

Experiências Teatrais no Acre

Leonel Martins Carneiro
(Organizador)



Stricto
sensu
Editora



Edufac

The background is a solid black field with several overlapping, thin white lines forming a series of triangles and geometric shapes. Some of these shapes are solid white, while others are just outlines. The overall effect is a complex, layered geometric pattern.

Experiências Teatrais no Acre

Leonel Martins Carneiro
(Org.)

EXPERIÊNCIAS TEATRAIS NO ACRE



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E96

Experiências teatrais no Acre / Leonel Martins Carneiro (org). – Rio Branco : Stricto Sensu, Edufac, 2022.
270 p. : il.

ISBN: 978-65-86283-69-3 (Stricto Sensu Editora)

ISBN: 978-65-88975-42-8 (Edufac, E-book)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283693

1. Teatro. 2. Arte. 3. Cultura. I. Carneiro, Leonel Martins.
II. Título.

CDD 22. ed. 792.918113

Bibliotecária Responsável: Tábata Nunes Tavares Bonin / CRB 11-935

O conteúdo dos capítulos do presente livro, correções e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

Experiências teatrais no Acre

Leonel Martins Carneiro (org.)

www.sseditora.com.br

www2.ufac.br/editora

Copyright ©Edufac / Strictu Sensu Editora

Feito Depósito Legal





Esta publicação foi financiada com recursos da Lei Aldir Blanc (Edital FEM 02/2021). Este livro é fruto de pesquisa financiada com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Acre – Fapac/CNPq (Edital PPP 03/2016, Termo de Outorga 12/2018)

SUMÁRIO



Apresentação _____	9
---------------------------	----------

Leonel Martins Carneiro

Desejos, sujeitos e objetos na pesquisa nas artes cênicas _____	17
--	-----------

Maria do P. Socorro Calixto Marques

Katxa Nawa: Prática Cultural do Povo Huni Kuĩ para Conexão com os Espíritos dos Legumes _____	33
--	-----------

Rasu Inu Bake Huni Kuĩ (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá) e Hanna Araujo

Histórias de Betho Rocha: de um sonho a Sonhos _____	61
---	-----------

Yuri Montezuma e Leonel Martins Carneiro

Experiências de Teatro de Grupo no Acre: GPT e a formação de espectadores _____	73
--	-----------

Marília Bomfim e Leonel Martins Carneiro

Os 40 anos da Fetac: quatro décadas de resistência cultural e memória popular _____	89
--	-----------

Flávia Burlamaqui Machado e Lenine Barbosa Alencar

Fragmentsos de uma década no palco e na rua _____	103
--	------------

Claudia Toledo e Lenine Barbosa Alencar

Morte e vida severina: o espetáculo inaugural de uma experiência teatral juruaense _____	115
---	------------

Cleidson de Jesus Rocha

Bacia de memórias: experiências, autobiografias e processos de criação no Acre _____	135
<i>Tânia Villarroel e Leonel Martins Carneiro</i>	
“As criadas” na universidade – Formação, Pedagogia e Criação Cênica no Processo Formativo em Artes Cênicas: Teatro/Ufac _____	151
<i>Micael Côrtes e Alan Saldanha</i>	
Grupo de extensão na Universidade Federal do Acre como espaço de investigação, produção e continuidade das artes cênicas _____	187
<i>Valeska Ribeiro Alvim</i>	
Diálogos entre experiência estética e processos formativos: A caminhada e o imprevisível no processo de (trans) formação _____	199
<i>Leonel Martins Carneiro e Micael Côrtes</i>	
Teatro é resistência: memórias de mulheres do teatro de Rio Branco _____	215
<i>Sandra Maria Gomes de Oliveira e Leonel Martins Carneiro</i>	
Indícios da formação da experiência teatral em contexto escolar: Shakespeare invade Rio Branco _____	239
<i>Maria Jaqueline Chagas e Leonel Martins Carneiro</i>	
Posfácio - Mais uma vez, outra vez. E o que há de novo? _____	257
<i>Henrique Silvestre</i>	
Sobre os autores _____	260
Índice Remissivo _____	267

APRESENTAÇÃO



Este livro é fruto de um percurso de pesquisa longo e tortuoso, como os rios amazônicos. As bases epistemológicas da pesquisa foram desenvolvidas, especialmente, ao longo do trabalho de doutorado denominado **A Experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**, realizado junto ao PPGAC-USP, com bolsa da Fapesp. Nesta nova empreitada, ampliou-se o estudo da experiência do teatro para além do campo da recepção, olhando-se também para o campo da produção teatral. O campo de estudo passou a ser delimitado por experiências ocorridas especialmente no estado do Acre, com destaque para a capital do estado Rio Branco-AC.

Ao longo da pesquisa pudemos vislumbrar que, diferente do que muitos creem e dizem, o teatro (em sua forma de origem europeia) está presente há mais de um século no Acre. O teatro europeu está na vida do povo acreano desde os teatros de zarzuelas, apresentados por companhias trazidas por Galvez no final do século XIX e a teatralidade faz parte do dia a dia dos povos originários que habitam o Acre.

Como revelado no artigo **Desejos, sujeitos e objetos na pesquisa nas artes cênicas**, de Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques, há muitos desafios para se fazer pesquisa no e sobre o teatro acreano, como o preconceito, a escassez de registros, mas há toda uma história que pede para ser escrita. Nesse sentido, esse livro, mais do que traçar uma história completa do teatro acreano busca, na reunião de artistas, professores e pesquisadores, traçar um panorama da experiência do teatro acreano, como uma fotografia que registra um momento em um determinado ponto de vista.

Conta a história que quando Galvez chega ao Acre e decide declarar a independência – tornando o território um país independente

por Yuri Montezuma e Leonel Carneiro, em seu artigo **Histórias de Betho Rocha: de um sonho a sonhos**. É nesse tempo que surgem outros importantes grupos teatrais do Acre, sendo muitos deles ligados às Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica.

Como está posto no artigo **Experiências de Teatro de Grupo no Acre: GPT e a formação de espectadores**, por Marília Bomfim e Leonel Carneiro, o teatro de grupo acreano teve nas décadas de 1970 e 1980 uma grande efervescência e estava conectado com o teatro amador de todo o Brasil, havendo um grande intercâmbio. É dessa época a formação da Federação de Teatro do Acre - Fetac, conforme narra o artigo **Os 40 anos da FETAC: Quatro décadas de resistência cultural e memória popular** de Flávia Burlamaqui e Lenine Alencar. É conhecido que nessa mesma época houve a participação de muitos seringueiros em peças teatrais que se tornaram uma maneira de expressão da realidade dos oprimidos. Muitos deles, como Marina Silva, tiveram um importante papel na luta pelos direitos humanos e pela defesa do meio ambiente.

Nos anos de 1980, muitos diretores e importantes grupos do teatro nacional foram para o Acre trabalhar com artistas locais. Dentre eles, podemos destacar Zé Celso Martinez, João das Neves e Roberto Gil Camargo. Fazia parte deste intercâmbio também a ida de artistas acreanos à festivais de todo o Brasil para se apresentarem ou mesmo para conhecerem o teatro, tal como Betho Rocha e Henrique Silvestre, que tiveram a experiência de verem diversas apresentações no Rio de Janeiro.

Os artistas formados nesse contexto efervescente de um teatro ligado ao movimento agitprop, protagonizado dentre outros, por figuras como Matias e Chico-Pop, na década de 1990 passam a formar outros grupos, com destaque para os longevos GPT (com mais de 30 anos de existência) e a Cia. Visse-Versa, cuja formação está tão bem narrada neste livro no artigo **Fragmentos de uma década no palco e na**

rua de Claudia Toledo e Lenine Alencar.

Não era apenas na capital do Acre, Rio Branco, que o teatro brotava com grande pujança. Nas cidades do interior surgiam diversos grupos de teatro amador, como os que apresentavam no lendário Teatro Cecy em Sena Madureira-AC, reconhecidamente o primeiro teatro do estado. Em Cruzeiro do Sul havia diversos grupos e experiências que impulsionaram inclusive a construção do Teatro dos Náuas, como nos conta Cleidson de Jesus Rocha em seu artigo **Morte e vida severina: o espetáculo inaugural de uma experiência teatral juruaense**.

Nos anos 2000, o estado entra em um novo momento de sua história, com a criação da Licenciatura em Artes Cênicas: teatro (2005) na Universidade Federal do Acre, o primeiro curso desse tipo na região Norte do Brasil. Chama a atenção que diferentemente da maior parte dos estados brasileiros, o curso de artes cênicas surge junto do curso de música e primeiro que o tradicional curso de artes visuais (que até o presente momento não foi criado). Com a Licenciatura em Artes Cênicas: Teatro, chegam à cidade de Rio Branco professores-artistas de diversos estados do País como Andrea Favilla (RJ), Adriana Santelli (SP), Valeska Alvim (MG), Gisela Brugnara (SP), Flávio Lofêgo (RJ), Micael Côrtes (SE), Luiz Humberto Garcia (MG), Leonel Carneiro (SP), Humberto Issao (SP), Flávio da Conceição (RJ), Carlos Alberto Ferreira da Silva (MG), Adelize Souza (BA), Thales Branche (PA) e Hanna Araujo (SP). Também o curso conta com o professor Écio Cunha, acreano que cursou música na Universidade de Brasília e que tem uma longa trajetória no teatro acreano.

Dessa rica e frutífera experiência do teatro em diálogo com a universidade, trazemos algumas experiências, desde as vivenciadas no âmbito das aulas de teatro, como as narradas por Tânia Villarroel e Leonel Carneiro no artigo **Bacia de memórias: experiências, autobiografias e processos de criação no Acre**, passando pela pesquisa em teatro conforme nos trazem Micael Côrtes e Alan Saldanha no artigo

As criadas na universidade - Formação, Pedagogia e Criação Cênica no Processo Formativo em Artes Cênica: Teatro/Ufac e chegando à extensão universitária, como trazido por Valeska Alvim ao falar do **Grupo de extensão na universidade federal do acre como espaço de investigação, produção e continuidade das artes cênicas**. Nesse imbricamento entre as dimensões da pesquisa-ensino-extensão, vem surgindo cada vez mais possibilidades de geração de novos saberes e fazeres teatrais, tal como traz a proposta de Leonel Carneiro e Micael Côrtes em **seus Diálogos entre experiência estética e processos formativos**.

A variedade de experiências e sotaques dos professores e das professoras traz novas referências para o teatro acreano e as teatralidades acreanas trazem novas visões e possibilidades de fazer teatro para os professores e estudantes da universidade. Em 2019, o estado ganha um bacharelado em teatro com a fundação do curso ABI Teatro e um Mestrado em Artes Cênicas, ambos os primeiros da Região Norte em Universidades Federais. Já fruto dessa nova fase, alguns artigos trazem pesquisadoras/atrizes como Jaqueline Nascimento, Sandra Gomes e Marília Bonfim, que desenvolvem importantes investigações no campo das artes cênicas, destacando o papel feminino no teatro acreano e a sua vocação política, tal qual a própria autora Sandra Gomes bem pontua em seu artigo **Teatro é resistência: memórias de mulheres do teatro de Rio Branco**.

Quinze anos após a criação do curso de Licenciatura em Teatro já existem concursos específicos para professores da disciplina Arte no estado do Acre, ainda que eles sejam obrigados a trabalhar as quatro linguagens artísticas, independentemente de sua formação. Segundo dados fornecidos pela Secretaria de Educação e Esporte do Estado do Acre (SEE), no ano de 2021 havia 133 professores concursados para atuarem na disciplina Arte, sendo que desses, 7 especialistas em música, 31 em teatro e 29 em artes visuais. Os demais foram contratados em

um momento anterior aos concursos específico para cada linguagem, que tiveram início em 2013. Os números demonstram que, ainda hoje, a maior parte dos professores que atuam na disciplina Arte no Estado não tem formação específica na área ou são professores provisórios.

Os desafios são muitos. A sucateização dos poucos espaços culturais públicos do estado impõe um desafio, assim como a falta de políticas efetivas para acesso aos bens culturais. As poucas iniciativas existentes como as desenvolvidas pelo Centro de Multimeios da Secretaria Municipal de Educação, da Usina de Artes João Donato ou de projetos ligados à Universidade Federal do Acre, ainda são insuficientes para uma promoção mais generalizada de acesso à arte. A política pública para a cultura, restrita a editais sem uma periodicidade e recursos necessários, ainda precisa avançar muito.

Diante desse quadro, reafirma-se a importância de outros espaços para além dos teatros e universidades no acesso à experiência teatral. Um dos principais locais de encontro com a experiência teatral é a escola, como nos apresenta o artigo **Indícios da formação da experiência teatral em contexto escolar: Shakespeare invade Rio Branco** de Jaqueline Chagas e Leonel Carneiro. Seja pela sua abrangência, seja pela importância que a escola possui nas comunidades em que está inserida, já que muitas vezes como é o único equipamento público. A partir das pesquisas que realizamos e dos artigos presentes nesse livro, podemos afirmar que, no Acre, a escola é o principal lugar de contato com o teatro na sua forma ligada à sua origem ocidental-europeia. Reconhecendo esse fato, ainda que intuitivamente, grupos de teatro e todos os projetos de formação que identificamos têm na escola uma parceria fundamental.

Outro lugar fundamental de contato com a linguagem teatral, de maneira direta ou indireta, está no campo da religião e do ritual. Diversos grupos de teatro amador da cidade de Rio Branco estão ligados às comunidades religiosas atualmente. Como citado acima,

esse não é um fenômeno novo, considerando que na década de 1970 as comunidades Eclesiais de Base (CEBs), ligados à Igreja Católica, foram um dos berços do teatro que temos no estado na atualidade.

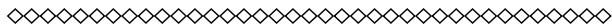
A diversidade e riqueza do teatro acreano é notável e conhecê-la é obrigação de todo pesquisador brasileiro que se preste a fugir das perspectivas coloniais sobre as quais está erguida a história (oficial) do teatro brasileiro. Esperamos com esse livro contribuir para a multiplicação de perspectivas e de iniciativas para revelar a diversidade da experiência teatral brasileira.

Leonel Martins Carneiro²
Inverno amazônico de 2022

◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊

2 Universidade Federal do Acre (Ufac), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio Branco, Acre, Brasil

DESEJOS, SUJEITOS E OBJETOS NA PESQUISA NAS ARTES CÊNICAS



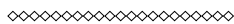
Maria do P. Socorro Calixto Marques¹

Este artigo objetiva refletir sobre escolhas de material de pesquisa no campo das artes cênicas. Inicialmente, fui pesquisadora de um teatro de intervenção política e, posteriormente, professora no Curso de Teatro e nesse trânsito, no que tange o teatro no Acre, constatei que há muito material para ser observado, analisado para que, assim, possa entrar para a memória do teatro brasileiro. Sempre me pergunto por que ainda não há mais livros publicados sobre o teatro no Acre e por extensão, na Amazônia. Uma de minhas hipóteses para a escolha é que, muitas vezes não é nosso desejo que ilumina a pesquisa, mas a necessidade política e exigências acadêmicas, como, por exemplo, os cânones vigentes da época e, até porque o desejo em pesquisa, vai se construindo e desconstruindo. Quem nunca pensou em largar sua pesquisa lá pelo décimo ano de trabalho? Sempre falamos em disciplinas voltadas para Pesquisa em Artes Cênicas que nosso objeto de desejo, às vezes, corre o risco de ser largado, em detrimento de outra escolha; o contrário também pode acontecer: você pode ir descobrindo elementos de seu material e após analisá-lo, mostrar a seu leitor sua importância no cenário das artes cênicas. É sobre esse movimento que pretendo refletir aqui, partindo na narração de minha experiência como docente e pesquisadora para, nesse movimento, contribuir com aqueles que ainda não descobriram seu objeto de pesquisa ou se descobriram ainda o não valoraram, especialmente para a pesquisa em recônditos lugares da Amazônia, em especial meu Acre.

Palavras-Chave: Distanciamento, Reconhecimento, Teatro.

*[...] E o fim de nossa viagem será
Chegar ao lugar de onde partimos.
E conhecê-lo pela primeira vez.*

Thomas Stearns Eliot



1 Professora Titular do Curso de Teatro e da Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia desde 2008. Ex-professora do Curso de Letras e Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre. (1992-2008)

PREÂMBULO

Escrevo este artigo diretamente para meus amigos, conterrâneos ou não, que pesquisam sobre as artes cênicas, seja com material da produção local ou de outra localidade, mas que elegeram, como foco de estudo, a esfera artística, em especial o teatro. Constata-se que não somente no Acre, como em outros lugares onde as manifestações mais populares imperam, o teatro vem carregado de outras linguagens artísticas, como as artes visuais e a música. A música sempre foi um elemento de composição das artes cênicas, não apenas como trilha sonora, quando vinha para complementar o enredo da peça, como estudamos no teatro grego, berço do teatro ocidental bem antes da era cristã, ou até mesmo em estéticas como Melodrama, quando de seu início no século XVIII, até o teatro épico, já no início do século XX. Embora aqui não me estenda sobre as várias fases de cada estética citada, posso afirmar de antemão que a natureza híbrida do teatro foi se tornando uniforme, no sentido pleno da palavra, com a consagração da palavra escrita. E isso não se deu apenas no teatro. A valor construído à palavra escrita em detrimento da oral elegeu textos e leitores que passaram pelo trono do letramento. Logo, apenas artistas que escreviam textos ou leitores alfabetizados e até bilíngues passaram a ser leitores, artistas e críticos reconhecidos. Se considerarmos, ainda, o desenvolvimento dos currículos escolares e as implantações de escolas, com seus conteúdos regulares, mais ainda entenderemos como as linguagens, artísticas ou não, foram separadas e apenas no final do século XX passou-se a adotar, ainda meio confuso, o caminho interdisciplinar. Aqui, no sentido de dar voz ao que não é letrado, portanto, o letramento ainda assim é soberano.

Ocorre que essa divisão se consagrou de tal maneira que até hoje, associado aos limites de uma pesquisa, seja na área da linguagem cênica ou não, o pesquisador é levado a delimitar seu tema e desdobramentos

durante uma sessão de orientação. Confesso minha frustração muitas vezes, até porque, vinha de um desconhecido que desdenhava meu objeto, não só de pesquisa, mas de afeto.

Diante de experiências como a relatada acima, o primeiro passo é saber se seu desejo resiste às críticas de orientadores que, não muito raro, preferem orientar textos ou metodologias que eles já tenham experimentado e, por isso, possuam segurança no processo de monitoramento da pesquisa. Muitos esquecem ou não acreditam que o processo de orientação é uma caminhada que supervisor e orientando fazem no escuro. Dito isso, entro na pesquisa do teatro acreano.

Primeiro, deixo claro que fiz uma pesquisa de textos encenados em Rio Branco em várias épocas e a capital não significa que seja todo o Acre, portanto não devemos tomar a parte pelo todo. Para tanto, vivi um verdadeiro “bate porta”. Melhor dizendo, ia pedindo, recebendo, às vezes não recebendo orientação; o tempo passando, eu ia fazendo créditos de doutorado no curso e, como tudo acontecia ao mesmo tempo, precisava ser rápida na escolha de peças que davam abertura para um diálogo com alguma teoria dada em disciplinas oferecidas pelo curso de doutorado e a análise do discurso, de vertente bakhtiniana, atendia minha demanda no momento. Desse processo, veio minha primeira descoberta e, como professora de Pesquisa em Artes Cênicas e metodologia científica na Pós-Graduação: as disciplinas não são dadas para iluminar nosso objeto de pesquisa, responder nossas questões e especialmente respaldar as constatações de interpretação que levantamos ao realizar o estudo primeiro do material. É do estudo primário que o pesquisador colhe as primeiras impressões e com elas fará seu farol de pesquisa e mostrará ao orientador. Assim, aquele escuro ao qual me remeti, aos poucos seria iluminado e as descobertas inerentes a qualquer pesquisa se revelariam. Não somente para o tipo de pesquisa que fiz sobre o teatro em Rio Branco, movimento do qual participava, às vezes como espectadora, ou como integrante de um

dos grupos – o Poronga – e, senão amiga, pelo menos conhecida, dos artistas locais. Ao estudar o teatro em Rio Branco, aquele realizado no Teatro Barracão, dirigido pelo Matias, tive que escarafunchar histórias de grupos de anos anteriores, me organizar metodologicamente e exercitar a paciência.

Primeiro porque o tempo do artista não se adequa a nenhum tempo, seja do pesquisador ou do diretor ou do mecenas – voltando ao tempo em que essa pessoa figurava no cenário teatral – aguardando alguma obra para estrear em seu teatro ou apresentá-la à comunidade que frequenta espaços mais abertos, como na Inglaterra e Espanha ou até em palácio. Sim, existia esse tipo de encomenda no teatro inglês, por exemplo. Em pleno século XVII, diferente da França, o movimento teatral isabelino era extremamente fervoroso e contava, inclusive, com administrações de teatro. E veio de lá, de exercícios cênicos, grandes clássicos universais. O que quero deixar claro é que nesse contexto, já havia uma movimentação teatral diferente daquela que descrevi no preâmbulo deste texto. Havia tantos dramaturgos que não eram alfabetizados e espectadores que também não dominavam nada ou quase nada da língua escrita. O que imperava era o convívio teatral, mesmo que as bilheterias já adotassem a divisão social que vemos hoje, grosso modo, em estádios de futebol.

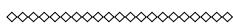
Diante disso, antes de estudar um texto de William Shakespeare, o historiador procura buscar elementos que registraram o convívio teatral, pois é nessa perspectiva – Filosofia do teatro – que muitos pesquisadores, e eu me incluo nessa seara, se engendram para estudar uma obra.

SOBRE ESCOLHAS E JULGAMENTOS PREVIOS

Antes de julgar uma obra teatral – esse nem é mais o papel do crítico teatral – o pesquisador deveria observar o convívio entre atores, diretores e público. E essa prática, no Acre, é muito forte, pois apesar de

os dois cenários de pesquisa são empolgantes, mas para a escolha de um deles há um posicionamento político, em seu sentido pleno. Não que outra escolha não tenha um olhar político, mas eu falo no sentido de ser agente de nossa história. Quem irá escrevê-la? Qualquer um que queira pode fazer isso, mas se esse pesquisador for um sujeito que conviveu com o movimento ou parte dele entenderá melhor as condições culturais pelas quais passam ou passaram o lugar. Eu trilhei um caminho, o qual levou-me a um tipo de teatro e formação de grupo teatral. Estudei sobre teatro épico, seus elementos de composição, sua relação com o teatro de ordem aristotélica e também tive que entrar em outros contextos históricos, como o da União Soviética, do início do século XX, para constatar que o movimento que acontecia em Rio Branco não se deu somente lá, mas em outros lugares que passavam por situações e gêneros formais semelhantes. Até chegar aí, comecei bem de baixo, da leitura daquele material que, muitas vezes e para alguns ainda é ininteligível, pois o desenho de cenas e a linguagem oral se sobrepunham às narrativas⁹.

Diante desse universo de natureza oral, em especial o da Amazônia, não seria apenas um olhar interno, mas sim que, voltado para a essência do material, ao mesmo tempo, mantivesse distanciamento no intuito de enxergar as ranhuras do objeto pesquisado para poder inferir questões e, *quiçá*, conclusões. Há muita gente que desconhece sua própria história, mas o próprio movimento de pesquisa pode levá-lo a conhecê-la. Não me envergonho em dizer que até conhecia nossa história, mas era envolta pela perspectiva do olhar colonizador, assim



9 A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar seu mel, na falta de flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. [...] Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve ao homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade os gostos e as maneiras de ser do homem. (FEBVRE *apud* LE GOFF, 2003, p. 530).

visitantes, um conceito chave foi necessário não somente para analisar as peças de natureza épica, mas também para nos analisarmos, a noção de distanciamento:

a auto-observação do intérprete, um ato artístico de autodistanciamento, impedia o espectador de perder-se completamente no personagem, ao ponto de perder sua própria identidade, e emprestava uma história esplêndida aos acontecimentos? (BRECHT, 1967, p. 104).

Trago a noção de auto-observação não somente através das análises das peças que estudei, mas também na relação com as diversas entrevistas que fiz para, com um olhar distanciado, observar a relação entre a prática dos atores – que quase sempre tinham outras profissões, como jornalistas, motoristas e empregadas domésticas – na arte teatral e no discurso sobre o local em que viviam. Nem todos tinham esse discernimento claro, mas tinham voz ativa e altiva quando o assunto era desmatamento, queimadas e assassinatos de lideranças. Os mais intelectuais até já criticavam a tecla discursiva sobre o seringueiro como protagonista em todas as peças. Já pensavam em um teatro que falasse mais da cidade, pelo menos é o que ouvi em uma das entrevistas. Isso quer dizer que existia um auto distanciamento no que se fazia nas décadas de 1970 até 1990.

Não nos interessa nomear aqui de onde veio essa fala, mas destacar que mesmo com essa autocrítica, um fenômeno como o teatro de Rio Branco ainda não havia sido escrito – de forma mais acadêmica – e precisava ser registrada. Essa foi uma escolha política que alimentou meu desejo na pesquisa em artes cênicas. Com todas as delimitações que me foram exigidas comecei com a análise de *Yuruiá-o rio de nosso corpo*, de João das Neves, e o processo de pesquisa – como sempre acontece – desembocou em várias janelas de possibilidades de investigação. Uma delas era adentrar em pesquisar sobre o Grupo Opinião, já que estava bem próxima a João das Neves e parte do material do grupo; por outro lado, ao investigar as condições de enunciação nas quais o dramaturgo

diretor se viu inserido, tanto eu, quanto ele, entramos no campo artístico de Rio Branco, o qual era e é completamente interdisciplinar: teatro, música, pintura são imbricadas. E, sempre no início da pesquisa, com a necessidade de recortar os objetivos, posso dizer que cada linguagem mereceria uma tese. No entanto, quando um dos artistas lê um trabalho como o meu, a primeira pergunta vem justamente da delimitação: porque você não falou mais da música, da pintura, do teatro infantil, do teatro de rua, da produção, das dificuldades de produção cultural, entre outros, só para mostrar o quanto há para pesquisar e registrar para referendar não somente nossa identidade, mas também deixar de ser uma nota de rodapé em livros sobre o teatro brasileiro ou até mesmo ver seu trabalho ser citado, copiado e sequer encontrar o crédito às suas palavras e resultados de trabalho.

Penso que colocar as citações é importante como forma de não apenas deferência aos que o fizeram antes, mas de referendar trabalhos que dão visibilidade aos teatros feitos em tantos barrancos, lugares áridos, e se somam à memória e à história dos artistas e do teatro brasileiro.

Com esse exemplo, entro em um conceito chave que alinhavou minhas pesquisas, porém apareceu de forma destacada somente em meu último projeto de pesquisa: a noção de espaço. Para referendar o que falo, trago Milton Santos (2000, p. 81) que, sem qualquer vitimíssimo de minha parte e creio que de Milton Santos também, “a pessoa vale pelo lugar que ele ocupa no espaço. Se o lugar que ele habita não conta com infraestrutura – saneamento básico, transportes, iluminação elétrica, escolas, hospitais etc. – ele é menos cidadão”. O contexto ao qual ele se refere não é o da pesquisa, mas isso também ocorre nesse lugar de fala. Lembrem-se da minha primeira experiência de orientação: meu material era um material de “pobre”. Como se um dia Shakespeare e Molière também não tivessem representado um teatro de pobre e também para pobres. Ministrando disciplinas como

de pesquisas que apresentam essa quantidade de anos), são necessários anos de pesquisa. A noção é a de espaço apresentada por Michel De Certeau:

Todo relato é um relato de viagem – uma prática de espaço [...] Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. (DE CERTEAU, 1994, p. 200)

A prática constrói o espaço e esse espaço somente terá visibilidade se o pesquisador começar, continuar e até permanecer na pesquisa. Quando leio meu trabalho e, agora acompanhando as postagens no Facebook de amigos que fizeram teatro, constato mais uma vez, o grande vazio, o espaço vazio, para citar o título o livro de Peter Brook, e que a história do espetáculo de Rio Branco, onde nasci, pede para ser escrita, mesmo que o grupo ou espetáculo tenha durado pouco tempo, com uma finalidade, com uma pessoa difícil, pois não consideramos apenas o ator na composição de um trabalho cênico. E para além dessas individualidades, os espaços físicos que tivemos em momentos de Ditadura Militar, construídos, destruídos, reconstruídos e tudo isso passando na frente dos que ainda permanecem na cidade e anônimos para os que chegam com desejo de pesquisar, mas que ainda precisam se enfronhar na cultura local e isso leva tempo para obtenção.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

BERRETTINI, Célia. Introdução. IN: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Introdução, Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

- BRECHT, B. **Teatro dialético**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
- DE CERTEAU, Michel. Relatos de espaço. In: DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- DUBATTI, Jorge. O teatro como acontecimento. In: DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- LARROSA, Jorge. ¿Para que nos sirven los extranjeros? In: **Educación e Sociedade: revista quadrimestral de Ciência da Ed.** Ano. XXII, n. 79. Campinas: CEDES, 2002. (pp. 67-84);
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- MARQUES, Maria do P. Socorro Calixto. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: Edufac, 2005.
- MELO, Elderson Melo de. **Teatro de Grupo no Estado do Acre: trajetória, prática e a inserção do estilo regional (1970-2010)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 5 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- SANTOS, Milton. As duas esquerdas. Disponível em: **Jornal Folha de São Paulo** (FSP). 07/12/97.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: CosacNaify, 2001.

KATXA NAWA: PRÁTICA CULTURAL DO POVO HUNI KUÏ PARA CONEXÃO COM OS ESPÍRITOS DOS LEGUMES



*Rasu Inu Bake Huni Kuï (Evanildo da Silva Albuquerque
Kaxinawá)¹*

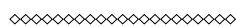
Hanna Araujo ²

Após o contato com os brancos, os *Huni Kuï* foram forçados a deixar suas práticas culturais e foram impelidos a trabalhar na extração da borracha, com isso, as práticas culturais na comunidade não puderam mais ser feitas. Este artigo é fruto de pesquisa que buscou relatar o processo de reconstrução da identidade por meio das práticas performáticas na referida Território tendo o *Katxa Nawa* como uma prática cultural que engloba tudo aquilo que denomina-se Arte, desde as danças tradicionais, pinturas corporais, Músicas, narrativas orais, entre outros conhecimentos.

Palavras-Chave: Práticas Culturais *Huni Kuï*; Arte *Huni Kuï*; *Katxa Nawa*.

A arte indígena vem ganhando espaço e demonstrando seu valor esteticamente e culturalmente no mundo contemporâneo. É importante mostrar como a arte indígena era valorizada no passado pelos próprios nativos quando ainda era somente tradicional, sem nenhuma intenção capitalista e como a arte indígena está sendo valorizada atualmente com intenções capitalistas e políticas.

As artes dos povos indígenas estão há milênios em seus cotidianos. Com o passar dos tempos os sentidos dessas práticas vem se modificando e ganhando novos valores.



1 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professor indígena da rede estadual, Terra Indígena Nova Olinda, Feijó, Acre, Brasil.

2 Professora da Universidade Federal do Acre (Ufac), com atuação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e nas graduações de Teatro e Pedagogia, Rio Branco, Acre, Brasil.

As práticas passaram por muitos anos ocultas ou esquecidas por conta do preconceito dos colonizadores e das proibições que o povo *Huni Kuĩ* sofreu de falar sua língua e praticar sua cultura. Todas essas pressões de preconceitos, fizeram com que os indígenas se alienassem na cultura de outros povos, menosprezando um pouco das suas práticas culturais e de seus conhecimentos.

Mas ao ter novamente a liberdade de morar junto de seus parentes no seu próprio território, os conhecimentos tradicionais passaram a ser valorizados, a ser visto com bons olhos pelos próprios nativos e pela sociedade contemporânea; aquilo que antes era visto como ruim, errado, para o mau, agora é visto como sorte. Aquele lugar que era visto como sofrimento agora é visto como lugar de paz onde pode respirar um ar mais puro, esse lugar é a aldeia.

As práticas culturais *Huni Kuĩ* possuem dinâmica própria e algumas vezes não é possível fazer a transposição para a língua portuguesa de modo automático. Como o termo *Beyus Xarabu* que representa toda a nossa vivência, as brincadeiras e festas os plantios do povo *Huni Kuĩ*. Na palavra *beyus* estão incluídas as danças, as músicas, as festas e as brincadeiras, numa noção mais expandida que a língua portuguesa propõe, pois nestas práticas estão incluídas, em maior ou menor grau, tanto os aspectos lúdicos quanto sagrados.

Neste texto, fruto de pesquisa de mestrado em Artes Cênicas o recorte abarca o *Katxa Nawa*, pois foi uma das práticas culturais mais importantes para a reconstrução da identidade dos *Huni Kuĩ* da Terra indígena Nova Olinda, localizada no alto rio Envira no município de Feijó-AC. Foi a primeira festa cultural a ser realizada após os *Huni Kuĩ* serem impedidos de praticar seus rituais quando estavam sobre as ordens dos seringalistas. Portanto, falaremos com mais detalhes sobre este evento cultural, pois o *Katxa Nawa* congrega tudo aquilo que os estudiosos chamam de artes.

AS ARTES NO MUNDO HUNI KUĨ

A Arte como conceito para nós *Huni Kuĩ* vai muito além do pintor, do cantor, do dançarino, do escultor de madeira. Nós nativos, praticamos artes no nosso dia a dia e não como uma profissão. A arte está em nós e nós estamos na arte. Fazemos arte nas brincadeiras, nos rituais sagrados, nas festas de animação, nas atividades de cura, a arte faz parte da nossa vida como um todo, podemos abordar aqui algumas dessas práticas. Todos nós praticamos artes, embora não utilizando uma divisão tão específica como a que tem sua origem no ocidente.

Nas manifestações culturais do povo *Huni Kuĩ* existem vários tipos de jogos e brincadeiras. Algumas delas com fogo, outras com água e cinza molhada, com urucum, corridas pedestres e outras com comidas típicas. Todas essas brincadeiras têm por finalidade alegrar as pessoas, alertar os guerreiros e guerreiras sobre a sua interação no meio dos demais. Nessas brincadeiras ninguém fica de fora, todos participam e se sentem bem, pois essas ações não têm a intenção de dizer quem é melhor que o outro e sim, mostrar que todos somos iguais e que não é só as crianças e os jovens que brincam, mas os idosos também se divertem no meio do povo. São várias brincadeiras que em algumas delas precisamos de objetos, outras fazemos somente com o próprio corpo.

O povo *Huni Kuĩ* tem várias práticas culturais, cada uma com sua especificidade, sua ciência e seus significados. Antes de adentrar a festa que irei me debruçar com mais detalhes faço aqui um breve comentário sobre outras festas que o povo *Huni Kuĩ* faz.

FESTAS E BRINCADEIRAS DO POVO HUNI KUĨ

Para melhor compreensão do leitor, podemos citar a brincadeira *Piti Beyus* que traduzindo para o português seriam “as brincadeiras com alimentação”. Existem diversas formas de brincar com os

os pedidos ele ou ela será uma pessoa considerada entre o povo, guerreiros e guerreiras preparados/as.

As brincadeiras do povo *Huni Kuĩ* trazem bastante alegria entre o povo. Nessas brincadeiras não tem plateia, todos brincam e todos assistem ao mesmo tempo, nada é separado, ao tempo que o indígena é ator, é também espectador.

Algumas brincadeiras são utilizando fogo e água. Uma delas é num final de tarde os *Huni Kuĩ* se reúnem no terreirão e os homens fazem um círculo e começam a cantar no seu idioma provocando as mulheres, comparando as mulheres com alguns animais feios e fedidos da floresta. Elas fazem um feixe de palha seca, ateam fogo e varrem os pés dos homens com fogo cantando também, comparando os homens com algum tipo de animal da floresta enquanto eles cantam e pulam. Aquele que não aguentar e correr, as mulheres pegam e jogam dentro da água, pois se correu é porque é um fraco.

Vale ressaltar que aqui estou falando de festas com diversas brincadeiras e não as festas de *Samekea*/batismos. Essas brincadeiras são as diversões da comunidade, sendo que nesses encontros acontecem situações espontâneas de ensino e aprendizagem da cultura tradicional.

Vamos falar de alguns dos rituais que os *Huni Kuĩ* fazem. Iniciaremos com *Beyus Hê Ika* “a festa da caçada” que ocorre durante o dia. As músicas cantadas nesse evento é falando somente das caças e dos legumes, essa festa é chamada de “a festa da caçada” e é feita antes dos homens irem caçar. As músicas são para abençoar os caçadores, para dar sorte e para chamar as caças mais para perto de casa. Assim, não será preciso o guerreiro ir muito longe para matar seu alimento. É sempre um momento de coletividade entre homens e mulheres, afinal, todas as ações culturais têm a presença de ambos os sexos.

