois que a personagem ficar no centro da roda, os demais atores escolhem 05 pessoas da roda que receberão placas escritas de um lado “culpado (a)” e de outro “inocente”, nesse momento todos cantam a música Assum Preto, de Luiz Gonzaga).

“Tudo em vorta é só beleza/ Sol de Abril e a mata em frô Mas Assum Preto, cego dos óio/ Num vendo a luz, ai, canta de dor/ Tarvez por ignorança/ Ou mardade das pió Furaro os óio do Assum Preto/ Pra ele assim, ai, cantá de mió) Assum Preto veve sorto/ Mas num pode avuá/ Mil vez a sina de uma gaiola/ Desde que o céu, ai, pudesse oiá/ Assum Preto, o meu...”

LAMPIÃO – Pois deixa estar! Esse caso é um clássico da jurisprudência. Esse rapaz foi adotado, ainda criança, por um padre que lhe deu amor, carinho, uma morada, ensinou a ler e escrever. Tinha roupas para lhe cobrir o corpo. E o que ele fez? Traiu, se rebelou, foi embora, se juntou a um eito de cabra safado num quilombo em nome de uma tal “liberdade”. Se já tinha tudo, pra que liberdade?

LUIZ GONZAGA – Meritíssimo esse homem, não só ele, mas milhões de pessoas como ele, foram arrancados de suas casas na África, trazido para este país à força. Tratados como animais, vendidos nas feiras, maltratados, açoitados, espancados. Quando tentavam fugir das senzalas eram caçados e suas mão cortadas, seus olhos furados. Era pra viver essa vida que meu colega queria que ele voltasse?

LAMPIÃO – O que está em jogo aqui é o título de herói que querem atribuir a este homem, sendo que ele não merece ser chamado de herói. Matou várias pessoas, se juntou com outros e matou mais ainda. É um assassino isso sim!

LUIZ GONZAGA – Matou sim, em legítima defesa. Defendendo o seu lar, sua família, sua gente. Defendeu a liberdade, como poucos na nossa história tiveram a hombridade de fazê-lo. Herói sim defendeu seus princípios, mesmo sendo minoria. Sabia da possibilidade de morrer e não se acovardou.

LAMPIÃO – Novamente preciso repetir. É melhor não confiar nessa gente, meritíssimo!!! Ta na cara que é uma pessoa que não passa confiança. Olhem para ele, meus queridos!!!

LUIZ GONZAGA – Ah sim, porque ele é negro? Tem a pele escura? Foi escravo? É essa sua argumentação novamente. Meu colega precisa ter cuidado porque racismo agora no Brasil é crime.

LAMPIÃO – Olha mais que acusação mais sem pé nem cabeça. Eu nem tinha percebido que ele era de cor (*com ironia*) Se você não tivesse dito agora, eu ia passar despercebido. Para vocês verem o nível do meu colega, que acha que tudo é culpa minha. E quem não garante que eles mesmos é que se escravizaram e vieram pra cá amarrados pra se fazerem de vítimas? Você tem alguma prova?

LUIZ GONZAGA – Ora faça-me o favor, pra isso tem os registros históricos, as fontes, as notas de jornais, os depoimentos das pessoas que presenciaram os eventos. Prova é o que não falta. Não venha aqui refutar o irrefutável e nem negar o inegável.

LAMPIÃO – Palavras muitas bonitas... Aprendeu em alguma faculdade noturna? Fez o curso de direito em EAD – Educação à distância? Já sei, entrou por meio das cotas. Eu sabia... Pra defender esse tipo de pessoa só pode ser...

LUIZ GONZAGA – Espero que o senhor termine a frase e depois responda judicialmente pelo que está dizendo. E voltando pra o assunto em questão, devo lembrar que o réu foi morto numa invasão ao Quilombo de Palmares, onde os negros e negras só queriam viver em paz. Após a morte, decapitaram o corpo, salgaram a cabeça e levaram pra fazer exposição nas praças públicas de Recife.

LAMPIÃO – Acho que é o que merece todo assassino, desordeiro, bandoleiro e mau caráter como ele. E esse fim que deve ter quem se mete com esse tipo de gente. E ainda por cima é homossexual. Um agravante que gostaria que constasse nos autos do processo.

PAPATIVA DO ASSARÉ – É bom que fique claro para os autos que tipo de homossexual ele é: se era só gay, passivo, ativo, se era travesti ou transexual ou era lésbica...

LUIZ GONZAGA – Caros jurados, espero que levem em consideração, toda a dor e sofrimento que nossos ancestrais causaram no povo negro. Nós temos o dever de reparar, pelo menos, em alguns aspectos esse grande mal que foi feito a essas pessoas e a nós mesmos. E quanto ao fato do réu ser ou não homossexual, isso só prova as estatísticas, que o Brasil é o país que mais mata LGBTQI+ no mundo. Não estamos aqui procurando culpados para essa questão, mas lhes pergunto: é justo condenar essa pessoa pra passar a eternidade no inferno?

LAMPIÃO – Vou lhes dizer uma coisa: quem vê cara não ver coração. Olha a postura dele, como se tivesse o rei na barriga. Se achando a última bolacha do pacote. Pois saiba os senhores que a última bolacha do pacote é que vem mais esfarelada. E digo que sim, ele é culpado. E deve ser condenado. Se não dermos um basta nesse tipo de coisa, aonde vamos parar?

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Para mim parece que já basta. Decidam logo o veredito e digam se o réu, Zumbi dos Palmares, será condenado ou absorvido das acusações. Por favor, levistem as placas!!!

(após o resultado, Zumbi é conduzido ou para perto de Lampião, se for considerado culpado ou para perto de Luiz Gonzaga, se for considerado inocente)

JUIZ (PADRE CÍCERO) – O próximo réu é Antonio Conselheiro, e seu caso é conhecido como: “Herdeiros do fim do mundo”, embora isso não esteja me cheirando nada bem! Mas pode ter sido o cachorro novamente. Advogados, é com vocês, comecem as considerações iniciais. E que tal o senhor advogado de defesa ser um pouco mais democrático e dar a vez para o advogado de acusação? Ótima ideia!!!

(Entra Antonio Conselheiro, com semblante meio perdido, como se não soubesse onde está, mãos e pés acorrentados. Depois que a personagem ficar no centro da roda, os demais atores escolhem 05 pessoas da roda que receberão placas escritas de um lado “culpado (a)” e de outro “inocente”, nesse momento todos cantam a música: A triste partida, de Luiz Gonzaga).

“Meu Deus, meu Deus/ Setembro passou/Outubro e novembro Já tamo em dezembro/ Meu Deus, que é de nós (Meu Deus, meu Deus) Assim fala o pobre/ Do seco nordeste/ Com medo da peste/ Da fome feroz (Ai, ai, ai, ai)/ A treze do mês/ Ele fez experiência/ Perdeu sua crença/ Nas pedra de sal Meu Deus, meu Deus/ Mas noutra esperança/ Com gosto se agarra/ Pensando na barra/ Do alegre Natal (Ai, ai, ai, ai)”

LAMPIÃO – Bem, esse caso é algo que considero sem muita relevância, até porque, nessa situação será muito difícil a defesa apresentar algo concreto a favor desse senhor. Falso profeta usou o nome de Deus em vão. Conduziu uma leva de lunáticos, seguindo outro mais lunático ainda. Se achava o messias, o salvador... Tanto que a história chama esse movimento de messiânico. Não foi internado por pouco!

LUIZ GONZAGA – Um verdadeiro cristão, ou seja, seguiu os ensinamentos do próprio Cristo! Ajudou a milhares de sertanejos que viviam no sertão do nordeste, sem esperanças, no início da República. Passando fome e sede. Acolheu estas pessoas, aconselhou, deu um propósito, deu esperanças. Fundaram uma comunidade em que tudo era repartido entre eles.

LAMPIÃO – O nome disso daí é comunismo!!! Ah quer dizer que vosmecê admite que seu cliente era um comunista. Agora estou vendo uma luz no final do túnel.

LUIZ GONZAGA – Admito que viviam em comunhão, assim como Jesus, o filho de Deus pregou. Se queres a salvação, vá e vende todos os seus bens e doa aos pobres!!! Está na bíblia. Se sonhar em uma sociedade igualitária, onde todos terão os mesmos direitos e deveres é ser comunista, que seja. Não vejo mal nenhum nisso!!!

LAMPIÃO – Eu nunca ouvi tanta besteira em toda a minha vida. Chego até a passar mal com tanta asneiras!! Estou com ânsia de vômitos... Vejam senhoras e senhores jurados. As ações deste homem levaram a morte de milhares de pessoas na Revolta de Canudos, por isso ele deve ser considerado culpado!!!

LUIZ GONZAGA – Na verdade quem deveria estar aqui respondendo por essas mortes era o governo daquela época que enviou quatro, eu disse quatro incursões, sendo que três delas foram derrotadas pelos sertanejos, no interior da Bahia.

LAMPIÃO – No entanto a quarta obteve êxito e a munição teve o que merecia. Foram varridos da face da terra pelo exército brasileiro.

LUIZ GONZAGA – É importante que se diga que as autoridades eclesiásticas e os coronéis das localidades próximas se sentiram ameaçados pela comunidade de Canudos. Essa foi uma das principais razões da destruição da comunidade.

LAMPIÃO – E porque era um bando de flagelados, bandidos que se escondiam lá pra fugirem da justiça de Deus e dos homens, não se esqueça disso. Não queira pintar uma figura de santo pra esse daí não que de santo ele não tem nada. É um louco, isso sim!!!

LUIZ GONZAGA – com o intuito de destruir essa comunidade que estava matando a fome e a sede de muitos sertanejos, o exercito brasileiro massacrou, matou, decapitou. Estima-se que cerca de 25 mil pessoas morreram nessa guerra, entre soldados e sertanejos.

LAMPIÃO – Que bom que Vossa Senhoria lembrou que morreram soldados também, porque pensei que iria afirmar que haviam morrido só pessoas que defendiam este senhor. Na realidade este deveria ser condenado, pois é culpado sim.

PAPATIVA DO ASSARÉ – É verdade que ele não morreu pelas mãos do exercito e sim de diarreia? Pois foi o que soube, que quando invadiram a cidade, encontraram ele estirado numa cama todo cagado e morto...

LUIZ GONZAGA – Jurados, espero que fique bem claro aqui que este senhor dedicou toda a sua vida, desde que saiu de Quixeramobim, para pregar a palavra de Deus, ajudando o próximo, construindo cemitérios, erguendo capelas, evangelizando e levando a palavra da salvação para os mais humildes. Foi esse o mal dele? Desafiar os coronéis e o bispo da Bahia que achava que estava perdendo fiéis? Queria somente o bem do próximo.

LAMPIÃO – Eu poderia dar uma gostosa gargalhada agora!!! Mas que pessoa boa, que só pensava no próximo!!! Sempre desconfie de gente assim, que quer o bem do próximo. Esse homem é um psicopata, que não sabia o que estava fazendo e a consequência dos seus atos matou muita gente. Sua alma está manchada com a culpa dessas pessoas que morreram por sua causa. Portanto ele é culpado.

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Mas que foi decapitado, sei bem como termina essa história!! Enfim, agora peço que os jurados façam a votação e decidam, sem mais delongas, o veredito desse caso.

(após o resultado, Antonio Conselheiro é conduzido ou para perto de Lampião, se for considerado culpado ou para perto de Luiz Gonzaga, se for considerado inocente)

JUIZ (PADRE CÍCERO) – A nossa última ré é aquela senhora que ali esta. Valha-me Deus, nem posso olhar. Se tivesse um copo de leite nessa hora já estava “qualhado”, com tamanho azedume que é aturar a cara desta cristã. O caso dela se chama: “Bonita não, transgressora”. O que veio bem a calhar. Dessa vez a palavra é realmente sua *(olhando para o advogado de defesa)*. Embora ache que, como Vossa Senhoria já conversou demais, deveria dar a vez ao seu colega que é uma pessoa tão paciente e acolhedor.

(Entra Maria Bonita, postura que desafia as autoridades presentes. Depois que a personagem ficar no centro da roda, os demais atores escolhem 05 pessoas da roda que receberão placas escritas de um lado “culpado (a)” e de outro “inocente”, nesse momento todos cantam a música Paraíba Masculina, de Luiz Gonzaga).

“Quando a lama virou pedra/ E Mandacaru secou/ Quando a ribaçã de sede/ Bateu asa e voou/ Foi aí que eu vim me embora/ Carregando a minha dor/ Hoje eu mando um abraço/ Pra ti pequenina/ Paraíba masculina/ Muié macho, sim sinhô/ Eita pau pereira/ Que em princesa já roncou/ Eita Paraíba/ Muié macho sim sinhô/ Eita pau pereira/ Meu bodoque não quebrou/ Hoje eu mando/ Um abraço pra ti pequenina/ Paraíba masculina/ Muié macho, sim sinhô”

LAMPIÃO – Esse último caso é bem delicado, eu admito. Acredito que não terão objeção para que esta senhora seja conduzida para o fogo eterno, até porque a vida dela já era um verdadeiro inferno. Entrou muito nova no cangaço, largou o marido pra isso. Matou, roubou, mentiu, enganou, enfim, não viveu uma vida de santa, portanto é culpada e ponto final.

LUIZ GONZAGA – Concordo que essa senhora não viveu como uma santa. Mas quero trazer á luz do conhecimento de vocês alguns fatos. Maria Bonita nasceu numa época em que as pessoas eram forçadas a casar em casamentos arranjados. Os pais a casaram com um sapateiro que judiava demais dela. Apanhou muito e certa vez resolveu que queria outra vida.

LAMPIÃO – Agora vai defender mulher sem vergonha que trai o marido? Era só que me faltava. É por isso que existe tanto feminicídio no Brasil. As mulheres não se dão ao respeito, traem os homens e eles, pra defender sua honra, matam as mulheres, é isso que acontece.

LUIZ GONZAGA – Dificilmente escuto isso da boca de uma pessoa que se diz advogado. Mas sei que muitos homens pensam assim, porque são machistas e veem as mulheres como objetos deles e não como pessoas. E que acham que se elas não forem deles não serão de mais ninguém. A mulher deve ser vista como um ser humano que tem suas próprias vontades e opiniões.

LAMPIÃO – Já estou vendo que o senhor não é casado, porque se fosse não estava dando um depoimento desses. A mulher foi feita da costela do homem, ou seja, só é algo porque antes existiu um modelo a ser seguido.

LUIZ GONZAGA – Me admiro muito o senhor ter conhecimento das escrituras sagradas. Voltando aqui para o nosso caso, posso afirmar que Maria Bonita tem sua imagem associada à de um certo cangaceiro, como se as ações dele fossem também as dela. E quero dizer que não. São dois indivíduos. Cada um pensava de um jeito, embora um tenha influenciado o pensamento do outro.

LAMPIÃO – o fato dela ser feia ou bonita, ter sido boa ou má, para mim pouco importa. O que penso é que ela tem erros suficientes em sua vida para que seja condenada aos quintos dos infernos. Senão vejamos: adúltera, assassina impiedosa, cúmplice de diversos crimes, estupros e roubos. Enfim... Condenada!!!

PAPATIVA DO ASSARÉ – Esse apelido de bonita, foi antes ou depois da morte dela? Porque depois que a pessoa morre, é boa, é bonita, só tem coisa boa...

LUIZ GONZAGA – Quero pedir aos jurados que lembrem que essa mulher nasceu numa época de repressão ainda maior à mulher. Escolheu ir pro cangaço sim, como uma das últimas opções, num nordeste abandonado pelo poder público, onde as pessoas, pra sobreviver, ou

comiam calango ou morriam de fome, ou se juntava ao cangaço. Teve que dar sua filha pequena porque não podia ficar com ela.

LAMPIÃO – Pois eu diria que deu porque quis, porque pilhar, assaltar e roubar eram mais importante que a filha recém-nascida. Jurados, apelo para que não deixe essa mulher conviver com pessoas de bem. Ela é culpada e deve pagar por seus crimes na eternidade.