Bunawá Isku é uma festa realizada somente com banana madura e mamão. É chamada a brincadeira do pássaro japó (também conhecido como Japu): as mulheres tiram a casca da banana e do mamão e passam

dando na boca dos homens que estão em semicírculo de mãos dadas e gritando como um japó. Significa que elas estão dando de comer aos japós novos que estão em seus ninhos morrendo de fome. A festa *Bunawá* não é somente isso, tem todo um tempo de preparação para realizar, mas cito apenas essa parte da brincadeira do *Bunawá Isku*.

Bushkawá é a festa somente com a cabeça dos animais, os *Huni Kuĩ* fazem três dias de caçada e, os animais que matam levam o restante da carne para alimentar a família em casa. A cabeça é assada na brasa para dar para seu primo e cunhado. Durante toda uma programação acontece o momento em que os homens se dividem em dois grupos e ambos os grupos trocam carne, ou seja, a cabeça dos animais, vindo um de cada vez entregar a cabeça assada para seu primo, sendo que a pessoa vem imitando o animal. Da mesma forma acontece na festa *Txĩkãwe*, na qual os *Huni Kuĩ* dão para seu primo somente o sobreco da caça que é o que chamamos de *Txĩkã*.

Kashe Mitu acontece como as demais festas, a população das comunidades combina uma data para realizar. Na data marcada, os homens vão para floresta caçar e na floresta o que um caçador matar o outro carrega. Essa dinâmica tem como objetivo fazer seu primo carregar peso sozinho.

Assim os dois vão se esforçando para matar caça um para o outro, pois caso um deles não mate, vai levar a carga sozinho, e ele vai passar por panema/enrascado frente a comunidade. Ao chegar no acampamento as carnes são divididas. No dia marcado todos saem da floresta, e quando chegam, aproximadamente entre três e quatro dias depois, as mulheres já estão todas esperando com seus vasos, daí após uma roda de cantoria, cada um vai entregando para a esposa de seu primo a carne já assada.

As brincadeiras do povo *Huni Kuĩ* são de muita fartura de alimentação e com muita alegria, por esse motivo podemos considerar esse povo muito feliz quando está no seu convívio natural junto de sua família.

Kashe Mabesh é a festa somente com as comidas típicas, especificamente com os *mabesh*/mingau feito de banana com amendoim, mingau de milho, de macaxeira, de milho com amendoim.

Kashe Kawá ou *Bakawã* é a festa que é feita com animais pequenos que dá pra enrolar e assar na folha da sororoca, especificamente peixes. Nessa festa, todas as pessoas da comunidade marcam um dia para ir pescar e, após a pescaria, fazem o mesmo ritual das outras brincadeiras e se alimentam entre si, assim fortalecendo a cultura da alimentação coletiva.

A festa *Namakutã* é semelhante às brincadeiras de rodas. À noite, antes de dormir o povo da comunidade se reúne no terreiro da casa de alguém e começa cantar e fazer as brincadeiras de rodas do povo. A festa dura no máximo até dez horas da noite, após as brincadeiras todos retornam para suas casas e dormem tranquilos. Essa festa é para cuidar da saúde mental das pessoas. Com essas manifestações que trazem alegria, as pessoas não vão ter insônia, as preocupações não vão tirar o sono de ninguém e as pessoas vão descansar o corpo e a mente para no outro dia estarem cheios de energia para começar o dia no trabalho. Bons planos e bons sonhos virão em um sono tranquilo após a festa *namakutã*.

Kaxĩ ìka é uma brincadeira feita geralmente no final da tarde. Quando é feito no final da festa *Katxa Nawa*, acontece no amanhecer do dia. *Kaxĩ* é uma brincadeira com fogo, chama-se a festa do morcego, é como se o morcego estivesse escondido e as mulheres mexem com fogo para espantá-los do escuro e trazer para o claro. É uma libertação de espírito. Com essa brincadeira não tem espaço para depressão na vida de ninguém da aldeia, os caminhos brilham e você enxergará novos horizontes. Falarei com mais detalhes do *Kaxĩ* a seguir, porque ela faz parte do fechamento da festa sagrada do *Katxa Nawa* a qual iremos falar agora.

Outro aspecto muito importante que permeia todas as práticas

culturais *Huni Kuĩ* é a da música. Através da música e da palavra que são conduzidos os ritos e festas.

AS MÚSICAS NAS PRÁTICAS CULTURAIS HUNI KUĨ

A música faz parte do dia a dia do *Huni Kuĩ*. A palavra, cantada ou não, está presente nos pedidos de licença para entrar na floresta, para que a caçada seja boa e a terra fértil, ou mesmo no agradecimento. Para falar do *Katxa Nawa* é imprescindível pensar a relação dos *Huni Kuĩ* com a musicalidade presente na floresta. Para além dos cantos, há também a presença constante dos sons ritmados dos animais. Todo esse contexto faz parte da experiência de musicalidade do Povo *Huni Kuĩ* que se faz presente nas suas Práticas Culturais.

Nas últimas décadas os cantos sagrados do povo *Huni Kuĩ* têm sofrido algumas modificações nos rituais. Com a adaptação das festas tradicionais para a ideia dos festivais, nos quais são inclusas pessoas não pertencentes as comunidades indígenas e não raro, estrangeiros interessados na vivência das práticas culturais, que tradicionalmente eram direcionadas apenas para a comunidade na qual era realizada e as comunidades do entorno.

Da mesma maneira, a música que no passado era cantada a capela, ocasionalmente contando com o acompanhamento do maracá e da flauta, após o contato com os brancos ganhou novos instrumentos, bem como é comum que seja amplificada. Há adaptações das canções tradicionais para instrumentos musicais que não faziam parte da cultura *Huni Kuĩ*, tal como o violão, teclado e pandeiro entre outros. Com a inclusão desses instrumentos, foi necessária também à amplificação da voz através da introdução de microfones e caixas amplificadoras.

A introdução desses instrumentos tem motivado, especialmente os mais jovens, a participar das práticas dos festivais culturais realizado nas aldeias, no entanto, ela se configura como uma alteração significativa do que era reconhecido como a “forma tradicional”, praticada pelos mais velhos no passado.

As músicas *Huni Kuĩ* estão classificadas em cinco partes, sendo elas: *Pakarĩ* e *Kayatibu*, ambas músicas de cura (nessas duas classes tem várias músicas de cura), *Huni Meka*, músicas de força e contato com os espíritos da floresta quando está no ritual do *Nixi Pae* (Ayahuasca); *Haika*, músicas de caçadas para atrair as caças mais para perto de casa, e *Katxa Nawa*, músicas de chamar os espíritos dos legumes para que a colheita seja farta. Cada uma dessas categorias é composta por várias músicas, cada uma com o seu significado.

Segundo os sábios, quando as músicas eram cantadas somente na forma tradicional, sem o som de nenhum instrumento eletrônico, somente com o som do maracá e da flauta, elas tinham uma força diferenciada, atraía mais os espíritos da floresta que os espíritos das pessoas. Hoje com a presença de outros instrumentos, ela tem uma outra força, atrai mais pessoas que os espíritos da floresta. Mesmo assim, a música não perdeu o seu valor com a presença desses instrumentos.

Um dos fatores que influenciam nessa mudança é a transição geracional. Com a morte dos mais velhos, a nova geração, que tem contato com outros tipos de instrumentos, traz essa experiência para as práticas culturais. Assim, os instrumentos que não eram produzidos na aldeia estão sendo inseridos no acompanhamento das canções tradicionais.

O violão foi um dos primeiros instrumentos a ser inserido para acompanhar as músicas *Huni Kuĩ*. A partir de então as músicas começaram a ganhar novos ritmos. A letra da música permaneceu, mas a voz e os ritmos foram modificados. Tempos depois, foi inserido também o teclado, tambores assim as canções *Huni Kuĩ* ganharam outros ritmos, harmonias e melodias.

De alguma forma, a inserção desses instrumentos pode ser considerada como positiva, pois aproximou especialmente os jovens da cultura *Huni Kuĩ*. Por outro lado, a música perde de sua essência cultural quando tem o ritmo (ligado à natureza) modificado ou quando passa a ser usada em outros rituais e com outros sentidos.

Atualmente, os valores não são mais somente de cura ou de fortalecer os espíritos dos legumes. Quase que não são mais cantadas apenas para os primeiros sentidos, mas passam a ganhar novos sentidos, sendo utilizada como forma de atrair as pessoas, de chamar a atenção da mesma pelo ritmo dos instrumentos eletrônicos e não pelos e para os significados e entonações das palavras proferidas pelo cantor.

O KATXA NAWA HUNI KUĨ

Todas as práticas descritas foram censuradas após o primeiro contato com o homem branco, quando os *Huni Kuĩ* foram colocados para fazer os trabalhos designados pelos seringalistas/patrões (de preferência, cortar seringa, retirar madeiras, caçar e fazer somente o que o patrão ordenava) e foram proibidos de falar seu idioma, realizar qualquer manifestação cultural junto com seu povo, portar as pinturas corporais e produzir seus artefatos. Todas essas restrições causaram um distanciamento de sua própria cultura de modo que muitos desses conhecimentos foram sendo esquecidos.

Nos anos de 1980, após um século de escravidão (KAXINAWÁ, 2022, p. 22), os povos *Huni Kuĩ* espalhados pelo Alto Rio Envira retornam às suas terras e iniciam uma retomada das suas práticas culturais e do uso de sua língua. É nesse processo que as músicas, as festas e brincadeiras, bem como todo o grande espectro que está incluso nas práticas culturais como a culinária, as pinturas corporais, artesanatos, arquitetura, educação, entre outras, são peças-chaves para a reconstrução da identidade do Povo *Huni Kuĩ*.

Dentre todas essas práticas culturais, esse texto tem como objeto o *Katxa Nawa*, que pode ser traduzido como “festa dos legumes”, um dos momentos mais importantes para a sociedade *Huni Kuĩ*:

Katxa Nawa é uma dança tradicional do povo Huni Kuĩ. É um ritual de fertilidade ligado ao ciclo agrícola. Nele, são nomeados e invocados “os espíritos de todos os legumes”; legumes de roçados de terra firme e roçados de

praia. Para que as plantações nasçam e cresçam com força e bom aspecto. Mas, sobretudo, para que haja sempre fartura. (SALES, 2013, p. 26)

O *Katxa Nawa* é uma prática cultural realizada anualmente pelo povo *Huni Kuĩ*, tida como uma manifestação cultural sagrada. A denominação de prática cultural, nesse contexto, inclui as noções ocidentais de festa, evento, celebração, performance, ritual, música e teatro, porque o *Katxa Nawa* é tudo isso. A prática não se limita a uma única coisa, mas abrange todas as áreas de conhecimentos da arte, desde a preparação do espaço, escolha dos materiais, danças, músicas, instrumentos, artesanatos, grafismos, até a culinária.

O *Katxa Nawa* é um evento que demanda um ano de planejamento, no qual se reúnem homens, mulheres, adultos, jovens e crianças em um só local para esse momento de muita alimentação, músicas, danças e brincadeiras. Sobre o *Katxa Nawa*, Jorge Kaxinawá, *Huni Kuĩ* do Alto Rio Purus, diz que:

O *Katxa Nawa* é muito importante para nós porque é a festa da fartura, do nosso divertimento, traz muita alegria para as comunidades. É uma festa importante porque suas músicas estão relacionadas com os nossos mitos, que permanecem vivos, com nossos antepassados e nossa origem. As músicas entoadas na celebração do *Katxa Nawa* têm uma grande importância, porque trazem muitos ensinamentos para os *Huni Kuĩ*: elas são a nossa reza tradicional para trazer os espíritos dos legumes que nos trazem a riqueza e a fartura da alimentação. (KAXINAWÁ, 2018, p. 8)

O *Katxa Nawa* não apresenta texto escrito, até porque é uma prática milenar fluida e calcada na tradição oral, mas o corpo está em cena durante toda a manifestação cultural. A programação do evento é a mesma, pois é uma expressão sagrada da cultura *Huni Kuĩ* que se faz com a presença das pessoas e dos espíritos da floresta, espíritos esse que são as medicinas, as plantas comestíveis, os animais, entre outros.

A intenção não é chamar atenção das pessoas entre si, muito menos dos políticos, mas de fortalecer a segurança alimentar do povo.

Essa festa é tradicionalmente realizada no mês de junho, época da colheita do milho verde. Normalmente é cortado um *Katxa* nessa data de junho para os homens e no mês de setembro é cortado outro para as mulheres, que é na época da colheita dos amendoins e do plantio dos legumes nos roçados.

Katxa significa “bucho do paxiubão”. Do tronco da palmeira *paxiúba* é tirado um pedaço grosso. Depois, se tira todo o miolo do bucho do paxiubão que é chamado de *katxa*. Já o termo *nawa* significa que é uma festa feita pelo povo. (SALES, 2013, p. 28)



Pedaço de paxiubão chamado de *Katxa*. Foto: Aldeni/Siã

Por se tratar de um evento grande não é feito em qualquer data do ano como as demais festas. Para a execução da festividade *Katxa Nawa*, é necessário saber das músicas que falam dos legumes, se pintar, fazer roupas de palha, ter buzinas para comunicação e alegrar a festa, tecer palha para produzir cesta que será usada como vaso, esteira de palha para colocar os alimentos em cima, a pessoa que está na direção da festa em alguns momentos tem que estar com um *Binú* (Borduna) na mão. As mulheres com sutiãs tecidos de algodão.

Com a necessidade de usar todos esses adereços no momento da festividade, o povo da comunidade foi se esforçando para (re) aprender a produzir os adereços e utensílios, a cantar as músicas, a dançar, dentre os vários aspectos presentes na realização dessa prática cultural. Esses esforços geraram pesquisas e até projetos para trazer pessoas de outra região para ensinar as mulheres a tecer o algodão e fazer seus preparos. Com isso, essas artes, acima citadas, foram se fortalecendo cada vez mais.

A lua tem grande significado na escolha de data para as festividades, para o plantio, para a preparação do alimento, para a retirada de madeira de construção das casas. Geralmente a lua mais usada nas datas dos plantios e rituais são a Lua cheia e a lua nova. Nas datas de festas e dos plantios os *Huni Kuĩ* fazem sempre quando a lua é cheia para que as batatas sejam grandes como a lua cheia. A lua nova é muito usada nas ciências *Huni Kuĩ*, pois para eles é quando se inicia um novo ciclo e tudo se torna puro, é um recomeço.

Todas as luas são usadas, só que cada uma com seus mistérios. A lua minguante é usada no plantio quando não se quer que as plantas cresçam muito em altura. Nesse caso o *Katxa* para as mulheres é realizado na lua cheia, período que ela ilumina durante a noite inteira, e no claro da lua os *Huni Kuĩ* dançam a noite inteira consagrando seus legumes.

O *Katxa* cortado para as mulheres não altera nada do ritual, sendo que a diferença é que as mulheres assumem a frente da festa e os homens fazem o papel das mulheres. Por exemplo, na hora de dar a carne para o outro clã são as mulheres que fazem isso e não mais os homens. Nessa brincadeira os homens até se vestem e se pintam como mulheres para ficar mais engraçado o momento, e as mulheres se vestem como os homens, põe rabo do *Kapa/quatipuru* debaixo do maxilar para simular a barba. Todas essas brincadeiras trazem alegria para o povo, de forma que os participantes recebem o espírito da alegria dentro de si e todos os maus pensamentos vão embora.

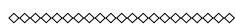
Essa prática cultural é feita para entrar em contato com a terra e com os espíritos dos legumes, para que estejam fortalecidos e conectados fazendo com que nasçam muitos legumes saudáveis, sejam grãos, espigas, cachos ou batatas. Dentre os principais alimentos cultivados pelos *Huni Kuĩ* estão a *atsa*/macaxeira, o *sheki*/milho, a *mani*/banana, o *tama*/amendoim, o *puá*/cará, *barã*/mamão, *mashe*/urucum, *yutxi*/pimenta, dentre outros.

Abaixo trazemos alguma das etapas da realização do *Katxa Nawa*, tais como: a broca dos roçados; convite a outras comunidades; preparativos para a festa; a realização da festa, incluindo as músicas que são cantadas e todos os acontecimentos durante as brincadeiras.

Essa festa sagrada tem um período preparatório de três meses, sendo um mês para broca dos roçados, o outro para fazer o convite, um mês para fazer os preparativos da festa: cortar o *Katxa*, fazer caçada, pescaria, preparo do *Mabesh* (mingau – alimentação em líquido feito de banana madura, macaxeira e amendoim), preparo do *atsa mewwa* (macaxeira com folha específica da mata chamado de *nãwãti*), preparo dos vasos de cerâmicas, palha e cipó, instrumentos musicais e preparo dos vestuários. Agora vamos explicar com mais detalhes cada passo do *Katxa Nawa*.

PREPARATIVOS DO KATXA NAWA

Como de costume, no verão⁴, as comunidades indígenas *Huni Kuĩ* brocam seus roçados para o cultivo de seus legumes e plantam nas praias do rio. Antes de começar a plantar em terra firme, primeiro é feito o plantio nos barrancos do rio. Esses legumes que são plantados nas praias são sementes de rápido crescimento, tais como: o feijão, milho, amendoim e melancia, sendo a colheita em no máximo três



4 O "verão" refere-se ao tempo que não há chuvas na região do Acre e vai aproximadamente de maio a outubro. Por outro lado, o "inverno" refere-se ao tempo chuvoso que vai aproximadamente de novembro a abril.

meses. Desse modo, é possível colher antes da chegada do inverno amazônico, que é tempo de cheia no rio. Na terra firme (terra mais alta), são plantados outros legumes que custam mais para amadurecer, tais como as batatas, inhame, macaxeira, banana e entre outros legumes.

Para cada um desses legumes os sábios agricultores *Huni Kuĩ* escolhem uma lua certa para retirar sua semente e uma lua também para plantar. A lua é usada como o calendário dos nativos para o plantio dos legumes, para marcar datas para a colheita dos legumes, para realizar as festas, fazer os rituais de cura entre outras atividades voltada a vivência cultural do povo.

Esse contato sobrenatural com os seres da floresta e com o satélite natural da terra é muito importante pois serve como o indicador de datas, tendo em vista que os nativos não precisam de calendário para saber das datas, de igual forma usam também o canto dos animais para indicar horários, para sair para o trabalho, voltar para casa, hora de fazer as rezas de cura e aplicar as medicinas, como por exemplo o leite do sapo *Campum* que geralmente é aplicado na madrugada.

O galho da macaxeira é plantado como sementes, portanto é retirado na lua minguante e plantado na lua cheia, da mesma forma a banana. A experiência é que retirando na lua minguante os pés das plantas não cresce muito, e plantando na lua cheia vai dar batatas e cachos grandes. Isso chamamos de ciência *Huni Kuĩ*.

A banana é plantada agachado para o pé não ficar tão alto, e quando está plantando a banana a pessoa vai cantando:

Awa pixĩ, awa pixĩ
Nawa tete pei, nawa tete pei.

Essa reza é pedindo para as bananas ficarem do tamanho da costela do boi e do tamanho das penas do gavião real. Já quando está plantando a macaxeira, o inhame e outras batatas canta assim:

Awa bushka, awa bushka
Inu bushka, inu bushka
kapetãwê bushka
kapetãwê bushka.

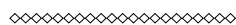
Nessa outra canção, pede-se para as batatas ficarem do tamanho da cabeça do boi, do tamanho da cabeça da onça e do jacaré grande, essa é uma das rezas que se fazem quando estão plantando esses legumes.

Todas as famílias fazem esse plantio anualmente para garantir sua alimentação. Geralmente os roçados são feitos em mutirões, desde a broca até o plantio. Quando o milho estiver maduro, em tempo de colheita, é o momento de fazer os convites. Dentro de um Território indígena tem várias comunidades, então, a festa *Katxa Nawa* é realizada em uma das comunidades.

A liderança da aldeia promotora da festividade se reúne com o povo para estabelecer uma data da realização da festa. Nessa reunião as pessoas da comunidade ficam cientes de que no período combinado para o evento todos devem estar disponíveis para trabalhar na organização do evento, o que não impede de cada família fazer seus trabalhos e caçar alimentos durante os preparativos. Semelhante ao que diz Rufino Sales:

O que nós fizemos, primeiramente, foi reunir a comunidade e fazer o planejamento entre mulheres e homens. Agendamos dia de festa, dia de caçada, colheita de banana em roçado, dia de fazer cestaria própria. Além de quem vai cantar e buscar jenipapo. Programamos tudo o que vai acontecer. (SALES, 2013, p. 24)

O *Shanē Ibu*⁵ junto do *Txaná*⁶ da aldeia organizadora vai nas demais aldeias convidar a população para a participação no evento, informando a data para que todos possam se preparar para o dia da festa *Katxa Nawa*. Após esse acordo, cada *Shanē Ibu* vai organizar o povo de sua comunidade para o dia marcado do encontro. Com todas as comunidades informadas, o *Shanē Ibu* de cada comunidade



5 Líder administrativo da comunidade que pode ser associado à figura do cacique.

6 Conhecedor das músicas e dos detalhes do ritual. É dele a responsabilidade pela organização do *Katxa Nawa*. De maneira livre poderia ser associado a figura do diretor artístico.

irá coordenar as atividades que serão feitas tanto pelos homens como pelas mulheres.

Para os homens: estabelecer data para cortar o *Katxa*, no tamanho aproximado de um metro e meio de comprimento, data para a caçada e pescaria. Para as mulheres: estabelecer data para coleta dos legumes e preparação dos alimentos, coleta de jenipapo para preparar as tintas para a pintura corporal tradicional, paneiro de cipó, cestos de palha e vasos de barro.

CORTAR O KATXA

Para cortar o *Katxa*, as pessoas de outras comunidades convidadas também podem participar. Durante o corte do *Katxa*, os homens se reúnem e vão para floresta, levando terçado e machado. Chegando ao pé da palmeira começam a derrubar. Durante a retirada, todos os homens que foram devem participar dos trabalhos, tanto da derrubada quanto para transportar até o meio da aldeia, local onde vai ser realizada a festa, pois quem não participar dos trabalhos fica panema/enrascado, vai ter dificuldade de caçar seu alimento, conforme diz os *Txaná*. Na volta, todos devem vir imitando os animais da floresta, assim, vai atraindo a sorte para matar os animais com mais facilidade.

Ao chegar com o *Katxa* no meio da aldeia, as pessoas que foram cortar, fazem um círculo ao redor do *Katxa*. As crianças e as mulheres trazem todos os tipos de legumes e frutas que o povo planta e põe dentro do *Katxa*, em seguida começa a rodar ao redor e cantar as músicas chamando a força do espírito dos legumes. Essas músicas são cantadas no próprio idioma *Hãtxa Kuĩ*. Após cantar as músicas, pega o *Katxa* e guarda no *Shubuã* (casa grande que, é feita para os encontros), não mexe mais o *Katxa* antes do dia da realização da festa.

Esse ritual inicial é chamado de *paewã*/embriagar o *Katxa*. Jorge Kaxinawá explica que:

A primeira música cantada para embriagar o *Katxa* chama-se *katxa paewã*. Esta música significa que é para embriagar o *Katxa*, para deixar felizes os caçadores que mataram muitas caças. Diz a tradição que quem não cantar essa música não mata nada e fica *panema*. Para a caçuma ficar forte, se canta assim: He he he, he he he! Pae uma *paewã tika*, uma *paewa tika*! *Paewa tika*, uma *paewa tika*! He e he e he e, he e he e he e! Pae *banu uma pae*, *pae yabu uma pae yabu*! Pae *sheki uma pae*! Sere sere sere, *yawa rani sere*! He e he e he e, he e he e he e! *Paewa tika*, uma *paewa tika*! Pae *banu uma pae*, *pae yabu uma pae yabu*! Pae *tama uma pae*! He e he e he e, he e he e he e! Sere sere *yawa rani sere*! He e he e he e, he e he e he e! Pae *atsa uma pae*! He e he e he e, he e he e he e! Pae *yabu uma pae yabu*! Sere sere, *yawa rani sera*! Hii!!!(KAXINAWÁ, 2018, p. 25).

Os legumes permanecem dentro do *Katxa* até o momento que será quebrado, para que quando o *Katxa* for quebrado os legumes se espalhem pelo terreiro que significa, os legumes pelo meio do roçado. Os *Huni Kuĩ* usam o mesmo roçado para plantar vários legumes, como o *Atsa/macaxeira*, *Puá/inhame*, *Sheki/milho*, *Kari/batata doce*, entre outros.

Antes do contato com ferramentas de aço como o machado, terçado e a enxada, os *Huni Kuĩ* tocavam fogo nos lugares que caíam as grandes árvores. Ali seria seu roçado, portanto eles aproveitavam o espaço para plantar os seus legumes, por isso ainda hoje é cultivado esse costume de aproveitar o roçado plantando mais de um tipo de legume. É uma forma de preservar mais a floresta e não desmatar muito, conservando assim as fontes de água e os igarapés.

A CAÇADA NA FLORESTA

Após *paewã*/embriagar o *Katxa*, os homens se reúnem e vão para floresta caçar. A caçada deve durar no máximo duas semanas.

Mas antes da caçada é feito um ritual chamado de *Hê Ika*, é a festa

da caçada, no qual os homens e as mulheres se reúnem a tarde e, em círculo, começam a cantar no idioma *Hãtxa Kuĩ* as músicas chamando as caças mais para perto de casa, chamando sorte aos caçadores e entorpecendo-as para que não corram quando verem o caçador. Em um certo momento do *Hê Ika* os homens se sentam no chão e as mulheres começam a cantar sobre a cabeça dos mesmos e circulando ao redor, e assim termina a reza do *Hê Ika*.

Enquanto os *Huni*/homens estiverem caçando na floresta as *Ãĩbu*/mulheres ficam em casa cantando as músicas para dar sorte aos caçadores e preparando os alimentos. Na ciência *Huni Kuĩ* do *Katxa* as *ãĩbu* não podem ficar andando muito porque senão as caçam andam muito e vão para longe, assim dificultará o seu esposo matar os animais.

Ao longo dos dias, o que forem matando de caça vai sendo assado com todo cuidado para que a carne aguente em perfeito estado até o dia da festa. Todos os dias a carne é esquentada no fogo pelas pessoas que vão somente para cuidar das carnes. No término da caçada, todos voltam para casa fazendo barulho com suas buzinas que servem, nesse caso, para avisar as mulheres que ficaram em casa preparando os alimentos e esperando os caçadores. Na chegada, as mulheres estão aguardando seus esposos, filhos ou cunhado com um vaso cheio de *mabesh*/mingau.

O *Txaná* que vai conduzir a festa não vai para caçada, ele fica em casa se consagrando e cantando para os que estão na floresta, quando os caçadores chegarem da caçada, o *Txaná* pega seu *kuki*/paneiro e vai na casa dos caçadores pegando um pedaço de carne, passando na casa de todos, o *Txaná* vem com seu vaso cheio de carne para brincar com os demais.



Txaná (ao centro) com a Borduna na mão para conduzir a festa *Katxa Nawa*.

Foto: Rasu/Evanildo

PINTURA CORPORAL

As primeiras formas de comunicação dos povos indígenas foram através das artes/símbolos. Os *Kene* (pinturas indígenas) foram as primeiras escritas dos povos originários, era por meio dos *Kene* que se identificavam como *Rauya* (curandeira/oo com as ervas medicinais), *Ãĩbu Kaneya* (mulheres artesãs) e davam se outros sinais através de suas pinturas. Essas pinturas são feitas com sumo de frutas nativas. É importante frisar que os *Huni Kuĩ* usam a cor preta do jenipapo, a cor vermelha do urucum, a cor amarela que representa o olho da palha de palmeiras (simboliza o novo), o verde que representa a cor da floresta. As cores são usadas tanto em pinturas corporais, utensílios de cerâmica e em tecidos de algodão para pintar seus adornos corporais.

A pintura *Huni Kuĩ* é dividida em dois clãs, *Inu* e *Rua*, clãs masculinos; e *Banu* e *Inani*, clãs femininos. As pessoas que faz parte do clã *Inu* e *Inani* (povo da onça) fazem as mesmas pinturas; as pessoas que fazem parte do clã *Rua* e *Banu* (povo do porquinho) fazem a mesma pintura. As mulheres são as encarregadas de pintarem os homens.

Os nomes próprios *Huni kuĩ* foram definidos desde a origem desse povo, com base nas características e significados das suas divisões em clãs, representadas por *Rua* os homens, *Banu* as mulheres, *Inu* os homens, *Inani* as mulheres. *Rua* e *Banu* são da divisão da Onça vermelha. O *Inu* e *Inani* são da divisão da Onça pintada. (KAXINAWÁ, 2014, p. 62)

Segundo *Bainawa Huni Kuĩ*, a pintura só é feita após o *Katxa Nawa*, que seria uma proteção do corpo das pessoas para não adoecerem depois da festa. Nos conhecimentos *Huni Kuĩ* essa pintura depois dessa manifestação cultural, significa esconder/camuflar os legumes para que as pragas e os animais não achem os legumes plantados, assim a formiga não cortará as folhas das plantações, o pássaro *txayá*/maracanã e a *uka*/graúna não mexerá no milho, o porco da mata, a paca e a cutia não comerão a batata da *atsa*/ mandioca, o *Ni sheke*/calango não comerá as vagens dos *Tama*/amendoim e assim por diante, as plantas ficarão protegidas/escondidas desses animais.

Esse é um dos mistérios do povo *Huni Kuĩ* com os *Kene*/pinturas depois do *Katxa Nawa*, é a *samakea*/dieta que tem que ser feita para que todos os espíritos dos legumes que foram chamados venham saudáveis e com muitas vitaminas. As pessoas que participam do *Katxa Nawa* e não fazem essa dieta, estão sujeitas a ter problemas com os animais acima citados, perdendo seu cultivo. Podemos chamar esse resguardo e essa pintura de pós-*Katxa*.

A REALIZAÇÃO DO KATXA NAWA

A celebração do *Katxa Nawa* ocorre com muita dança, músicas, gritos, sopro de buzinas e diversas brincadeiras. A música, incluindo o canto e as palavras ditas, é um fator muito importante nesse evento, pois é por meio dela que é feita a conexão com os espíritos da terra e dos legumes.

Diante de todas as atividades já feitas para a preparação desse

sagrado evento, podemos dizer que esse é o momento de culminância do evento, no qual ocorrem as danças, cantos e brincadeiras que visam fortalecer os espíritos dos legumes.

Após chegarem da caçada, todos vão preparar a carne que trouxeram, cortando em pedaços e colocando nos seus paneiros e cestos. No outro dia cedinho, os *Huni Kuĩ* das demais comunidades chegam tocando suas buzinas. Assim acontece uma recepção com bastante toque de buzinas e gritos de alegria. Ao chegarem todos, o *Txaná* traz o *Katxa* para o meio do terreiro, fazem um círculo ao redor e começa a cantar e dançar.



Os *Huni Kuĩ* enfeitados de palha verde para começar a dançar ao redor do *Katxa Nawá* na comunidade Boa Vista. Foto: Kupi/Jonze

Após muitas danças e músicas, o grupo se divide em dois grupos por clã. De um lado ficam o grupo dos *Inu* (Povo da onça) e do outro grupo do *Ruá* (Povo do porquinho). Em seguida o grupo do *Ruá* vai para a mata se enfeitar com roupas de palhas verdes de olho de jarinas e outras palhas. O objetivo é fazer uma roupa que não permita que quem ficou a sua espera (seu primo ou cunhado do grupo *Inu*) o reconheça. Depois de todos se enfeitarem, formam-se filas. Da mata ouvem-se os gritos, imitando porquinhos, anta e outros animais da floresta. Jorge

Kaxinawá dá outros detalhes do *Katxa Nawa* realizado no Alto Purus, que muito se assemelha ao realizado no Alto Envira:

As pessoas enfeitam todo o corpo com as folhas das bananeiras e com as palhas do olho da jarina e do murmuru. Depois que estão todas enfeitadas, elas vêm em direção à aldeia, tocando a buzina do rabo do tatu, gritando ritmicamente assim: he, he he,he he hií, e imitando todos tipos de animais da mata. Chegam os seus cunhados, que são recebidos com o grito de guerra e com fortes pulos. Depois, toda a comunidade senta ali em volta e faz a entrega dos alimentos para os cunhados, que chamamos de *txai*. Depois que todos já comeram, começamos a dançar. (KAXINAWÁ, 2018, p. 23)

Nesse momento, o grupo que ficou à espera, aguarda escondido com pedaços de madeira e com espingardas carregadas, mas sem bala, para não ter perigo de ferir ninguém. Destaca-se que o uso da espingarda é uma nova invenção. No passado só passava os cipós nas pernas das pessoas que vinham chegando.

Ao se encontrarem no meio do terreiro, o grupo do *Inu* vai procurar seu *txai*/primo para o retirar do meio dos demais e sair pulando e dando gritos de guerra. Nesse momento, o *txai* ou cunhado do grupo do *Inu* põe a espingarda de cano para cima e dispara um tiro. Esse tiro significa que ele conseguiu encontrar a sua caça e está matando.

Durante esse ritual não pode cair no chão, pois se a pessoa cair, seu espírito sai e a pessoa morre antes da próxima festa (de acordo com a ciência do *Katxa Nawa*). Depois de todos retirarem seus *txai* e cunhados da fila, forma-se um círculo novamente. Somente pessoas do grupo *Ruá* e cada pessoa vai cantar uma música do *Katxa Nawa*.

Quem for encontrando seus primos e cunhados do grupo *Inu*, vai retirando da roda e sentando-os de um lado do terreiro. Depois que todos forem retirados do círculo, é o momento do grupo dos *Ruá* ficar sentado de um lado do terreiro e o grupo do *Inu* sentado do outro lado.

As mulheres trazem para o lado de seus esposos, irmão ou filho toda carne que foi conseguida na caçada e os alimentos que elas prepararam em casa. O grupo do *Inu* começa a dar para seus *txai* e cunhados do grupo *Ruá*. No ato da entrega, a pessoa vai fazendo gestos e imitando aquele animal que ele vai levando para dar ao outro. Se for um veado, a pessoa vai berrando e fazendo o caminhar do animal. Todos fazem isso. Terminando o ato, os que ganharam a carne, reúne parte da alimentação que ganharam e servem o almoço para todos, de igual forma faz também o grupo que ganharem alimentos a tarde, servem a janta para todos.

A tarde é a vez do grupo *Inu* ir para a floresta se enfeitar com olho de palha de *Shebū*/ouricuri todos devem se enfeitar com palha amarelas, daí acontece os mesmos procedimentos que aconteceu com o grupo *Ruá*. O grupo do porquinho vem entregando carne acompanhado de *atsa*/macaxeira, *mani*/banana e *mabesh*/mingau para o seu primo e cunhado do grupo da onça. Terminando essa parte do evento, todos reúnem parte da carne que ganhou em um só lugar para que todos possam comer juntos, é a janta do povo.

Depois desse acontecimento, todos vão para o banho, pois já é no final do dia. Às oito horas da noite, todos retornam ao terreirão e dão continuidade a festa, pessoas em círculos dançando e cantando até o dia amanhecer. Todos os movimentos cênicos são voltados para a festa sagrada, cada passo das danças, cada brincadeira que acontece no meio da festa, cada contato e cada música cantada é voltada para o encontro sagrado.

As cenas são movidas por esses cantos tradicionais. Cada música leva ao povo uma ação diferente, como quando o *Txaná* canta para as mulheres dar *mabesh* para os homens, quando ele canta para as mulheres se juntarem para um lado e os homes de outro do *Shubuã*, quando é cantado para as mulheres acenderem os feixes, para quebrarem o *Katxa*, então as cenas são movidas pelas músicas.

Às quatro e meia da madrugada acontece mais um momento que é chamado de *Kaxĩ ĩka*: as mulheres acendem com fogo, feixes de palha seca e começam a varrer nos pés dos homens que estão cantando e pulando o *Kaxirĩ* de mãos dadas. Essa performance é para que os roçados possam queimar bem e para as pragas não mexerem nos legumes, se vierem irão sentir a quentura do fogo.

Esse momento só acontece na madrugada, no final do *Katxa Nawa*, e as crianças não participam, porque nessa brincadeira, tanto os homens quanto as mulheres falam das partes íntimas um do outro comparando a de um animal, conforme diz Joaquim Maná:

A criança, desde cedo começa a praticar os ensinamentos. Há entretanto, algumas restrições de idade. Por exemplo, há algumas danças e músicas que não devem ser aprendidas pelas crianças pequenas, de sorte que são praticadas durante a madrugada, que é o intervalo de tempo em que estão dormindo. Um exemplo dessas músicas é a música *katxa nawá*, que os homens e as mulheres cantam para provocar uns aos outros. Trata-se de música cujo texto fala de intimidades e são estimuladoras de sexo. Quando começam a cantar a música, as mulheres fazem um rolo de palha seca, que serve de tocha de fogo para esquentar/queimar as pernas dos homens que podem namorar/ou casar. Os sábios orientam para que as famílias guardem esse ensinamento para quando os aprendizes estiverem em idade de namorar e casar, garantindo que a aprendizagem dessa prática cultural ocorra na idade certa, daí a prática ser restrita à madrugada. (KAXINAWÁ, 2014, p. 29).