LUIZ GONZAGA – Pra encerrar minha argumentação, quero lembrar que essa senhora foi a primeira mulher a entrar no cangaço, dessa forma evitou que fosse uma vítima da crueldade da sociedade. Foi, portanto, transgressora, não aceitava a traição do marido e por isso se rebelou. Ela era valente e só queria sobreviver, por isso pensem.

JUIZ (PADRE CÍCERO) – Outra que perdeu a cabeça, literalmente!!! Por causa de homem!!! Já ouvi o suficiente e peço... Peço não, exijo que os jurados presentes votem imediatamente. Mas se fosse concurso de beleza, já sei que ela seria reprovada. Cruz credo, vai ser feia assim na praça da sé.

(após o resultado, Maria Bonita é conduzida ou para perto de Lampião, se for considerada culpada ou para perto de LUIZ Gonzaga, se for considerada inocente)

JUIZ (PADRE CÍCERO) – bem, agora já estamos nos finalmentes. Os senhores advogados gostariam de encerrar as suas falas, por favor. Mas peço que não se estendam em falatórios sem sentido, pois tenho estômago frágil e precisarei logo mais ir para o “trono dos reis”, o vaso suspirado.

LAMPIÃO – quero aqui ressaltar que meu papel é garantir que essas almas que estão aqui possam pagar por suas ações aqui na terra, se desejarem o mau do próximo, se fizerem algo errado, saibam que estarei sempre à espreita, esperando que vacilem. Pois o homem é ruim por natureza. Há um animal dentro de cada um de vocês, esperando a hora certa pra sair. Quando ele sai, é capaz de matar, roubar, mentir, dependendo das circunstâncias.

LUIZ GONZAGA – Há verdades na fala do meu colega. Cada ser humano tem coisas boas e ruins. Não é totalmente santo e nem totalmente pecador. Mas tem a opção de escolher ser um ou outro, muitas vezes. Em muitos casos, as opções são muito reduzidas, mesmo assim, escolhem lutar não somente por si, mas pelo coletivo. E finalizo dizendo que não será a história que irá julga-los, e sim seus atos e escolhas.

PATATIVA DO ASSARÉ – Só preciso agradecer/ os que estiveram neste espetáculo/ aqui queremos dizer/ que venceremos os obstáculos/ pois só a história é interpretada/ como sendo um oráculo/ Então pra encerrar essa estória/ quero aqui dar um sermão/ nossa historia somos nós que traçamos/ com muita satisfação/ por isso digo e afirmo/ podemos ser nordestinos/ mas, nordestinados, não.

TODOS OS ATORES – *Oh! que caminho tão longe/ Que ninguém se perde nele Penando tanto arroteio/ Por causa das luminária/ Das mães de Deus das Candêa/ Salve A vós brandamos os degregados filhos de Eva/ A vós suspiramos gemendo e chorando neste vale de lágrimas/ Ei-a pois advogada nossa/ Esses vossos olhos misericordiosos a nos voltei.*

(O espetáculo pode ainda ser diminuído para o tamanho que o professor desejar, retirando um, dois ou três julgamentos, deixando apenas um se assim desejar. Portanto tem a possibilidade de alterar para um esquete ou deixar o texto mais longo. Pra finalizar o cortejo sugiro as musicas de Luiz Gonzaga: “Que nem jiló”, “Nem se despediu de mim” ou “Hora do adeus”).

FIM.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Nada é impossível de mudar.
Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito como coisa natural,
pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada, de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural...”
(BERTOLT BRECHT)*

É importante que se diga que essa dissertação traz à tona inúmeros significados distintos: um deles é a certeza de que podemos construir a nossa história, se acreditarmos em nós mesmos. Outro significado se traduz no registro de importantes fazeres e aprendizagens na tessitura daquilo que se convencionou grupo de teatro, mas que no fundo era bem mais que isto, era uma família. E, por fim, esta se reveste de importância não só porque narra as histórias e memórias de um grupo de pessoas, mas faz um registro histórico de um legado para o movimento de artes cênicas do Litoral Oeste do Ceará.

Diante de inúmeros desafios com os quais me deparei ao longo da vida, um deles parecia me instigar: como posso contribuir para que tenhamos uma sociedade mais justa e igualitária? Qual o meu lugar no mundo? Foram essas questões que me fizeram ingressar, ainda na infância, em pastorais da Igreja Católica e, posteriormente, em Movimentos Sociais que levantavam essa bandeira de luta. Minha formação inicial está, então, diretamente ligada à Teologia da Libertação, tão difundida e vivenciada nas CEBs – Comunidades Eclesiais de Bases, nos idos da década setentista e oitentista do século XX. Dai, para a atuação no Teatro Popular foi uma continuidade. Nele, podíamos fazer reivindicações, denunciar as mazelas do bairro, as injustiças sociais a que estávamos sujeitos e ainda anunciar a “boa nova”, como pregavam os ensinamentos religiosos.

Tive a oportunidade, muito cedo, de entender que a Educação poderia ser a solução para inúmeras questões e, desta compreensão, tracei uma meta, um objetivo de vida. Foi numa aula de história, ainda no Ensino Médio, que percebi que seria professor de história. Naquele momento, duas paixões: a história e o teatro se colidiam, e tive certeza que dali em diante ambos fariam parte da minha caminhada.

O Ensino de História, enquanto práxis, permite-nos questionar cotidianamente se estamos no caminho certo, diante de tantas incertezas que se avizinham, principalmente diante de desafios na docência. No entanto, um bom docente é aquele que vai se adaptando às

mudanças e pode se dar a oportunidade de metamorfosear-se e reinventar-se. Assim, venho sobrevivendo, pesquisando novas linguagens, unindo metodologias, buscando agregar valores e utilizando as tecnologias disponíveis para termos aprendizagens mais significativas. Pois, não podemos desejar que os estudantes contemporâneos tivessem experiências, tais como as nossas, sendo que o mundo mudou, e muito. Unindo o teatro e a história, fundamos na EEM. Raimundo Nonato Ribeiro, em Trairi – CE, no ano de 2000, a Cia. de Teatro Cenas de Rua de Trairi. Unindo técnicas de teatro de rua e conteúdos da disciplina de história, montamos 10 espetáculos, até a sua dissolução em 2006. Com o acúmulo de experiências, percebia a importância das contribuições do teatro de rua para a compreensão de conceitos para a História e o quanto essas intervenções eram ricas para o ensino e aprendizagem.

Assim, no presente trabalho procurei construir uma análise crítica das representações de sujeitos históricos nordestinos no teatro brasileiro, bem como evidenciar as potencialidades do teatro de rua para a construção do conhecimento histórico dos estudantes, enquanto metodologia possível. É compreensível que nos deparemos cotidianamente com reflexões acerca do papel do professor no Ensino de História, tentando compreender se estamos realmente cumprindo com a nossa função social de educadores, diante das demandas, mudanças e impactos na historiografia recente. Repensar nossa prática é o ponto de partida para evidenciar as potencialidades e mudanças metodológicas no Ensino de História a partir das possibilidades e do advento da Nova História Cultural.

Dentre as contribuições do teatro de rua enquanto metodologia, podemos elencar algumas, em que os/as alunos/as têm a possibilidade de aprender a melhor se expressarem corporalmente nas aulas de teatro de rua: o autoconhecimento, o desenvolvimento de expressão e comunicação, maior interação em sala, na escola e na comunidade, estímulo à leitura e à responsabilidade, promoção do aperfeiçoamento corporal, ampliação do repertório cultural, dentre outras que só serão percebidas à medida que a prática esteja sendo construída.