Após esse ritual, às cinco horas da manhã, começam a quebrar o *Katxa* a chutes e a pauladas. Depois de quebrar, um *shanẽ ibu* de outra comunidade pega um pedaço da paxiúba para levar para sua aldeia. Isso significa que a próxima festa será na comunidade daquele que levou o pedaço do *Katxa*. E assim finaliza a festa dos legumes *Katxa Nawá*.

Vale ressaltar que as músicas cantadas nesse evento são longas.

Uma música pode durar até uma hora. Elas falam de todos os legumes cultivados pelo povo *Huni Kuĩ*. Segundo o *txaná Rasu* Valmeudo, alguns cantos servem para chamar aqueles legumes que ainda não estão sendo cultivados naquele território e outras para fortalecer os que já são plantados.

ENTRETECENDO CAMINHOS

O intuito deste texto foi relatar os aspectos culturais relacionados à prática da agricultura dos *Huni Kuĩ* na festividade do *Katxa Nawa*. As práticas culturais se entretecem e culminam na realização de um evento de integração entre as comunidades, que festejam os alimentos e pedem aos espíritos dos legumes que nunca lhes falte os alimentos e que eles cresçam fortes e saudáveis. Música, dança, pinturas tradicionais, adereços e artefatos compõem uma festividade complexa que já tem, em seus preparativos, significados implícitos do povo *Huni Kuĩ*. As brincadeiras, danças e músicas narram e celebram os alimentos.

De maneira associativa, percebemos uma relação entre a vivência do *Katxa Nawa* e de diversas artes, em seu conceito ocidental. Dentro dessa prática cultural vemos surgir teatralidades, musicalidades e visualidades que a um mesmo tempo influenciam diretamente na experiência de vida dos que estão participando do evento como repercutem, de maneira indireta em toda cultura do povo acreano, muitas vezes de forma velada.

Respeitando a autodeterminação do povo *Huni Kuĩ*, procuramos nesse artigo, entretecer caminhos que possam levar a uma troca mais justa e efetiva entre as culturas dos habitantes do solo acreano.

REFERÊNCIAS

BANIWA, Gersem. Educação para manejo do mundo. **Articulando e Construindo Saberes**, v. 4, 5 ago. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/racs/article/view/59074>. Acesso em: 23 jan. 2022.

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo. **Uma gramática da língua *Hãtxa Kuĩ***. Tese. Doutorado em Linguística. Universidade de Brasília, 2014.

KAXINAWÁ, Jorge. **Músicas do Katxanawa e seus Significados na Cultura *Huni Kui***. Rio Branco: CPI Acre, 2018.

KAXINAWÁ, Evanildo S. A. (Rasu Inu Bake Huni Kuĩ). ***Nunuĩ Beyá Xarabu: A Arte na Recriação, Reconstrução e Fortalecimento da Identidade Huni Kuĩ da Terra Indígena Kaxinawá de Nova Olinda***. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Acre, 2022.

SALES, Rufino. ***Nuku katxa nawa: chamando força de legume***. (Monografia de Conclusão de Curso) – Universidade Federal do Acre: Cruzeiro do Sul, 2013.

Entrevistas

BAINAWA, Raimundo. Entrevista concedida a Rasu Inu Bake Huni Kuĩ. 1:20 min. Agosto de 2021.

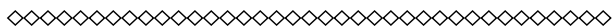
DINÁ, Maria. Entrevista concedida a Rasu Inu Bake Huni Kuĩ. 41 Min. Abril de 2020.

SIÃ, Aldeni. Entrevista concedida a Rasu Inu Bake Huni Kuĩ. 1:02 min. Abril de 2020.

TXIRÁ, Rosimeire. Entrevista concedida a Rasu Inu Bake Huni Kuĩ. 1:10 min. Abril de 2020.

YUBE, Roberto. Entrevista concedida a Rasu Inu Bake Huni Kuĩ. 43 min. Abril de 2020.

HISTÓRIAS DE BETHO ROCHA: DE UM SONHO A SONHOS



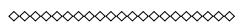
*Yuri Montezuma*¹
*Leonel Martins Carneiro*²

O presente texto traz um relato histórico da trajetória de Betho Rocha, um dos mais icônicos artistas do teatro acreano. A partir de textos dramaturgicos, fotografias, matérias de jornais e relatos de artistas que conviveram com Rocha, buscam-se fazer uma análise da trajetória que tem início no sonho de fazer teatro e se completa com a morte trágica do artista após o espetáculo *Sonhos*, última obra produzida junto ao grupo ADSABA.

Palavras-Chave: ADSABA, Processo de Criação, Teatro Acreano.

Uma das figuras mais conhecidas e controversas do teatro acreano Adalberto Antônio Araújo da Rocha, mais conhecido como Betho Rocha, nasceu em Rio Branco no dia 14 de setembro de 1958. Dono de uma inteligência perspicaz e de uma personalidade marcante, o artista se tornaria um dos grandes nomes do teatro acreano, participando de mais de 20 peças ao longo dos seus mais de 15 anos de carreira. A intensidade de sua vida, dentro e fora do teatro, interrompida por seu brutal assassinato em 1 de setembro de 1997, deixou profundas marcas no teatro da cidade de Rio Branco.

Betho passou parte de sua adolescência no Rio de Janeiro e lá conheceu o fazer teatral. Consta que em 1977, quando viu a peça **O Cavaleiro do Destino** do grupo Laborarte do Maranhão, decidiu que iria fazer teatro. Num bairro do subúrbio do Rio de Janeiro conheceu



1 Universidade Federal do Acre (Ufac), Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professor de Arte da Rede Estadual de Educação. Rio Branco, Acre, Brasil.

2 Universidade Federal do Acre (Ufac), Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da graduação em teatro, Rio Branco, Acre, Brasil.

o grupo Tafeté, que iniciava a montagem da peça **A Lata do Lixo da História**, de Roberto Schwarz. Com esse espetáculo iniciou sua trajetória no teatro.

Em 1979, ao retornar para Rio Branco, Betho chega determinado a ter o teatro como missão, profissão e vida. Nesse momento, Betho Rocha encontra um efervescente cenário teatral na cidade de Rio Branco, protagonizado sobretudo pelo movimento de teatro amador. Os grupos se organizavam e em 1978 fundaram a Federação de Teatro Amador do Acre - Fetac. Ainda em 1979 Betho, montou a peça **Suarentos** de Marley Cunha, junto com Naylor George, José Alves e Altino Machado do Grupo Gruta.



Cena de **Suarentos** (1979) - Acervo dos autores

O artista teve sua formação teatral em meio a uma grande efervescência cultural na cidade de Rio Branco e no país. Alavancado por movimentos sociais ligados à igreja católica (por meio das Comunidades Eclesiais de Base - CEB's) e pelos movimentos sindicais, especialmente o dos seringueiros que defendiam a preservação e o uso sustentável da floresta, o cenário teatral era uma maneira de resistência da sociedade acreana.

Betho Rocha participou de vários espetáculos com alguns grupos da época, mas foi junto ao Grupo Semente que produziu,

atuou e dirigiu muitos espetáculos, a maioria de teatro infantil. Em 1980, o Grupo Semente inaugurou o Teatro Horta, no bairro da Estação experimental. São dessa época os espetáculos como **A Vingança do Carapanã Atômico** (1980), **A Formiguinha Fofqueira** (1980), **A Bomba** (1980), **Os três peraltas na praça** (1981), **A Bruxinha Doroteia** (1981), **Dona patinha vai ser miss** (1982), **Canto do Galo** (1982), **Arca de Noé** (1982), **Ou isto ou aquilo** (1985).



Espectáculo **Ou Isto ou Aquilo** (1985) - Acervo dos autores

Em 1982, Betho forma o grupo 4º Fuso que passa a abrigar membros de outros grupos teatrais, como relata Marques (2005, p. 61):

Nesse mesmo período que envolve os remanescentes de um grupo ou de outro -1982-1987-, os pequenos palcos da cidade recebem as produções do 4º Fuso. Das bases dos grupos envolvidos com o Sesc, Testa e Sacy, dirigido por Jorge Carlos, o 4º Fuso alia montagens infantis de textos adaptados para o universo da cidade, a exemplo de *Erumarez* (1982), adaptação de *Os Saltimbancos*, de Sérgio Bardoti e Luiz Enruquez, as montagens de textos de autores diversos, como *Guerra mais ou menos santa*, de Mário Brasini.

Betho Rocha dizia abertamente que nunca achou que seria um bom ator, tinha suas deficiências e sabia muito bem disso. Passou a concentrar suas energias, cada vez mais, na encenação. O início do ofício deu-se no ano de 1981, com muitos trabalhos infantis e podemos destacar dentro dessa trajetória o espetáculo da companhia 4º Fuso **A História é uma História** com texto de Millôr Fernandes, que contava em seu elenco com nomes que viriam a ser destaque no cenário artístico acreano. Entre eles podemos destacar Gizela de Oliveira, Jorge Henrique, Ivan de Castela, Lulu Caetano e Valdenice Silva (Manga Rosa). A trilha era assinada por Sergio Taboada e Jorge Carlos e a iluminação por Gilmar Rodrigues e Lenine Barbosa. O espetáculo estreou em Rio Branco, no dia 12 de dezembro de 1985 no auditório do Colégio Acreano.

Este trabalho foi considerado o melhor espetáculo do ano segundo jornais da cidade de Rio Branco. Em algumas leituras de periódicos da época, podemos notar o sucesso do trabalho durante seu período de apresentações na capital acreana. Esse sucesso se confirmou no ano seguinte quando o grupo realizou temporada no Teatro Amazonas em Manaus, durante o mês de junho de 1986. No mesmo ano, o grupo participou do 3º Festival Brasileiro de Teatro em Ouro Preto (MG), confirmando o sucesso do trabalho.

Gazeta do Acre - Rio Branco, 09/01/86

No Sesc, a volta do bom teatro

Um bom programa para este fim de semana será ir ao teatro. Volta em cartaz, desta vez no Teatro de Arena do Sesc, a peça "A História é uma História e o Homem o Único Animal que Ri" de Millôr Fernandes.

Confirmando a boa atuação na direção de vários espetáculos em Rio Branco, Betho Rocha desta vez "deu um verdadeiro banho", recebendo merecidos elogios de vários teatrólogos, entre eles Colson Nunes e João das Neves.

"A História é uma História..." reconta a História universal de forma

anárquica a satírica e permite uma reflexão sobre fatos históricos, através de uma série de desmistificações, criações e farsas dessa História".

A sátira é precisa e muito bem transmitida pelo bom desempenho dos atores: Ivan de Castela, Lulu Caetano, Valdenice Silva, Gizela de Oliveira e Jorge Henrique. Vale ressaltar a trilha sonora, feita especialmente para a peça por Sérgio Taboada e Jorge Carlos. Além desses o grupo conta com Gilmar e Lenine na iluminação e Sergio e Sílvia na sonoplastia.

Matéria sobre o espetáculo - A história é uma história ... - Acervo dos Autores

No ano de 1986, após idas e vindas de Betho Rocha ao grupo 4º Fuso, o “diretor inaugura o Cine Teatro Recreio, espaço desativado até aquele momento, com a peça que dá uma volta satirizada na história do Acre, **Do império de Galvez à República do Filet Mignon**” (MARQUES, 2005, p. 62).



Programa da peça *Do império de Galvez à República do Filet Mignon* - Acervo dos autores

Logo em seguida, em 1987, o diretor decide criar um novo grupo. A partir desse ponto, o trabalho de Betho sofreu mudanças sendo o interesse pelo teatro infantil e por um teatro mais tradicional substituído por um trabalho mais verticalizado de experimentação e pesquisa. Com a Criação do ADSABA- Núcleo de Pesquisa Teatral junto a Jorge Henrique e Lulu Caetano teve início uma nova fase, em que o sonho de Betho Rocha começava a concretizar-se.

ADSABA, UM NÚCLEO DE PESQUISA TEATRAL NO CORAÇÃO DA AMAZÔNIA

Ainda na levada do sucesso de *A História é uma História*, no ano de 1987, Betho, Jorge Henrique e Lulu Caetano, fundam um dos grupos de maior expressão do teatro acreano entre os anos de 1980 e 1990, o ADSABA – Núcleo de Pesquisa Teatral. Muito conhecidos na

cidade, especialmente após o sucesso do espetáculo **Histórias de Quirá**, Betho Rocha e seu grupo ADSABA, foram personagens fundamentais na história do teatro acreano, implementando na cidade as bases de um “teatro de pesquisa”. Sua concepção demonstra a importância do estudo, pesquisa e de referências artísticas para se produzir a arte teatral. A passagem de Betho Rocha pelo Rio de Janeiro foi certamente definidora de sua produção, especialmente junto ao grupo ADSABA.

O diretor se empolgou com a reabertura de um dos teatros mais tradicionais do Acre, o Cine Teatro Recreio, que se encontrava fechado para reforma. Gostava de trabalhar com imagens e sombras e o palco italiano do Cine Teatro era o espaço perfeito para seu novo projeto: uma encenação de Galvez – **O Imperador do Acre**, de Marcio de Souza. O espetáculo, no entanto, foi um fracasso total, levando o diretor a verbalizar toda sua indignação ainda nos corredores do teatro. Tinha trabalhado ininterruptamente no teatro todos os anos, de 1979 a 1987. Durante um ano cumpriu sua promessa se afastar dos palcos.

No fim de 1988 retorna ao Acre e traz em sua mente uma proposta para algumas pessoas, proposta inovadora e com rigor artístico jamais visto até então pelos atores locais. Como relata Vladimir Sena, ao jornal *Amazônia Agora*, no ano de 2021.

Então no fim daquele ano ele começou um processo de pesquisa, levando para os laboratórios um material produzido pelo antropólogo Abel Kanaú, o seu companheiro na época, que foi muito importante nesse processo de construção do trabalho. O material trazia histórias Madijás, também conhecidos como Kulinas. Deste material chamou a atenção de Betho o mito de criação dos Madijás, segundo o qual todos os Homens da terra haviam sido criados pelos heróis mitológicos Tamaco e Quira (SILVA, 1997).

O mito de criação dos Madijás foi o ponto inicial para o trabalho de pesquisa e criação desenvolvido junto do grupo ADSABA que resultaria no emblemático espetáculo **Histórias de Quira**. Inicialmente,

a forma do espetáculo estava mais próxima a um modelo de teatro europeu. Em 1989, incentivado por Abel, Betho parte para uma viagem à comunidade Madijá do Igarapé do Anjo, no Rio Envira, Feijó-AC. Foi a partir desse contato e da convivência com os Kulinás, que ele já conhecia por intermédio de Kanaú, que Betho percebeu que aquilo que estava sendo proposto nos ensaios não refletia a realidade dos Madijás.

A partir dessa percepção, Betho muda toda a concepção do espetáculo, buscando a um mesmo tempo a inspiração no teatro pobre de Jerzy Grotowski e na antropologia teatral de Eugênio Barba e Peter Brook. Mais que isso, Betho passa a buscar pela autodeterminação da população sobre aquilo que deveria estar em cena, passando a ser assessorado por anciãos Madijás.

Por outro lado, foi neste período que ocorreu uma transformação na forma de gerir seu trabalho. Betho passou a exigir mais rigor de seus atores em seu processo de criação, algo pouco comum até então para o ator acreano, buscando a profissionalização do trabalho. A consequência disso é que vários atores que trabalhavam com ele desistiram de trabalhar no espetáculo, pois não conseguiam acompanhar a rotina de ensaios.

O trabalho era disciplinado e não podia chegar atrasado, primeiras condições impostas durante o processo de pesquisa corporal do grupo. Eram quatro horas de trabalho pesado todos os dias da semana, exceto aos domingos. Além do processo de construção corporal, exigiu que os atores deveriam ler determinados livros e assistissem determinados filmes. Entre esses filmes destaca-se o filme **Lanternas Vermelhas**, de Zhang Yimou, e também filmes de Akira Kurosawa, dos quais Betho era grande fã.

Gostava muito como esses dois cineastas utilizavam a luz em seus filmes e essa admiração fica clara nas palavras de Luiz Carlos (Luiz Rabicó), iluminador de vários espetáculos no Acre e que fez parceria com o ADSABA, durante sete anos.

Eu recém chegado no Cine Teatro Recreio no final dos anos oitenta e início dos anos noventa, estando lá chega aquele cara de camisa de manga de punho enrolada e camisa aberta, barbado, que me lembrava muito Caetano Veloso e Ney Matogrosso. Fiquei frente a frente com Alberto Antônio Araújo da Rocha, o Betho Rocha, logo começamos a conversar e era tudo muito novo para mim, meu primeiro contato com a arte. Disse para ele que estava ali fazia poucos meses no teatro e ele me disse que não teria problema, pois já havia trabalhado ali e conhecia um pouco. Eu iria acompanhar os ensaios do grupo e fechar o teatro. E assim foi! Aí ele me faz uma pergunta: Rapaz, tu quer trabalhar comigo? Aqui na luz? Ele já vinha com uma linha de trabalho com elenco reduzido com poucas pessoas e ali eu encarei e aceitei o convite. Começamos a falar sobre luz nos espetáculos dele, falamos muito e fui me empolgando, foi me abrindo um mundo novo. Passamos a nos encontrar na casa dele ali do lado da Só Frango no Bosque. Ele era um fã de Akira Kurosawa e foi uma série de filmes, sempre falando sobre a luz e isso gerou um laço de amizade e carinho, muito respeito. Iniciamos um processo de pesquisa e estudamos muito até um ponto que a iluminação do espetáculo ficou fechada. Com isso também muita fotografia dos filmes, da luz, de onde vinha a iluminação, a leveza com que a luz entrava e saía. Era um cara muito detalhista, então foi esse detalhe que foi me fazendo ver e enxergar esse lado para encontrar uma luz ideal, com isso fizemos várias montagens, acredito que foram sete montagens até chegar uma e fechar. Até falar que era a iluminação certa. Feita por nós dois, claro que ele com mais experiência do que eu. Com isso ele me passou a forma de operar a luz e eu entendendo através de tudo que tínhamos conversado e os filmes que havíamos assistido. Sem contar que quem conheceu o Betho sabe que era um camarada muito inteligente e a gente ficava impressionado da maneira que falava do trabalho dele, do que ele queria, do que buscava. Um cara que estava além do seu tempo! Conhecedor não só da arte, mas também de política e em especial futebol, um eterno apaixonado pelo Botafogo, mais enfim eu sempre costumo dizer que Betho foi a minha escola na arte, um cara que devo muito e tive a oportunidade de

falar em vida para ele. Tenho a iluminação do espetáculo na cabeça e se for preciso montar hoje, monto. (RABICÓ, 2021).

O espetáculo não tem uma sequência histórica ocidental e não era essa a proposta, pois para os Madijás, os mitos ou histórias antigas não tem uma direção ordenada, elas são o que são e devem aparecer da forma que são contadas. Portanto em **Histórias de Quirá**, as histórias seguiam a mesma lógica, contadas como deveriam ser contadas. Aparecendo histórias de caçadas, de criação, a metamorfose animal-homem, espetáculo que marcou época e altamente imagético, que chegou a evitar o uso das palavras, pois as imagens falavam por si.



Vladimir Sena e Yuri Montezuma (criança) no espetáculo **Histórias de Quirá** - Acervo dos autores

O grupo começou a viajar pelo país no ano de 1990, a primeira viagem do grupo foi para o 4º Festival Universitário de Blumenau, onde começou toda história, do extremo norte para o sul do Brasil. O grupo despertou curiosidade dos demais grupos, que queriam saber o que se produzia no Acre, qual era o estudo e base teatral praticada nessa região, uma vez que poucos grupos do Acre, até aquele momento, tinham feito o eixo sul. O grupo levou tudo o que estava ocorrendo com a maior naturalidade. O grupo se apresentou em uma terça-feira para um teatro lotado, sendo uma das melhores apresentações

naquele período, em que tudo funcionou dentro do espetáculo. Um caso curioso é que na primeira cena do espetáculo a plateia começou a comentar e alguns até vaiar o trabalho, mas com menos de dez minutos de apresentação transcorreu num silêncio sepulcral no ambiente, silêncio este que perdurou até a última cena, quando a plateia aplaude o trabalho em pé, por mais de cinco minutos.

No Festival em São José do Rio Preto-SP, o grupo se deparou com um público esperando pelo trabalho, pois a apresentação em Blumenau gerou grande expectativa. A repercussão do trabalho eram as melhores possíveis, sendo que neste festival houve um momento de debate somente com os jurados, considerados como grandes personalidades do teatro brasileiro como Celso Nunes e Guarnieri, para os quais foi exposto o método de trabalho do grupo. A partir desse momento o grupo já não se inscrevia em tantos festivais, mas passou a ser convidado para enriquecer a programação dos mesmos.

No 1º Festival Cidade de Vitória-ES, no qual os jurados eram Sérgio Brito, Cássia Kiss e Mirian Pires, ficaram encantados com a apresentação do grupo, na qual tudo funcionou e a plateia ovacionou o trabalho. Mas, fora do circuito dos festivais, o grupo também teve algumas decepções. A temporada no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, foi um grande fiasco de público. Apesar da grande expectativa, era hora de pensar em ter mais constância em uma cidade. Na ocasião da temporada da peça, estava ocorrendo a final do Campeonato Brasileiro, entre Flamengo e Botafogo e naquele momento o Rio de Janeiro só pensava em futebol.

No festival da cidade de Resende, o grupo teve seu primeiro e único atrito com uma organização de festival, após ter enviado todo o material com especificações do trabalho, mapa de luz e som, chegou na cidade e teve a frustração de encontrar a precariedade do local onde iria se apresentar. Um clube que foi adaptado para a realização do festival, sem nenhuma condição técnica adequada. Ao questionar a produção,

EXPERIÊNCIAS DE TEATRO DE GRUPO NO ACRE: GPT E A FORMAÇÃO DE ESPECTADORES



Marília Bomfim¹
Leonel Martins Carneiro²

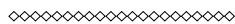
O presente artigo tem como objetivo investigar a experiência de formação de espectadores na cidade de Rio Branco-AC. Para desenvolver tal empreitada, faz-se uma reflexão sobre a importância do teatro de grupo na formação de espectadores no Acre, elegendo-se como exemplo, o grupo GPT, por sua importância e longevidade no cenário teatral acreano. A partir da análise da trajetória do GPT, por meio de documentos e narrativas, busca-se construir uma perspectiva sobre como os espectadores acreanos formam seu olhar para o teatro ao longo das últimas décadas.

Palavras-Chave: Experiência, Formação de Espectadores, Teatro de Grupo.

INTRODUÇÃO

Falar em teatro de grupo não é apenas se referir a uma característica inerente ao teatro, mas sim denominar um amplo espectro de modos de pensar e fazer teatro que teve sua história marcada por coletivos teatrais que tiveram sua ascensão na década de 1960. Conforme relata André Carreira:

A expressão *teatro de grupo* está muito presente no contexto do movimento teatral independente. Na atualidade se tem 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



1 Universidade Federal do Acre (Ufac), Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professora das redes estadual e municipal de educação, Rio Branco, Acre, Brasil.

2 Universidade Federal do Acre (Ufac), Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da graduação em teatro, Rio Branco, Acre, Brasil.

e pela organização de práticas pedagógicas (CARREIRA, 2005, p. 01).

Por conta das características de sua formação e da pluralidade de propostas e linguagens do teatro de grupo, fica difícil chegar a uma concepção única do que seria o teatro de grupo, entretanto, como aponta o pesquisador André Carreira ela se constitui como um conjunto de práticas vistas como “alternativas” ou “experimentais”.

A percepção do teatro de grupos como prática alternativa pode ser relacionada com o paradigma militante que predominou nos 60 e 70. Os modelos de grupos como o Teatro de Arena e o Oficina, e os mitos construídos ao redor dessas experiências, sustentaram o processo de organização de coletivos ao longo da década de 80 (CARREIRA, 2010, p. 2). Um dos grupos teatrais mais emblemáticos desse período é o The Living Theatre, grupo teatral experimental fundado em 1947 em Nova Iorque por Julian Beck e Judith Malina e que foi um dos ícones da contracultura americana na década de 1960.

Ao longo de nossa pesquisa encontramos diversas referências aos mesmos grupos de teatro eixo Rio-São Paulo, enquanto não há quase nenhuma referência a grupos de teatro do Acre ou de algum outro estado do Norte do país. Apesar do apagamento desses dados, o Acre, assim como outros estados, contava com diversos grupos ativos. No início da década de 1960 havia incontáveis grupos de teatro ligados ao movimento de teatro amador, com destaque para grupos ligados à igreja católica e a sindicatos, que passaram a atuar como importantes focos de resistência à ditadura militar implantada no período pós-golpe de 1964.

No Acre, um marco no fortalecimento do teatro de grupo foi a criação da Federação de Teatro – Fetac:

A Fetac foi fundada em maio de 1978, quando seis formações de teatro se reuniram para discutirem o processo de criação de uma instituição que legitimasse os seus interesses. Nessa ocasião, reuniram-se os grupos

pensei. Fizemos juntos Galileu Galilei de Brecht [1979] (que usava sons fonatórios para recriar portas que abriam e fechavam, janelas, sons de pássaros e representação simbólica sonora acompanhando movimentos e gestos. Foi uma experiência interessante em que punha em prática o que vinha fazendo na minha tese de mestrado na PUC (CAMARGO, 2020).

A filiação de Dinho ao Grupo Artes é citada pelo ator e diretor em texto publicado na Revista comemorativa dos 40 anos da Federação de Teatro do Acre

Comecei a fazer teatro com o Grupo Artes, de Sorocaba, grupo no qual participei de três espetáculos, sob a direção do renomado Roberto Gill Camargo. Dentre esses trabalhos, merece destaque “Galileu Galilei”, de Bertolt Brecht, em 1979. Esse meu primeiro trabalho fez com que eu me contaminasse com o “vírus” do teatro. O Grupo Artes foi uma escola fantástica para mim, como ator e produtor, e posso dizer que lá passei por todas as etapas de uma produção teatral, desde a fase da entrega de filipetas, até o palco propriamente dito. E foi justamente nessa correria de fazer teatro que cheguei até o Festival Nacional de Teatro Amador - Fenata, em Ponta Grossa, Paraná, ainda em 1979. Lá conheci gente do Brasil todo, inclusive do Acre. Jorge Carlos e José Antônio tornaram-se meus primeiros amigos acreanos. (Fetac, 2020, p. 46)

A fala de Dinho demonstra a conexão que existia entre os grupos teatrais, especialmente os amadores de todo o país. Sua fala reforça também a tese de que o teatro acreano se desenvolve não a partir do teatro de outros estados, mas em conjunto com eles, apresentando pontos comuns e diferenças em relação ao que foi produzido em outros estados no mesmo período.

O percurso de Dinho Gonçalves explica a forma como o GPT foi concebido e organizado. Ao que parece, o aluno de Gilberto Gill Camargo buscou reproduzir algumas características do Grupo Artes, que por sua vez, carregava consigo o modelo de organização de grupos

paulistas da década de 70 que trilhavam a profissionalização. Desde o início, os jovens inexperientes atores do GPT foram orientados por Dinho Gonçalves a buscar um ritmo de trabalho constante, assíduo, pontual e comprometido com o grupo e com o teatro. Aos poucos, além do trabalho como atores, os integrantes foram se empenhando em diversas funções, como a divulgação das temporadas, os cuidados com cenário, figurino e adereços.

A formação continuada também foi uma preocupação de Dinho Gonçalves que incentivava seus atores a participarem de cursos e oficinas que surgiam na cidade, muitas vezes, promovidos pelo Sesc-Acre. Outras vezes, o próprio GPT trazia profissionais de São Paulo e outros estados e compartilhava a formação com mais grupos da cidade. A participação em Festivais de Teatro pelo país tinha o objetivo de fazer com que o elenco conhecesse outros trabalhos e grupos brasileiros, além de apresentar suas peças e vê-las analisadas pelos participantes dos festivais. Assim, participaram de importantes eventos como os festivais de Ponta Grossa-PR, São José do Rio Preto-SP, Guarapuava-PR, entre outros.

Fala Palhaço foi o primeiro espetáculo montado pelo GPT, em 1991, contou com o financiamento do Sesc-Acre que providenciou a compra de figurino, adereços, material de divulgação e o apoio para a realização da temporada no Teatro de Arena.



Peça Fala Palhaço. Acervo do GPT (1991)

Com os recursos da bilheteria, o grupo patrocinou a segunda montagem e assim seguiu adiante, financiando suas peças, oficinas, viagens para festivais, e ainda, garantindo ajuda de custo aos atores após as apresentações.

Uma das características do Teatro GPT é montar seus espetáculos, estreá-los em teatros da capital (na maioria das vezes, o Teatro de Arena do Sesc), e depois, circular a peça em escolas, praças e outros espaços alternativos como auditórios, hospitais, presídios. Apenas duas de suas montagens não seguiram essa dinâmica e percorreram o caminho oposto. **Torturas de Um Coração** estreou em uma quadra esportiva no município de Acrelândia-AC e **As Confiadas** fez suas primeiras 21 apresentações em escolas de Rio Branco. Muitos de seus trabalhos circularam em municípios acreanos e outros estados brasileiros.

Em sua primeira montagem, em 1991, o elenco viajou em um caminhão por estradas de terra e se apresentou em localidades no interior do estado como Plácido de Castro, Capixaba, Assis Brasil, Acrelândia, Vila Extrema e Santa Cecília. Para isso, o GPT contou com o apoio de empresas privadas, órgãos públicos e com recursos

eles decidiram apresentar a peça em bar na zona de prostituição da cidade de Rio Branco. Esse havia sido um dos lugares onde a pesquisa de campo havia sido desenvolvida. Ali, o elenco conversou com prostitutas, donos de bares e frequentadores do local. Para agradecer a parceria da comunidade, o GPT se propôs a realizar uma apresentação no Bar do Senhor Raimundo, um dos lugares mais frequentados do local. Alguns dias de divulgação, cenário montado no salão do bar, atores prontos, casa lotada!

Dinho Gonçalves agradeceu a presença de todos e a peça começou em meio a muitas risadas e falas dos espectadores em resposta ao texto. Aos poucos, o barulho foi diminuindo e somente era possível escutar o choro baixinho (suspiros chorosos) vindo de vários pontos da plateia. Após a apresentação, ninguém se levantou para sair do local e o grupo deu início a um debate. O diretor falou sobre o GPT, a temática da peça e o trabalho de pesquisa realizado pelos atores. Marília Bomfim, Lenine Alencar e Ivan de Castela responderam algumas perguntas e relataram seus processos individuais de criação dos personagens. Podemos dizer que esta foi uma experiência inesquecível que, literalmente, salvou uma vida!

O ator Ivan de Castela, dias após a apresentação, encontrou uma das prostitutas que assistiu ao espetáculo no Bar do Sr. Raimundo. Ela lhe contou que as garotas planejaram espancá-lo e cortá-lo com gilete. Isso porque na peça, o personagem Vado, interpretado por Ivan, explorava, humilhava e espancava a prostituta Neuza Sueli, interpretada por Marília. A atitude do personagem gerou revolta na plateia, que em sua grande maioria, nunca tinha assistido a uma peça de teatro, e talvez por isso, a reação. Segundo o relato da moça, o desejo de espancar Ivan só foi contido devido a conversa após o espetáculo, momento em que elas compreenderam a diferença entre um ator e um personagem. O bate-papo após a apresentação ampliou os conhecimentos do público sobre a arte teatral e, por isso, o ator

permanece vivo até hoje para contar essa experiência única.

O processo de mediação, ainda que intuitivo era desenvolvido em duas vertentes principais: a de propiciar acesso físico à peça e a de refletir sobre o espetáculo, contribuindo para que o espectador compreendesse o espetáculo e sentisse que isso tinha acontecido. No caso de **A navalha na carne**, o elenco desenvolveu o primeiro eixo da formação levando o teatro até um espaço no qual se entrava um público que raramente tinha acesso ao teatro. Em um segundo eixo, o grupo trabalhou pela compreensão da natureza do teatro e da representação, auxiliando o espectador a compreender os limites entre o ator e a personagem. Ao mesmo tempo a peça de Plínio Marcos cumpre um importante papel para aquele público que, ao assistir à peça, identifica o sistema opressor em que, especialmente as prostitutas, estão inseridas na sociedade.

O grupo segue atuando fortemente em duas frentes de formação: de público infantil e adulto. Espetáculos como **Maria Minhoca** (1992) de Maria Clara Machado, **Os Saltimbancos** (1998) de Sergio Bardotti, Luis Enríquez Bacalov e Chico Buarque e **A Menina e o Palhaço** de Dinho Gonçalves e Marília Bomfim, são representativos das iniciativas que culminaram com a formação de grande parte do público jovem de teatro da cidade de Rio Branco assim como de municípios do interior do estado.

Os espetáculos montados pelo GPT circularam em municípios acreanos, contribuindo para a promoção e difusão da arte teatral no Acre. Suas peças, normalmente, estreavam em teatros de Rio Branco. Depois, circulavam em escolas, ruas e espaços alternativos.

Há uma característica muito interessante que foi se intensificando ao longo do tempo: os espectadores do GPT passaram a esperar sentados o início de uma conversa (debate) ao fim dos espetáculos. Em uma das apresentações da peça **Os Saltimbancos**, realizada na Reserva Extrativista Chico Mendes, em Xapuri-AC, o público não só

permaneceu na roda após a apresentação. Ele mesmo iniciou o debate fazendo perguntas ao elenco sobre os temas abordados na peça, e em seguida, uma série de depoimentos foram feitos nos quais os moradores relacionaram a exploração dos animais por seus patrões com a peleja do homem da floresta lutando, há anos, contra a exploração de seringalistas e madeireiros.

Ao longo da trajetória, o GPT foi desenvolvendo maneiras de se aproximar de seus espectadores, especialmente através da distribuição de folders informativos sobre as peças e da realização de debates após as apresentações. Os integrantes do grupo também divulgam as peças em vinhetas de rádio e com entrevistas para os diversos meios de comunicação. É comum o sorteio de prêmios para os espectadores.

Através dessas e de outras estratégias o GPT criou, ao longo dos anos, um público cativo e não é incomum ouvir relatos de espectadores que viram o grupo quando criança e que atualmente levam os filhos para ver as peças do GPT. Há também diversos relatos de artistas que assistiram peças do GPT nas escolas e que a partir disso se interessaram pelo fazer teatral.

Evidente que um grupo de teatro que possui três décadas de trabalho já experimentou formas distintas de organização. Se de início havia uma atmosfera de teatro de grupo amador, na qual os jovens se dedicavam exclusivamente ao grupo sem o foco no financeiro, hoje a realidade é outra. Assim como todos os outros grupos do estado do Acre (e a maior parte dos grupos do Brasil), os integrantes do GPT não conseguem se dedicar somente às atividades do grupo e dividem seu tempo entre o teatro e outras profissões que garantem seus sustentos. Evidente que esse fato prejudica o andamento dos trabalhos em um grupo de teatro. Essa realidade é descrita pelo grupo da seguinte forma:

Quem está à frente do GPT percebe que o encontro de jovens atores, vem aos poucos, sendo substituído pelo desencontro de adultos atarefados, divididos entre o desejo de continuar fazendo teatro e as inúmeras

atividades cotidianas que levam grande parte do seu tempo. Mas, se atualmente é difícil participar de um grupo, deixar de fazer teatro é algo que nos incomoda ainda mais. (FETAC, 2020, p. 95)

Depois de iniciar três montagens com o grupo e não conseguir resultados devido à dificuldade em encontrar horários compatíveis com a agenda dos integrantes, Dinho Gonçalves e Marília Bomfim, membros fundadores do grupo, buscaram uma nova estratégia de trabalho que pudesse manter os integrantes produzindo, sem que a rotina de um ator impedisse o outro. E assim chegou-se ao Teatro Solo, nome adotado pelo GPT para se referir ao trabalho com Solo Performance, a partir do Teatro Essencial de Denise Stoklos que, segundo ela

É uma ideia surgida da própria organicidade da resistência sul-americana onde a Sociedade-mãe e o Estado-pai abandonam o recém-nascido e só lhe prometem carências. A ideia de um teatro que carrega a resistência desse povo para a cena. Lá, apenas os instrumentos do ator: seu corpo, voz e intuição. Do corpo o espaço, o gesto, o movimento. Da voz a palavra, a sonoridade, o canto. Da intuição o ritmo, a emoção, a dramaturgia. (STOKLOS, 1993, p. 17)

Parafrazeando Stoklos, o GPT, assim como outros grupos de teatro acreanos (e brasileiros) buscam formas para suprir o “abandono do recém-nascido”. No caso do GPT, o teatro de grupo dos anos de 1990, aos poucos vem sendo substituído por um novo método de criação de um grupo de teatro com criações individualizadas.