A dissertação traz a possibilidade de montagem de um espetáculo de rua, intitulado *Os últimos degredados em julgamento no purgatório*, com sujeitos históricos importantes para o Nordeste, desmistificando alguns estereótipos e ressignificando a importância destes para a cultura e história não só regional, mas do Brasil. São eles: Zumbi dos Palmares, Antonio Conselheiro, Padre Cícero, Beata Maria de Araújo, Virgulino Ferreira da Silva (Lampião), Patativa do Assaré, Maria Bonita e Luiz Gonzaga. Além disso, faço uma análise das representações destes sujeitos em espetáculos de teatro de âmbito nacional, percebendo como estes são utilizados para representar um Nordeste atrasado, corrupto, seco, religioso, pobre e analfabeto. Importante dizer que estes estereótipos, construídos ao longo da história acerca

desses sujeitos, ainda são projetados, de forma generalizada, em todos os sujeitos nascidos neste espaço geográfico que se convencionou chamar de Nordeste, independente de sua naturalidade, localização geográfica ou condição social, seja mais ou menos abastarda.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Revista Estudos Históricos**, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2313>. Acesso em: 21 de maio de 2021.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 4 ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. Resenha de: MARTINELLO, André Souza. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 5, n. 1, 2011.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Preconceito de origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**. São Paulo: Cortez, 2007.
- ALMEIDA, Maria Helena Gondim; Ensino de História a partir do teatro: entre práticas e representações, p. 59 -72. In: NEVES, Adriana Freitas *et al.* (Orgs.). **Estudos Interdisciplinares em Humanidades e Letras**. São Paulo: Blucher, 2016. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/openaccess/9788580391664/completo.pdf#page=60>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.
- ALVES, Célio *et al.* **Trairi: Cidade da Gente - Estudos Regionais. Fundamental I**. Fortaleza: Didáticos Editora, 2018.
- ALVES JR, Dirceu. Gonzagão: a lenda. **Revista Veja São Paulo** [online], 2013. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/gonzagao-a-lenda/>. Acesso em 20 de maio de 2021.
- ALVES, Leda. Depoimento. In: MORGANTI, Vera Regina (Org.). **Confissões do amor e da arte**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- AMORIM, Alessandro Moura de. **MNU representa Zumbi (1970-2005): cultura histórica, movimento negro e ensino de história**. 2011. 213 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- ANDRADE, Lílian Gonçalves de. Narrativa histórica e narrativa literária: pontos e contrapontos. **BIBLOS**, v. 17, p. 23-31, 2008. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/95>. Acesso em 21 de maio de 2021.
- ANHEZINI, Karina. **Escrituras da história: da história mestra da vida à história moderna em movimento (um guia)**. Guarapuava: Unicentro, 2009, 80 p. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/923>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.
- ANKERSMIT, Frank Rudolf. Historiografia e pós-modernismo. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 113-136, 2001.
- ANTUNES, Ticiane Oliveira. 1863: o ano em que um decreto -que nunca existiu- extinguiu uma população indígena que nunca deixou de existir. **AEDOS**, v. 4, n. 10, p. 8-27, 2012.

ARAÚJO, Valdei Lopes de. História da historiografia como analítica da historicidade. **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 12, p. 34-44, 2013. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/620/378>. Acesso em: 24 mar. 2021.

ARCOVERDE, Silmara Lídia Moraes. A importância do teatro na formação da criança. *In: VIII CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO DA PUCPR*, 2008, Curitiba. **Anais [...]**, Curitiba: EDUCERE, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução: Michel Lahud e Yara F. Vieira. 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARROS, Carlos Henrique Farias. Ensino de História, memória e história local. **Criar Educação**, Santa Catarina, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/criaredu/article/view/1247/1191>. Acesso em: 22 de maio de 2021.

BARROS, José D' Assunção. A historiografia pós-moderna. **Ler História**, n. 61, p. 147-167, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/1655>. Acesso em: 22 de maio de 2021.

BARROS, José D' Assunção. A Nova História Cultural - considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 12, n. 16, p. 38-63, 2011. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2011v12n16p38>. Acesso em: 22 de maio de 2021.

BARROS, José D' Assunção. A Escola dos Annales: considerações sobre a História do Movimento. **Revista História em Reflexão**, Dourados, v. 4, n. 8, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/321016828_Escola_dos_Anales_consideracoes_sobre_a_Historia_do_Movimento_1. Acesso em: 19 de março de 2019.

BARROS, José D' Assunção. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, Maringá, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005. Disponível em: Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526860014>. Acesso em: 22 de maio de 2021.

BARROS, José D' Assunção. História cultural e história das ideias. **Cultura - Revista de História e Teoria das Ideias**, v. 21, p. 259-286, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cultura/3353>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

BENFICA revigora-se com casa de cultura. *In: Jornal Tribuna do Ceará*, Fortaleza- CE, 10 de março de 1997.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. *In: Obras Escolhidas 1. Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENINI, Eduardo Rocha. **Michel Foucault: a trajetória de um pensamento crítico sobre a formação e o governo dos sujeitos**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação

em Ciências Sociais, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010. Disponível em: http://www.assistenciaestudantil.cefetmg.br/galerias/arquivos_download/Eduardo_Benini_Dissertacao.pdf. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Produção didática de História: trajetórias de pesquisas. **Revista de história**, São Paulo, n. 164, p. 487-516, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2850/285022064020.pdf>. Acesso em: 22 de maio de 2021.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. 5.ed. São Paulo. Cortez Editora, 2018.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Zumbi**. [S. l.: s. n.], 1965.

BOAS, Crisoston Terto Vilas. Para ler Michel Foucault. **Revisão Arnaldo de Almeida José B. Donadon Leal**, v. 2, 1993.

BOLETIM DO ENSINO MÉDIO, Ano III, n. 14, 2002. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/boletim14.pdf>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

BORBA FILHO, Hermilo. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURÍCIO, Ivan (Orgs.). **Hermilo Vivo - Vida e Obra de Hermilo Borba Filho**. Coleção Documento Nordeste - Vol. 01. Recife: Editora Comunicarte, 1981.

BOVO, Ana Paula Martins Corrêa. **Antonio Conselheiro: os vários**. 2007. 128 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

BRANDÃO, Márcia de Oliveira Reis. “A morte de nanã” no canto de Patativa do Assaré. **Rev. Nonada**, n. 13, 2009.

BRASIL, Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/ SEB, 1997.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim (org.). **O canto mestiço de Clara Nunes**. São João del Rei: UFSJ, 2008.

BURKE, Peter (org.): **A Escrita da História: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: I de Gutenberg a Diderot**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BURKE, Peter. Historia popular o historia total. In: SAMUEL, Raphael (ed.). **Historia popular y teoría socialista**. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.

CAMARGO, Fausto; DAROS, Thuinie. **A sala de aula inovadora: estratégias pedagógicas para fomentar o aprendizado ativo**. Porto Alegre: Penso Editora, 2018.

CARDOSO MEDEIROS, Vera Lúcia. Representações do sertão em Patativa Do Assaré. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, v. 2, n. 13, 2009.

CARNEIRO, Edison. **O Quilombo dos Palmares**. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958.

CARREIRA, André. **O teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980 - uma paixão no asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.

CARREIRA, André Luís Antunes Netto. Reflexões sobre o conceito de teatro de rua. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. p. 20-37.

CARREIRA, André; MATOS, Lara. Transitando pelas ruas: uma cena que constrói cidades. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vanéssia (orgs). **Teatro de rua: discursos, pensamentos e memórias em rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

CARREIRA, André & OLIVEIRA, Valéria Maria de. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. **O Teatro Transcende**, Ano 12, n. 11, Blumenau, p. 95 – 98, 2003.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. **Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, Maringá, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005.

CARVALHO, João Gilberto da Silva; ARRUDA, Angela. Teoria das representações sociais e história: um diálogo necessário. **Paidéia**, Ribeirão Preto, v. 18, n. 41, p. 445-456, 2008.
Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/paideia/a/ZBKG85KCxmFwxqYgjV4SfMH/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 11 de maio de 2021.

CAVIGNAC, Julie A. A etnicidade encoberta: ‘índios’ e ‘negros’ no Rio Grande do Norte. **Mneme - Revista de Humanidades**, Caicó, v. 4, n. 08, 30 jun. 2010. Disponível em:
<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/167>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

CEBULSKI, Marcia Cristina. **Um diálogo entre Vygotsky e o sistema teórico da afetividade ampliada: o teatro na educação básica e o desenvolvimento socioemocional humano**. 2014. 460 f. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. Disponível em:
http://www.ppge.ufpr.br/teses%20d2014/d2014_Marcia%20Cristina%20Cebulski.pdf. Acesso em: 11 de maio de 2021.

CERTEAU, Michel de. A operação histórica. Tradução: Theo Santiago. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos problemas**. 2. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.