Um marco na busca desse novo fazer foi o “Curso Montagem para Atores Encenadores” direcionado aos integrantes do GPT, no período de janeiro a março de 2021, momento em que os protocolos de segurança contra a Covid-19 permitiram reunir pessoas em eventos. O resultado desses três meses de trabalho foi a montagem de sete peças de teatro solo, criadas a partir da dedicação dos atores e atrizes

que trabalharam de maneira coletiva e individual, orientados pelos dirigentes do GPT. As peças foram apresentadas no Teatro Hélio Melo e, mais tarde, em eventos realizados pelo GPT e Fetac. Por se tratar de uma proposta inovadora para o grupo, pois o teatro solo baseia-se em um fazer teatral que parte exclusivamente do ator (texto, direção, interpretação e concepção cênica), havia uma certa expectativa por parte do grupo quanto a reação do público diante dos espetáculos.

O resultado foram espectadores atentos durante as apresentações e debates calorosos após as peças. Isso aconteceu na estreia dos espetáculos e se repetiu nas demais apresentações. Os assuntos debatidos entre atores e espectadores vão desde a metodologia da montagem até as temáticas sociais provocadas pelos textos, fortalecendo a ideia do teatro como espaço de troca e aprendizagem.

Para esse projeto, o grupo contou com recurso públicos para custear as despesas com o curso e com as montagens, o que demonstra o quanto os editais de incentivo à arte são importantes para a produção e a manutenção dos grupos. Para o GPT, a maior conquista que essa experiência trouxe foi a oportunidade de manter seus integrantes fazendo teatro em tempos tão difíceis, não só pela pandemia da Covid-19, mas pela rotina de suas vidas.

A partir do Curso Montagem Para Atores Encenadores os conhecimentos sobre teatro solo foram compartilhados com os atores e as atrizes do GPT que, por sua vez, poderão compartilhar esses saberes (teóricos e práticos) com outros coletivos, movimentando ainda mais o fazer teatral na cidade. E assim, o GPT vai alcançando alguns de seus objetivos que é manter-se atuante junto aos seus espectadores e, ainda, ajudar a manter o teatro vivo na cidade de Rio Branco.

REFERÊNCIAS

- CAMARGO, Roberto Gil. **Entrevista informal concedida a Leonel Carneiro** em 11/09/2020.
- CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria de. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. In: **O Teatro Transcende**, Ano 12, n. 11, Blumenau, p. 95 –98, FURB, 2003.
- CORADESQUI, Glauber. MATSUMOTO, Roberta K. Experiência e mediação teatral. In: HARTMANN, Luciana. VELOSO, Graça. (organizadores). **O teatro e suas pedagogias: práticas e reflexões**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de Mediação e a abordagem triangular. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- FETAC (Org). **Fetac e o teatro acreano**. Rio Branco: Fundação Municipal de Cultura, Esporte e Lazer Garibaldi Brasil, 2020.
- MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: Edufac, 2005.
- MELO, Elderson Melo de. **Teatro de Grupo no Estado do Acre: trajetória, prática e a inserção do estilo regional (1970-2010)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, Aduino (org.). **O olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

OS 40 ANOS DA FETAC: QUATRO DÉCADAS DE RESISTÊNCIA CULTURAL E MEMÓRIA POPULAR



Flávia Burlamaqui Machado¹

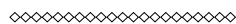
Lenine Barbosa Alencar²

Este texto traz a memória das quatro décadas da Federação de Teatro do Acre – Fetac. A partir da história da Fetac pode-se conhecer parte da história do próprio teatro acreano e dos grupos que fizeram parte desse movimento ao longo dos últimos 40 anos.

Palavras-Chave: Florestania, Teatro de Grupo, Teatro Acreano.

Acre, fins da década de 1960... Os seringais acreanos já sentiam os efeitos da queda do preço da borracha no mercado internacional, o que se aprofundou com o passar dos anos. Essa realidade se apresentava como uma grande ruptura na sociedade acreana, uma vez que até então a economia se baseava na extração do látex.

No que se refere aos aspectos políticos, com a ditadura militar, que tomou o poder no Brasil em 1964, o autoritarismo se tornou a principal marca. Isso se refletiu na Amazônia e nas deliberações adotadas para essa região, principalmente a partir da década de 1970, quando assistimos a implementação de diversos programas



1 Mestra em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora de história da rede estadual de ensino do Acre e da rede municipal de ensino de Rio Branco, coordenadora da Comissão Executiva de Cultura (CEC) do Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC) de Rio Branco e responsável técnica pelo Projeto Revitaliza Fetac.

2 Graduado em História pela Universidade Federal do Acre (Ufac), ator e diretor teatral, presidente da Fetac, membro da Comissão Executiva de Cultura (CEC) do Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC) de Rio Branco e coordenador do Projeto Revitaliza Fetac.

de ocupação e exploração da floresta que, patrocinados pelo capital internacional, tinham como objetivo redirecionar a economia amazônica aos interesses dos grandes grupos econômicos. A adoção de uma política desenvolvimentista, que visava “o progresso para a região” teve como preço os altos índices de degradação ambiental e conflitos sociais. Isso se traduziu na chamada “peculiarização dos seringais”, com a suspensão de créditos para a borracha, concessão de créditos para novos migrantes vindos principalmente do sul do país e a abertura de pastos em plena floresta. (NEVES, 2018, p. 135)

Os efeitos dessa nova realidade foram duros para as populações tradicionais, como indígenas, ribeirinhos e seringueiros, que viram suas terras invadidas e devastadas pelo aumento expressivo da presença do gado e seus modos de vida alterados paulatinamente. Assim, seguiram-se as consequências: expressivo êxodo rural em direção às cidades, formando bolsões de pobreza. E a cultura, como grande expressão humana, não poderia deixar de refletir a nova realidade local.

No que se refere ao teatro, a bibliografia consultada aponta a década de 1960 como o período em que se observaram as primeiras encenações teatrais realizadas em terras acreanas. Melo (2010) afirma que tais encenações estavam ligadas à Igreja Católica, na qual grupos de jovens faziam dramatizações com temáticas religiosas. Esses grupos estavam organizados nos bairros periféricos da cidade, onde a Igreja mantinha as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Com importante atuação nesses espaços, as CEBs atraíram seringueiros que chegaram à cidade e originaram/integraram vários movimentos sociais urbanos. (MELO, 2010, p. 9-11)

As montagens teatrais em questão, ainda segundo Elderson Melo (2010), tinham caráter evangelizador e pretendiam propagar as mensagens cristãs. Esses grupos, em sua grande maioria, eram inspirados pela Teologia da Libertação, corrente teológica cristã nascida na América Latina, com a forte opção pela luta contra as

injustas condições econômicas, políticas ou sociais vigentes no Brasil. É importante destacar que nesse momento inicial não podemos falar em grupos de teatro propriamente ditos, mas sim na utilização da linguagem teatral como uma das ferramentas utilizadas pela Igreja para se expressar junto à comunidade (MELO, 2010, p. 12-14).

Portanto, nas periferias urbanas que se formaram em Rio Branco, onde essa população vivia e atuava, ao mesmo tempo que tinha contato com a linguagem teatral de tendência religiosa, também tinha contato com a problemática social, expressa na exclusão social, na desigualdade econômica, na violência e na falta de oportunidades.

O Grupo de Estudos Sociais Comunitário da Amazônia (Gesca) é identificado por Calixto Marques (2005) como um dos primeiros grupos vinculados às CEBs que se tem notícia no Acre, criado ainda no início da década de 1960, com intuítos sociais e religiosos. Mesmo não se constituindo em um grupo especializado na linguagem teatral, já se alinhava ao discurso de preservação da Amazônia por meio da prática teatral, oriundo da Diocese do Vale do Acre. Sua primeira montagem, datada de 1965, foi **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto, em uma versão adaptada para a realidade acreana. (CALIXTO MARQUES, 2005, p. 33-34)

Esse contato com a linguagem teatral aliada à temática social despertou a vontade de ir além. Para alguns, a relação única e direta com a Igreja precisou ser superada e rompida, para se avançar no sentido de outras abordagens, para além do Evangelho. Assim, a partir do momento em que se saiu do espaço unicamente religioso, podemos falar em um novo olhar no que se refere à prática teatral no Acre, muito mais focado na crítica social. Era preciso falar do desmatamento, da expulsão do seringueiro da floresta e das péssimas condições de vida a ele oferecida na cidade, da formação da periferia, da violência, da ditadura militar, da fome, enfim, falar de aspectos que marcavam fortemente a sociedade acreana da década de 1970.

No que se refere ao cenário nacional, Kühner (1987) traça um importante histórico sobre a trajetória do chamado “teatro amador” que, em dado momento, se entrelaça e ajuda a esclarecer sobre os rumos que tomou o teatro amador acreano em termos de organização. Segundo a autora, os registros históricos por ela consultados demonstram que a primeira e mais antiga forma de união dos fazedores de teatro no Brasil foram os festivais.

Os festivais – o nome mesmo o diz – eram a festa, o encontro, a revelação, as descobertas, o momento em que o palco de abria para mostrar, com personagens importantes da cena teatral do país, autores, diretores, atores, iluminadores e técnicos de toda ordem, que até então realizavam trabalho anônimo, ou conhecidos apenas em seu local de origem. Nisto, a alegria, a realização. (KÜHNER, 1987, p. 12)

Ainda seguindo a linha de raciocínio traçada por Kühner, ao mesmo tempo que os festivais aconteciam, promovendo a concretização da arte em si, já era forte o desejo de conseguir unir os grupos de teatro amador de maneira mais efetiva e permanente. A autora cita iniciativas como a Sociedade Nacional de Teatro Amador (Sonata) e a Federação Baiana de Teatro Amador, ambas de 1954, e a Confederação de Teatro Amador, criada em 1967, em São Paulo (KÜHNER, 1987, p. 12-13).

Entretanto, com o golpe de 1964, temos a Doutrina de Segurança Nacional perpassando todo o contexto político, econômico, cultural e social no Brasil. No âmbito do excessivo controle social que impunha, a ditadura militar acenou, já em 1973, com uma proposta de Política Nacional de Cultura, é claro, de forma a garantir a centralização e o controle desse importante setor. Na gestão de Orlando Miranda no Serviço Nacional do Teatro (SNT), se vislumbrou a possibilidade de tornar realidade o antigo sonho de união nacional do movimento de teatro amador brasileiro. Em setembro de 1974, sob a coordenação da equipe da Assessoria de Direção do SNT, da qual Kühner fazia

parte, reuniram-se por três dias, em Petrópolis-RJ, cerca de 70 pessoas representativas do teatro e da cultura de todas as regiões brasileiras. Entre elas, representando o Acre, estava Francisco Gregório Filho, importante figura na cultura acreana como um todo, que posteriormente atuou como diretor do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), ligado à Secretaria de Educação e Cultura do Acre (KÜHNER, 1987, p. 24-26).

Esse encontro teve como resultado a fundação da Federação Nacional de Teatro Amador (Fenata), em 1974, que reuniu afiliadas por todo o Brasil e que se configurou como uma das mais significativas instituições do movimento de teatro do Brasil. Entretanto, nesse primeiro momento, evidenciou-se diferentes desempenhos no que se refere às sete Coordenações Regionais em que estava dividida: enquanto algumas Coordenações informavam o avanço do trabalho nos Estados que representavam, outras, como era o caso da 1^o Coordenação, que incluía Amazonas, Pará e Territórios (onde se encaixava o Acre), encontrou grandes dificuldades em se fortalecer, por vários motivos, entre os quais o próprio isolamento da Amazônia frente às demais regiões do Brasil (KÜHNER, 1987, p. 25-26).

Em 1975, em um festival/encontro realizado em Fortaleza-CE, em 1975, traçou-se, como meta prioritária a ser alcançada já no ano seguinte, a criação de Federações Estaduais de Teatro, de forma de superar o formato das Coordenações Regionais, fomentar o trabalho específico em cada Estado via federação de teatro e fortalecer, em última instância, a ação da Fenata. Já em 1977, o quadro era o seguinte: 14 federações de teatro já criadas (Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Goiás e Distrito Federal) e grupos de teatro amador muito mais inseridos no processo nacional. Esse quadro, ainda segundo Kühner, acabou por vislumbrar a proposta de transformação da Federação (Fenata) em Confederação (Confenata),

justificável pela existência, em quase todos os Estados, de federações estaduais. A primeira diretoria eleita para a “nova” Confenata teve Tácito Freire Borralho (MA) e Ademar Padron Nunes (RJ), aclamados, respectivamente, como presidente e vice-presidente (Kühner, 1987, p. 89-90).

Foi nesse contexto em que a Confenata incentivava a criação de federações estaduais e também de intensa efervescência do teatro amador no Acre, é que nasceu a Federação de Teatro Amador do Acre – Fetac. Em abril de 1978, o jornal *O Rio Branco* noticia a vinda de Tácito Borralho ao Acre, com a intenção de fundar mais uma federação no Brasil. Gregório declarou em matéria³ veiculada no referido impresso, que o Acre apresentava as condições para a fundação de uma federação de teatro, pelo número de grupos existente e em plena atuação. Destaca ainda a necessidade de o Acre estar conectado com os demais estados brasileiros, podendo se filiar às federações regional e nacional de teatro amador, o que contribuiria para seu acesso às verbas destinadas pelo Ministério da Educação e da Cultura (MEC) à Confenata, a serem divididas entre as diversas federações.

Em abril de 1978, acontece o **I Encontro de Cultura do Acre**, realizado em Rio Branco, onde estiveram representados diversos segmentos culturais: Cine Cube Aquiri (cinema), Varadouro (jornalismo), Quinteto de Ouro e Grupo Raízes (música), grupos Gruta, Vogal, Semente, SESI, Bahia, Gextu, Vogal e Palheiral (teatro), Comissão Pastoral da Terra (CPT) e Diretório Central Estudantil (DCE) da Universidade Federal do Acre (Ufac) – Chapa Seringueira. Durante esse encontro, que tinha como objetivo formar uma frente de ajuda e intercâmbio entre os diversos segmentos culturais atuantes no Acre, a Igreja Católica e a imprensa, discutiu-se os problemas comuns enfrentados – como censura, necessidade de apoio financeiro e logístico e de espaço adequado para as atividades, divulgação e pesquisa. Além

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

3 Será criada federação de teatro no Acre. O Rio Branco, 04.04.1978.

O Congresso mostrou uma evolução nas discussões, deu para sentir que estamos deixando de lado “questículas” para discutir questões maiores, pois nós com esse espírito provinciano sempre em nossos seminários, debates e encontros, caímos em questões “familiares”, como se tivéssemos sempre olhando para os nossos umbigos. O Congresso deu uma outra dimensão para as nossas discussões. Discutiu-se e decidiu-se – Chegamos mais perto um do outro¹⁰.

Daí por diante, assistimos a um processo contínuo de alternância na gestão da Fetac via processos democráticos e participativos. Mesmo com discussões inflamadas em seus congressos, e até mesmo disputas entre chapas, a federação alcançou um maior grau de amadurecimento no que se refere à sucessão das gestões.

Cabe aqui ressaltar que desde seus primeiros anos de existência, sem se deixar intimidar pelo isolamento infra estrutural imposto aos estados da Amazônia, pela falta de recursos e de espaços ideais, recorrendo, muitas vezes ao improvisado, a Fetac ousou e inovou: mostras, congressos, concursos e seminários foram organizados logo em fins da década de 1970 e início da década de 1980. Seus objetivos já incluíam, além dos aspectos artísticos, os políticos: integração dos grupos filiados, troca de experiências e desenvolvimento e divulgação do teatro produzido no Acre, caminhavam lado a lado com as discussões para a definição da política de ação da federação e das perspectivas culturais para o Estado. Além disso, a Fetac sempre incentivou o intercâmbio e os processos formativos, como forma de contribuir com os artistas locais. Assim, desde a década de 1980, figuras importantes do teatro brasileiro vem ao Acre trazer suas contribuições, através de oficinas, cursos e participação em eventos.

O diálogo com as entidades governamentais de caráter nacional, estadual e municipal também sempre fez parte da agenda da Fetac,



10 Grupos Teatrais elegem nova diretoria – I CATA. Folha do Are, 10.12.1983.

tanto através da captação de recursos para projetos, como para a discussão e construção de políticas públicas para a cultura, também nos três âmbitos.

Vele ressaltar que, seguindo esse espírito evolutivo, totalmente contrário àquele pensamento excludente que pretendia alijar importantes personagens do processo, por serem tidos como “profissionais e/ou institucionais”, a Fetac tem traçado novos caminhos. Errando e acertando, pois não se pretende como dona das verdades, mas principalmente reconhecendo que “os grupos teatrais” são a Fetac, e sem eles não temos e nem teremos nada. O papel agregador do teatro é amplamente reconhecido pela Fetac, que deve incluir a todos dentro da ideia de pertencimento: amador ou profissional, sonhador ou realista, com dinheiro ou sem dinheiro. Hoje, seus festivais e mostras, nacionais ou regionais, trabalham e compõem suas programações com toda essa diversidade que o teatro possibilita: palco ou rua, animação ou bonecos, performances ou esquetes. Um vasto panorama para consolidar e organizar política, social e economicamente seus filiados e parceiros.

Como uma entidade viva e atuante, a Fetac, ao longo dos anos, vem aprendendo e se atualizando para a superação dos desafios impostos não apenas ao teatro, mas à cultura acreana como um todo. Através de ações amplas e diversas, a Federação tem se mostrado “resistente e existente” no papel propulsor das conquistas culturais. São muitas histórias para contar ao longo desses mais de 40 anos. São muitas pesquisas e reflexões a serem realizadas.

Nesse espectro mais amplo de atuação, nasceu o Projeto Revitaliza Fetac, com várias vertentes: início do trabalho de tratamento e organização do acervo no Memorial da Fetac e a pesquisa propriamente dita. Ambas contribuíram para o aprofundamento do conhecimento acerca da história da federação e do teatro acreano, e propiciou, entre outros produtos, a elaboração deste artigo.

A verdade dessa trajetória histórica não está, especialmente e nem somente em escritos, mas nas lembranças de cada grupo e seus integrantes, ao longo de suas existências. Ninguém é mais verdadeiro do que o outro, e cada pessoa, com suas palavras, contribui com as pesquisas possíveis de serem realizadas, que tem como objetivo trazer reflexões para que cada um chegue às suas conclusões. O que se espera é preparar a Fetac para mais 40 anos de história, resistência cultural e muito fazer teatral. Que venham muitos Matias, Betho Rocha, Maués Melo, Seu Valério, Dona Deusa, Naylor George e João das Neves, entre tantos outros artistas em vida ou em memória!

Evoé!

REFERÊNCIAS

CALIXTO MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: Edufac, 2005.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro Amador: radiografia de uma realidade (1974-1986)**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

MELO, Elderson Melo de. **Teatro de Grupo no Estado do Acre: trajetória, prática e a inserção do estilo regional (1970-2010)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, 2010.

NEVES, Marcos Vinícius. **Histórias acreanas no miolo de pote**. Rio Branco: Fundação de Cultura Elias Mansour, 2018.

Vídeos

Farias, Silene. **Documentário Teatro Barracão: Resistência Cultural e Memória Popular**. Rio Branco: Fetac e Fundação Elias Mansour, sd.

Documentos consultados

Histórico do Movimento Teatral no Acre. Federação de Teatro do Acre. Documento datilografado, novembro de 1980.

Ata de Fundação da Federação de Teatro Amador do Acre. Rio Branco, Ac, 16 de junho de 1978.

Manifesto do Movimento de Renovação da FETAC. Documento datilografado, junho de 1980.

Jornais

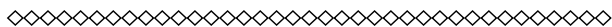
Será criada federação de teatro no Acre. O Rio Branco, 04.04.1978.

Grupos Teatrais elegem nova diretoria – I CATA. Folha do Are, 10.12.1983.

Teatro amador tem nova direção (e esperança de verba para 80). Gazeta, 11.12.1979.

Grupos retomam a Fetac e vão cobrar verbas. s/n, 1980.

FRAGMENTOS DE UMA DÉCADA NO PALCO E NA RUA



*Claudia Toledo*¹

*Lenine Barbosa Alencar*²

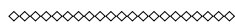
Este artigo se dispõe a relatar a trajetória da Cia. Visse e Versa numa perspectiva reflexiva de como se dão os processos de criação, a estética de suas produções, os processos de trabalho, assim como os desafios e abrangência dos projetos realizados e a importância e o reconhecimento do Festival Matias de Teatro de Rua, a fim de registrar o ciclo de uma década de resistência de um fazer teatral que surge na Amazônia e circula pelo Brasil.

Palavras-Chave: Processo de Criação, Teatro de Rua, Festival Matias.

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

Tecendo a manhã.

João Cabral de Melo Neto.



1 Atriz, diretora, coreógrafa e figurinista da Cia. Visse e Versa de Ação Cênica, professora de Teatro na Usina de Arte João Donato, graduada em Letras/Inglês na Universidade Federal do Acre – Ufac, Pós-Graduada em Educação Especial pela Uninorte.

2 Ator, iluminador cênico, diretor e produtor teatral, professor, graduado em História na Universidade Federal do Acre – Ufac, Presidente da Federação de Teatro do Acre – Fetac.

A CIA

A Companhia Visse e Versa de Ação Cênica foi fundada em 2008, a partir do espetáculo **Comédia Del’Acre**, resultado de uma oficina ministrada por Nonato Tavares em comemoração ao dia Mundial do Teatro, realizada pela Federação de Teatro do Acre – Fetac. Na ocasião, o resultado do trabalho contou com os participantes da oficina que eram atores de diferentes grupos e iniciantes, e foi apresentado em lugares alternativos. Terminada a oficina, a Fetac deu continuidade ao espetáculo, agora com concepção estética para palco, com 24 atores no elenco e que teve duração de cerca de dois anos, ainda com intuito de agregar os grupos e estimular a criação de novos grupos.

O conjunto de pessoas com interesses comuns que caracteriza o grupo teatral tem como modelo de estruturação grupos de longa vida, aqueles que permanecem juntos vinte, trinta anos. Esse modelo de grupo estável, com atestado de qualidade garantido pelo tempo de trabalho tem um papel muito importante na organização dos artistas enquanto classe de trabalhadores. (VELOSO, 2008, p. 2)

Partindo desse pressuposto e passados cerca de dois anos de experiências, apresentações, alterações e redução do elenco da **Comédia Del’Acre**, ainda pela Fetac, surge a Cia. Visse e Versa de Ação Cênica.

Nesse momento, um grupo de oito pessoas com interesse em comum, decide fundar uma companhia, cujo nome reflete o anseio dos fundadores: ser Visse de ver e Versa de versar, o contrário ou o recíproco, com o propósito de reunir atores interessados no trabalho de investigação e preparação corporal para exercer sua prática teatral.

Com isso, o intercâmbio com outros grupos, atores, dramaturgos e diretores, na perspectiva de construção coletiva e troca de conhecimentos, é fator primordial na criação e concepção dos trabalhos e alicerce das ações da Companhia.

Além de naturalmente ser um espaço de formação, pois

agrega atores inexperientes que descobrem uma porta para outras perspectivas do fazer teatral, ocupando diferentes espaços de diálogos cênicos, seja em grupos, iniciativas artísticas, ou mesmo na academia, que possibilita a constatação do aprendizado prático.

Atualmente apenas quatro membros permanecem na condução dos trabalhos da companhia, embora o fluxo de participantes seja constante nesse processo.

Participar de um grupo é um meio de inserir-se no mercado das artes, colocando-se em condições de concorrer aos editais de fomento à produção das criações. Algumas vezes esse “nó” permanece atado apenas na figura do diretor ou de um número restrito de integrantes em torno dos quais gravitam atores passageiros. (VELOSO, 2008, p. 2)

Atuante nos palcos e na construção das Políticas Públicas para a Cultura, a Cia é filiada à Federação de Teatro do Acre – Fetac e integra a Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR, assim como ocupa espaços de debate dos Conselhos de Cultura. Neste ponto, num país que vem caminhando para uma estagnação cultural profunda, a Companhia Visse e Versa tem-se feito presente nas discussões para o cumprimento das diretrizes dos Planos Estadual, Municipal e Nacional de Cultura, se somando a tantos outros parceiros que ainda resistem ao colapso cultural que o país vive.

CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA, CONCEPÇÃO E CONSTRUÇÃO DE FIGURINO, ADEREÇOS E CENÁRIO E PREPARAÇÃO DO ATOR

Uma das características da construção dramatúrgica, que ocorre em dois dos espetáculos **Comédia Del’Acre** e **As Mulheres de Molière**, e que acaba sendo uma marca da Cia., é a utilização de fragmentos de textos e de músicas. A partir de uma proposta de montagem, os textos são pesquisados e estudados e passam por um processo de adaptação de acordo com o contexto, assim como as

Importante salientar que grupos e coletivos são naturalmente espaços de formação informal onde a prática é ferramenta para estudos teóricos que por excelência venham se tornar literatura. A esse respeito, Carreira constata que, “ao longo do século, os grupos vêm cumprindo um papel marcante na formação de atores e dessa maneira construindo um espaço que funciona paralelamente aos espaços formais de ensino” (2006, p. 52).

O aprendizado no interior de um grupo, além da prática, se dá nos aspectos, cognitivo, social e político. Integrar um grupo significa assumir responsabilidades e requer dedicação no desenvolvimento das ações.

Sendo assim, as pessoas que passam pela Cia. experimentam as mais variadas atividades, em oficinas e laboratório de confecção de figurino, adereços e cenário, na elaboração e produção dos projetos executados, além da formação política, na participação de debates para construção de políticas públicas para a cultura em instâncias de deliberação do município e do estado.

Contamos com pessoas com diferentes experiências, acadêmicas ou não, que servem como alavanca nesse percurso árduo e prazeroso do ofício teatral, motivando e sendo motivados, de alguma forma, a seguir na investigação de outras práticas de grupos e na formação acadêmica.

Ações como estas, além de agregar novas experiências, enriquecem e qualificam sobremaneira o processo de trabalho da Cia. e daqueles que por ela passam, fortalecendo o fazer teatral.

ESPETÁCULOS

Em sua bagagem, desde 2008, carrega e brinca em ruas e praças, com seu primeiro trabalho de repertório para Teatro de Rua **Comédia Del’Acre**. Dirigido por um dos fundadores, Lenine Alencar, com a contribuição de Ivan de Castela na preparação dos atores. O espetáculo

faz uma costura da história do teatro através de fragmentos de textos de autores que marcaram esta trajetória, desde os clássicos como Sófocles, Aristófanes e Shakespeare, até os contemporâneos Nelson Rodrigues, João Cabral de Melo Neto e João das Neves. Inúmeras foram as apresentações da **Comédia Del’Acre** que circulou por diversos bairros e escolas públicas de Rio Branco, levando o espetáculo a todas as regionais da cidade, por todos os municípios do Acre e 24 capitais do Brasil, participando também de Festivais no Acre, Porto Velho e Vitória.

Outra montagem da Cia. teve como ponto de partida uma oficina de teatro sobre o comediante francês Jean Baptist Pochelin, o famoso Molière, ministrada pela dramaturga e diretora francesa Brigitte Bentolilla, em 2009, que nos fez apaixonar pelo dramaturgo. A partir dessa oficina surgiu a montagem do espetáculo **As Mulheres de Molière**, projeto contemplado pelo Prêmio Funarte de Teatro Miryam Muniz. Com direção de Lenine Alencar, concebido para Rua, a proposta dramatúrgica foi construída por Brigitte Bentolilla, Antônio Manso, com adaptação de fragmentos de três textos de Molière, “As Preciosas Ridículas”, “Escola de Mulheres” e “Don Juan” e traz como reflexão a maneira como Molière tratava as mulheres em sua vida e nas encenações. Todavia a concepção cênica se traduziu por trabalhar a relação cultural e a influência francesa na cultura brasileira e sua popularização nacional, firmemente presente no carnaval e nas festas juninas. A pesquisa para construção das personagens teve foco na Commedia dell’Arte, e a criação de figurinos e adereços se pautou nas vestimentas do século XVII. **As Mulheres de Molière** marcou presença em festivais como o Festac e Fetac em Cena - AC, Amazônia Encena na Rua-RO e Sesc Amazônia das Artes, este último circulando pelas capitais da Amazônia Legal. Além disso, rodou por municípios do estado do Acre e circulou pelo sudeste e sul do Brasil.

Explorando o Teatro do Absurdo, a remontagem do espetáculo

Piquenique no Front, de Fernando Arrabal, contou com a direção do mestre, artista e “mano” Nonato Tavares, da Cia. Vitória Régia (AM). Concebido em Manaus, o espetáculo foi trazido para a Cia Visse e Versa com o cenário e os adereços, apenas o figurino foi reconstruído para os atores. Foi uma experiência muito significativa, que se aventurou por quadras, anfiteatros e auditórios de municípios do Acre, possibilitando o acesso a linguagem teatral das comunidades e alunos da rede pública de ensino, bem como a participação em no Festival da Cidade de Vitória-ES e o Festival Cena Aberta em Arcoverde-PE.

A montagem do **1º Ato de Doroteia** proporcionou uma imersão na característica psicológica da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Dirigido por Nonato Tavares, criação de luz de Luiz Rabicó e Lenine Alencar que assume também a Assistência de Direção, colaboração da psicóloga Normélia Pinho na construção da sonoplastia e condução dos estudos, e da psicóloga Rosangela Aufiero, na análise escrita da obra, o trabalho foi apresentado como ensaio aberto no Teatro de Arena do Sesc. Apesar de focar somente no 1º Ato e com pouco tempo de vida, o experimento se completou no figurino, cenário, adereços, sonoplastia e iluminação, tornando-se embrião de um estudo cênico de uma das mais intrigantes obras de Nelson.

Outro destaque é o espetáculo **Desencaixotando Nós**, montado em parceria com a Secretaria da Mulher e da Juventude. O trabalho traz como temática a gravidez na adolescência e os métodos contraceptivos. Dirigido por Claudia Toledo, o roteiro é uma adaptação do texto **Papo Calcinha** de Alessandra Cifali, e foi concebido para espaços alternativos como pátios e quadras de escolas. A sonoplastia foi construída por trechos de músicas cantadas pelos atores, com letras relacionadas ao tema, de bandas como Doces Bárbaros, Secos e Molhados, Capital Inicial e Raul Seixas. Os figurinos foram criados e confeccionados pelo grupo e eram compostos por retalhos de tecidos que se repetiam em mais de uma vestimenta, simbolizando as diferenças e igualdades. O

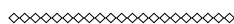
Em pouco mais de uma década de existência, a Cia. foi contemplada em diversos editais de financiamento à projetos culturais, o que nos possibilitou a difusão do nosso fazer teatral a nível estadual e nacional, bem como a manutenção do grupo.

Esses projetos, em sua maioria, levam muita gente ao teatro e o teatro à muita gente, proporcionando valiosa troca de experiências pois, além das apresentações, oferecem debate e vivência artística, entre artistas e a comunidade, sobre seu processo criativo e a ideia de pertencimento e ocupação de espaços públicos pela arte pública e, na maioria das vezes, garantem inclusive o transporte de alunos ao teatro.

Poder levar seus espetáculos, intercambiar com outros fazeres, artistas e iniciativas, chegar aos locais mais longínquos como Santa Rosa do Purús e Jordão-AC, Poconé-MT, Juazeiro-BA e Janduí-RN, além de todas as capitais da Amazônia Legal, é para o grupo um aprendizado incontestável pela envergadura e os desafios dos projetos realizados, dado que o intercâmbio e a convivência cultural possibilitam encurtar as distâncias num Brasil continental, que geograficamente distancia, mas aproxima pelas identidades.

FESTIVAL MATIAS DE TEATRO DE RUA

Desde 2015, a Cia Visse e Versa realiza o Festival Matias de Teatro de Rua, nome dado em homenagem ao seringueiro, poeta e artista acreano José Marques de Souza. Matias⁹ foi um artista totalmente



9 Marcado por sua origem seringueira, Matias foi um dramaturgo, ator, poeta e contador de histórias e líder social. Utilizou o teatro para denunciar e reivindicar melhores condições de vida para as comunidades menos favorecidas. Esteve sempre envolvido com as questões relacionadas à Igreja, especialmente as relacionadas à Teologia da Libertação. Com isso, Matias desenvolveu vários projetos de cunho social nos bairros periféricos de Rio Branco, ajudando na reestruturação de muitas famílias que migraram dos seringais para a cidade sem condições econômicas. No Teatro Barracão, na Baixada do Sol, criou, em janeiro de 1971, o grupo de teatro De Olho na Coisa. À frente do grupo participou de manifestações populares, ecológicas e acima de tudo artísticas dentro e fora do país. O teatro foi uma atividade à qual Matias dedicou grande parte de sua vida, e por meio da qual ele interveio no cotidiano da comunidade a que esteve vinculado, com roteiros que falavam da vida no

teatrais que diretamente contribuem ao participarem na ampliação dos debates, na construção de ideias e de políticas públicas para a arte pública, por meio das rodas de conversas, das mesas redondas e nas publicações por eles organizadas.

A troca e o diálogo aproxima os fazeres artísticos aos grupos articuladores nacionalmente e desenvolvidos nas várias regiões brasileiras, cumprindo com um papel fundamental para o trabalho em rede, tornando-se parte integrante de um processo de organização horizontal e política no campo da cultura como vetor da arte pública, motivada pelas iniciativas e realização de projetos e eventos que aproximam o Brasil de ponta a ponta.

A Companhia Visse e Versa no seu quintal vadeia,
Para apresentar na Rua, Teatro e Brincadeira!

(Música de abertura do espetáculo Comédia Del’Acre,
Cia Visse e Versa, 2008)

REFERÊNCIAS

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Formação do Ator e Teatro de Grupo: Periferia e Busca de Identidade. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (orgs.). **Dramaturgia em Cena**. Maceió; Salvador: DFAL/EDUFBA, 2006.

PEIXOTO, Floriano. Teatro de Rua no Brasil. In: CRUCIANI, Fabrício, FALLETTI, Clelia. **Teatro de Rua**. Editora Hucitec. São Paulo, 1999.

VELOSO, Verônica Gonçalves. Grupo ou Coletivo – Uma Questão de Tempo. **Anais do V Congresso ABRACE**, 2008.

**MORTE E VIDA SEVERINA: O ESPETÁCULO
INAUGURAL DE UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL
JURUAENSE**

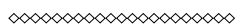


Cleidson de Jesus Rocha¹

O presente texto relata a experiência do processo de criação e apresentação do espetáculo **Morte e Vida Severina** em Cruzeiro do Sul-AC, na origem do Grupo Universitário de Teatro Amador – Guta, criado em 1997 e ligado à Universidade Federal do Acre. O grupo é um dos mais antigos do município e permanece em atividade durante todos esses anos, sendo considerado uma referência na região.

Palavras-Chave: Cruzeiro do Sul-AC, Formação de Espectadores. Processo de Criação.

O auditório da escola Padre Edson de Oliveira Dantas, na cidade de Mâncio Lima-AC era apertado, como são os das escolas do interior do Acre, mesmo assim era o único disponível para apresentações artísticas e servia, principalmente, para reuniões políticas, sessões de trabalhos administrativos do setor público ou algum evento especial da escola. O auditório estava emprestado para os alunos da primeira turma do ensino médio, da Escola Antônio de Oliveira Dantas, que ainda se espremia em um prédio improvisado, na Praça São Sebastião². As cadeiras de plástico, enfileiradas, não comportavam a plateia que chegava curiosa, para assistir, provavelmente pela primeira vez, uma apresentação teatral. Os que não conseguiam cadeira, se espremiavam



1 Universidade Federal do Acre (Ufac), Professor do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens, Cruzeiro do Sul, Acre, Brasil.

2 Os nomes das duas escolas citadas homenageiam filho (Pe. Edson) e seu pai (Antônio de Oliveira Dantas).

encostados nas paredes, pintadas de verde e amarelo. As pessoas usavam roupas de festa. A comunidade ficou sabendo do evento pois o grupo de atores/atrizes era grande, tendo cada família praticamente um componente, e também, porque o trabalho de montagem tinha sido intenso, envolvendo dias e dias de carpintaria, pintura de painéis, confecção de figurinos e ensaios da peça, que envolvia os atores e vários músicos da cidade, gerando expectativas na comunidade.