CHARTIER, Roger. **Entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Gafardo. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 2002a.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 3, n. 4, p. 139-182, 2002b.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna - 2ª ed.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLEMENTE, Márcos Araújo. O cangaço e a representação mística de Lampião (1920/1038). **Ponta de Lança - Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura**, v. 12, n. 22, p. 5-23, 2018. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/9295>. Acesso em 22 de maio de 2021.

COELHO CAVALCANTE, Rodolfo. **A mulher que foi surrada pelo Diabo** [Folheto de cordel]. Salvador: Editora e Agência de Folhetos Casa do Trovador, 1976.

COELHO, Márcia Azevedo. Teatro na Escola: uma possibilidade de educação efetiva. **POLÊM!CA**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 1208-1224, 2014.

COLLIER, Stephen J. Topologias de poder: a análise de Foucault sobre o governo político para além da " governamentalidade". **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 5, p. 245-284, 2011.

CONCEIÇÃO, Silvano da. **Estratégias de permanência e desenvolvimento social na Comunidade Rural Quilombola de Velame**, Bahia. 2016. 229 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

CORREIA, Thiago Carvalho de Sousa. **Gestão de sedes de grupos de teatro: espaços dedicados à subjetividade, à memória, à percepção e ao conhecimento**. 2020. 35 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Política e Gestão Cultural) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, 2020. Disponível em: <http://www.repositoriodigital.ufrb.edu.br/bitstream/123456789/2387/1/Thiago%20Carvalho%20de%20Sousa%20Correia.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

COSTA, Alexandre Santiago da. Teatro-Educação e ludicidade: novas perspectivas em educação. **Revista Entreideias: educação, cultura e sociedade**, Salvador, v. 9, n. 8, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/2815>. Acesso em 22 de maio de 2021.

COSTA, Aryana Lima. A extensão na formação de profissionais de história. **Revista Brasileira de História**, São Paulo: ANPUH, v. 31, n. 60, p. 35-53, 2010.

COSTA, Maria Edileuza; JÚNIOR, Irio José do Nascimento Germano. A representação literária de Lampião em Rachel de Queiroz: nuances de autoritarismo. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 30, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/29634>. Acesso em: 24 de maio de 2021.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. 516 p. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/tw4bm/pdf/cunha-9788579820076.pdf>. Acesso em: 17 de junho de 2020.

CURY, Carlos Roberto Jamil. A educação básica como direito. **Cadernos de pesquisa**, São Paulo, v. 38, n. 134, p. 293-303, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/QBBB9RrmKBx7MngxzBfWgcF/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 24 de maio de 2021.

DANIELLE, Flavia. Lampião, a vírgula na história do sertão. *In: Blog Tok De História*. 2013. Disponível em: <https://tokdehistoria.com.br/2013/09/08/lampiao-a-virgula-na-historia-do-sertao/>. Acesso em: 13 de maio de 2020.

DAVIS, Mike. **Holocaustos coloniais**: clima, fome e imperialismo na formação do Terceiro Mundo. Tradução: Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2002.

DE CASTRO NEVES, Frederico. O nordeste e a historiografia brasileira. **Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura**, Sergipe, v. 6, n. 10, p. 6-24, 2012. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/3318>. Acesso em: 24 de maio de 2021.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (orgs.). **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006, 432 p.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Cortejo molhado**: dia do teatro festejado debaixo de chuva. 28 de março de 2002, p. 10. (Caderno Cidade).

DIESEL, Aline; BALDEZ, Alda Leila Santos; MARTINS, Silvana Neumann. Os princípios das metodologias ativas de ensino: uma abordagem teórica. **Revista Thema**, Pelotas, v. 14, n. 1, p. 268-288, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/view/404>. Acesso em: 24 de maio de 2021.

DOLZ, Joaquim; NOVERRAZ, Michele; SCHNEUWLY, Bernard. Sequências didáticas para o oral e para o escrito: apresentação de um procedimento. *In: BUENO, Luzia; COSTA-HUBES, Teresinha da Conceição*. (orgs.). **Gêneros orais e escritos na escola**. Tradução e organização: Roxane Rojo e Glais Sales Cordeiro, Campinas, SP : Mercado de Letras, 2015, p. 95 – 128.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução: Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ERIBON, Didier. **Michel Foucault - 1926-1984**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

FABRIS, Renato *et al.* A importância de ações metodológicas que levem para o campo da prática o ensino da história e cultura afro brasileira conforme a lei n. 10.693/03. **Judicare**, Alta Floresta, v. 14, n. 1, p. 55-66, 2019. Disponível em: <http://ienomat.com.br/revista/index.php/judicare/article/view/101>. Acesso em: 21 Maio de 2021.

FANCONTI, Matheus. A Morte de Nanã – O Início. In: **Blog Teatro do Pé**, 2007. Disponível em: <https://blog.teatrodope.com.br/2007/07/06/68/>. Acesso em: 28 de maio de 2021.

FÁTIMA, Maria do Rosário de. **Lampião e as representações historiográficas**. 2012. 64f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História) – Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, Paraíba, Brasil, 2012.

FERREIRA JÚNIOR, José; SANTOS, Janaina Freire dos. Proximidade geográfica, distância conceitual: concepções de produtores culturais sobre a memória lampiônica nas cidades de Serra Talhada e Triunfo – PE. **Ponta De Lança**, São Cristóvão, v.12, n. 22, jan.-jun. 2018.

FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. (Coord). **Dicionário de Ensino de História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2019.

FERREIRA, Taís. **Teatro infantil, crianças espectadoras, escola: um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção**. 2005. 236 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5383/000469576.pdf?...1> Acesso em: 11 de maio de 2021.

FERRERAS, Norberto O. Bandoleiros, cangaceiros e matreiros: revisão da historiografia sobre o Banditismo Social na América Latina. **História**, Franca, v. 22, n. 2, p. 211-226, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 21 Maio de 2021.

FIGUEIREDO, Monica. Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago. **Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários**, [s. l.], v. 1, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3845>. Acesso em: 11 de maio de 2021.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de pesquisa**, São Paulo, n. 114, p. 197-223, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/SjLt63Wc6DKkZtYvZtzzg9t/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 de maio de 2021.

FONSECA, Selva Guimarães. **Didática e prática de ensino de História**. Campinas: Papirus, 2010.

FONSECA, Selva Guimarães. A história na educação básica: conteúdos, abordagens e metodologias. In: SEMINÁRIO NACIONAL: CURRÍCULO EM MOVIMENTO – Perspectivas Atuais. Belo Horizonte, **Anais** [...], 2010. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/849143/mod_resource/content/1/GUIMARAES,%20Selva.%20I%20Semin%20C3%A1rio%20Nacional%20-%20Curr%20em%20Movimento.pdf. Acesso em: 12 de julho de 2020.

FONSECA, Selva Guimarães. **Fazer e ensinar História**. Belo Horizonte: Dimensão, 2009.

FONSECA, Selva Guimarães. O uso de diferentes linguagens no ensino de História e Geografia. **Ensino em Re-Vista**, Uberlândia, v. 4, n. 1, 2009. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/7810>. Acesso em: 24 de maio de 2021.

FONSECA, Selva Guimarães. **Didática e prática de ensino de História: Experiência, educacionais, pesquisas e ensino**. Natal. EDUFRN, 2007.

FONSECA, Thais Nívia de Lima e. **História & ensino de História**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado *et al.* Rio de Janeiro: Nau Editora, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**, vol. 1: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. 27. ed. Petrópolis, Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. *In*: RABINOW, P. & DREYFUS, H. **Michel Foucault – uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 253-278.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. Saberes necessários à prática educativa. 51. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2015.

FREITAS, Régia Mabel da Silva. **Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena**. Recife: EDUFPE, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. Organizador: Pierre Fruchon; Tradução: Paulo César Duque Estrada. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

GADOTTI, Moacir. **Qualidade na educação: uma nova abordagem**. São Paulo: Editora e Livraria Instituto Paulo Freire, 2010.

GARCIA, Victor Alvim Itahim. **Zumbi & Bimba: símbolos da resistência afro brasileira**. [S.l.], [s.n.], 2006.