Era noite calorenta de sexta-feira, 18 de maio de 1991. A cidade estava animada com o clima da novidade de uma peça teatral. Nos bastidores alguém ouviu dizer que a professora Simone Lima, da Universidade Federal do Acre, acabara de chegar com um ônibus lotado de alunos de Letras, que tinham vindo de Cruzeiro do Sul, assistir ao espetáculo. Tinham percorrido 36 quilômetros, em uma estrada precária, e ali estavam, procurando lugar nas cadeiras de plásticos. Essa notícia circulou como rastilho de pólvora entre o grupo, aumentando a ansiedade. A Universidade tinha acabado de se instalar em Cruzeiro do Sul. Chegou no ano de 1989 e os primeiros alunos, esbanjavam empolgação pela novidade de frequentar um curso perene de nível superior. Os primeiros professores e professoras vieram, a maioria, de outras regiões do país, e alguns de Rio Branco, entre estes, a professora Simone, que voltava a sua cidade natal, depois de concluir sua formação superior na Capital. Trouxe um espírito inquieto, sensível, engajado em produção cultural e disseminava isso entre seus alunos. Estes vinham ao teatro pelo interesse por literatura, pela arte, pela oportunidade de assistir, no palco, a montagem de um texto conhecido. Era João Cabral de Melo Neto; Era **Morte e Vida Severina**, que entraria em cena.

Os anos 80 tinham acabado de passar, deixando um turbilhão de influências nos comportamentos juvenis. Entre outras manifestações artísticas, o rock nacional ganhara uma cara que misturava poesia e protesto, nos embalos dos Paralamas do Sucesso, liderados por Herbert

Viana e do Barão Vermelho de Cazuzá. O Legião Urbana estava levantando todos os bairros de Brasília e todos os cantos do Brasil, com os indefectíveis versos “é preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã, porque se você parar pra pensar, na verdade não há”. Mas fora do âmbito restrito dos sentimentos, ressoavam os versos do Cazuzá, de que os garotos, podiam mudar o mundo. “Ideologia, eu quero uma pra viver”. Esse ambiente atômico confirmava o campo das ousadias, das tentativas e das experiências de gozo como as que a arte, e só ela, poderia provocar.

Em 1981, a Rede Globo de televisão deu visibilidade ao poema **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto, através de um musical, dirigido por Walter Avancini. Os versos dramáticos da obra-prima do poeta pernambucano ganharam movimentos na interpretação de um elenco estrelado, capitaneado pela estridente e maravilhosa cantora paraibana Elba Ramalho e por José Dumont, que se pôs uma cara taciturna, para viver a aventura do nordestino que migra do sertão ao litoral, encontrando toda espécie de dor e sofrimento em seu itinerário, que também tem lampejos de alegria, na vida que se renova nos casebres que encontra pela estrada: “de sua formosura, deixa-lhe que diga!”, era o refrão dos moradores dos mocambos, quando a vida renascia naquelas paragens.

O sucesso arrebatador do musical da Globo, ficou inculcado na cabeça de um dos professores da escola secundária, que agora relata a experiência. Seria a oportunidade de levar para os alunos o contexto da relatada seca do sertão nordestino, já bastante comum nas narrativas dos acreanos mais idosos, que vieram do Ceará fugindo da seca e povoaram o Acre. A seca! A de 77! Todo mundo ouvira falar. O poema de João Cabral poderia ajudar a ilustrar o sofrimento e a esperança do povo nordestino, em sua luta constante pela vida. O musical da Globo poderia ajudar. Mas como ter acesso a material tão raro? Vídeo-tape? Gravação de VHS? Sim, nessa época, as cidades

a cena. Primeiro toque! As pessoas começaram a se mexer no salão, procurando seus lugares nas cadeiras de plásticos. Segundo toque: as pessoas que ainda estavam nos corredores correram a apagar seus cigarros, procurando a porta de entrada. Alguns desses só encontraram as paredes para se encostar, pois o auditório já estava lotado. Terceiro toque: as luzes do salão apagam e acende a improvisada iluminação do pequeno palco. Severino entra em cena, chapéu de couro, calça a meia perna, camisa de algodão com botões abertos à altura do peito e diz os primeiros e consagrados versos:

O meu nome é Severino, não tenho outro de pia. Como há muitos Severinos, que é santo de romaria, deram então de me chamar Severino de Maria; Como há muitos Severinos com mães chamadas Maria, fiquei sendo o da Maria do finado Zacarias. Mas isso ainda diz pouco: há muitos na freguesia, por causa de um coronel que se chamou Zacarias e que foi o mais antigo senhor desta seismaria (...). (MELO NETO, 1987, p. 70).

O Severino, retirante, começou com uma voz nervosa, indecisa, vacilante, como é comum nas primeiras cenas de um espetáculo. Ele havia decorado o texto de João Cabral de forma irreprensível. Sabia cada parte, e lembrava aos outros quando esqueciam das suas:

Como então dizer quem fala ora a Vossas Senhorias? Vejamos: é o Severino da Maria do Zacarias, lá da serra da Costela, limites da Paraíba. Mas isso ainda diz pouco: se ao menos mais cinco havia com nome de Severino filhos de tantas Marias mulheres de outros tantos, já finados, Zacarias, vivendo na mesma serra magra e ossuda em que eu vivia (...). (MELO NETO, 1987, p. 71)

O Severino ia ganhando força, desenvoltura, coragem; sua voz se projetava até o fundo da sala, alta, agora segura, com as tonalidades que a emoção desenhava. A plateia silenciou atenta, imaginativa, curiosa para descobrir sentido em cada frase, pensando onde aquela aventura ia dar. Severino está em pé, pleno, dominando a cena. E na

coxia improvisada, escondidos atrás dos objetos de cena, os demais companheiros e companheiras vibravam, silenciosamente, fazendo *signal de legal* e assentindo com a cabeça positivamente.

Ainda na primeira cena, um burburinho veio do fundo da sala. Um grupo estava chegando atrasado, puxado por um senhor de muletas, que segurava latas de cerveja nas mãos. O grupo entrou se esgueirando entre os presentes e não achando lugar melhor, ficou em pé e como conversavam entre si, ouviu-se um esticado “psiuuuu”, da plateia. O senhor de muletas parece que não estava interessado no espetáculo, mas nas razões de ter tanta gente ali reunida. Ele mal ouviu as primeiras palavras do ator e, aos berros, solitariamente, gritou: - “Veado!” A galera do homem de muletas ensaiou risos, mas o público reclamou silêncio. Ele tentou ‘gaiofar’ mais um bocado: “teatro é coisa de veado”, vociferou. Mas, não tendo acolhida em seu desvario alcóolico, foi saindo com sua trupe. Depois se soube tratar-se de um tal Seu Antônio, casado com uma moça também chegada à cerveja. Moravam em Cruzeiro do Sul, a serviço da empresa Marmud Cameli. Eles gostavam de álcool. O público, de arte. O espetáculo não sofreu qualquer abalo com os impropérios de seu Antônio e por sua inconveniente intervenção. Ao contrário. Severino abria caminho rumo ao litoral, com uma voz mais audível, mais parceira, porque encontrava, pelo caminho, agora, outros dois homens que carregavam um defunto numa rede. Eles tinham o que ensinar, quando Severino perguntou:

- A quem estais carregando, irmãos das almas, embrulhado nessa rede? Dizei que eu saiba.
- A um defunto de nada, irmão das almas, que há muita horas viaja à sua morada (...). (MELO NETO, 1987, p. 72)

Nesta cena os atores eram dois alunos, um que se chamava José e outro Manoel. Era a primeira vez que subiam em um palco. As pernas tremiam, ainda mais porque tinham que cantar, seguindo o roteiro do

musical copiado da fita. O defunto que encontravam, nesta cena, era homem simples, do povo, lavrador morto de fome, na dura caatinga, “que não dá nem planta brava”. Eram muitas as mortes morridas, mas algumas também matadas: em emboscadas, em rixas, que fazem as balas voarem desocupadas. Os *coveiros* de 1991 ficaram conhecidos como “irmãos das almas”. Eles ensinaram Severino a caminhar à noite, “que é o melhor lençol dos mortos noite fechada”.

Mâncio Lima nos anos de 1990 era um lugar ainda mais distante do mundo e cheio de problemas. Para começar, o sistema de ensino básico ainda lutava para se firmar como oferta regular. A cidade contava, então, com 13 anos de emancipação política e tinha sido, econômica e culturalmente, dependente de Cruzeiro do Sul. No campo político, as lideranças eram importadas de eleição a eleição, havendo, por isso, pouco ou nenhum espaço institucional para acolher propostas da sociedade civil, nem mesmo as mais legítimas, como as consagradas como direitos básicos. O ranço das práticas políticas autocráticas ainda era mais sentido, e isolava iniciativas que pudessem resultar em reconhecimento político mínimo que fosse. O ensino médio estava sendo instalado, recebendo a sua primeira turma. Era um campo importante para realizar sonhos.

Numa manhã de janeiro, houve uma reunião na Câmara de vereadores, mobilizada por um suplente de deputado estadual, que havia assumido o mandato por uma determinada circunstância política. Ele se chamava Roberval Lebre. Tinha sido vereador em Mâncio Lima e carregava na veia o gosto pela política. Era imaginativo, argumentava que viria da esfera da produção agrícola e pecuária, os recursos que a cidade precisava para se desenvolver. Sonhava em restaurar a plantação de café, que um dia tinha sido o carro chefe da economia local. Ah!, o tempo dos cafezais. Tudo era fartura. Pode voltar a ser. O deputado Roberval havia “comprado” a ideia de implantar o ensino médio em Mâncio Lima. Ele conhecia o secretário estadual de educação,

que era um professor chamado Josué Fernandes. E o secretário tinha afiançado: “arrume os professores, que a gente autoriza a escola a funcionar.” O deputado chegou de Rio Branco radiante e convidou os professores formados em nível superior. Eram apenas 4. Havia também dois estudantes de Letras, que tinham entrado no primeiro vestibular do curso da Ufac. Estavam ainda pelo meio do curso, mas já era uma promessa. Podiam contribuir com os 4 professores para fazer funcionar o ensino médio. Assim se deu. Os professores lecionavam todas as disciplinas da estrutura curricular, mesmo que elas não estivessem dentro do espectro de suas formações acadêmicas. Cada um fazia seu sacrifício. O diretor do grupo de teatro, autor deste texto, estudou muito francês para ensinar “a língua estrangeira moderna”. Outros, aprenderam química, matemática, física, enquanto os alunos de letras ensinavam Literatura, Língua Portuguesa e as demais que aparecessem. As formações improvisadas em práticas heterodoxas, próprias do ímpeto juvenil, acolhia também os alunos, ansiosos por experiências formativas e culturais. A formação do Grupo de Teatro na Escola que nascia foi uma das primeiras providências, no intuito de desenvolver processos formativos paralelos à educação sistemática. **Morte e Vida Severina** brotou desse encontro.

Aquela noite de maio, consolidava a ideia de que a escola de ensino médio poderia ser uma estufa de possibilidades. Severino, ao seguir seu fio, buscava o horizonte fértil, viçoso, das terras aguadas. A vida que deixara para trás, era a “das coisas de não: fome, sede, privação” (p. 78), mas a sua busca por si só, não era recurso suficiente para a vitória da vida sobre a morte. O caminhar se mostra fatiguento, cansativo, razão porque Severino pensa tantas vezes em interromper a viagem. Ele relata seu desencanto, solitário na cena 4, sob uma luz amarelada, com um painel de *murim* que lhe cai às costas:

— Desde que estou retirando só a morte vejo ativa,
só a morte deparai e às vezes até festiva; só morte tem

encontrado quem pensava encontrar vida, e o pouco que não foi morte foi de vida severina (MELO NETO, 1987, p. 79).

O desânimo de Severino só não é maior que suas necessidades: de trabalho, de fôlego, de vida. A direção do rio rumo ao literal, lhe traz, antes de tudo, gente. Os encontros do caminho, nem sempre produzem as alegrias com que tem sonhado o retirante, mas são esses universos – cada pessoa é um mundo – que animam e dão sentido a caminhada. Na janela frontal de um dos casebres (para a cena, construído com ripas de refugio da serraria do pai de um dos alunos), Severino enxerga a figura enigmática de uma mulher que cobre os cabelos com um lenço, que lhe cai sobre os ombros e serve-lhe de ornamento sobre o vestido de campo preto, com flores pequeninas e brancas. Essa mulher ganhou vida na pele de Lúcia Alencar, uma morena risonha, falante e bonita, que representava com a força de seu canto rouco e potente. Essa moça não negava querer ser atriz. Assistiu várias vezes a fita, compondo-se tal qual os trejeitos de Elba Ramalho, embora mais corpulenta e arredondada que a musa paraibana. De sua janela, mostra poucos sentimentos e quase nenhuma simpatia pelo retirante que lhe dirige a palavra, provavelmente escapando dos inoportunos pedidos de ajuda a quem, tal como o retirante, nada tinha para dar, a não ser os alertas sobre a vida que leva:

— Muito bom dia, senhora, que nessa janela está; sabe dizer se é possível algum trabalho encontrar?

— Trabalho aqui nunca falta a quem sabe trabalhar; o que fazia o compadre na sua terra de lá? (MELO NETO, 1987, p. 83)

A rezadora titular do lugar, quer saber, antes de explicar; receber, antes de dar e dizer, depois de ouvir. Talvez seja a sua garantia, num lugar onde só “os roçados da morte compensam [...] cultivar” (MELO NETO, p. 85). Desfaz sonhos, lapidando, em Severino, a força que ele precisa ter. Com a potência de suas palavras, impõe, pelo tom

estridente e agourento de suas preces, uma certa energia, que vem não do que se come nem do que se bebe, mas de um lugar de pedras, duras, secas, ríspidas, uni moleculares, forjadas numa natureza que resiste a todas as formas românticas de ser bela e doce. Uma natureza que não se dá ao gozo, nem como paisagem, nem como fonte de vida. Da robustez dessa atmosfera, densa e cruel, formaram-se pessoas como a “rezadora”, cujo papel não é amainar dores, mas arrancá-las, sarjar, como fazem os corajosos cuidadores de doentes quando não tem outro meio: cortar a carne para restaurá-la; arrancar o mal, para livrar da dor. Lúcia movimentava galhos secos, colhidos da goiabeira que tinha no quintal da escola; ela os colheu na véspera, para que estivessem secos à hora do espetáculo. Assim, garantiu um estalar nas folhas, que pareciam ter voz própria, enquanto ela demonstrava a Severino retirante, suas capacidades mágicas. Nesse movimento, parece, a plateia reconhecia os poderes que também buscava encontrar nas *rezadeiras* locais, quando as procuravam para curar os quebrantos, ventos-caídos, mal de reza, dor de mulher, entre outros males que infernizam a vida dos pobres. Eram gestos largos, pois as expressões corporais de Lúcia denotavam quase mais potência que seu texto falado. Um jeito de viver, se despedindo da vida e fazendo vista grossa para quem, como a rezadora, busca a força de uma correnteza favorável em direção ao mar de águas fartas.

Esta parte do espetáculo, cumpre um papel de dupla estreia, pois é a primeira cena musical apresentada. Os primeiros acordes do violão do professor Ibernion Chaves, a percussão de um bатуque seco de um dos meninos do som, anteciparam a estridência que Lúcia impunha à voz, buscando alguma verossimilhança com a paraibana Elba. As pessoas procuravam enxergar de onde vinha o som, que tomava conta do auditório, pois os músicos se escondiam na coxia. Quando menos esperavam, a melodia cedia lugar a voz de Severino, que, não cantando, falava. Uma experiência estética de amplas possibilidades comunicativas, como quem diz que quem não canta, pode falar. O

arranjo cênico não entregava docemente o contexto, mas, em vez disso, rebojava, à pedradas, a conhecida situação agrária brasileira, cujas desigualdades de posse da terra são alarmantes, demarcando lugares sociais bastante rígidos. Aos latifundiários, vida. Aos posseiros e sem-terra, morte, ou, enquanto esta não chega, peregrinação, nos rumos que apontem algum sinal de vida. O palco estava tomado de cruces, feitas de ripas de refugo de madeira, pintadas de branco. A luz alaranjada, tonificada com os auspícios do papel celofane, envolto em armações de arame, fora preparada pelos próprios alunos, que entre eles tinha um, chamado Cemica, que demonstrava habilidades para técnico de luz. O movimento dos figurantes na cena, cabisbaixos, contritos, enquanto os amigos se despediam do morto, entalava a coxia e a plateia, que se estarrecia na despedida final.

A frieza da rezadora cumpre papel pedagógico: preparar Severino para as vezes em que a morte desfilará à sua frente. E é assim que o público conhece a segunda cena musical (sétima cena do espetáculo): Severino assiste ao enterro de um trabalhador de oito, o qual, mesmo já morto, recebe no rosto e no corpo, não só o barro que lhe calafetará olhos e ouvidos para não mais sofrer com as dores do mundo, mas ainda, pela última vez, as vozes que ressoam, determinando aos presentes qual é o lugar dos pobres. Dizem os versos cantados:

- Essa cova em que estás, com palmos medida, é a conta menor que tiraste em vida.
- É de bom tamanho, nem largo nem fundo, é a parte que te cabe deste latifúndio.
- Não é cova grande, é cova medida, é a terra que querias ver dividida. (MELO NETO, 1987, p. 87).

A saga de Severino segue agora, apressada pelas certezas de que vida de pobre é esperar a morte. Quer “apressar o fim desta ladainha, fim do rosário de nomes que a linha do rio enfia; e (é) chegar logo ao Recife” (MELO NETO, p. 92). A cena derruba mais um painel em *murim*, trazendo os arranha-céus da cidade grande. O personagem

Severino senta ao pé de um muro alto, também feito com armações de refugo, com paredes de papel manilha marrom, sobre o qual os alunos desenharam as marcas de tijolos aparentes, sem reboco. A cena mostrava toda fadiga de Severino, que mesmo atraído pelas luzes e movimento da cidade, procurava apoiar a cabeça sobre sua *trouxa*, sonolento, desanimado e aflito. As buzinas ressoam da coxia, como efeito sonoro gravado em fita K7, levantando a atenção do retirante, que passa a ouvir, por detrás do muro, a conversa de dois coveiros:

— O dia de hoje está difícil; não sei onde vamos parar. Deviam dar um aumento, ao menos aos deste setor de cá. As avenidas do centro são melhores, mas são para os protegidos: há sempre menos trabalho e gorjetas pelo serviço; e é mais numeroso o pessoal (toma mais tempo enterrar os ricos) [...] (MELO NETO, 1987, p. 93).

Os dois coveiros de agora eram os mesmos alunos da cena em que carregavam o defunto em uma rede. Os mesmos que ganharam, depois, o apelido de “irmãos das almas”. O diálogo revelava a Severino que as agruras de pobre, não têm distinção entre os do sertão e os da cidade. A natureza essencial da pobreza é a privação: de coisas, de direitos, de oportunidades, de reconhecimento. Aos pobres da cidade, a exploração de mercado, mais visível, nas relações de produção e no lugar social e geográfico que ocupam: os morros, as favelas, as periferias, afastadas do centro, do asfalto e do lugar dos ricos. Aos da caatinga, o esquecimento estrutural, a negação da cidadania pela invisibilidade, que esconde as contradições de que o sustento dos ricos vem do suor dos pobres. Enquanto camufla essas contradições, os privilegiados socialmente riem às bandeiras desgrenhadas, mas a dor ressoa, intermitente, perene, na carne e na alma de quem é esquecido. Assim como a dor da saudade, que é sentimento de quem já teve e perdeu, e reclama ter de novo, a dor dos despossuídos é pensar que, em algum lugar que seu corpo não alcança, existe uma botija de riquezas, e que alguma pequena parte dela, poderia servir às suas necessidades

básicas. Assim, a dor é dupla: a de não ter e a de saber que, de fato, existem recursos a eles negados.

É uma cena de reconhecimento, que traz uma gramática moral dos conflitos sociais e que encontra cumplicidade da plateia. A gente que veio buscar refrigério na arte teatral, é a mesma que se sabe esquecida e que sente, ainda que não reconheça, os vexames da pobreza. Tanto é assim, que aquilo que se configura como elemento emancipatório, que é a cultura e o esclarecimento, ainda lhe tem sido negado como política pública.

A reunião do deputado, aludida no início do texto, cujos encaminhamentos políticos resultaram na instalação da primeira escola de ensino médio em Mâncio Lima, sinaliza apanágio para quem deseja se munir das ferramentas do esclarecimento. Um tênue sinal de que a escola pode ser um campo de possibilidades abertas para a constituição de pessoas emancipadas. A cena, no palco, enquanto tributava formação política, pela consciência de classe dos dois cozeiros do Recife, fazia eco à plateia que validava a vitória da consolidação da escola secundária como realidade perene.

São lampejos de esperança e fé de um grupo social que luta por reconhecimento de direitos e oportunidades, que não é, ainda, protagonista de movimentos emancipatórios, pois não encontra eco de representatividade nos movimentos sociais, que ainda se estruturam, no contexto local, mas que vão ganhar fôlego com a implementação de núcleos sindicais de servidores públicos, como o Sinteac, que foi instalado em Mâncio Lima no ano de 1992, e a organização dos trabalhadores rurais, através do Sindicato dos trabalhadores rurais, implantado no ano de 1991. Esses fenômenos servirão de contraponto à política oficial, cujos representantes por anos a fio, são tributários dos governos militares, reproduzindo, na prática, as estratégias centralizadoras, castradoras, antidemocráticas dos anos de chumbo. Contra esta visão, se levantavam os movimentos sociais nascentes, a

escola secundária e seus profissionais, os projetos culturais que tinham seu ápice na Semana Cultural que entrou no calendário anual de eventos da escola a partir de 1991, em cuja programação se inseria **Morte e Vida Severina**. Com seus versos corrosivos, profundos e realistas, a peça mostrando que, mesmo a quem conta com um rio navegando em direção ao mar, ou seja, na fluidez favorável da carona em águas fartas, a paisagem pode ser dura e traiçoeira, como a de quem tem que lutar contra a fome herege de todo dia. A vida é peleja e luta! E isso Severino já sabe e por isso não se resigna covarde. No Cais do Capiberibe, ele reflete:

— Nunca esperei muita coisa, é preciso que eu repita. Sabia que no rosário de cidades e de vilas, e mesmo aqui no Recife, ao acabar minha descida, não seria diferente a vida de cada dia: que sempre pás e enxadas, foices de corte e capina, ferros de cova, estrovengas o meu braço esperaria. [...] E chegando, aprendo que, nessa viagem que eu fazia, sem saber desde o Sertão, meu próprio enterro eu seguia. Só que devo ter chegado adiantado de uns dias; o enterro espera na porta: o morto ainda está com vida (MELO NETO, 1987, p. 99)

Esta era a cena 9, passando da metade do espetáculo, que se organizou em 15 cenas, das quais seis eram musicais. As cenas foram assim distribuídas: cenas 1, 3, 6, 9 (monólogo); 8, 10, 11, 13, 14 (diálogo); 2, 4, 5, 7, 12, 15 (diálogo/música). O monólogo desta cena mostra o retirante, alentado pela visão do rio Capiberibe, que corre caudaloso em direção ao mar, prossegue, para uma feliz surpresa. Antes, porém, a cena traz o diálogo com o morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do rio. Neste diálogo Severino encontra profundidade sobre as coisas do mundo líquido, dos rios e áreas alagadas, que são temas novos para um sertanejo, vindo do mundo dos Severinos. Assim ele indaga ao morador:

— Seu José, mestre capina, que habita este lamaçal, sabe me dizer se o rio a esta altura dá vau? Sabe me dizer se é

funda esta água grossa e carnal?

Ao que o morador responde:

— Severino, retirante, jamais o cruzei a nado; quando a maré está cheia vejo passar muitos barcos, barcaças, alvarengas, muitas de grande calado.

O diálogo entre as duas personagens entrega um certo desalento do morador do mocambo, que vive enxergando o rio como fluxo das coisas que passam, num sempre renovar-se de paisagens, porque as águas renovam o rio, mas não estancam as diferenças que por ele passam. Quando a maré está cheia passam barcos, barcaças, algumas grandes, como a ambição de seus donos; Quando as águas estão poucas, o rio desfaz-se em fundura, permitindo assim, que um homem, movido por sua fome, atravessasse com água pelo abdome. São realidades que rimam no poema de João Cabral, e que movimentam a cena do diálogo que encaminha o esgotamento das cismas do retirante. Agora, que encontrou água, por pouca, retida e rasa que seja, ainda que acoberte paisagens de lodaçal, ainda que seu informante ateste que “a vida de cada dia cada dia hei de comprá-la”, apraz-lhe a alma, enxergar, na dor dos despossuídos, que a vida comprada a retalho, “é, de qualquer forma, vida”. (MELO NETO, 1987, p. 103).

A partir desse momento, o espetáculo muda seu alvo, que até então estava focado no itinerário do retirante da caatinga ao literal, e nos percalços desse caminho. Até aqui, as cenas vibram escassez, privações e dor. Mas a cena 11 revoga o medo da morte com as boas novas anunciadas, pela boca de mulher:

— Compadre José, compadre, que na relva estais deitado: conversais e não sabeis que vosso filho é chegado? Estais aí, conversando em vossa prosa entretida: não sabeis que vosso filho saltou pra dentro da vida? Saltou pra dentro da vida ao dar seu primeiro grito; e estais aí conversando; pois sabeis que ele é nascido” (MELO NETO, 1987, p. 103-104).

No ritmo imposto pela emergência de vida, alteram-se ânimo e

emoções do espetáculo, instaurando equivalência nos sentidos, tanto das personagens quanto da plateia. Agora entram em cena alegria, esperança, benevolência, magnanimidade. Tais sentimentos tem corpo, rosto e voz, nas personagens que se apresentam, comemorando a vida. Naíde Lúcia Macedo traz para cena um corpo magro, branco, posto sob um vestido de chita, como o das mulheres pobres das periferias do Brasil e uma voz afinada nos corais da igreja católica: “– Todo o céu e a terra lhe cantam louvor. Foi por ele que a maré esta noite não baixou”, e [...] “fez parar o seu motor”. “E a alfazema do sargaço, ácida, desinfetante, veio varrer nossas ruas enviada do mar distante” (MELO NETO, 1987, p. 104-105). São palavras de celebração e esperança, das quais se vestem Severino e os moradores do mangue. Esta cena se prolonga com as visitas dos vizinhos, que trazem, de sua condição mais sofrida, o que a vida lhe permitiu ter para dar: caranguejos, leite de peito, papel de jornal (para servir de cobertor), água de Olinda; um canário-da terra, bolacha d’água, boneco de barro, ostras frescas, jaca, cajus e, acima de tudo, o alento de garantir presença, confiança e força para assegurar a criação do rebento acabado de nascer.

A cena das ciganas do Egito, com seus negros presságios, não surpreende quem da vida aprendeu vivendo. A sabedoria das cartas, os segredos das magias, a força performativa das duas atrizes em cena, machuca, mas não destrói. Lúcia Alencar e Nazaré Capi eram duas alunas bastante ativas nos eventos culturais, embora muito diferentes uma da outra. Lúcia tinha uma mãe costureira, Dona Antônia, que servia a toda espécie de invencionice das duas filhas caçulas, Lúcia e Márcia. Se dispunha a ficar dias à máquina de costura, criando figurinos para trabalhos de aula, apresentações culturais ou quaisquer outras demandas da “comunidade” das filhas. Lúcia ganhou o papel de cara, pois ninguém do grupo duvidou de que ela era mesmo uma cigana do Egito, quando chegou vestida de chitão vermelho, turbante amarrando a rebelde cabeleira e trazendo o texto na ponta da língua.

Com Nazaré foi diferente. Nunca tinha se apresentado em nada. Gostava de andar sorrindo, pelos corredores da escola, com os cabelos loiros cacheados amarrados com presilhas coloridas, carregando um batom rosa na mão, com o qual retocava a boca, engrossando os lábios finos. Ela apareceu no ensaio, mascando chiclete, porque ouviu falar da seleção de atores. Sua leitura era vacilante. Muitas vezes chorou diante do riso de alguns colegas, quando gaguejava na leitura, mas por nada no mundo ela deixaria escapar aquele papel. Ganhou pela determinação. Fizeram a cena mais comentada, engraçada, debochada do espetáculo. A dureza de suas palavras não ganhou para o ar cômico que as duas impuseram em cena. Apareceram num salto, da coxia ao meio do palco. Dona Antônia havia caprichado no figurino das duas:

— Atenção peço, senhores, para esta breve leitura; somos ciganas do Egito, lemos a sorte futura. Vou dizer todas as coisas que desde já posso ver na vida desse menino acabado de nascer: aprenderá a engatinhar por aí, com aratus, aprenderá a caminhar na lama, com goiamuns, e a correr o ensinarão os anfíbios caranguejos [...] (MELO NETO, 1987, p. 107)

As atrizes diziam, com o corpo e com a voz, o que o público não mais acreditava. O espetáculo já havia comunicado vida; Não era mais hora de reter-se à morte. A cigana Nazaré queria trazer sua leitura, “completar a figura”. Anunciava o que dizia ser bons presságios: “não pense que a vida dele há de ser sempre daninha”. E desfiava o que considerava bonanças, tais como: “não o vejo dentro dos mangues, vejo-o dentro de uma fábrica; se está negro não é de lama, é graxa de sua máquina” (MELO NETO, 1987, p. 109). As palavras das ciganas, diante da força da vida, revigorada com esperança e com a colheita que se veio entregar, na empatia e humanidade dos visitantes, já soavam como blefe ao predizer as obviedades da vida de quem nasce pobre. Seus traçados, com pretensão de eternidade, se acolhidos, aprisionaria quaisquer projetos de autonomia e emancipação. Suas palavras caíram

no vazio: a comemoração da vida já havia tomado o lugar da dor. O deslumbramento de Severino, vivo, festivo, envolto no clima de celebração e esperança, tira, dessa mesma fonte, a fé que move sua caminhada rumo ao futuro.

Morte e Vida Severina foi uma experiência teatral original e densa, pois tinha incrustada, na ideia, um conjunto de elementos fundamentais: primeiro, a qualidade do texto de João Cabral de Melo Neto e os arranjos musicais, que lhe dão movimento e beleza; segundo: ousadia, interesse e disciplina do grupo; terceiro - o que era considerado uma inovação à época: trabalhar sem cortinas, com a iluminação comandando o movimento das cenas; quarto: o trabalho de produção cuidadoso de cenários, figurinos, iluminação, além dos exaustivos ensaios em três meses de trabalho.

Em maio de 1991, a inquietação de um grupo de jovens mobilizados pela força de um texto espetacular, de um dos mais importantes poetas brasileiros, deu um primeiro passo para a construção de uma experiência teatral comprometida com a formação de um espírito crítico e criativo, além do encontro com a natureza sublime da arte, que é a fruição e o gozo. O desejo de construir uma tradição teatral, pressupunha, primeiro, a formação, mínima, de uma plateia para teatro. Destaque-se o trabalho de vários outros grupos locais, que colocaram em cena, com árduo trabalho e muita paixão, espetáculos teatrais inaugurando a cena teatral juruaense. A montagem de **Morte e Vida Severina**, em 1991, na Escola Padre Edson de Oliveira Dantas, em Mâncio Lima, teve o diferencial de introduzir a complexa teia das emoções humanas, com os diversos sentimentos que perpassam esse universo, inovando, nisso, para além das cenas cômicas com que o público identificava a linguagem teatral. O espetáculo de 1991 continua sendo tema dos encontros dos amigos que firmaram laços indissolúveis desde então e das discussões pedagógicas que buscam inspiração para a realização de projetos educacionais relevantes.

DESDOBRAMENTOS

Corria o ano da graça de 1998 e a cidade de Cruzeiro do Sul vibrava com a inauguração do primeiro teatro da região, o imponente Teatro dos Nauas. Os grupos intitulados à época como “fazedores de cultura” se movimentavam na construção de uma programação regional para ocupar a pauta da semana de inauguração, mobilizados pela primeira dama do estado, a Senhora Beatriz Cameli. Foi então que, 7 anos depois da estreia de **Morte e Vida Severina**, na cidade de Mâncio Lima, o espetáculo foi incluído na programação. Dessa vez o trabalho foi com alunos da Escola D. Henrique Ruth, que é vizinha ao Teatro dos Nauas. Dois meses depois, no dia 28 de dezembro de 1998, Severino entrava em cena novamente, contando a história de sua itinerância, do agreste ao litoral pernambucano, com seus encontros de morte e vida. Acompanhou o grupo, com os acordes certos e pungentes de seu violão, o professor Raimundo Ibernon Chaves.

Esta experiência foi resultado da repercussão da criação do Grupo Universitário de Teatro Amador – Guta, criado em 1997, no interior do Campus de Cruzeiro do Sul da Universidade Federal do Acre, coordenado até hoje pelo prof. Cleidson Rocha. O Guta estreou com a *peça* **Os Inimigos não mandam flores**, de Pedro Bloch, com a participação de Rútila Lima (como Sílvia) e Nil Salgado (como Geraldo), em 26 de setembro de 1997.

O Guta é um grupo ativo há 23 anos que nasceu no âmbito da Universidade Federal do Acre com o propósito de desenvolver uma cultura cênica na região do Vale do Juruá, por meio do agrupamento de alunos da Ufac e/ou de outras instituições, professores e pessoas das comunidades, em trabalho de estudo, produção e apresentação de pelo menos um espetáculo por ano. Nesse período, o Guta apresentou uma série de trabalhos, entre os quais destacamos: **Os inimigos não mandam Flores** (de Pedro Bloch- 1999); **Anti-Nelson Rodrigues** (de Nelson Rodrigues-2002); **Drão** (de Cacá Diegues- 2002); **Do Outro**

Lado do Rio (adaptação de Henrique Silvestre, do Romance Seringal, de Miguel Ferrante-2003); **Baú de Mágoas** (de Cleidson Rocha-2004) e **Manaus** (de Cleidson Rocha-2016).

REFERÊNCIAS

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta**. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1987.

**BACIA DE MEMÓRIAS: EXPERIÊNCIAS,
AUTOBIOGRAFIAS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO
NO ACRE**

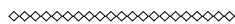


*Tânia Villarroel*¹
*Leonel Martins Carneiro*²

Este trabalho tem como objetivo discutir a relação entre as experiências de autobiografias e o autoconhecimento em processos criativos. O estudo baseia-se no relato de experiência dos professores da disciplina Laboratório de Prática Teatral - Consciência Corporal-Vocal I do curso de ABI Teatro da Universidade Federal do Acre. A investigação perscruta os caminhos da experiência compartilhada entre discentes e docentes na busca por autoconhecimento e revela as reflexões e transformações disparadas pelo processo.

Palavras-Chave: Autoconhecimento, Educação Somática, Processo de Criação.

Un paso me voy para siempre
Un paso fuerte
Un paso hacia adelante
Dos pasos, me voy sin mirarte
Tan lejos pisé
Dos pasos y ya te olvidé
Tres pasos ya soy hacia al este
El sur, el oeste
Tres pasos creo mucho, me parece
(..)
Seis pasos ya, son casi siete
Contar más no sé
Mil pasos y más, me quedo de pie.
Soha



1 Universidade Federal do Acre (Ufac), Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da graduação em teatro, Rio Branco, Acre, Brasil.

2 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, atuou como docente da Graduação em Teatro da Universidade Federal do Acre, entre os anos de 2019 e 2021. São Paulo, São Paulo, Brasil.

novo, movimentos que a gente não tinha pensado.
É um nome difícil pra uma coisa fácil de entender...
E você?

Artista-docente 1- Ah, eu gosto dessa parte de
tocar o corpo e a partir de entender a anatomia,
começar o movimento.

(maio de 2019)

Foi esse um dos primeiros diálogos trocados entre nós. Como se o que fazíamos fosse tão distinto. Não era. Embalados muitas vezes no aquecimento junto com os/as alunos/as com a música de Soha, Mil pasos, hoje ela parece descrever o dia em que descobrimos que o tipo de trabalho que fazíamos não era tão distinto. A cada passo, uma dimensão da memória do corpo para dentro, que podia virar relato ou dança sem explicações, mas cheia de liberações emocionantes.

O professor sempre começava explicando uma parte do corpo, a importância de cada articulação, com automassagem, iniciando de devagar e, aos poucos, tocando o corpo cada vez mais vigorosamente as partes que se queriam estimular: era preciso estar desperto/a – o corpo junto com a voz é conquista diária. Tinha ordem em seus comandos de corpo: ordem como organismo, direcionamento, busca de entendimento.

A professora valorizava a dilatação da ideia de improvisação. Um corpo cheio de histórias, mas também com muitos condicionamentos de todos nós e com tantos nós, precisa ter espaços nas articulações e na alma para ainda surpreender-se. Mais uma regra, para além da vida cotidiana, em sala de aula, poderia ajudar a relaxar? Sim, se tivesse cara de brincadeira, era possível. Se não fosse uma dificuldade real, mas um desafio lúdico imaginário, brincar assim com o corpo sempre era possível.

A afinidade entre professores que se propõem trabalhar em dupla, em parceria – emocional e pedagógica – pode proporcionar ambiente seguro para criar e desenvolver uma amizade entre ambos que nasce e

COMO TRABALHAR A PARTIR DA MEMÓRIA E DA EXPERIÊNCIA DE CADA INDIVÍDUO?

Um desafio, desde que cheguei ao Acre é de repensar todo o referencial teórico, prático e imagético, ao qual tive acesso ao longo de minha formação na cidade de São Paulo e nas passagens pela França e outros países europeus a partir da realidade que se apresenta no Acre.

Como defende John Dewey em seu livro **Arte como Experiência**, “A natureza da experiência é determinada pelas condições essenciais da vida” (DEWEY, 2010, p.74), ou seja, há uma relação direta entre a experiência de cada indivíduo e o meio social e natural em que ele habita, pois “nenhuma criatura vive meramente sob sua pele; seus órgãos subcutâneos são meios de ligação com o que está além da estrutura corporal, e ao qual, para viver, ela precisa adaptar-se, através da acomodação e da defesa, mas também da conquista” (DEWEY, 2010, p74-75).

Uma das grandes questões ao longo desses anos é sobre a relação dos corpos dos estudantes em meio a essa urbanidade perpassada pela floresta amazônica. Buscando responder, em partes, essa questão, em 2019, teve início a primeira turma do novo currículo do curso ABI Teatro (Licenciatura e Bacharelado) da Universidade Federal do Acre⁵. Nessa nova grade, foi inserida a disciplina Laboratório de Prática Teatral – Consciência Corporal-Vocal I, que nesse primeiro momento foi ministrado por nós (Tânia e Leonel).

A disciplina teve foco no desenvolvimento da consciência do estudante de seu corpo na relação com o meio em que ele habita. Nas primeiras aulas, iniciamos com sequências de alongamentos, respiração e muita conversa, considerando que boa parte dos alunos tinha pouco ou nenhum contato com o teatro. Exploramos como o corpo poderia produzir voz e movimento a partir da consciência de

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

5 Este curso foi iniciado no ano de 2006 com o nome de Licenciatura em Artes Cênicas: Teatro e foi a primeira licenciatura especificamente em artes cênicas da Região Norte.

os fetos se desenvolvam e no momento que se aproxima o nascimento, eles se aproximam, abrindo espaço entre os ísquios para que o bebê possa passar. Metaforicamente podemos dizer que esse conjunto de ossos é o chão de nossa primeira morada nesse planeta. Ao mesmo tempo, essa é uma região ligada a uma série de tabus, considerando que é nela que se encontra o sexo.

Por diversos motivos, percebemos ao longo das atividades do processo de criação a partir da bacia, que trabalhar com foco nessa região, era a chave para a liberação de tensões na região lombar e das dores que ela proporciona, conforme relatado por diversos estudantes. Para além das reações físicas, no momento de diálogo após os exercícios, percebemos que diversas memórias haviam sido despertadas. Desde memórias de crianças, dançando e brincando, até memórias ligadas a relações sexuais e abusos. A sensação é que o exercício havia mexido nas águas da bacia, que guardavam memórias há muito decantadas e que vieram novamente à tona.

VOZ EM CORPO-MULHER

A lição emancipadora do artista, oposta à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. O artista tem necessidade de igualdade, tanto quanto o explicador tem necessidade de desigualdade. (RANCIÈRE, 2010, p. 104)

Para mim, dar aulas sempre foi pensar sobre meu processo criativo como artista: sempre foi convite à coautoria com os/as alunos/as do que eu, ingenuamente, penso, às vezes, que inventei sozinha. É jogar no coletivo, se colocar em risco do ego, para repensar tudo de novo, junto, pulsando num campo de energia maior e potente, sendo revitalizado com pequenas subversões poéticas que vivencio como

espectadora das minhas tentativas anteriores solucionadas de outra maneira – ou não, naquele só instante de paixão onde tento adivinhá-los/as sem que eles/as saibam.

Sempre digo que me descobri atriz sendo professora – pois é o melhor de mim como pessoa, é sacerdócio criativo. Preparar aulas é como pensar uma grande improvisação que não foi feita para dar certo, mas para ser posta em jogo com o outro: onde me divirto se o outro se sente irresistivelmente convidado a brincar comigo – se não, não vale... Volto triste para casa, pensando e repensando, em como me tornar uma artista-docente inesquecível. Pretensiosa? Talvez sim, mas, é assim que me apaixono de novo e novamente e outra vez pela profissão que escolhi – quero ser eterna na temporária entrega que ocorre naquele encontro. Iludida e feliz por ter tido a entrega de almas iniciantes no diverso universo do corpo e da voz como um só organismo, mesmo que por poucos instantes. Convidar para um exercício, para mim, é ato criador e libertário: ser professora é o lugar em que eu sou uma pessoa melhor, menos autoritária e tenho mais espaço de negociação emocional, me curo das minhas imperfeições e (auto) exigências permitindo que cada um/a ande no passo de sua própria respiração e existência.

Quando cheguei para dar aulas na Ufac, vinha de um mestrado em Educação, Linguagem e Arte muito solitário, pois pesquisara o meu processo criativo, como autora da poética própria, com a maior parte das cenas feitas em formato solo. Minha carreira como artista-docente, antes disso, passava por projetos em que dei aulas de teatro para não-artistas e em projetos onde tivera sido contratada para dar aulas de Cultura e Cidadania, porém sempre focava em como dar aulas de Teatro, de fato através dos conteúdos dos programas, sem colocar à mercê a liberdade que caracteriza a arte em prol de bons comportamentos sociais em lugar da criação e reflexão sem julgamentos de padrões presentes na sociedade, na tentativa de sair

de nossos condicionamentos. Ambientes que parceria com outros professores/as era, geralmente, uma afronta à inteligência: ninguém queria partilhar o palco das aulas com alguém tão criativa: era uma ameaça à ordem vigente, risco de ser mandado embora ou de descobrir que tudo poderia ser feito de maneira mais divertida, e isso era risco de lucidez.

Artista-docente 1: — Você faz comigo?

Artista-docente 2: — Claro.

Artista-docente 1 (como quem pergunta com os olhos: improvisar e cuidar as duplas que também farão os exercícios.): — Você acha que dá conta?

Artista-docente 2 (recíprocos num olhar com ar maroto):
— Acho que sim, acho que tudo bem.

O exercício era simples, mas a traquinagem e a confiança estavam a partir dali, para sempre instauradas. E a beleza da arte geralmente está nisso mesmo, na confiança dos riscos poéticos e na não pretensão de algo que precisa ser alcançado como eficiente. Parece fácil e corriqueiro, mas momentos como este que vou relatar, são fruto de um percurso feito com a arte, com a criação, com a vida – são presentes, recompensas do caminho. O corpo vira uma só coincidência com o ambiente – você sente que tudo fez sentido até ali, que o que estudou está no mundo e que tem mais gente com você em tudo isso – veio antes e virão depois, que compomos uma linhagem familiar com nossos parceiros. Supostamente, um comanda o jogo, sugerindo movimentos de quadril, tocando o corpo de diversas formas e o outro, apenas dança. Mas, a partir dali, muito pode mudar e acontecer, é uma desculpa, para se divertir com o corpo. Isso era tudo que eu precisava fazer, mas também olhar o resto do grupo – e, se possível, sugerir algumas instruções. Era como estar em cena, com o outro, correspondendo aos estímulos do público, responsabilidade afetiva e criativa, tudo ao mesmo tempo, tal como a vida é, acontecendo múltipla. Não paro de ser eu, para ser atriz: não deixo de ser atriz para ser professora. Atenta, vigilante e,

ao mesmo tempo subversiva, criativa. Quando meu parceiro se dispôs a jogar comigo, ele me emprestou seu corpo, para dançar através dele. Mesmo sabendo que tinha uma gama de possíveis respostas para os meus estímulos, ele ainda assim me surpreendeu, ao mesmo tempo que, em alguns momentos me adivinhou em pensamento. Era uma delícia perceber que ele se entregou a uma tarefa como uma brincadeira. Via em seu corpo, meu percurso de atriz e dançarina. Ator tampouco era eficiência, era sensibilidade à flor da pele, com alegria invadida no brincar. Eu, mãe-solo, que tinha ficado anos sem poder interpretar, que voltara para as artes com as próprias pernas, em solos tão valiosos pela minha independência, recebia essa iniciação da alma com toda sua expressão, com um sentido relacional e coletivo, através de um jogo, uma coreologia partilhada. A arte também é uma iniciação do espírito, só que lúdica, imagética e criativa também. Meu caminho se ressignificando, o tempo diluía-se e o espaço estava costurado por dentro do meu corpo-labirinto-de-caminhos e eu alinhavava os fios do lugar que eu quisesse recomeçar – da vida e da arte, no meu passo, tentando me equilibrar no lugar onde estava agora. Não era mais uma coreologia, era conexão profunda como se o outro corpo pudesse ser um vodu de cura contínua do meu – estava num portal onde tudo era possível a partir dali, exatamente como eu era naquele momento, sem tirar nem pôr: traumas perdem força na diversão e na alegria de viver e ser quem se é. Demorei meses para digerir isso, não passava pelo entendimento racional: tinha feito esse exercício tantas vezes e nunca tinha acontecido nada sequer parecido. Precisei antes compreender que o universo celebrava comigo escolhas que eu tinha feito na vida, antes de entrar em sala de aula... Com a mesma intensidade que a Amazônia sobrevive a todas as suas faltas, excessos e desigualdades como contradição da abundância de sobrevivências que ela oferece.

No mesmo dia, fizemos também a conscientização dos ísquios, caminhamos com o outro pontuando essa parte do corpo. Tão sensível

estava já com tudo, que o caminhar se alinhou com a consciência da parte, que dos pés passou pela coluna e fez a energia aquecer os lábios – como quem se lembra de uma apertada na bunda, enquanto beija a boca que quer beijar. Estava lá, no centro do meu corpo, sem nome ou linearidade, mas com toda a potência. Não importava de quem eu estava me lembrando, mas meu corpo vivenciava tudo como se fosse aqui e agora. Como se alguém, através daquela lembrança, ecoasse na memória do meu corpo e me recordasse o que ele precisava saber naquela hora: estava vivo e reinaugurante de si, a um só tempo. Pois que “os sábios esvaziam os espíritos e enchem os ventres”. (LELOUP, 2001, p. 96) Ventre como centro de sementes, como templo de alquimia das emoções, que não tem começo ou fim, mas tudo pode ser transformado em poesia intrinsecamente humana, com todas as suas contradições e reverberações do corpo íntegro – onde memória não é ponto de origem, mas portal das diversidades dos nossos registros mais valiosos. A arte do ator e a missão do artista-docente não é revelar de onde tirou esse segredo, é tirar partido dele em toda sua plenitude expressiva. Ato criador e, por isso transgressor, por natureza. Onde almas cúmplices da fragilidade mútua são mais determinantes da parceria do que a receita específica do que será partilhado – e, por isso mesmo, o cuidado anterior do procedimento vira responsabilidade ética do/a artista-docente também – pois que não é fórmula, mas sim ato de cuidar.

**CUIDE DO CAMINHO DO OUTRO COMO QUEM DÁ OS PRÓPRIOS
PASSOS PELA PRIMEIRA VEZ**

Este símbolo é muito importante porque refere todo um caminho de transformação, de individuação. Assim, passamos do nosso pé ferido, torcido e distendido, nosso pé de Édipo, para o pé alado de Hermes. Portanto, um caminho de transformação. (LELOUP, 2001, p. 30-31)

As aulas que damos com conteúdo desse porte, trabalham coisas

em nós que não poderíamos adivinhar. Quando um/a artista-docente refaz esse caminho das articulações e músculos, mexe e remexe vestígios e vasculha arquivos secretos até para os donos dos corpos. É uma caixa de surpresas de toda ordem, é necessário coragem e generosidade: somos desafiados em nossas maiores fragilidades – à medida que damos passos para dentro, tudo vem para fora, inclusive porque percebemos que não há dentro, principalmente em nós.

Há que se ajoelhar para entrar em sala de aula e lavar os pés de seus discípulos, pois inevitavelmente vamos refazer nossos próprios passos de outro ponto do labirinto – é ato religioso de amor e respeito, porque é humildade em ato e troca de repertórios emocionais. É uma oportunidade de colocar outro corpo em pé, sem julgamentos; e olhá-lo nos olhos como se fosse seu, deste ponto de vista, absolutamente sagrado – se formos capazes de reconhecer que não sabemos tudo e apenas mostrar-lhes a importância das pegadas que fomos capazes de deixar pelo caminho, como rastro de nossa impressão singela de alma no universo, com a certeza que cada um deixa sua própria marca e tem direito a seu próprio caminho.

Se criarmos um paralelo poético do que Bertherat (1995) diz do corpo, que pode ser como uma casa empoeirada, quando lhe falta cuidado ou adoecemos por esquecimento de contato; e todas as mudanças que Jung (1969) fez em sua casa por crer que o símbolo tem natureza múltipla e diversa e que o amadurecimento da psique e do processo de individuação se dava através disso também; qual será nosso papel em tudo isso como processo de formação e quanto estamos de fato previamente preparados para isso. Como artistas-docentes estamos também em constante transformação e aprendizagens da alma. Que perguntas cabem nesse caminho de incertezas? A partir dessas percepções, a provocação passa por algumas questões. Humanas, de princípio.

O que precisa trabalhar um/a artista-docente que tudo que

propõe passa pela pele – nosso maior órgão (DETHLEFSEN, DALKE, 2007) que reveste nosso disparador de lembranças que é o corpo sem separar a voz como registro e manifestação de vibrações que refletem o emocional de cada um/a? Como nós, como artistas-docentes, podemos traçar paralelos férteis para repensarmos e reprogramarmos as experiências de violência que se apresentaram como atos de cuidado no nosso percurso de vida, ao acolhermos nossos pupilos? O que esse conteúdo pode ajudar na escola, mas sem se apresentar da mesma maneira, pensando que o contexto de comprometimento, inevitavelmente, é outro? Qual a importância de se estabelecer parcerias com outros artistas-docentes para que a gente não se acomode com o conhecimento que acreditamos já ter, por costume?

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Fernando. **Corpo-Voz**: Revisitando Temas, Revisando Conceitos. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. Tradução: José Luiz Moura Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ANDRADE, Tânia Villarroel. **Processo de criação**: os rastros da poética do louco. Dissertação (Mestrado em Educação, Linguagem e Arte). Universidade Estadual de Campinas, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/334519>> Acesso em: 19/05/2020.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão corpo**: identidade e autonomia do movimento. São Paulo: Summus, 1998.
- BERTHERAT, Thérèse. BERNSTEIN, Carol. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. 16ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo**: memória invenção e narrativa. Rio Branco: Edufac, 2019.
- CARNEIRO, Leonel Martins. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 56-71, dez. 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69076>>. Acesso em: 12 Abr. 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p56-71>.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A atenção e a cena**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-16122011-000016/>>. Acesso em: 09-09-2013.

DAHLKE, Rüdiger; DETHLEFSEN, Thorwald. **A doença como caminho: uma visão nova da cura como ponto de mutação em que um mal se deixa transformar em bem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 5a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Organização Lise Mary Alves de Lima – Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. 2ª.ed.- São Paulo: Cortez, 2001.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klaus Vianna**. 3ªed. São Paulo: Summus, 2016.

PERRONE, Hugo César. **Eutonia: arte e pensamento**. São Paulo: É realizações, 2005.

POLLASTRELLI, Carla e FLASZEN, Ludwig (org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959–1969**. São Paulo: Edições SESC-SP; Editora Perspectiva, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Tradução de Lilian do Valle – 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

**“AS CRIADAS” NA UNIVERSIDADE – FORMAÇÃO,
PEDAGOGIA E CRIAÇÃO CÊNICA NO PROCESSO
FORMATIVO EM ARTES CÊNICAS: TEATRO/UFAC**



*Micael Côrtes*¹

*Alan Saldanha*²

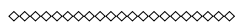
O presente texto, em forma de correspondências, tem o intuito de narrar como se constituiu o Processo de Criação-Investigação do Experimento Cênico As Criadas, de Jean Genet, realizado entre os anos de 2012-2014 no Curso de Artes Cênicas: Teatro na Universidade Federal do Acre/AC. Nesse sentido, nós optamos por utilizar o gênero carta para nos corresponder devido a nossa distância já que a nossa intenção era apontar os procedimentos estético-pedagógico-didático que o LGIPT (Laboratório do Grupo de Investigação em Prática Teatral) usou para o processo do experimento cênico. Por consequência, a formação, a pedagogia e criação cênica contribuíram para o processo formativo dos licenciados em teatro a partir do fazer da prática teatral.

Palavras-Chave: Atuação, Pedagogia do Teatro, Processo Criativo.

Sergipe, 20 de junho de 2020.

Prezado Professor-Artista de Teatro Alan Saldanha

Antes de qualquer coisa, espero que se encontre com paciência diante dessa “pandemia do novo coronavírus”, pois não sei se a palavra paciência é a mais adequada para tempos tão sombrios que estamos vivendo não apenas referente a esse acontecimento, mas também à crise desse governo (ou desgoverno) uma vez que, o Conselho Nacional dos Secretários de Saúde (Conass) registrou até agora, 50.000 mortes pela Covid-19. Diante dessa pandemia, também precisamos lidar com o “isolamento social” - no meu caso,



1 Universidade Federal de Sergipe - UFS, Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares - PPGCULT, Aracaju /Sergipe, Brasil.

2 Universidade Federal do Acre (Ufac), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio Branco, Acre, Brasil.

já se completou mais de 80 dias, mas sendo necessário para evitar o contágio e a proliferação desse vírus mortal. Percebi então, que nesse isolamento, o ritmo da vida que eu vinha levando – como muitos de nós- me pedia serenidade, calma e tranquilidade, pois o ritmo mudou, aliás, para a vida de muitos, pois no meu caso, por exemplo, cultivei mais tempo para refletir sobre a vida, o teatro e o amor. Tempo ainda para ler, escrever, cozinhar, limpar e principalmente para uma escuta de mim mesmo. Parece-me que, a letra da música “Paciência” (1999) de Lenine, expressaria esse meu ato de aprendizado diante de tudo isso que estamos vivendo hoje, ou seja:

Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma/ Até quando o corpo pede um pouco mais de alma/ A vida não para/ Enquanto o tempo acelera e pede pressa/ Eu me recuso faço hora vou na valsa/ A vida tão rara/ Enquanto todo mundo espera a cura do mal/ E a loucura finge que isso tudo é normal/ Eu finjo ter paciência/ O mundo vai girando cada vez mais veloz/ A gente espera do mundo e o mundo espera de nós/ Um pouco mais de paciência./ Será que é tempo que lhe falta pra perceber/ Será que temos esse tempo pra perder/ E quem quer saber/ A vida é tão rara (tão rara)/ Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma/ Mesmo quando o corpo pede um pouco mais de alma/ Eu sei, a vida não para/ A vida não para não/ Será que é tempo que me falta pra perceber/ Será que temos esse tempo pra perder/ E quem quer saber/ A vida é tão rara (tão rara)/ Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma/ Até quando o corpo pede um pouco mais de alma/ Eu sei, a vida não para/ A vida não para não/ A vida não para/ A vida é tão rara.

Então, nesse período de isolamento iniciei uma leitura mais densa sobre o “encenador-pedagogo” Konstantin Stanislávski (1863-1938) a partir das novas publicações no Brasil, particularmente “O trabalho do ator – diário de um aluno” de Konstantín Stanislávski (2017); “Análise-ação. Práticas das ideias teatrais de Stanislávski” de Maria Knebel (2016); “Stanislávski ensaia: memória” de Vassíli Toporkov (2016); “Stanislávski: vida, obra e sistema” de Elena Vássina e Aimar Labaki (2015) e “Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator” de Nair D’Agostini (2018) em que abordam sobre o “Sistema Ético e Estético” desse “Grande Reformador do Teatro” do Séc. XX. Confesso que me encanta essa pedagogia teatral dele, pois investigou

incansavelmente um teatro autêntico e renovador e, além disso, nos deixando um legado que ainda se (des)conhece entre nós sobre as suas práticas, reflexões e pesquisas. Assim, o Sistema apesar de estar focado no processo artístico, particularmente no trabalho do “Ator Criador”, se percebe que ele vai além dessa sua investigação, ou seja, busca também um “aperfeiçoamento humano” pois segundo Vássina e Labaki (2015, p. 123) apontam que (...) como já disse Anatóli Smeliánski, o sistema, antes de qualquer coisa, é “uma cultura inteira, que além de tudo, se dirige ao infinito aprimoramento do homem que se dedica à arte, à ampliação de sua experiência espiritual e emocional, ao conhecimento do outro como a si mesmo”. Seu objetivo não é apenas o aprimoramento do ator, mas do próprio ser humano.

Imediatamente, me lembrei da ação artístico-pedagógica **As Criadas** de Jean Genet que realizei no Curso de Artes Cênicas: Teatro na Universidade Federal do Acre com você, Jobson Souza e Dyonatan Costa entre os anos de 2011-2014 em que focava na Formação do Professor-Artista de Teatro, na Pedagogia (autoconhecimento) e na Prática Teatral. Minha intenção era justamente promover um espaço de criação-investigação da prática teatral (o fazer), uma vez que a universidade, no meu entendimento, é também um lugar de produzir experimento cênico, montagem teatral e performance e assim, desmitificando a ideia de que na universidade não se faz teatro, mas somente Teoria! É de salientar que a universidade abrange outras finalidades, porém, ao promover um processo formativo em teatro – as modalidades de Licenciatura (Professor de Teatro) e Bacharelado (Formação do Artista Teatral) – penso que nesse processo de ensino e aprendizagem deva contemplar o estético-pedagógico-didático. Certamente, as produções artísticas realizadas entre docentes e estudantes do Curso de Teatro nas universidades, deveriam ser mais investigadas, pois não podemos esquecer que o quadro desses docentes do magistério superior é na sua maioria encenadores, dramaturgos, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, maquiadores, músicos, atores/atrizes, performers, sonoplastas, portanto, são artistas, docentes e pesquisadores dos saberes teatrais e do saber-fazer teatro.

Entendo saberes e saber-fazer como procedimentos, isto é, modos de agir e fazer teatro, portanto, de ações que são artísticas-pedagógicas, de pesquisa, de utilizações e ressignificação das técnicas e métodos para criação e investigação do processo de trabalho e de experimentações cênicas com o intuito de ampliar as práticas teatrais.

Relembro que em maio de 2011, no curso de Artes Cênicas: Teatro da Universidade Federal do Acre, iniciei um projeto-piloto denominado como GIPT (Grupo de Investigação em Prática Teatral) sob a minha coordenação que tinha como foco o estudo teórico-prático da prática teatral para o processo formativo de um professor-artista de teatro, portanto, a oportunidade de oficializar o Gipt. Essa metodologia (Grupo de Estudos, Laboratório Teatral e Pesquisa Cênica) possibilitava aos estudantes embarcar nessa “aventura” poética do Teatro e, a partir daí, discutir como tais saberes (noções, conceitos) e o saber-fazer (procedimentos, métodos, técnicas) do teatro seriam produzidos. Nessa perspectiva, o intuito era pensar o processo do fazer teatral e articular com as práticas educativas seja no ensino formal e não formal, entendendo que nesse processo formativo, o ensino partiria da prática do fazer teatro. Se você se lembra, eu ressaltava a imagem de um “professor-artista de teatro” conforme as pistas que Gilberto Icle (2012, p. 18) aponta quando diz que (...) um professor-artista suporia um professor-criador, um artista na escola, uma escola *com arte*, uma aula *em arte*, antes que uma aula *sobre arte*.

Eventualmente, essa ação exigiria por consequência, trabalhar três eixos, a saber: a Formação, a Pedagogia e a Prática Teatral a partir do seu “Fazer”. Penso que, não foi uma tarefa fácil uma vez que não me considero um encenador, mas sim um pedagogo que se aventura no fazer da prática teatral com o intuito de investigar métodos, técnicas, estéticas e procedimentos para o processo de ensino e aprendizagem no campo da Pedagogia do Teatro – terminologia recente e controversa nas pesquisas no Brasil conforme Koudela (2006) – que conforme Pupo (2008, p. 222) refere-se à (...) “reflexão sobre as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos a processos de ensino/aprendizagem em teatro”. Assim, o meu olhar parte para o campo do Teatro na Educação, pois visa um processo que possibilite uma educação estética, portanto, não mais (...) pensados a partir de questões dirigidas ou formuladas pela psicologia e educação indicando o caminho a orientar” (FARIAS; GUINSBURG; LIMA, 2009, p. 320), mas uma formação estética que abarque um processo do “fazer” (processo de experimentação/artístico-pedagógico do teatro); do “apreciar” (formação estética/fruição) e do “pensar” (teorias do teatro/ processo histórico e as perspectivas) com o fazer teatro nas práticas educativas.

De certo, o eixo Formação nesse projeto tenta abarcar o estético, pois já

é sabido que ainda o Teatro na Educação, particularmente no campo escolar, deixam-se de lado as possibilidades desses saberes e saber-fazer como um processo amplo de aprendizagem que vai além do próprio espetáculo feito às pressas, quando realizada ainda apenas para as “festividades”, portanto, não se preocupando com a dimensão artístico-pedagógica que busca, na medida do possível, prover um processo de aprendizado a partir do seu fazer teatro de fato e, naturalmente, promovendo a transformação dos que estão envolvidos (“humanização”) já que contempla-se o estar junto, o autoconhecimento, o processo de criação-investigação, a ludicidade, a imaginação, a intuição, a reflexão, a criatividade e a ética.

Desde então, venho promovendo na minha prática pedagógica em teatro, a ideia do artista-pedagogo-pesquisador ao invés de encenador, pois se você se lembra eu costumava assinar os experimentos cênicos como “Orientador Cênico” uma vez que buscava nas minhas narrativas com os estudantes o ato de criar, experimentar e pensar sobre o processo do fazer teatral. Assim, fomentar a discussão sobre um processo formativo não de um professor de teatro e sim de um “professor-artista de teatro” que contemple um ensino “*com e em*” Teatro. Dessa forma, reflito qual a formação que estamos atribuindo aos estudantes de teatro, pois essa prática teatral em hipótese alguma deve ser convertida em deformação e em empobrecimento da experiência humana como apontou Walter Benjamin (1988) no que se refere à importância do papel da narrativa para o conhecimento humano e dessa experiência para a formação da pessoa.

Para terminar, esse eixo Formação estava situado nesse lugar do fazer teatral. Um lugar que favorecesse a promoção do autoconhecimento, dos saberes teatrais, da criatividade, da imaginação, da intuição, da escuta, da experiência narrativa, do pensar, da vivência do lúdico, da afetividade e da diversidade de relações vivenciadas com o intuito de contribuir para o seu processo formativo. Assim, fui trilhando os caminhos para refletir sobre o ensino de teatro a partir do fazer teatral e ampliar essas reflexões para os diversos contextos educativos, já que o “fazer” alimentava o processo formativo de um professor-artista de teatro. Em suma, o fazer da prática teatral como um processo de investigação-criação que possibilitasse contribuir para a Formação, portanto, privilegiando reflexões a partir do “Fazer” (Criação), “Conhecer” (processo histórico) e “Expressar” (saberes) com o Teatro. Possivelmente, você poderia me escrever sobre o seu processo formativo uma

com um corpo elástico etc. Para tanto, ao falar sobre esse aluno ator, ouvi de um colega que o estudante de artes cênicas, com perdão da palavra, eram todos “uns porra-louca mesmo”, diante do qual uma aluna logo protestou dizendo “desculpe, mas eu não sou porra-louca”.

Eu, apesar de vir do movimento teatral e ter participado de algumas montagens, provavelmente era classificado como um não fazedor, pois a minha timidez e hesitação eram terríveis. Em algumas avaliações práticas, presenciei algumas discussões desagradáveis que ocorriam quando era proposto que alunos avaliassem o trabalho dos colegas. O ambiente hostil que se criou fez com que a sala fosse dividida em grupos pré-definidos e havia muita resistência mesmo em simples atividades de aquecimento ou relaxamento corporal, a exemplo de apoiar a mão no ombro do colega. Isso teria sido determinante para minha formação, de fato, hoje eu seria outro professor, ou quem sabe nem o seria. Já te confessei este segredo outras vezes, mas volto a repetir que pensei em abandonar o curso neste período, no entanto, graças àquele inesperado chamado que me fizeste, tomei um caminho diferente.

Foi em 2011 que recebi seu convite para integrar o Gipt. Naquela época, você era recém-contratado para assumir o cargo de professor do curso e perguntou-me sobre o interesse em participar de um grupo de pesquisa, no qual atuaríamos no campo da teoria e prática teatral. Aceitei, mas francamente achei estranho, me fiz alguns questionamentos no percurso de volta para casa, “diante de tantos talentos promissores, porque recebi esse convite?” Eu não me sentia, digamos, capacitado para participar desse grupo de pesquisa. Não obstante, fiquei muito feliz e empolgado.

No primeiro encontro onde estavam alguns alunos de outras turmas, entre eles, Dyonnatan Costa e Jobson Sousa que viriam a contracenar comigo no processo de experimentação artístico-pedagógico **As Criadas**, sob sua orientação. Senti-me à vontade por ser um grupo reduzido, onde o espaço e o tempo atuavam em nosso favor. Além disso, me senti confortável em dividir com Dyonnatan e Jobson as mesmas dificuldades e angústias que eu e histórias bem parecidas relacionadas à graduação, às vezes brincávamos nos denominando de “grupo dos excluídos”. O ambiente era harmônico, nos estudos teóricos, a exemplo de leitura e análise de textos ou apreciação e discussão de filmes, a sala sempre tinha um bom cheiro de café e bolo. Muitas vezes caminhamos até o lanche do bairro próximo à Universidade, no parque do Tucumã, onde conversávamos sobre assuntos cotidianos, vida acadêmica

e principalmente sobre teatro, sempre com boas expectativas.

Nos laboratórios, preenchíamos os espaços vazios do tablado da sala de práticas corporais para agir, dançar, cantar, estimulados a explorar os limites e possibilidades do corpo e da voz. Aos poucos fui preenchendo também os espaços dentro de mim, outrora ocupado por aquelas dúvidas e hesitações. Como bem frisou Koudela "(...) quando o indivíduo percebe que não existe a imposição de modelos ou critérios de julgamento e que o esquema é claro, ele deixa de lado o medo de se expor (subjetivismo) e participa da ação conjunta" (2013, p. 48).

Entendíamos o processo de cada um e que as limitações era algo a ser superado e não mais um rótulo impresso no corpo ou na mente. Colocamos em prática o trabalho do ator, na busca não apenas de mais uma montagem teatral para ser apresentada ao público. Você valorizava muito mais os aspectos do processo de cada um e sua atitude foi importante ao não nos colocar na rota das montagens "badaladas" que geralmente atropelam o processo criativo. Por isso, nosso trabalho tinha um ritual que não permitia interferências externas. A garimpagem se deu em nós mesmos, a cada conquista da palavra, descoberta das possibilidades das personagens, do corpo, da voz, sempre eram comemorados.

A vida real, como a vida em cena, é feita de um constante surgir de desejos, aspirações, provocações interiores à ação, e sua consumação em ações internas e externas. Exatamente como as explosões isoladas de um motor, constantemente repetidas, resultam no movimento macio do automóvel, assim também essa série ininterrupta de surtos de desejos humanos desenvolve o movimento contínuo de nossa vontade criadora, estabelece o fluxo da vida interior, ajuda o ator a experimentar o organismo vivo de seu papel (STANISLÁVSKI, 2011, p. 71)

Era desafiador apreender novos conceitos no campo do saber teatral e do saber-fazer teatro e refletir sobre eles. Aprender a realizar uma leitura aprofundada de um texto, compreender a importância da escrita acadêmica no processo de formação. Assim, desenvolver as tarefas para além de notas que alimentariam o histórico escolar, tornou-se bem mais empolgante do que a graduação regular, porém, logo percebi que tudo estava conectado e uma coisa passou a complementar a outra.

Nas aulas práticas em que anteriormente havia medo e hesitações, passei

a “me jogar” sem esperar o impulso de alguém. Muitos colegas perceberam isso, inclusive alguns professores me falaram sobre essa mudança, passei a ser até mais requisitado para participar das práticas avaliativas de outros alunos, pois, comecei a propor, experimentar, escrever e teorizar a partir dos nossos estudos.

Ao assumir uma postura perante o curso de artes cênicas, postura ética enquanto estudante e pesquisador de teatro, era preciso me posicionar perante os acontecimentos, participando também da vida política do curso. Logo eu estava integrando o Centro Acadêmico de Artes Cênicas, organizando eventos e assembleias. Não tinha como não romper com aquela roupagem de aluno acuado e comecei a erguer a cabeça. Colocava-me desta forma em tudo que fazíamos, como aluno-artista e pesquisador.

O Gipt para mim, principalmente a partir do processo com **As Criadas**, mudou minha percepção de como encarar minha formação, o teatro e o mundo. Lembro-me que sempre dialogávamos sobre o processo de criação, autoconhecimento enquanto “aluno-ator” e futuro “professor-artista de teatro”, conforme suas palavras. Você nos cobrava muito a desenvolver esta consciência, nos orientou a buscar esse rigor ético no trabalho, logo passamos a nos cobrar também em relação à postura adotada por um “professor-artista”. Apesar de divergências de pensamento, que geralmente geravam discussões estéticas intermináveis, os aspectos éticos não eram negociáveis.

A minha prática hoje como professor não se dissocia muito do que foi minha prática no Gipt, logicamente desenvolvi uma autonomia para experimentar e criar meus próprios métodos de ensino. Porém, especialmente no tocante à disciplina, respeito e ao proporcionar ao aluno uma experiência estético-pedagógica com o teatro, permanece tal qual em nossas vivências no grupo de pesquisa. Logo, compreendendo que possivelmente entre meus alunos estão presentes os potenciais “Alans” da Silva, é indispensável

(...) manter sempre um ambiente de trabalho onde cada um possa encontrar sua própria natureza (incluindo o professor ou o líder do grupo) sem imposição. O crescimento é natural para cada um. Certifique-se de que ninguém esteja bloqueado por um método de tratamento inflexível. (SPOLIN, 2010, p. 33)

Fico muito incomodado quando as pessoas no ambiente escolar onde

leciono me convidam para realizar qualquer prática para entreter o aluno. Penso que o teatro, sim, proporciona ao aluno se sentir bem e a ter um momento de satisfação ao sair do cotidiano da sala de aula, mas, pensando na formação que tive, para mim as coisas não são tão simples quando se trata de pedagogia teatral. Depois do primeiro impacto com a sala de aula em fevereiro de 2014, em Rio Branco – Acre, percebi que seria bastante complicado fazer teatro na escola a partir da estrutura do ensino público, que você conhece bem. Aliás, permita-me afirmar que se algum dia alguém lhe disser que consegue fazer uma boa prática de teatro, ou seja, a partir de uma pedagogia teatral realmente transformadora, em 50 minutos de aula, em uma sala afogada em carteiras, com 45 alunos de calças jeans e tênis, esta pessoa te enganará, não acredite! E não estou relatando isso enquanto mera opinião de quem não viveu a rotina do ensino nas escolas públicas estaduais, afinal, já são sete anos lecionando no ensino público, tão pouco como professor frustrado com a profissão. No entanto, é até desrespeitoso acreditar que a escola, da forma como está organizada, favorece ao aluno a usufruir das experiências estéticas propostas no currículo, tão pouco favorece ao aluno um ensino de arte libertador.

Para suprir essa necessidade passei a me dedicar a pesquisa cênica, práticas de laboratório enquanto ator e enquanto professor desenvolvi projetos de oficinas de teatro em escolas e comunidades. Em parceria com Jobson Sousa, hoje também professor do ensino público, aprovamos o projeto – Um “saber” e um “saber-fazer”: ensino de teatro para os estudantes da Escola de Ensino Médio Lourival Pinho – na lei de incentivo do município de Rio Branco, em 2014. Não sei se estás lembrado, mas foi a partir de sua sugestão que propomos as “experiências com o conhecimento de si”, a partir das autobiografias dos próprios alunos. Para mim, foi uma ótima experiência em que pudemos pôr em prática nossos conhecimentos em uma realidade bastante diferente da sala de aula, no contraturno, no auditório da escola e com mais espaço, mais privacidade, roupas apropriadas etc. Tínhamos três horas para desenvolvermos os laboratórios, jogar, improvisar e, ao final, nos reuníamos para a avaliação, sempre com um gravador e câmera. Os alunos falavam sobre a experiência e avaliavam a prática em seus aspectos pessoais, coletivos e nossa didática.

Também realizamos projetos de oficinas em parceria com a igreja São José Operário, na comunidade do Baixa Verde (uma comunidade de agricultores) e na Vila Pia, ambos na BR 317, no município de Senador

treinamento diário da percepção (auditiva, sonora, visual, olfativo, tato), da imaginação, da criatividade, da intuição, da transformação de si a partir do seu fazer teatral.