GERMINARI, Geysa Dongley; SCHACTAI, Dhyandra Montani. Uso do Teatro no ensino de história: uma prática construtiva de conhecimento através da arte. **Revista de Educação Histórica**, Curitiba, n. 16, 2018.

GIL, Antonio Carlos. **Atlas metodologia do ensino superior**. São Paulo: Atlas, 2010.

GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 3, n. 1, 2007. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/524>. Acesso em: 20 mar. 2019.

GONÇALVES, Fabiane Lucimar da Cunha. O Papel da Escola na Desconstrução do Racismo, Preconceito e Discriminação: a Fomentação Profissional dos Educadores da Escola Estadual de Ensino Fundamental Presidente Castelo Branco. **Sinpro**. Brasília. 2012. Disponível em: <https://www.sinprodf.org.br/wp-content/uploads/2012/01/papel-da-escola-na-desconstru%C3%A7%C3%A3o-do-racismo1.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

GUIMARÃES, Selva; SILVA, Marcos. **Ensinar história no século XXI**: em busca do tempo entendido. São Paulo: Papirus, 2016.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto Gomes de; LIMA, Mariângela Alves de. (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HADDAD, Amir. O teatro e a cidade: o ator e o cidadão. *In*: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Orgs.). **Teatro de Rua**: Olhares e Perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

HARTOG, François. **A história de Homero a Santo Agostinho**. Tradução: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

IPECE – INSTITUTO DE PESQUISA E ESTRATÉGIA DO ESTADO DO CEARÁ. Disponível em: <https://www.ipece.ce.gov.br/>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

JACKS, Nilda. **Mídia nativa**: indústria cultural e cultura regional. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. *In*: Denise Jodelet (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001.

JÓFILI, Zélia. Piaget, Vygotsky, Freire e a construção do conhecimento na escola. **Educação: Teorias e Práticas**, Recife, v. 2, n. 2, p. 191-208, 2002.

JUCÁ NETO, Clovis Ramiro. Os primórdios da organização do espaço territorial e da vila cearense: algumas notas. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 133-163, 2012.

KARLO-GOMES, Geam; ARAÚJO, Peterson Martins A.; FLORES, Fulvio Torres. A força do sagrado: construção estética em A Beata Maria do Egito, de Rachel de Queiroz. **Antares: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, v. 11, p. 218-241, 2019.

KIMBALL, Roger. A perversão de Michel Foucault. Tradução de Humberto Campolina. **Jornal Mineiro de Psiquiatria**, n. 25, ano 11, jun. 2007. Disponível em: http://www.jmpsiquiatria.com.br/edicao_25/michelfoucault.htm. Acesso em: 26 de maio de 2021.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Pedagogia do Teatro*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4, 2006. Rio de Janeiro **Anais** [...]. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LARA, Ricardo; SILVA, Mauri Antônio da. A ditadura civil-militar de 1964: os impactos de longa duração nos direitos trabalhistas e sociais no Brasil. **Serviço Social & Sociedade**, n. 122, p. 275-293, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ssoc/a/NGwM4fhVhW4rhdnTNXZhpmm/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia**. Edufba, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEITE, João Denis Araújo. Cabeças cortadas e corpus dilacerado no texto teatral de Joaquim Cardozo e Hermilo Borba Filho. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4, 2006, Rio de Janeiro. *Memória ABRACE X : Anais* [...]. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. v. 1. p. 28-29.

LEITE, João Denys Araújo. **Antônio Conselheiro & Sobrados E Mocambos: Corpo Dilacerado**, Obra Cindida. 2006. (Seminário).

LINARES, Fernando Joaquin Javier. **A máscara como segunda natureza do ator: O treinamento do ator como uma “técnica em ação”**. 2011. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

LOPES, Régis. **Padre Cícero**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

LUCENA, Bruna. Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 34, p. 73-93, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9636>. Acesso em 26 de maio de 2021.

MACHADO, Cleyton. **Práticas teatrais no ensino de história: contribuições de Augusto Boal e Paulo Freire**. 2017. 132 f. Dissertação (Mestrado profissional em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

MARQUES, Marcelo Peixoto; CORDENONSI, Andre Zanki. Histórias interativas para a disciplina de História no ensino médio: uma abordagem de autoria compartilhada. **RENOTE - Revista Novas Tecnologias na Educação**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/renote/article/view/79190>. Acesso em 26 de maio de 2021.

MATIAS, Barbara Leite. Cotidiano de teatro de grupo no Cariri cearense: Ninho de Teatro e Coletivo Atuantes em Cena. In: REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE. **Anais**[...], Uberlândia, v. 17, n. 1, 2016.

MATOS, Marcos Paulo Santa Rosa. As representações do Nordeste em "A triste partida" de Luiz Gonzaga. **Espéculo: Revista de Estudos Literários**, n. 47, 2011.

MEIRELLES, Marcio. **Trilogia do pelô**. Salvador: Editora Olodum, 1995.

MELLO, Maria Thereza Negrão de. História cultural como espaço de trabalho. In: KUYUMJIAN, Marcia de Melo M.; MELLO, Maria Thereza Negrão de. (Orgs.). **Os espaços da história cultural**. Brasília: Paralelo 15, 2008.

MELLO, Thiago de. **Faz escuro mas eu canto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MELLONE, Maurício. Lampião e Lancelote: musical une o cangaço e a era medieval. In: **Favo de Mellone**, 2013. Disponível em: <https://favodomellone.com.br/lampiao-e-lancelote-musical-une-o-cangaco-e-a-era-medieval/>. Acesso em: 28 de maio de 2021.

MENDES, Jocicléa de Sousa. **Dinâmica das paisagens da APA do estuário do Rio Mundaú**: evolução espaço-temporal e potencialidades ambientais. 2012. 167 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/7921/1/2012_dis_jsmendes.pdf. Acesso em 14 de março de 2020.

MESQUITA, Jose Rinardo Alves. **O Corpo e Ancestralidade em Dança Negras Brasileiras Contemporâneas**. 2016. 197 f. Dissertação (Mestrado em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis) – Programa de Pós-Graduação em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unilab.edu.br:8080/jspui/bitstream/123456789/729/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Jos%C3%A9%20Rinardo%20Alves%20Mesquita%20com%20ficha.pdf>. Acesso em: 19 de abril de 2020.

MINAYO, Maria Cecília de Souza *et al.* (org.). Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**, Petrópolis, v. 26, p. 61-77, 2007.

MIZUKAMI, Maria da Graça N. **Ensino**: as abordagens do processo. São Paulo: E.P.U. 2013.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Sob a luz de Lampião**: Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas. Salvador: EDUNEB, 2016.

MORENO, Jean Carlos; SOUZA, Sabrina Felício de. Consciência histórica: uma proposta a partir das representações da identidade afro-brasileira na produção teatral. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, Santa Catarina, n. 25, p. 28-50, 5 jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/download/8064/5235/>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais**: investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2009.

MÜLLER, Ricardo Gaspar (org.). *Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro*. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 28, 1988.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, 2005, pp. 209-224. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/B8K74xgQY56px6p5YQQP5Ff/?lang=pt>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

NASCIMENTO, Maria Eliza Freitas do. **Sentido, memória e identidade no discurso poético de Patativa do Assaré**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

NASPOLINI, Antenor. *A reforma da educação básica no Ceará*. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 169-186, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9798>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: Sexo, Violência e Mulheres no Cangaço**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2018.

NETO, Lira. **Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

NEVES DE ALMEIDA, Patrícia *et al.* *A metodologia teatral de Augusto Boal, Jacques Lecoq e Viola Spolin e sua relação com a Pedagogia do Teatro*. **Revista Interdisciplinar de Tecnologias e Educação**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2017. Disponível em: <http://rinte.ifsp.edu.br/index.php/RInTE/article/view/329>. Acesso em: 21 de maio de 2021.

NEVES, Domingos Sávio. **Os impactos da seca do nordeste: uma questão histórica e social na região do sertão paraibano e no município de bonito de santa Fé – PB**. 2018. 68f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, Paraíba, Brasil, 2018.

NEVES, Felipe. **Da democracia à constituição: o direito da iniciativa popular brasileira para apresentar propostas de emendas a constituição federal e a problemática que essa omissão constitucional implica ao exercício da democracia no Brasil**. 2015. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2015.

NEVES, Gilvan Gomes das. **"O passado é a morte das coisas" Padre Ibiapina: ante o esquecimento, a memória em construção**. 2019. 229 f. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2019.

NEY, Marlon Gomes; DE SOUZA, Paulo Marcelo; PONCIANO, Nivaldo José. *Desigualdade de acesso à educação e evasão escolar entre ricos e pobres no Brasil rural e urbano*. **InterSciencePlace**, Campos dos Goytacazes, v. 1, n. 13, 2015. Disponível em:

<http://www.interscienceplace.org/isp/index.php/isp/article/view/127>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

NOBRE, Edianne dos Santos. **Incêndios da alma**: a beata Maria de Araújo e a experiência mística no Brasil do oitocentos. 2014. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. São Paulo: EDUC, 1993.

OLIVEIRA, Alexandra Catarina. **Teatro inserido nas unidades curriculares como forma de ajuda no desenvolvimento de crianças e jovens**. 2015. 122 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, 2015. Disponível em:

<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/40802/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Alexandra%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

OLIVEIRA, Hayaldo Copque Fraga de. Estratégias de deslegendarização da personagem no drama moderno. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE, 10, 2019. **Anais[...]**, Campinas, v. 20, n. 1, 2019. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4507>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

OLIVEIRA, Josenilda Sales de; SILVA, Valéria Patrícia Araújo. **Currículo tradicional e ensino de história: emancipar x docilizar**. *In*: CONFERÊNCIA NACIONAL DE EDUCAÇÃO. **Anais [...]** Campina Grande, 2016. Disponível em:

<http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/20612>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de (Org.). **O livro didático de História**: políticas reflexões e aprendizado. 10. ed. Campinas, Papirus, 2003.

OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. Uma profissional de história em gestão de política pública: como a memória construiu minha experiência no PNLD de 2004 a 2015. *In*: ROCHA, Helenice; REZNIK, Luís; MAGALHÃES, Marcelo de Souza (org.). **Livros didáticos de história**: entre políticas e narrativas. Rio de Janeiro: FVG Editora, p. 55-66, 2017.

PAIVA, Ana Carolina do Rêgo Barros. **A dinâmica da Palavra na Dramaturgia de Joaquim Cardozo**: inter-relações entre o espaço da escrita e o espaço da cena. 2009. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PAIVA, Ana Carolina do Rêgo Barros. A Espetacularidade da Praça Pública nos Diálogos de Joaquim Cardozo. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE, 2008. **Anais [...]**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1357>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

PAIVA, Marlla Rúbya Ferreira *et al.* Metodologias ativas de ensino-aprendizagem: revisão integrativa. **SANARE - Revista de Políticas Públicas**, Sobral, v. 15, n. 2, 2016. Disponível

em: <https://sanare.emnuvens.com.br/sanare/article/view/1049>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

PARANHOS, Kátia. **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez, 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASTRO, Tamara Claudia Coimbra. **Os tons em trânsito de Clara Nunes: samba, carnaval e religião (1966-1984)**. 2018. 257f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

PAULA, Marcio Gimenes de. Padre Cícero – Poder, fé e guerra no sertão, de Lira Neto. **Interações**, Uberlândia, v. 4, n. 6, p. 189-192, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Valter Pires; MARVILLA, Miguel. (Org.) **Ditaduras não são eternas: memórias da resistência ao golpe de 1964, no Espírito**. Vitória: Flor&Cultura/ Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **Revista História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n.14, p.31-45, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30220>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e representações, uma trajetória. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p. 45-58, jan./dez. 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6395>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Na contramão da vida: razões e sensibilidades dos filhos malditos de Deus (Antônio Rasgado, Benjamin o Degolador, João Foguista). **História e sensibilidade**. Brasília: Paralelo, v. 15, p. 161-177, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Ressentimento e ufanismo: sensibilidades do Sul profundo. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: UNICAMP, 2004. p. 223-238.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [Online], 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/229>. Acesso em 27 de maio de 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

PIMENTEL, Mary. **Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira**. Fortaleza: Arte Brasil, 2006.

PINTO, Luciano Rocha. A história como jogo: contribuições de Michel Foucault para o ensino da história. **História & Ensino**, v. 17, n. 1, p. 149-165, 2011. Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/11255/0>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

PISANI, Maria Augusta Justi. Taipas: a arquitetura de terra. **Revista Sinergia**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 09-15, 2004.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Editora Alfa Omega, 2003.

RAGO, Margareth. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. **Tempo social**, São Paulo, v. 7, n. 1-2, p. 67-82, 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/Bn67fyfwtQfrMvhqN8VnXXQ/?lang=pt>. Acesso em 27 de maio de 2021.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. Linguagens artísticas (Cinema e Teatro) e o ensino de História: caminhos de investigação. **Fênix–Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 4, p. 03-04, 2007. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/662>. Acesso em 27 de maio de 2021.

REBOUÇAS, Myrlla Muniz. **Patativa do Assaré**: poesia, canção e consciência. 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31530?locale=en>. Acesso em: 28 de maio de 2021.

REESINK, Edwin Boudewijn. Curiosidades em torno de Canudos: canudos o povo da terra. **Caderno CRH**, v. 11, n. 28 (1998) 1998. Disponível em: <https://cienciasmedicasbiologicas.ufba.br/index.php/crh/article/view/18690>. Acesso em 27 de maio de 2021.

REIS, Luís. **TPN Teatro Popular do Nordeste**: O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2018.

REVERBEL, Olga. **Teatro na escola**: pensamento e ação no magistério. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1997.

REVERBEL, Olga. **O Teatro na Sala de Aula**. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

RIBEIRO, Renilson Rosa. Zumbi–herói étnico, Tiradentes–herói nacional: O jogo das representações didáticas nos manuais escolares de História do Brasil. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2007. **Anais [...]**, São Leopoldo, p. 1-10, 2007.

RIOS, Audifax. **Antônio Conselheiro**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2017.

RLAH, Organizadores do Dossiê. Apresentação dos Organizadores do Dossiê Sensibilidades. **Revista Latino-Americana de História**, São Leopoldo, v. 1, n. 2, p. 7-9, 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/view/63>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

ROCHA, Gildete Paulo; CUNHA, Priscila Borges. Bando de teatro Olodum: arte como ferramenta no combate ao racismo no contexto sociocultural brasileiro. **Revista Encantar-Educação, Cultura e Sociedade**, Bom Jesus da Lapa, v. 2, p. 01-13, 2020. Disponível em:

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/encantar/article/view/8830>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

RODRIGUES, Eder Sumariva. Teatro anos 80: uma década vazia?. *In: REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE*, 2008. **Anais [...]**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1364>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

RODRIGUES, Nina. A loucura epidêmica de Canudos Antonio Conselheiro e os jagunços. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 145-157, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/SSbnpWjvcGYWsqdvPgnvsRd/?lang=pt>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

RUFINO, Jéssica Juliana. Posições discursivas: uma análise sobre as representações do nordestino na revista veja em contaste com o discurso popular de Patativa Do Assaré. *In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL*, 17. **Anais [...]** Campinas: COLE, 2009.

RÜGER, Alexandre Cintra Leite. **A Percussão Corporal como Proposta de Sensibilização Musical para Atores e Estudantes de Teatro**. 124 f. Dissertação. (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95126>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Mariana, v. 2, n. 2, p. 163-209, 2009. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/12>. Acesso em 27 de maio de 2021.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica - Teoria da história**: os fundamentos da ciência histórica. Tradução: Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. UNB, 2001.

SALES, Maria Pia. **História de minha terra**: como nasceu Trairi. Fortaleza: Ed. LCR, 1992.

SANTANA, Arão Paranaguá. Trajetória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil. **Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 247-252, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57098>. Acesso em 27 de maio de 2021.

SANTANA, Tiago; CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré**: o Sertão Dentro de Mim. São Paulo: Edições SESC, 2010.