De certo, o processo formativo – seja na modalidade de Licenciatura ou Bacharelado - está no centro dessa discussão quando nos perguntamos qual a formação que devemos atribuir de fato, para esse processo de ensino e aprendizagem em Teatro. Eventualmente, podemos elencar o que já é sabido para essa formação, ou seja, as teorias e estética (estilos), o seu processo histórico e os modos de agir e fazer da prática teatral para promover uma formação densa, mas entendendo que essa densidade está na sua “arte do fazer” - um fazer prático-teórico em constante diálogo com os seus saberes teatrais.

Entretanto, é necessário promover um “antes”. Um antes da prática teatral, ou seja, o preparo do Corpo (psicofísico) a partir do processo de autoconhecimento de Si e do Outro entendendo que esse preparo não é de cunho terapêutico clínico, mas um preparo que abarque a ludicidade, a escuta, o diálogo, a ética, o sensível, o cuidado, o respeito para o seu processo de trabalho com o teatro. Parece-me que, esse “antes” deva ser trabalhado por meio do jogo lúdico antes do jogo teatral, particularmente os jogos tradicionais, por entender que essa prática possibilita o ato de jogar nos conduzindo a fazer algo com espírito de alegria e com a intenção de se divertir ou de se entreter. A palavra *jogo* está ligada ao vocábulo latino *iocus*, que significa brincadeira, graça, diversão, frivolidade, rapidez, passatempo (MURCIA, 2005, p. 15). À medida que esse jogo tradicional for favorecendo o prazer de jogar, o aprender e as narrativas dessas experiências de si, estou seguro de que, favorecerá uma compreensão da prática teatral e, portanto, o seu ofício seja na condição de um professor-artista de teatro ou artista teatral (encenador, ator/performer, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador, músico, sonoplasta).

Ao mesmo tempo que essa formação abarque o estético-pedagógico, existe outro fator primordial que, na minha opinião, é de cunho didático: o espaço físico. Essa questão gera a “problemática da espacialidade” (FRANÇA, 1994), pois em qual espaço devemos atribuir essa formação artístico-pedagógica? França nos diz que a “identidade de um espaço pode ser tão forte que fica difícil ignorá-la. Os espaços para o culto ou para educação, por exemplo, são signos carregados de significações” (1994, p. 24). Portanto,

poética-formativa. Assim, os princípios que norteariam (ainda norteiam) todo o trabalho e exclusive a formação do nosso grupo de teatro universitário nesse período, tinha como inspiração os preceitos da “Pedagogia Teatral”.

Nesse período, me lembro que para tornar esse “Grupo de Teatro Universitário da Ufac” como referência para o acreano, havia um desejo da minha parte de construir um espaço que se intitularia como um “Laboratório Teatral” com a finalidade de promover uma ampla pedagogia teatral – por pedagogia teatral estou me referindo a noção que Icle (2010, p. 01) nos traz nos seus estudos quando se refere o legado das “tradições pedagógicas teatrais” do século XX a partir das formas, conteúdos, formação do ator, sistemas, técnicas, poéticas e ética e que segundo ele vão além disso, ou seja, (...) Antes de tudo, a pedagogia teatral é a busca sempre renovada de construção em níveis cada vez mais elevados de desenvolvimento teatral.

Nessa perspectiva, almejava nesse espaço laboratorial uma pedagogia que favorecesse um amplo processo de ensino e aprendizagem por meio dos estudos teatrais, da pesquisa em teatro, do treinamento do corpo-voz e dos experimentos cênicos. Eventualmente, o espaço laboratorial também refletiria o que os reformadores do teatro do século XIX (no presente caso, os “pedagogos do teatro” ou “diretores-pedagogos” tais como, Stanislávski (1863-1938); Meyerhold (1874-1940) e Grotowski (1933-1999), já investigavam sobre as relações entre Pedagogia e Teatro, ou seja, a prática artística teatral como processo de (trans)formação humana-artística que a meu ver, comungaria com essas investigações realizadas em seus “Teatro-Estúdios”, ou melhor, nesses Laboratórios.

Logo, uma pedagogia a partir da prática artística do teatro no intuito de promover ensino e aprendizagem calcado nesse “fazer” da prática teatral em mediação com os procedimentos, métodos, técnicas das tradições pedagógicas teatrais, pois

Como vocês já devem ter notado, sempre que a ciência e a tecnologia não têm conseguido, nós recorremos à nossa própria criatividade natural e biológica, ao nosso subconsciente e à experiência prática. E convido vocês a fazerem o mesmo agora. Deixemos a ciência e passemos a nossas próprias vidas, que conhecemos e que nos proporcionam uma ampla experiência, conhecimento e informações práticas, um rico e inesgotável material

de laboratórios, onde realizávamos improvisações, jogos teatrais, práticas diversas visando estimular a percepção, a técnica vocal e corporal, jogos com objetos, sensibilização corporal através de relaxamentos e respiração e por fim o exercício aberto ao público com **As Criadas** de Jean Genet. Logo no início ficou claro para mim que processo abarcaria uma formação mais ampla no trabalho do ator-pesquisador (pensando questões éticas e estéticas para além da montagem de espetáculo). Foi determinante o fato de você não ter optado por uma montagem a ser exposta como “vitrine” em um curso de artes cênicas. Isso nos deu tranquilidade para pensarmos o processo mais investigativo em que poderíamos realizar as experiências com o corpo e a voz, fazendo descobertas que refletem até hoje em minha forma de agir no mundo.

As práticas visavam o cuidado com o corpo e voz, que conforme você dizia eram as ferramentas do ator. No início de cada encontro buscava-se máxima concentração, livrando a mente das questões particulares que viriam a atrapalhar a atividade, porém, era sempre difícil despir de muitos vícios cotidianos e encarar o processo de maneira aberta – se entregar sem julgar nossas ações em cena. Lembro-me que você sempre nos repreendia quando tentávamos dar alguma justificativa para uma atitude em cena, sendo em um jogo teatral, improvisado ou ensaio. A justificativa pressupunha um erro de “alguém” infalível que errou em dado momento por algum motivo, por que perdeu o equilíbrio, não entendeu a proposta, o colega não estava concentrado, etc. Logo percebemos que era bobagem tentar explicar as coisas, era realmente inútil porque tais explicações camuflavam as possibilidades de avançar em determinados aspectos, na utilização adequada da voz, inteligência cênica, presença etc.

Era importante ouvir os relatos que cada um fazia sobre si e sobre o outro, mas, também sobre o jogo, os movimentos, a voz e o ritmo corporal de cada um, como se fossemos os espelhos uns dos outros. Estas descobertas me fizeram enxergar que o processo de criação é muito íntimo e que nesse descobrir consiste em uma liberdade corporal capaz de expressar movimentos complexos, amplos e contidos. A cada nova proposta era possível desafiar o corpo a encontrar novos caminhos, que por muito tempo ficaram silenciados ou ainda por descobrir. Quando eu me olhava no espelho da sala do laboratório de corpo, enquanto realizava determinados exercícios, via muitas vezes, ali naquele reflexo, o meu corpo cotidiano com seu histórico corporal, moldado pela família, o meio social, a religião. O corpo adestrado, conforme

os padrões, clamava por liberdade.

Para cada movimento novo existia uma barreira, lembro-me bem quando o professor Micael me disse em um de nossos laboratórios: “existe um “Monstro” grudado em ti, limitando teus movimentos”. Nesse momento entendi muita coisa: no corpo há uma escrita, da nossa história, e todos leem. Hoje vejo estes “monstros” ali, e aos poucos estou aprendendo a lidar com eles, impondo-lhes limites também, gritando, cantando, pulando e explorando este corpo, “expulsando demônios” (Alan Saldanha, 2012, relatório).

Buscando uma conexão mais íntima com o próprio corpo, destinávamos a parte inicial dos laboratórios para atividades individuais. Eu direcionava a consciência sempre para a área de maior desconforto para mim, assim, aquilo que eu sempre escondia diante do público eu buscava acessar por meio de movimentos contínuos. Muitas vezes, um movimento selvagem que precisava ser domesticado através de atitudes que eram instigadas, no falar, andar e pular. Eu precisava romper. Lembro-me daquela dança que você organizou com um pandeiro, cantando cantigas populares do Nordeste, nos conduziu até a exaustão, mas foi naquele dia que cantei bem alto pela primeira vez; cantei e sorri.

Volto a falar do tempo, pois tínhamos tempo, conforme a carta que lhe escrevi anteriormente. Foi graças a este importante aspecto de nossa atividade que foi possível progredir, dedicando um tempo razoável para as diversas atividades propostas no grupo. Esse progredir se refere a prática e às reflexões ao término do trabalho no laboratório, onde refletíamos sobre o processo. Além disso, você nos cobrava muito em relação à autonomia, sendo uma das palavras que você mais citou no processo de trabalho enquanto grupo de pesquisa e laboratório de prática teatral. Em meio a muitas broncas, com você sendo bastante incisivo conosco neste aspecto, gradualmente tomamos consciência de que todo o processo de formação que você estava desenvolvendo no LGIPT dependeria muito de nossa capacidade de resolver questões acerca da pesquisa cênica. Este processo de elaborar e propor atividades práticas, ler autores importantes para o desenvolvimento da pedagogia teatral (Stanislávski, Brecht, Brook) e, por fim, o ato de organizar o tempo, para estabelecermos nossa rotina de trabalho, era o que nos dava

essa consciência. Logo passamos a ter mais autonomia, estávamos refletindo sobre nossa prática, entendendo o processo como um método a ser adotado em projetos futuros, conforme te relatei na carta anterior.

Houve um momento em que tudo foi tão empolgante que não nos preocupávamos com regras institucionais, horários de funcionamentos etc. Muitas vezes éramos os últimos a sair do bloco do curso de artes cênicas, “bem tarde da noite” e você com medo de perder o último ônibus. Deves recordar-se que na greve de 2012, não ficamos em casa, eram dias normais para nós, dias de laboratório. Acredito que você não saiba, mas certo dia, entramos pela janela acima da escada que sempre ficava aberta devido a um problema na alavanca, pois, neste dia o portão do bloco estava trancado. Então entrei, abri a janela da sala de corpo por onde o Jobson e o Dyonnatan entraram. Tínhamos um bloco inteiro em silêncio, aliás todo o Campus da Universidade estava pacato neste período de greve. Um prato cheio para os pesquisadores, neste caso, pesquisadores de teatro. Nos deparamos com uma sala livre, sem ter de disputá-la com outros professores ou ainda ter curiosos bisbilhotando pelas janelas, foram meses de muito trabalho, experimentos prazerosos como sempre.

Também tivemos nossos dias ruins, que as coisas não funcionavam de maneira alguma, mas, que funcionou como uma crise necessária para que pudéssemos seguir um caminho de uma formação artístico pedagógica realmente transformadora. Precisávamos nos libertar de antigos vícios. Lembra do buraco na parede da sala preta? Foi um soco que o Jobson deu na parede, desculpe estar te contando isso agora, na época falamos que foi sem intenção, mas não foi, aquela parede se colocou diante da empolgação durante um de nossos exercícios. Dyonnatan também deixou sua marca na sala de corpo, depois de uma discussão sobre a concentração no ensaio, ele esmurrou a parede com toda a força, pareceu um músico irritado por alguém ter errado uma nota. Às vezes, extrapolamos no rigor.

Por fim, não sei se por método ou sensibilidade sua, você conseguiu criar um ambiente de muito respeito e harmonia entre nós, principalmente entre mim, Jobson e Dyonnatan, que apesar de algumas divergências, todavia naturais, conseguimos ver nosso fazer teatral como uma entidade que merecia todo o respeito e até hoje defendemos estes procedimentos como um fator fundamental para nossa formação e nossa didática. Além disso, este processo ainda nos leva a querer fazer teatro juntos, indubitavelmente, nos termos do

principalmente após ler a sua carta anterior que me fez pensar e repensar o longo processo que vivenciamos nesse período entre 2011-2013 na universidade uma vez que, esse processo visava contribuir tanto no trabalho do artista do teatro (ator-criador-pesquisador) quanto no processo formativo de um professor-artista de teatro. Em síntese, formação, pedagogia e processo de criação permearam (permeiam) toda a prática pedagógica do LGIPT com o intuito de ampliar um amplo processo a partir do desejo de fazer e aprender com o teatro. Depois de ler a sua carta, o que você revela, talvez, esteja ligado com essa imagem acima, ou seja, a aventura do teatro como processo de investigação, experimentação, criação, aprendizado e descoberta em que só pode acontecer porque não visava apenas em apresentar espetáculos, mas examinar os modos de agir e fazer da prática teatral. Essa imagem reflete, a meu ver, um amplo processo de ensino e aprendizagem que talvez, as palavras não dariam conta para explicar o que foi de fato, esse trabalho que vivenciamos durante três longos anos. Trabalhamos muito e aprendemos muito, pois o que estava posto não era somente a montagem, mas analisar os procedimentos para o processo de criação artística, aliás, o processo do fazer da prática teatral e, certamente, nos levando a refletir nesses processos sobre “Quem ensina”, “O que ensina” e “Como ensina”, portanto, os modos de agir e fazer teatro. Logo, as contribuições para o processo formativo em teatro, particularmente na modalidade de Licenciatura.

Mas, ao mesmo tempo, tinha que me dedicar a um item que é fundamental na prática artística-pedagógica do LGIPT, a saber: promover uma investigação que denominei como um “antes”, antes de qualquer coisa com o teatro, uma vez que esse “antes” é entendido aqui como um “preparo” do espaço, de si, do outro, do corpo, do espírito e do coletivo por meio de procedimentos que envolvem práticas corporais-vocais, jogos tradicionais no intuito de promover uma pedagogia do autoconhecimento e, assim, fortalecendo de forma sensível a percepção, a imaginação, a intuição e as reflexões visto que, considero como elementos essenciais para a prática teatral.



Readaptando o espaço cênico no Tentame para **As Criadas** (2014)

Assim, iniciamos essa aventura teatral, entendendo que o trabalho laboratorial com esse “antes” nos proporcionou um fortalecimento para o nosso “Grupo de Teatro” e, portanto, nos proporcionado o que essa imagem pode ser percebida caso você se lembre: a responsabilidade, os cuidados, as resistências, os afetos, o silêncio, a escuta, as trocas de experiências, os prazeres e desprazeres e a transformação de si e do outro. Nessa aventura com o teatro, penso que ela nos possibilitou uma ampla aprendizagem a partir de um saber e um saber-fazer teatro, portanto, um processo artístico-pedagógico que nos proporcionou refletir durante todo esse processo, isto é, a importância do trabalho coletivo, da responsabilidade, do comprometimento, da disciplina, da ética, da curiosidade, da escuta sensível, da percepção e da criação artística que a meu ver, são relevantes para a prática teatral.



Ensaio de **As Criadas** (2014)

até me sentir à vontade para fazê-lo, sendo nossas atividades o único local onde eu ficava sem camisa. Muito provavelmente porque éramos estimulados a desmistificar o tabu sobre o corpo, a ideia do corpo pronto, desejável. Foi um trabalho árduo, difícil, da minha parte romper as amarras das coisas enraizadas. A princípio, foram as cantigas populares, as danças, os jogos com objetos, o se apoiar no outro, o tocar. Em cada salto, em cada estímulo, observando sempre a necessidade de jogar com o outro, olhar o outro íamos adquirindo consciência de que o corpo era a nossa ferramenta de trabalho e precisávamos melhorá-la a cada exercício. Passávamos horas realizando exercícios de bastão e com outros objetos até aguçar a percepção e alongamentos que pudessem distender a musculatura além do que se conseguia no dia anterior, nunca esquecendo a respiração e o trabalho vocal.

O LGIPT teve iniciativas importantíssimas que foram as duas visitas de Gilberto Icle, com seu trabalho cotidiano para o extra cotidiano, suas duas oficinas realizadas conosco, que foram também transformadoras. Icle enfatizou a importância do trabalho do corpo, que sim, era nossa responsabilidade, enquanto aluno-ator, buscar a organicidade dos nossos movimentos corporais em cena. Passamos a ser ainda mais perspicazes neste aspecto.

Tivemos outra experiência muito importante que foram as aulas de Yoga com Amanda Graciele, nas quais pudemos nos aprofundar ainda mais no conhecimento corporal de si, conhecendo melhor nossa musculatura, através de exercícios de Yoga em que se trabalha a respiração de forma muito intensa. Outra vez, senti um abismo de possibilidades e impossibilidades no trabalho de corpo.

No trabalho de voz, tivemos auxílio do professor, hoje maestro, Afonso Éder que explicou por meio de teoria e prática os mecanismos da voz, a musculatura, os ressonadores, diafragma etc. Realizou importantes exercícios que utilizamos constantemente nos laboratórios e ensaios, entre eles os exercícios de ressonância e o “fungado”. Além disso, o professor nos auxiliou a encontrar uma respiração correta e nos deu dicas sobre uma boa alimentação que priorizava a saúde vocal.

Você havia dito no início do processo com **As Criadas** que ficaríamos nus, no palco, eu imaginei que era apenas uma possibilidade, mas sempre tive medo desta ideia. No entanto, quando chegou o momento de ficar nu, surpreendentemente foi bem mais fácil do que eu esperava, era noite, ficamos

de criação-investigação sobre **As Criadas** tendo vocês como artistas/atores.

Cabe ressaltar que o fazer dessa prática teatral, se aliava ao estético-pedagógico-didático já que a intenção era refletir sobre os “modos de agir e fazer teatro”, principalmente no que se refere ao treinamento do corpo-voz-respiração e jogos de improvisação (a estrutura do Jogo teatral e a Improvisação teatral). O rito de “chegar em grupo, preparar o espaço laboratorial, fechar a porta, fazer a formação da “roda” para a guarnição, iniciar os trabalhos, avaliar e partilhar um café no final” era tido como “procedimentos sagrados” que se repetiam em todos os encontros do GIPT já que, o trabalho durava mais de quatro horas.

Então, esse treinamento (Artista/Ator) que fazíamos era à parte, mas que dialogava com o processo dos ensaios-investigativos em *As Criadas* enquanto “experimento cênico”. Como exemplo, separei uns relatos feito por vocês abaixo, já que um dos procedimentos era o registro em diário das atividades realizadas por vocês nessa “aventura” que se iniciava por caminhos muitas vezes intuitivo, incertos e óbvios, mas com uma vontade de fazer Teatro, lembra?



Laboratório de criação de **As Criadas** (2014)

Na Imagem acima: No dia 03 de agosto de 2012, o Grupo de Investigação Teoria- Prática em Teatro (GIPT), deu continuidade as atividades, a saber: Laboratório do Ator para o processo de criação-investigação sobre **As Criadas** de Jean Genet sob a orientação do Prof. Dr. Micael Côrtes e os orientandos Alan

Saldanha, Dyonnatan Costa e Jobson Souza. Iniciamos os exercícios depois de uma breve conversa em roda com nosso orientador Cênico. Em seguida ficamos de pé, em um pequeno círculo de três, para que pudéssemos perceber tanto nossa respiração quanto a do outro. Utilizando principalmente a visão e o tato. Depois passamos a caminhar pelo espaço, utilizando transferência de peso do calcanhar para a ponta dos dedos dos pés em harmonia com a respiração e com todo corpo. Passamos a caminhar pelo espaço desmontando a musculatura corporal, como também, a caminhar em saltos compassados, inspirando e expirando no final de cada compasso. Paramos esse exercício para formarmos novamente um círculo, os três, para que pudéssemos, como anteriormente, cada um perceber a si mesmo e o outro. Intensificamos os exercícios de respiração buscando trabalhar o diafragma com exercícios um pouco mais intensos. As instruções dadas pelo professor Micael foi para que articulássemos a respiração com movimentos corporais. Pudemos perceber com isso que somos indisciplinados no uso da respiração. (...) as nossas dificuldades de respiração, postura corporal e dificuldades de projeção da voz, se dão em grande parte por estarmos condicionados apenas às necessidades rotineiras do dia a dia. Na prática, as dificuldades com os exercícios propostos no laboratório se tornam ainda maior. Percebemos o quanto faz falta uma boa educação corporal, e que isso passa a ser determinante para o processo de criação. A disciplina deve ser não só individual, mas também coletiva em se tratando principalmente do teatro uma vez que requer uma reeducação corporal dia após dia; mudanças de hábitos e autoconhecimento, buscando conhecer o nosso corpo e seu funcionamento para um trabalho sério e produtivo.



Práticas corporais de preparação para **As Criadas** (2014)

Na Imagem acima: voltamos à prática; agora corporal, com o jogo da peteca, tendo como regras 1) passar a peteca sem deixá-la cair; 2) caso a peteca caia no chão, cada participante terá que bater com as duas mãos espalmadas no chão. Iniciamos com a peteca caindo muitas vezes até encontrarmos uma maneira de manter a estabilidade da peteca no ar, como por exemplo, ao receber a peteca, não a lançar de imediato, pois muitas vezes ela toma uma direção indefinida, por isso, um participante teve a ideia de segurá-la, definir uma direção e lançá-la. Micael fora do jogo nos orientava para que buscássemos dar “vida a esse corpo”; “cadê a presença” e, a partir daí, surgiu maneiras diferentes de receber e lançar a peteca, tais como, receber a peteca e rolando no chão lançá-la. Quando estávamos ficando exaustos, ouvíamos “agora que o jogo tá começando”. Assim continuamos o mesmo jogo, mas agora utilizamos um bastão no lugar da peteca sendo que o jogo ficou cada vez mais dinâmico e o bastão passou de mão em mão com maior rapidez. Então, com a boca seca, saliva pastosa, o professor acrescentou o segundo bastão, pouco tempo depois acrescentou o terceiro; devido ao grupo possuir uma prática com bastões, não tivemos tanta dificuldade de mantê-los no ar. Logo em seguida fizemos uma breve caminhada no espaço, como no laboratório anterior, fazendo uso da transposição do peso dos calcanhares para ponta dos dedos, desta vez tivemos que controlar não apenas o peso com também a energia, provocada pelo exercício com os bastões, que ainda pulsava em nós. Em seguida nosso orientador iniciou a nova proposição cantando a música “Neném Mulher” do grupo Trio Nordestino, de ritmo “xote” A seguir, fez as seguintes proposições: Cantar a música usando entonações, ritmos, pausas e projeção da voz e explorando os planos alto, médio e baixo do corpo. Assim, encerramos esta proposição. Depois desse trabalho de corpo e voz, fomos para o treinamento que incluía os jogos de improvisação.

Certamente, esse treinamento tinha o intuito de proporcionar um conhecimento básico e fundamental sobre o trabalho de corpo/voz e da improvisação teatral para corroborar no processo de criação-investigação do fazer da prática teatral, pois talvez, uma das dificuldades no processo de criação cênica deva ser justamente um (des)conhecimento do artista/ator-jogador de ter uma orientação e uma prática disciplinar com o corpo - orientação essa sobre a estrutura e funcionamento do corpo, respiração e aparelho vocal. Cabe ressaltar que, era nesse estar-junto numa “dimensão laboratorial”, que íamos aprendendo o ato coletivo do fazer teatro e pensar

teatro -tarefa árdua e complexa-, mas que de alguma forma essa experiência investigativa nos lançava para estudar mais a fundo a relação corpo-voz para depois refletir e treinar a partir do ato de jogar e improvisar “consigo”; com o “outro” e “juntos” com o público.

Sem dúvida, o espaço laboratorial nos proporcionou descobertas, teorias, práticas, condutas éticas, técnicas e métodos para refletir os modos de agir e fazer com a prática teatral. A exemplo disso, transcrevo alguns trechos em que Dyonnatan, você e Jobson (2012) apontam para essa direção quando sugeriram em fazer um relatório a três sobre o processo de trabalho:

(...) É valoroso cada momento que trabalhamos o nosso corpo e buscamos sempre ir em frente e melhorar a cada exercício de voz e corpo. Podemos nos estudar “fazendo teatro”. Isso que é o mais importante, fazendo e praticando: um exemplo disso é o trabalho com a improvisação que anteriormente não tínhamos essa maturidade de atingir o objetivo da improvisação, com isso, vendo os resultados fluindo gradativamente com as práticas, é extremamente satisfatório. Ou melhor, (...) sobre a energia em jogo, diríamos que ela muitas vezes demora para se revelar, porém, se esvai em poucos segundos. Isto aconteceu comigo quando, depois dos jogos com a peteca e em seguida com os bastões, em que eu estava com o corpo aquecido e com bastante energia, de forma que eu já não tinha nenhuma dificuldade em focar os meus companheiros, receber os bastões e em seguida mandá-los de volta e assim sucessivamente. O jogo estava estabelecido e eu não queria pará-lo, meu corpo queria pulsar.

Por fim, (...) O teatro é uma arte que necessita de um trabalho coletivo e, por tanto, essa necessidade tem que ser coletiva, como diz Raul Seixas: “Sonho que se sonha só/É só um sonho que se sonha só/Mas sonho que se sonha junto é realidade”. No teatro o ator deve realizar-se enquanto ser humano, buscando romper com as limitações para assim, transpor essa liberdade para a vida. Sendo assim, o ator no teatro vive em uma constante ruptura, com os limites físicos, psíquicos e sociais. Os limites psíquicos, que por vezes impedem o corpo de agir, como por exemplo, o medo de se jogar, é um dos elementos que também precisa ser superado.

que pudéssemos explorar a essência da peça. Lembrando que não era o nosso interesse realizar uma representação fiel ao texto, e este processo de cortes e alterações também funcionava como exercício para explorarmos as possibilidades com o texto, ficamos a cargo de realizar esta “decupagem”. Foi um trabalho muito importante, principalmente dada a complexidade do texto e, no sentido didático, pudemos ver como funcionava essa dinâmica do texto transposto para a cena, logicamente sem a necessidade de ser fiel a ele. Não raro, voltávamos ao texto original, pois, durante os ensaios surgiam dúvidas e dificuldades criativas, então modificávamos novamente. Além disso, recuperamos falas excluídas anteriormente, conforme acreditávamos que fosse melhor para o desenvolvimento da cena, na medida em que o processo avançava.

Neste árduo trabalho de “mesa” depois de sucessivas leituras e discussões, conseguimos dividir o texto em cinco unidades, onde definimos os nomes, os objetivos e os verbos para cada uma (Unidade IV, título – a descoberta da Madame; objetivos – a mudança de planos e possibilidades; verbo – ocultar). As unidades juntamente às outras pesquisas que realizamos serviram de base para iniciarmos as improvisações.

A cada encontro pude perceber que eu me libertava, rompia com algumas amarras presentes no corpo. Para mim, foi um processo muito íntimo no qual me dei conta cada vez mais que meu histórico corporal se convergia com os meus medos, receios, preconceitos e inseguranças. Acredito que isso só se tornou possível pelo fato de que, como dito anteriormente, tínhamos um objetivo muito bem definido. Nosso objetivo ali não era fazer o melhor improviso, a melhor cena, a melhor firula, mas sim, buscar compreender o processo de forma corporal, mental e emocional, ou seja, entender como estávamos nos sentidos em cena e quais as dificuldades de cada um, que muitas vezes era a mesma dificuldade do outro (...). Enfim, juntamente à construção da personagem e ao trabalho como um todo, posso dizer que, de certa forma, constrói-se a si próprio, constrói-se uma identidade. É necessário compreender os limites, compreender o outro, e ainda entender que é preciso refletir sobre nossas escolhas, sobre os fazeres, sobre o tempo e sobre a vastidão de possibilidades que o teatro e a vida nos proporcionam. (Alan da Silva Saldanha, 2012).

– foi trabalhada de forma bastante espontânea durante um de nossos ensaios, e para mim era uma das cenas mais prazerosas de fazer. Tentávamos sempre criar várias possibilidades com os objetos, considerando sempre, como você deve se lembrar, a complexidade do texto. Exploramos os planos alto, médio e baixo, nos jogos com a cadeira e o baú da Madame. Buscamos nos familiarizar com cada objeto, atribuindo significados para além de sua função cotidiana, compreendendo também como esses objetos se apresentavam na relação de classes entre as personagens.

Ainda sobre a atribuição de novos significados aos objetos, você deve se recordar do grande tecido vermelho que se transformava em vestido e nele buscamos intenções e sentimentos que refletiam o desejo das personagens de eliminar, em ser e deixar de ser a Madame. O simbolismo das luvas de limpeza, intrusas, do quarto de madame. Quantas vezes jogamos com a xícara de chá, certa vez você pediu para que Jobson cuspsse na xícara que seria servida a Madame, um gesto que criou um importante signo referente às relações estabelecidas entre ela e **As Criadas**. Você sabe tão bem quanto eu que esses signos foram fazendo sentido aos poucos, diante de muitas repetições, conforme você cita na carta anterior, e certamente diante de nossas reflexões sobre o saber e saber-fazer teatro.

Ao final dos ensaios nos reuníamos para conversar sobre a atividade, em círculo frente ao gravador de voz, refletimos sobre os aspectos coletivos, o contato com o outro, a energia, estabelecer o olhar, o jogo, as proposições e sobre os aspectos individuais, em que relatamos sobre as sensações, desconfortos, descobertas etc. Essa mesma prática já era estabelecida nos laboratórios antes do processo com **As Criadas**.

Depois disso, você ainda nos pediu para produzirmos relatórios coletivos sobre o processo, foi uma experiência complicada, apesar de enriquecedora – pois, precisávamos dialogar profundamente sobre o processo, buscando entrar em consenso nos termos de um texto escrito, por mais que fosse um relatório. Porém, escrever é muito íntimo, e era preciso desnudar-nos perante o outro, e assim, conseguimos produzir apenas dois relatórios coletivamente, devido divergências de opiniões tanto com relação à escrita quanto em relação às ideias, optamos por fazer apenas relatórios individuais dali por diante.

Certamente, o “ensaio-investigativo” enquanto prática teatral (ato artístico-ético-político-estético-pedagógico), possibilita no meu entender um alto nível de ensino e aprendizado já que requer um amplo diálogo entre os envolvidos e das suas intenções artístico-pedagógica. No meu entender é no ensaio-investigativo que o processo de ensino-aprendizado se contempla, pois o fazer da prática teatral nos conduz a exercitar a postura, a autonomia, o respeito, o cuidado, a sensibilidade, a disciplina, a escuta, a confiança, a ética, a maturidade, a imaginação, a criatividade, a repetição e o amor pelo teatro.

Então, a “improvisação teatral” nesse processo de criação no “ensaio-investigativo” se constituiu como um valioso procedimento para essa ampla aprendizagem dos “modos de agir e fazer” teatro, pois a prática da improvisação aliado ao jogo teatral e ao texto dramático possibilitou um amplo trabalho no que se refere ao processo criativo dos envolvidos, portanto, na sua organização cênica-poética em **As Criadas**. Por consequência, a prática de examinar e reexaminar as divisões de unidades do texto abordado eram feitas diversas vezes já que, no ato de improvisação podíamos avaliar as coerências e incoerências das ações e intenções dos personagens investigados. Para tanto, esse processo demanda tempo, repetições e repetições, discussões, reflexões, tentativas e fechamento para em seguida dar continuidade com as demais unidades seguindo o mesmo procedimento. É importante salientar que o processo de criação se deu nos ensaios-investigativos a partir da improvisação aliado ao jogo teatral e as unidades do texto supracitado, portanto procedíamos dessa forma, isto é, improvisação, repetição e discussão.

Desse modo, íamos projetando a nossa aventura com o teatro por dias, horas, meses e quase três anos; amplo aprendizado não é mesmo?

Saudações.
Micael Côrtes

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOAL, AUGUSTO. **200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com**

vontade de dizer algo através do teatro. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

D’AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o método de análise ativa:** a criação do diretor e do ator. São Paulo: Perspectiva, 2018.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M.A. **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC-SP, 2009.

ICLE, Gilberto (Org.). **Pedagogia da Arte:** entre-lugares da escola. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação:** práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo.** São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1996.

PUPPO, Maria Lúcia Souza Barros. O pós-dramático e a Pedagogia Teatral. IN: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silva. (Org.). **O Pós-Dramático:** um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008.

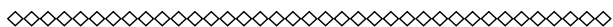
SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLÁVSKI, Constantin. **O trabalho do ator –** diário de um aluno. São Paulo: Martins Fontes Selo Martins, 2017.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VASSINA, Elena.; LABAKI, Aimar. **Stanislávski:** vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

**GRUPO DE EXTENSÃO NA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO ACRE COMO ESPAÇO
DE INVESTIGAÇÃO, PRODUÇÃO E
CONTINUIDADE DAS ARTES CÊNICAS**



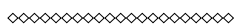
Valeska Ribeiro Alvim¹

O presente texto traz um relato da experiência do Grupo de extensão Nóis da Casa, da Universidade Federal do Acre. Demonstra a importância da extensão na formação universitária, desvelando os imbricamentos entre Ensino, Pesquisa e Extensão a partir da experiência do Grupo.

Palavras-Chave: Dança, Extensão, Processo Criativo.

O teatro produzido no estado do Acre tem uma trajetória de interação com movimentos sociais e discussões das causas políticas e foi desenvolvido por agrupamentos desde o período inicial de exploração das terras do estado. Além dos espetáculos de entretenimento, como os teatros de cabarés, que foram produzidos por distintas companhias mambembes que percorriam o estado, diversos movimentos sociais fizeram uso do teatro como proposta de reivindicação e mobilização político e social.

Calixto (2005) salienta que, desde a década de 1970, o teatro é importante veículo de mobilização social, uma vez que foi utilizado como meio de comunicação das causas sociais de diversas esferas representativas da sociedade civil. Foi utilizado como ferramenta por movimentos que procuravam discutir a defesa da floresta e



¹ Universidade Federal do Acre (Ufac). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da graduação em teatro, Rio Branco, Acre, Brasil.

dos movimentos seringueiros. Essa realidade fez com que o teatro estivesse bastante presente nos fóruns de discussões e nas instâncias de participação da comunidade, visto que se apresentou como instrumento de ativismo e intervenção na realidade.

Entre as apresentações teatrais realizadas no Acre, a partir da década de 1970, destacadas nas pesquisas de Calixto (2005) e Melo (2016), podem ser citadas as realizadas com práticas sociais das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) com intuítos religiosos. Utilizadas como catequese, as dramatizações praticadas por essas comunidades católicas serviam ao propósito religioso junto aos moradores da periferia da cidade de Rio Branco.

Derivada dessa forma de produzir teatro, ainda na década de 1970, algumas pessoas vinculadas à Igreja passaram a utilizar a linguagem teatral como um recurso para causas sociais, utilizando o teatro para discussões de aspectos políticos do Acre. Isso modificou a perspectiva no que se refere ao pensar o teatro em relação ao produzido pelas CEBs, pois passaram a olhá-lo como um objeto político com finalidade de uma intervenção social. Assim como as CEBs, baseadas em modelos de teatro amador vigente no Brasil, as dramatizações efetuadas possuíam um forte teor didático, uma vontade de dialogar com as questões políticas e sociais pertencentes ao estado e, especialmente, objetivavam ajudar, discutir e modificar a situação social da população.

Esse modelo teatral seguia os caminhos de grupalidade e de criação cênica implantados por outros coletivos nacionais e apregoados por algumas teorias teatrais como as do Centro Popular de Cultura da UNE – CPC, o Teatro Oprimido de Augusto Boal e as concepções brechtianas então bastante difundidas no país. O objetivo desses grupos era, fundamentalmente, a propaganda política, que consistia em definir estratégias para fazer da atividade teatral um instrumento de conscientização das massas. A maior pretensão dos jovens intelectuais que se organizam em torno dessa nova característica do teatro no Brasil, e também dos artistas, era interferir no processo

político do país. Tais grupos, tanto os de projeção nacional quanto os grupos acreanos, eram, em grande parte, encabeçados por jovens militantes e intelectuais de movimentos sociais e políticos. Esse modelo de ideologia grupal no teatro ficou conhecido como teatro engajado (MELO, 2016, p. 14)

No final da década de 1980 e durante toda a década de 1990, os grupos despontaram na cidade de Rio Branco com objetivos mais específicos de problematizar e repensar a configuração do fazer arte teatral no estado. Para isso, eles reafirmaram a necessidade de se discutir não apenas os aspectos político-sociais das encenações, mas também seus fundamentos estéticos e formais.

Com as políticas públicas de cultura, instauradas no Brasil nas duas primeiras décadas do século XXI, muitas questões a respeito da prática teatral foram ampliadas no Acre. Ocorreu nesse período um processo no qual problematizou-se a constituição de lugares para que antigos e novos agentes culturais tivessem acesso a uma qualificação e aperfeiçoamento. Nas discussões políticas ocorridas nesses espaços, um ponto importante posto nas pautas do meio artístico do teatro foi a preparação de profissionais da área, desde atores, diretores, professores de arte para atuação na Educação Básica, até a qualificação da equipe técnica para atuação na elaboração de projetos, tais como produtores culturais e grupos de teatro institucionalizados.