SANT'ANNA, Luiz Alberto Sciamarella. **Georges Duby e a construção do saber histórico**. 2001. 108 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba/ Universidade Federal de Pernambuco, 2001.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Corpo e história. **Cadernos de subjetividade**, Campinas, v. 3, p. 243-266, 1995.

SANTOS, Irinéia Maria Franco. **Luta e perspectivas da teologia da libertação: o caso da comunidade São João Batista, Vila Rica, São Paulo: 1980-2000.** 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SARAÇOL, Helena Fleck. **A escravidão e seus vestígios retratados nos romances maranhenses do século XIX: uma análise das obras O mulato, de Aluísio de Azevedo e Ursula, de Maria Firmina dos Reis.** 65 f. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Pampa, Campus Bagé, Bagé, 2017.

SERAINÉ, Florival. Contribuição para o estudo da influência indígena no linguajar cearense. **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, v. 66, p. 5-16, 1950.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. *In*: BURKE, Peter. (Org.) **A Escrita da História: novas perspectivas.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 40-98.

SILVA FILHO, José Brito da. **A experiência da Cia Ortaet de Teatro no centro-sul cearense: percurso pedagógico e processos criativos.** 2020. 193f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/31241>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. Arena conta Zumbi e a revolta da casa dos ídolos: articulação de vozes políticas no teatro brasileiro e angolano. **Revista Alêre**, Tangará da Serra, v. 12, n. 2, p. 19-44, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/1675>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

SILVA, Angela Consiglio Moreira da. **Aproximações entre a sala de ensaio e a sala de aula: relato de experiência teatral desenvolvida, em perspectiva colaborativa e democrática, na escola da prefeitura de Guarulhos Manuel Bandeira.** 2018. 98 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2018. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154990/silva_acm_me_ia.pdf. Acesso em: 12 de maio de 2021.

SILVA, Daniel Neves. 27 de março - Dia Mundial do Teatro; *In*: **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/datas-comemorativas/dia-mundial-teatro27-marco.htm>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

SILVA, Edson Armando. Banco de dados e pesquisa qualitativa em história: reflexões acerca de uma experiência. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 3, n. 2, p. 167-176, 1998.

SILVA, Géssica Patrício da. **Regulamentação da Lei nº 9.394/96 (LDB), cidadania e direitos políticos.** 2015. 81 f. Monografia (Bacharelado em Direito) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2015.

SILVA, Marcos; FONSECA, Selva Guimarães. **Ensinar história no século XXI: em busca do tempo entendido.** São Paulo: Papyrus Editora, 2007.

SILVA, Mônica Ribeiro da. Currículo, ensino médio e BNCC - Um cenário de disputas. **Retratos da Escola**, Brasília, v. 9, n. 17, 2016. Disponível em: <http://retratosdaescola.emnuvens.com.br/rde/article/view/586>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

SILVA, Nadja Maira Baltazar da; LUNA, Jairo Nogueira. A cultura popular nordestina no engenho teatral moderno de Joaquim Cardozo. **Revista Diálogos**, n. 20, p. 438, 2018. Disponível em: https://www.revistadiálogos.com.br/Dialogos_20/Dial_20_Luna_Nadja.htm. Acesso em: 26 de maio de 2021.

SILVA, Ricardo Oliveira. Revolução, história e tempo. **Revista História: Debates e Tendências**, Passo Fundo, v. 15, n. 1, p. 252-268, 2015. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rhdt/article/view/5288>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

SILVA, Vládia da; ALENCAR, Francisco Amaro Gomes de. Formação territorial do Ceará: Das 16 vilas originais aos 184 municípios atuais. **Boletim Goiano de Geografia**, v. 35, n. 1, p. 53-69, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/bgg/article/view/35484>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

SIUDA-AMBROZIAK, Renata. O bom diabo na literatura de cordel. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 16, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/358>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

SOARES, Mariana Cysneiros Cavalcanti. **As influências de Lampião e do cangaço na moda**. In: ENCONTRO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO DA FACULDADE SENAC, *Online*, 2007. Disponível em: http://www.faculdadesenacpe.edu.br/encontro-de-ensino-pesquisa/2011/I/anais/comunicacao/018_2007_oral.pdf. Acesso em: 15 nov. 2019.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

SOUSA BRASIL, Thomaz Pompeo de. **Ensaio estatístico da província do Ceará**. [1863]. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 1997.

SOUSA BRASIL, Thomaz Pompeo de. **Ensaio estatístico da província do Ceará**. Fortaleza: [s. n.], 1864.

SOUSA, Gerson Carlos Matias de. **Dança Balé Baião 20 Anos em Companhia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

SOUSA, Gerson Carlos Matias de. **Processos de aprendizagem e criação em danças afroancestrais: proposições pedagógicas e modos de fazer**. 2018. 226f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/39769>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

SOUZA, Miliandre Garcia de. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda” In: Simpósio Nacional de História, São Paulo, 2011. **Anais**

[...], São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em:
<https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/32-snh26?start=340>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

SOUZA, Mayara Kerolyn de *et al.* O uso da voz em artistas de rua. In: **CoDAS**. v. 31, n. 2, 2019. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/codas/a/zRhgQqyYrJZyp4tkbB7n3nd/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

SOUZA, Ney. Contexto e Desenvolvimento Histórico do Concílio Vaticano II. **Revista Teologia e Cultura**, São Paulo, n. 2, 2005. Disponível em:
<https://ciberteologia.com.br/.../pdf/.../contexto-e-desenvolvimento>. Acesso em 05 julho de 2019.

SOUZA, Rosana Alves Soares de. **Movimento de Adolescentes e Crianças–MAC**: infância de participação, nas ruas e praças do Morro da Conceição. (Recife, 1968-1978). 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2019.

TEDESCHI, Losandro Antonio. O fazer histórico e a invisibilidade da mulher. **OPSIS**, [S. l.], v. 7, n. 9, p. 329–340, 2010. Disponível em:
<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9347>. Acesso em: 28 maio. 2021.

TEIXEIRA, Gilberto Lopes. A violência é cega: Reflexões em torno de Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago. **Aurora - Revista de Arte, Mídia e Política**, n. 7, p. 19, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/3903>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

TSUNODA, Danielli. **Projeto de formação de leitores**: Análise de uma experiência em uma escola particular de Fortaleza. 2010. 52 f. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Departamento de Estudos Especializados, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010. Disponível em:
http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/44337/1/2010_tcc_dtsunoda.pdf. Acesso em: 12 de maio de 2021.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de rua no Brasil**: a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

UZEL, Marcos. **O teatro do Bando**: negro, baiano e popular. Salvador: Teatro Vila Velha, 2003.

VASCONCELOS, Sandra Maia Farias. História de vida e genealogia: categoria narrativa específica em busca do tempo perdido. **Linha d'Água**, São Paulo, n. 24 v. 2, p. 313-328, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/ri/handle/riufc/18207>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

VELOSO, Reginaldo. **Um Movimento de Crianças**. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

VERAS, Daniela de Sousa Oliveira Melo. **A atuação do orientador educacional na perspectiva do desenvolvimento da autoestima do educando**. 2019. 73 f. Trabalho de

Conclusão de Curso (Licenciatura em Pedagogia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/22680>. Acesso em: 11 de maio de 2021.

VIEIRA, Nildes Costa Ribeiro. **Cabaré da Raça**: um espetáculo panfletário, didático e interativo. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8593>. Acesso em: 11 de maio de 2021.

VILLA, Marco Antonio. **Canudos**: o campo em chamas. São Paulo: Saraiva, 2002.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. História, região e poder: a busca de interfaces metodológicas. **Lócus: revista de história**, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 1-17, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20441>. Acesso em: 18 de junho de 2020.

WALKER, Daniel. **Pequena Biografia do Padre Cícero**. Juazeiro do norte: RocketEdition, 1999.

WANDERLEI, Leandro Aquino. **Conflito no sertão conselheirista**: a relação do clero da Arquidiocese da Bahia com Antônio Conselheiro e seus adeptos (1873-1897). 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11161>. Acesso em: 11 de maio de 2021.

ZANOTTI, Luiz Roberto. **A longa travessia de Lampião**: da literatura de cordel ao espetáculo teatral Virgolino e Maria: Auto de Angicos. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba-PR, 2012.