Esses espaços foram implantados tornando-se importantes ambientes de continuidade na produção teatral já bem firmada no estado. Um espaço que abrigou tais discussões, durante a primeira década do século XXI, foi a Federação de Teatro Amador do Acre – Fetac. A federação foi fundada em maio de 1978 por seis grupos de teatro que buscavam criar uma instituição de representação teatral. Nessa ocasião, reuniram-se os grupos Gruta (Grupo de Teatro Amador), Vogal (Grupo Vogal de Teatro Amador), Macaíba, Grupo Semente de Teatro Amador, Grupo Experimental de Teatro, Grupo

Piatema de Teatro Amador (MANIFESTO, 1980, p. 03).

Durante a sua trajetória, a Fetac aglutinou diversos grupos de teatro amadores, além de cenotécnicos e atores, pensando no fazer teatral e em como disponibilizar processos de formação em teatro. Suas ações incluíram grandes parcerias federais de capacitação de jovens de periferias e realização de festivais e eventos culturais.

No dia 27 de abril de 2006, foi inaugurada a Usina de Artes João Donato, pelo então governador Jorge Viana, com o intuito de ofertar oficinas e garantir processos de profissionalização dos agentes culturais. Os primeiros cursos ministrados na Usina tiveram inscrições abertas durante o ano de 2005 para três linguagens artísticas, a saber: Teatro, Música e Cinema e Vídeo. Essas três formações possuíam uma programação definida, com duração inicial de um trimestre, ministradas por professores especialistas de diferentes áreas, abrangendo partes teóricas e práticas das respectivas linguagens artísticas.

Os cursos da Usina de Arte possuíam diversas ações com interesses e discussões a respeito da profissionalização artística no Acre. O curso trouxe como corpo docente artistas nacionalmente reconhecidos, como Tim Rescala e Lucas Ciavatta, no curso de música, e professores de teatro como João das Neves, Eládio Perez Gonzalez, Maurice Capovilla, Bya Braga, Luiz Alberto de Abreu, Newton Moreno, Irene Ziviani, todos participantes ativos no cenário nacional teatral brasileiro.

Outro espaço que tem garantido a formação formal no estado é a Universidade Federal do Acre por meio da criação, em 2005, do curso de Licenciatura em Artes Cênicas: Teatro (que antecede a implantação do Curso ABI Teatro), vinculado ao Centro de Educação, Letras e Artes. Esse curso faz parte do apelo da classe artística pela formação de arte-educadores para o ensino de artes na educação básica. O primeiro vestibular para o curso ocorreu no ano de 2005, tendo a primeira turma ingressado apenas no ano letivo de 2006.

O Projeto baseava-se nos princípios da Metodologia Triangular, que propõe três eixos de conhecimento em arte: fruição, contextualização e produção. Os participantes eram motivados a aprender e desenvolver técnicas artísticas, bem como utilizar instrumentos e suportes diversos na elaboração de composições corporais e dramáticas.

As discussões e leituras giravam, então, (e ainda giram) em torno de alguns dispositivos de poder constituídos como dominantes e válidos e, principalmente, da busca por um estreitamento entre as pesquisas desenvolvidas na universidade e as experiências artísticas presentes no ambiente: queríamos um entrecruzamento que configurasse outra escala de valoração e validação dos conhecimentos e de suas formas de produção. Diante disso, alguns artistas acreanos (músicos, compositores, artistas plásticos e escritores) e suas respectivas obras foram elencados com o único objetivo de conhecer, listar e inspirar futuras produções artísticas e científicas.

Tal tarefa aponta para a proposta defendida pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos de uma “poética da relação” que considere diferentes lógicas e questione estruturas já sedimentadas, propiciando visibilidade a experiências que se organizam a partir de outras lógicas, isto é, de singularidades locais. A essa proposição foi nomeada por Boaventura de Sousa Santos de “ecologias dos saberes”.

A ecologia dos saberes procura dar consistência epistemológica ao saber propositivo. Trata-se de uma ecologia porque assenta no reconhecimento da pluralidade de saberes heterógenos, da autonomia de cada um deles e da articulação sistêmica, dinâmica e horizontal entre eles. A ecologia dos saberes assenta na independência complexa entre os diferentes saberes que constituem o sistema aberto de conhecimento em processo constante de criação e renovação. O conhecimento é interconhecimento, é reconhecimento, é autorreconhecimento. (SANTOS, 2010, p. 157)

Nesse sentido, o Nóis da Casa constitui-se em um espaço de

formação experimental cênica, de origem e experiências diferenciadas, mas aglutinadas ao redor da ideia de experimentação em Teatro e Dança Contemporânea e baseadas no anseio por um trabalho autoral fundamentalmente coletivo, no qual o diretor é, na verdade, um “estimulador” do diálogo e das potencialidades. Tal processo proporciona a imbricação de outras linguagens, como a música, e outras linhas de estudo da arte da cena, como cenografia, iluminação, figurino, composição do intérprete-ator-bailarino e encenação, vendo indistintamente a importância do trabalho corporal e agregando a composição de cenas e dramaturgia aos seus processos criativos.

Em 2011, o grupo desenvolve personagens a partir do trabalho corporal e estreia a encenação teatral **O Santo e a Porca**, de Ariano Suassuna, texto escolhido pela coordenadora do projeto depois de vivenciar a experiência com uma disciplina sobre este autor e o cômico popular na UFBA e, também, por perceber a possibilidade de transversalizar em cena algumas obras de artistas acreanos com o texto nordestino.

Adaptação da comédia latina **Aulularia**, de Plauto, **O Santo e a Porca**, conta a história de Euricão Engole-Cobra, um homem avarento e cego pelo dinheiro, que deposita a proteção de sua porquinha de madeira cheia de cobre nas mãos de Santo Antônio, mas fala também dos costumes e da especificidade do povo acreano, que apresenta grande percentual da sua população originada do Nordeste.

Um dos exemplos é a música cedida para compor a peça pela avó de Chayane Carioca, na época aluna do curso de Artes Cênicas e integrante do grupo de extensão, dona Maria de Lourdes da Silva Carioca, hoje com 86 anos, ainda é integrante da comunidade do Alto Santo, onde cultiva a Doutrina do Santo Daime deixada por Raimundo Irineu Serra. Ela é matriarca da família, a qual é pioneira na introdução da música na Doutrina, sendo musicista autodidata. As canções da Doutrina eram usadas em dias de festejos e datas comemorativas como

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As causas que fundamentam as produções artísticas do grupo Nóis da Casa encontram ecos nas perspectivas históricas do teatro produzido no Acre e projetam para o futuro abordagens de inovações da prática artística teatral acreana.

A arte como instrumento educativo e afirmação cultural precisa ganhar espaço nos mais diversos âmbitos de aprendizado e ensino, pesquisa e extensão universitária é o meio pelo qual podemos nos envolver diretamente com as comunidades, de forma qualificada e produtiva. Portanto, a universidade como polo formador de conhecimento e as empresas responsáveis pelo desenvolvimento sócio-político-econômico do nosso país têm o compromisso de se aproximar da sociedade civil e desmitificar a dicotomia entre arte e ciência.

Apesar de a extensão ser uma das bases do tripé da universidade, com a mesma importância do ensino e da pesquisa, os recursos financeiros destinados pelas universidades para a extensão são reduzidos, se comparados com o que é destinado ao ensino e à pesquisa.

Manter um grupo de extensão em artes cênicas na universidade tem suas especificidades. Embora exista liberdade de criação dos espetáculos, um dos aspectos amplamente discutidos é o caráter que a universidade tem de “escola”, onde se encontram alunos que precisam obter conhecimentos e serem orientados em todo o processo cênico.

A proposta gira em torno da formação do professor-artista e demanda que sua prática artística dialogue com sua prática pedagógica, possibilitando um processo retroalimentar que traga contribuições e/ou renovação da prática.

Afirmar a importância das artes cênicas num tempo de incertezas é o principal motor do grupo de extensão Nóis da Casa, sendo as reflexões e espetáculos as suas engrenagens.

REFERÊNCIAS

CALIXTO MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: Edufac, 2005.

MANIFESTO por uma Política Cultural no Estado do Acre. Fetac. Jun. 1985. Panfleto.

MELO, Elderson Melo de. **Teatro de Grupo no Estado do Acre: trajetória, prática e a inserção do estilo regional (1970-2010)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, 2010.

SANTOS, B. D. S. (Org.) **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

DIÁLOGOS ENTRE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E PROCESSOS FORMATIVOS: A CAMINHADA E O IMPREVISÍVEL NO PROCESSO DE (TRANS) FORMAÇÃO



*Leonel Martins Carneiro*¹

*Micael Côrtes*²

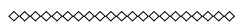
O presente texto busca refletir sobre as relações entre a experiência e os processos formativos a partir da proposição da caminhada como dispositivo disparador do processo de (trans) formação em artes cênicas. A partir das reflexões teórico-práticas, se propõe o processo de caminhar como método de pesquisa a partir do qual são abordados diversos aspectos da criação cênica, como a questão da imprevisibilidade, do tempo e do espaço. O formato dialógico e dialético do artigo procura apresentar, sem julgamentos, os pontos de vista dos autores sobre o processo.

Palavras-Chave: Espaço, Caminhada, Dimensão Laboratorial, Processos de Criação, Tempo.

PROÊMIO

Durante o ano de 2020, uma pandemia causada por um vírus assolou todo o planeta Terra. As pessoas passaram grande parte do ano restritas ao território de suas casas e de seus afazeres essenciais. Caminhar passou a ser um desafio diante dos medos e das leis de isolamento social. Caminhar pela cidade é um movimento político? Um privilégio? Uma contravenção?

As salas de aula passaram a ser virtuais, bem como as salas de



1 Universidade Federal do Acre (Ufac), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio Branco, Acre, Brasil.

2 Universidade Federal do Sergipe – UFS, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares – PPGCULT, Aracaju, Sergipe, Brasil.

reunião, de trabalho, escola, academia, cinema, sexo, teatro. Tudo entrou para dentro de máquinas digitais recentemente introduzidas na vida dos seres humanos (computadores, celulares, tablets e tudo mais).

Como que em uma atualização da descrição feita por Giovanni Boccaccio em seu **Decamerão**, a sociedade dividiu-se em dois movimentos distintos: um lado clamando por uma vida moderada e adotando o isolamento e o distanciamento como forma de atenuar a transmissão viral. Outro grupo negacionista, vendo o vírus como uma farsa ou defendendo que o melhor remédio seria viver intensamente. Claro que há também várias nuances entre esses dois polos. O ponto em comum é que ambos são movidos pelo medo da morte.

Pessoas havia que julgavam que o viver com moderação e o evitar qualquer superfluidade muito ajudavam para se resistir ao mal. Formando o seu grupo exclusivista, tais pessoas viviam longe das demais. Recolhiam-se e trancavam-se em casas onde nenhum doente estivera. Não procuravam viver melhor. Moderadamente faziam uso de alimentos simples, assim como de vinhos muito bons. Fugiam a qualquer ato de luxúria. Não ficavam a palestrar com ninguém, nem queriam ouvir falar de nenhum caso de morte, ou de doença, daqueles que estavam do lado de fora da casa que habitavam. Passavam as horas entretidos com a música e com os prazeres que pudessem ter. Outras pessoas, levadas a uma opinião diversa desta, declaravam, que, para tão imenso mal, eram remédios eficazes o beber abundantemente, o gozar com intensidade, o ir cantando de uma parte a outra, o divertir-se de todas as maneiras, o satisfazer o apetite fosse de que coisa fosse, e o rir e troçar do que acontecesse, ou pudesse suceder. (BOCCACCIO, 1971, p. 9-10)

É nesse contexto que os professores Leonel Carneiro, da Universidade Federal do Acre, e Micael Cortês, da Universidade Federal de Sergipe, decidem se isolar em um condomínio da cidade de Rio Branco-Acre para realizarem uma pesquisa sobre processos de criação e trans(formação).

Um processo, em última instância, também movido pelo medo da morte que os leva a um questionamento profundo. Desse processo, surge este artigo, um estudo sobre a experiência artística e estética e os processos trans(formativos) trilhados a partir do ato de olhar para si. Mais do que simplesmente criar uma peça ou uma cena, a proposta passa por uma imersão laboratorial de três meses tendo como objetivo se deparar consigo mesmo.

Na primeira reunião, linhas, traços, vontades e desejos. Questões, muitas questões e conceitos: fazer um espetáculo solo? número 7? Atenção? Silêncio; Estar em contato com o outro; Dar, receber e ofertar; Espiritualidade e memória; Espontaneidade e Organicidade. Uma decisão: a utilização da caminhada como dispositivo principal do processo e a conexão com a natureza como eixo central do trabalho.

A partir desse dia, os encontros passaram a se organizar a partir de tarefas cotidianas como acordar às 5h da manhã, se trocar, preparar o café, caminhar, se alongar, conversar, improvisar. Os textos subsequentes narram as reflexões, caminhos e diálogos, tecidos entre a teoria e a prática pelos pesquisadores ao longo de temas que, como caminhadas, vão se tecendo como uma linha que se organiza na união entre as experiências da arte e da vida.

PRIMEIRA CAMINHADA - EXPERIÊNCIAS DO CAMINHAR

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.

António Machado

Ao se iniciar uma caminhada por um lugar novo, desconhecido, somos tomados por uma sensação natural, de difícil definição, que nos ativa as memórias das experiências de caminhadas anteriores e aguça nossa atenção. Normalmente nos deparamos com esse caminho desconhecido com objetivo de chegar a algum lugar. Assim também acontece, de maneira geral, nos processos criativos e formativos em teatro.

Há muito tempo que o homem descobriu a caminhada como método para olhar para si, para conhecer a natureza, interna e externa. Artistas e filósofos como Jean-Jacques Rousseau, Edmund White, Jack Kerouac, Guy Debord, Rousseau, De Quincey, Wordsworth, Dickens, Geoff Nicholson, William Hazlitt, Virginia Woolf, Rebecca Solnit, entre outros eram adeptos da caminhada como método (COVERLEY, 2016). Também não é de hoje que a caminhada é vista como um ato potencialmente estético. Sua ligação com a arte é direta. Segundo Coverley (2016, p. 9-10)

Como um ato estético, o caminhar desempenhou um papel crucial em muitos dos mais notáveis movimentos de vanguarda do século XX, do Dadaísmo e Surrealismo ao Situacionismo e além; recentemente foi ligado ao movimento Land Art e a práticas de arte performática.

Apesar desta longa tradição de pensamento e formação, grande parte dos processos formativos e artísticos dão-se em salas fechadas e o caminhar é explorado, diversas vezes, como mera maneira de aquecimento e de estabelecimento de relação com o espaço. Particularmente, esse processo vem ao encontro das pesquisas desenvolvidas pelo professor Leonel Carneiro (2019) sobre as relações entre a experiência da arte, vida e suas relações com a natureza, partindo principalmente dos estudos do professor John Dewey em seus livros **Arte como experiência** (2010 [1934]) e **Experience and nature** (2008 [1925]).

Para Dewey “a experiência é um resultado da interação entre uma

criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 122). Dessa forma, a experiência ocorre continuamente. O fato de ser processo faz com que todos os aspectos do mundo em que vivemos sejam fatores de modulação de nossas experiências. Numa caminhada, por exemplo, o local por onde caminhamos e os elementos com os quais nos deparamos durante a caminhada são fatores de grande influência.

Em nossas caminhadas diárias pudemos perceber a influência do espaço sobre nós. Como caminhar em ambientes mais naturais, caminhar sobre a terra, resulta em uma experiência diversa daquela de caminhar em meios urbanos mais adensados. O período do dia, as temperaturas, iluminação, condições climáticas, estações do ano, entre outros, são fatores que influenciam diretamente a caminhada.

Caminhar só, caminhar com uma pessoa ou com um grupo também impacta na forma como vivenciamos o percurso e como nos relacionamos com o espaço externo e interno. Encontros e desencontros podem modificar nosso percurso ou mesmo fazer com que nas próximas vezes busquemos alterar nosso caminho. A caminhada, utilizada usualmente como metáfora para se referir a experiência de vida, é um exercício diário de como podemos “caminhar melhor na vida”. Há alguns fatores que podemos prever ou mesmo controlar, mas a grande parte do que acontece no meio em que vivemos (caminhamos) não está sob nosso controle. O foco do nosso aprendizado, durante a caminhada, está em como podemos lidar com o imprevisível, fator preponderante na experiência do mundo.

Outra característica inerente à caminhada é que ela se dá em um determinado tempo. Dessa maneira pode-se dizer que não há caminhada que não ocorra em um espaço e em um determinado tempo. Se é no espaço que a caminhada se desenvolve em seu aspecto físico, é no tempo que ela vai encontrar o seu desenvolvimento experiencial. Não só no tempo presente, tempo da caminhada, mas no antes e no

depois da caminhada (e muito depois). Foi comum para nós, durante a caminhada, nos depararmos com uma série de pensamentos problemas e encontrar uma série de pensamentos soluções.

Para Dewey (2010), nem sempre a solução é imediata, pois

Como disse James, aprendemos a patinar no verão, depois de haver começado no inverno. O tempo, como organização da mudança, é crescimento, e o crescimento significa que uma série variada de mudanças entra nos intervalos de pausa e repouso, de conclusões que se tornam os pontos iniciais de novos processos de desenvolvimento. (DEWEY, 2010, p. 90).

Assim sendo, o tempo pode ser considerado como o espaço no qual ocorre a transformação que, mais tarde, pode se materializar ou não no espaço físico. Durante as caminhadas, pudemos perceber como é necessário que cada coisa tenha o seu tempo, ou seja, que a atenção esteja concentrada no tempo presente. Dewey já havia apontado, nos anos de 1930, que a ânsia pelo fazer, sem respeitar o tempo individual da experiência, era um grande adversário a toda e qualquer experiência significativa, ou como ele designava *an experience*.

Durante o percurso da caminhada percebemos a importância da resistência e constatamos a tendência de considerá-la como obstáculo, conforme cita Dewey. A ânsia pelo fazer, de certa maneira, contrasta com a proposta de uma caminhada meditativa (também podemos dizer reflexiva ou contemplativa de acordo com o foco que se é dado). Por exemplo, nos mosteiros beneditinos é comum a prática da caminhada, que pode ser solitária ou dialogada, como espécie de meditação sobre um tema.

A provocação de Dewey sobre como tratamos as resistências também é interessante e foi vivenciada durante as práticas das caminhadas. Como tratar as resistências, por exemplo, do corpo ao acordar? Se esta for tratada como obstáculo a ser transposto, será desconsiderada dentro da experiência, podendo vir a causar um

trauma ou um bloqueio que leve a abandonar o processo. Dentro da proposta desenvolvida, esse tipo de resistência passou a ser, como propõe o filósofo americano, um convite à reflexão e mesmo um tema a ser trabalhado durante as caminhadas.

A mudança no tratamento das resistências é certamente um passo fundamental para que a caminhada possa vir a ser um ato estético. Para isso é necessário que possua começo, meio e fim, como no fluxo das experiências significativas proposto por Dewey:

Se assim for, o fim é apenas um novo começo para o fluxo infinito da experiência, um recomeço transformado no qual está clara as relações entre o fazer e o estar sujeito a algo. A concepção da experiência consciente como a percepção de uma relação entre o fazer e o estar sujeito a algo permite compreender a ligação que a arte como produção, por um lado, e a percepção e apreciação como prazer, por outro, mantêm entre si. (DEWEY, 2010, p. 126)

Considerando a proposta de Dewey, as caminhadas se organizaram, entre outras coisas, como um lugar para perceber as relações entre o fazer e o estar sujeito a algo e de como essas são fundamentais para a experiência estética. Assim,

A experiência é limitada por todas as causas que interferem na percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer. Pode haver interferência pelo excesso da receptividade daquilo a que se é submetido. O desequilíbrio, em qualquer desses lados embota a percepção das relações e torna a experiência parcial e distorcida, com um significado escasso ou falso. (DEWEY, 2010, p. 123)

A advertência que Dewey faz no trecho acima, foi objeto de reflexão durante as caminhadas e percebemos que é importante manter a atenção constantemente direcionada (ainda que a direção seja seguir os estímulos exteriores ou interiores) para manter o equilíbrio entre as dimensões do estar sujeito e do fazer. Não é em um ou em outro que reside a experiência significativa e transformadora, mas justamente

na relação equilibrada entre ambas. Nem sempre é fácil compreender essa proposta quando se trata de atos que sejam mais marcados extremamente pela recepção como assistir uma peça de teatro, ver uma obra de arte, meditar ou caminhar sem um objetivo de chegar a um lugar físico.

Não é muito fácil, no caso de quem percebe e aprecia, compreender a união íntima do fazer com o sofrer, tal como se dá no criador. Somos levados a crer que o primeiro simplesmente absorve o que existe sob forma acabada, sem se dar conta que esta absorção envolve atividades comparáveis às do criador. Mas receptividade não é passividade. Também ela é um processo composto por uma série de atos reativos que se acumulam em direção à realização objetiva. (DEWEY, 2010, p. 134)

Buscamos, nessas caminhadas, desenvolver a compreensão dos processos que estão envolvidos no ato de receptividade adotado durante a caminhada e procurando sistematizar como esse percurso pode ser, em si, uma experiência formativa e transformadora. Propomos que o ato de caminhar, compreendido como um ato meditativo, pode ser ao mesmo tempo um ato transformador, que une a criação e a recepção. Procuramos a partir das reflexões geradas pelo movimento de caminhar produzir textos e cenas para que possamos compartilhar a experiência vivida, assim como o viajante descrito por Walter Benjamin (1985) em seu ensaio **O Narrador**. Segundo Benjamin, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1985, p. 201).

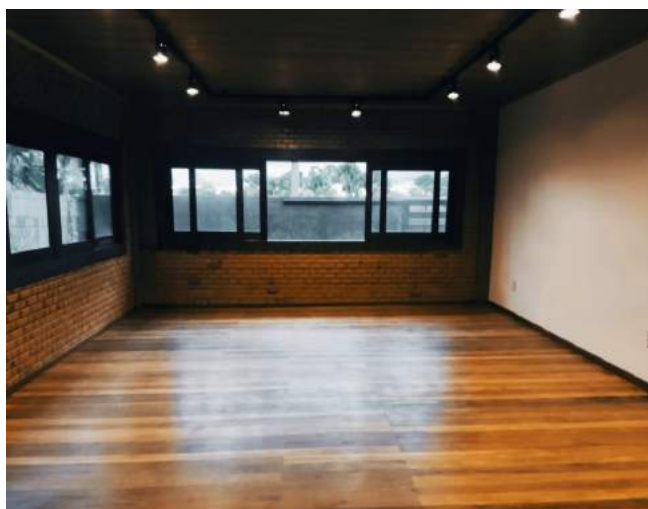
SEGUNDA CAMINHADA – IR E VIR

Para começar, observem as imagens:

IR...



Caminhos -Acervo dos autores, 2021.



Laboratório. Acervo dos autores, 2021

...VIR

As nossas narrativas partirão primeiramente desse **...IR** no sentido de investigar, buscar, observar, sentir e conectar; e do **VIR...** no sentido do nosso retorno e o que trazemos para o que chamamos de

práticas teatrais. Nessa perspectiva, a dimensão laboratorial se torna pertinente para essa investigação, pois é um lugar de experiência, de pedagogia, de produção e transmissão de conhecimento. Ou ainda, um espaço para ampliar o autoconhecimento, as descobertas, a experiência estética, o experimento, o treinamento (corpo/voz), a criação e a (trans)formação. Um corpo nessa dimensão laboratorial, em processo de (trans)formação, requer um cuidado e uma escuta. Certamente, as nossas falas e reflexões partirão dessa dimensão calcada numa pedagogia vinculada ao processo de rito, escuta, prática artística e bruxaria – essa última no sentido figurativo, isto é, de atração, fascínio, magnetismo e sedução.

Consideramos o ato de caminhar como um ato estético que a partir do que é percebido pelos cinco sentidos nos leva a perceber o processo de fruição dos elementos do ambiente percorrido, ou seja, chão, terra, pássaros, árvores, ruídos, cheiros, plantas, animais, ar, vento, sol, cores e sensações. Esse Rito de “*Ir e Vir*” passa a ser um treinamento psicofísico poético, pois o que a princípio parece ser apenas o ato de caminhar, vai se mostrando também uma atividade de (re)ligação com o nosso eu, a natureza e o outro, portanto, um possível processo de conhecimento sensível.

O ato de caminhar passa a ser um processo ritualístico e estético. Isto é, um rito estético que busca um chamamento, uma entrega, uma comunhão, uma apreciação e uma contemplação do belo. Isto quer dizer que, almejamos uma “aventura” sensível e humana para nos lançar no universo do teatro – o emprego da palavra “aventura” se designa como uma atividade de “elemento essencial do diálogo interminável entre o homem e o seu mundo”, conforme Caraça (2008, p. 26).

Nesse sentido, acreditamos que esse processo engloba um *antes*, no sentido de estar aberto e comprometido, ou seja, a caminhada passa a ser um dispositivo para o ato de investigação e conexão com o espaço percorrido. Logo, o ato de caminhar se tornaria uma possibilidade de

exercitar a atenção endógena e exógena.

O espaço é um fator determinante para o processo e sua escolha é fundamental. Ao se desejar um contato mais pleno com a natureza, a escolha de um espaço que promovesse esse contato foi fundamental. O espaço escolhido conforme a **Imagem O amanhecer**, nos possibilitou que a caminhada permitisse um adentrar ao processo investigativo de si e do espaço caminhado.



O amanhecer. Acervo dos autores, 2021.

Desse modo, elencamos para esse primeiro momento alguns procedimentos, a saber: o trabalho do Silêncio (experiência do estar consigo intimamente); o conectar com a Natureza (riqueza do universo - ar, terra, água, vegetal, floresta, lago, rio, animal); o esvaziamento do ato do pensamento (focar no espaço natural e no tempo presente); a fruição do espaço percorrido (sua beleza e movimentação) e o encontro de si mesmo nesse caminhar.

Esses procedimentos se constituíram a partir das discussões realizadas entre nós, no intuito de desenvolver um planejamento que fosse elaborado não como um preparo, mas como um processo de trabalho do teatro em sua dimensão laboratorial. Na primeira semana,

essa caminhada foi feita de maneira individual, por alguns dias, para que pudéssemos trabalhar a escuta e a partir dela, fazer a conexão com o nosso eu, com a natureza e com o espaço caminhado. Em seguida, ao retornar para o Laboratório, iniciávamos alguns exercícios de alongamento, respiração, improvisação e meditação.

Uma pergunta surgiu para nós, na primeira semana, o que é esse silêncio interno? Compreendemos que o melhor era não tentar responder de imediato e deixar que a caminhada fornecesse pistas do que seria esse silêncio. Percebemos que o espaço era determinante na construção desse silêncio interno e que este, é uma busca pessoal, experimental e sensível.

Dentro do espaço da natureza, percebemos que o ser humano não só é afetado por esse espaço como também o modifica. Mesmo que o local escolhido seja um espaço natural, ele já foi certamente modificado pelo homem. Hall (1977) aponta que “a relação entre o homem e a dimensão cultural é de ordem a permitir que o homem e o seu meio ambiente participem da formação um do outro” (HALL, 1977, p. 15). Nesse sentido, as modificações propostas podem alterar as condições de produção das experiências e dos sentidos destas. A disponibilidade de um lugar especialmente desenhado para atender as necessidades do laboratório teatral (conforme a Imagem 2) é certamente um fator de grande influência para o trabalho.

Nessa perspectiva, o espaço apropriado permite trabalhar as dimensões ética e estética corroborando para um amplo processo de aprendizado, já que esse lugar (no presente caso, o laboratório teatral) nos levaria para um amplo trabalho que envolveria elementos como inspiração, intuição, imaginação, descobertas, pesquisas e criação. Assim, entende-se o Laboratório Teatral como espaço de investigação-criação uma vez que, esse espaço ético será “utilizado como um símbolo que representa a existência de um caminho criativo complexo ou, de algum modo, diferente” (SCHINO, 2012, p. VIII).

O laboratório teatral é para nós, um lugar de transmissão e produção de conhecimento, portanto, um espaço para investigar questões relacionadas ao autoconhecimento, à ética, aos processos de ensino e aprendizagem, ao treinamento e aos procedimentos artísticos sendo, sem dúvida, um caminho para investigar outros modos de formação.

Sem dúvida, o espaço laboratorial, considerado de maneira mais abrangente, inclui também os espaços percorridos durante a caminhada e se torna um lugar que possibilita uma ampla investigação, pois permite produzir conhecimento já que impulsiona o ato de captar, observar, analisar, nomear, sensibilizar, experimentar, sistematizar e pensar. O Laboratório, torna-se um lugar de potência para essa ampla investigação-criação, pois viabiliza um lugar para promover processos que levam em conta a experiência estética-pedagógica, portanto, modos amplos de agir e fazer com o teatro. Podemos também pensar que esse lugar se vincula a um fazer teatro para além do espetáculo, pois prima pelo processo, que inclui

(...) a procura pela nova formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define (CRUCIANI, 1995, p. 26-27).

Nessa perspectiva, acreditamos que a “Dimensão Laboratorial” potencializa um lugar de formação, visto que o corpo, a ética, a estética, o autoconhecimento, o treinamento, a pedagogia, o comprometimento e criação, favorecem para uma ampla formação da pessoa em seus aspectos biopsicosócio-cultural.

DERRADEIRA CAMINHADA

As reflexões trazidas no presente texto almejam mais do que propor a caminhada como um método único, trazer a discussão sobre

as possibilidades que o (simples) ato de caminhar pode enquanto processo formativo ao possibilitar a experiência estética, ou seja, organizada e livre de interrupções, dos elementos que constituem o ambiente, durante um determinado tempo.

O diálogo entre os autores demonstra que a caminhada é um dispositivo que favorece uma abordagem dialética do processo criativo no qual há espaço para que cada um, a sua maneira, desenvolva seus saberes ao longo do percurso, sem que haja um julgamento sobre o valor das experiências.

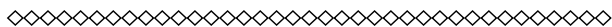
Mais do que a ação de um professor, diretor ou mediador, o próprio percurso é formativo. Enquanto o ser humano caminha, o percurso modifica sua experiência sendo também modificado por quem caminha. As marcas das pegadas ficam no chão e a poeira se cola ao corpo do caminhante que a leva a lugares distantes seja de maneira física na poeira impregnada em sua roupa, seja de modo imaterial, através da conservação da memória do caminho narrada pelo caminhante.

Por fim, ao caminharmos nos lançamos para uma aventura que nos permitisse estar em um campo de incertezas e certezas, de sentimentos, de sensações, de subjetividades e de ludicidade. Assim, criamos um diálogo entre o ato de caminhar enquanto um processo ritualístico, estético, artístico e pedagógico na intenção de ir ao encontro com o teatro. O ato de caminhar nos favoreceu descobertas e discussões com o intuito de coproduzir conhecimento a partir do aqui e agora, portanto, mutável, reflexivo, crítico e emancipador. O ato de caminhar nos conectou com o espaço laboratorial – lugar de potência, de aprendizado, de criação artística e (trans)formação para a ampliar os modos de agir e fazer teatro.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura – VI. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- CARAÇA, João. **Ciência**. Coimbra: Quimera, 2001.
- CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo**: memória, invenção e narrativa. Rio Branco: Edufac, 2019.
- CARNEIRO, Leonel Martins. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 56-71, dez. 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69076>>. Acesso em: 12 Mar. 2020. doi: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p56-71>>
- COVERLEY, Merlim. **A arte de caminhar**: o escritor como caminhante. São Paulo, Martins Fontes, 2016.
- CRUCIANI, Fabrizio. Aprendizagem. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Dicionário de antropologia Teatral. ~Campinas: Editora Hucitec. Editora da Unicamp, 1995.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DEWEY, John . **The Later works, 1925-1953. Volume 1, 1925 [Experience and Nature]** / edited by Jo Ann Boydston, textual editor Harriet Furst Simon; with an introduction by Abraham Kaplan. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008.
- HALL, Edward T. Hall. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1977.
- SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco** – os laboratórios teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TEATRO É RESISTÊNCIA: MEMÓRIAS DE MULHERES DO TEATRO DE RIO BRANCO



*Sandra Maria Gomes de Oliveira*¹

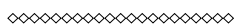
*Leonel Martins Carneiro*²

Este artigo tem como objetivo relatar parte da história do teatro acreano, abordando seu início e parte de sua evolução. Tendo como fundamento teórico os conceitos de memória de Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi e o conceito de experiência de John Dewey, com as contribuições de Leonel Carneiro (2019) no que concerne a experiência do teatro. A metodologia utilizada foi a abordagem qualitativa, utilizando-se do método etnográfico para cartografar as memórias das atrizes, apresentando um novo olhar sobre a história do teatro local, a partir da narrativa das mulheres da cena. A um mesmo tempo que a pesquisa reconstruiu, sob uma perspectiva feminina parte da história do teatro acreano, ela propiciou o reconhecimento da importância da atuação feminina no teatro produzido em Rio Branco, Acre.

Palavras-Chave: Atriz, Teatro Acreano, Teatro Feminino.

O presente artigo tem como objetivo apresentar ao leitor um panorama do teatro acreano a partir das vozes de mulheres que, desde muito tempo, vem construindo este teatro. Algumas dessas vozes, muitas vezes silenciadas, encontram aqui espaço para ecoar nessas páginas em branco.

O apagamento das mulheres na história do Brasil, bem como na história do Acre, não é fato recente ou restrito ao teatro. Nos documentos que abordam a formação do estado do Acre, por exemplo, a mulher é pouco citada. Como “o ato de colonizar era masculino e as mulheres caboclas e índias, nativas da região, não eram consideradas cidadãs. A história oficial não traz retratos da vida das mulheres nesse



1 Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio Branco, Acre, Brasil.

2 Universidade Federal do Acre (Ufac), Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da graduação em teatro, Rio Branco, Acre, Brasil.

mutiladas e mortas. Assim se deu a constituição familiar do seringal, estruturando o que viria a ser a sociedade amazônica” (CHAVES, 2021, p. 14).

Muitas famílias amazônicas tiveram origem na violência do sequestro de mulheres, especialmente indígenas, as quais eram “amansadas” para se tornarem “esposas” de homens brancos. Tantas outras famílias tiveram seu início (ou seu fim) através de estupros e incestos. Não é incomum, ainda nos dias de hoje, histórias de pais que “defloram” as filhas ou de parentes que são acusados de estupro de mulheres menores de idade.

Se a situação das mulheres no Brasil é ruim, a mulher amazônica acumula uma dupla vulnerabilidade, pois a Amazônia é a região mais recentemente colonizada e espoliada dentro do Brasil, com os menores índices de desenvolvimento humano e com uma população colocada, literalmente, no meio do fogo cruzado na luta por terras e recursos naturais. (CHAVES, 2021, p. 13)

Nos entremeios das batalhas diárias para a sobrevivência das mulheres, muitas delas, foram precursoras no desenvolvimento da sociedade acreana que conhecemos, tendo um papel fundamental em atividades como o teatro. Ao visitarmos a história da construção do teatro acreano, percebemos o papel estrutural da presença feminina dentro e fora dos palcos. Procuramos, nesse sentido, reconstruir parte da história do teatro acreano a partir de entrevistas realizadas com mais de 60 mulheres, das 135 atrizes que identificamos ao longo da pesquisa de mestrado **Experiências da atuação feminina no teatro de Rio Branco, Acre** (OLIVEIRA, 2022).

AS MULHERES E AS ORIGENS DO TEATRO NO ACRE

O início do teatro no Acre, quando consideramos a forma teatral de origem europeia, está diretamente ligado a chegada de mulheres ao estado. O Acre conheceu as primeiras apresentações teatrais

profissionais com Luiz Gálvez, por volta dos anos de 1900, quando este veio liderando a expedição que declarou o Acre como uma República Independente. Como registra Leandro Tocantins:

Encontrava-se em Manaus, nesse tempo, uma companhia de zarzuelas, atuando no Éden Teatro. Seus artistas espanhóis foram persuadidos pelo compatriota a tentar a sorte nova no Acre, juntamente com alguns nordestinos todos sequiosos de ganhar dinheiro no corte de seringa". (TOCANTINS, 2009, p. 320)

As produções teatrais seguiram nas décadas posteriores. Joyce Corrêa em sua pesquisa, nos conta que "chegou-se a organizar na cidade o Grupo Dramático União, por volta de 1914, e o Grupo Dramático Rio Branco por volta de 1918, [...] porém estes grupos tiveram vida curta, e logo desapareceram". (CORRÊA, 2019, p. 48). As apresentações aconteciam no antigo Cine Éden, atual Cine Teatro Recreio, como relata a matéria exibida do jornal Notícias do Acre:

Nas décadas de 1920, 1930 e 1940, o principal meio de comunicação na capital acreana era o transporte fluvial. Nesse período, o Cine Éden (Cine Teatro Recreio) foi uma das mais arrojadas casas de espetáculos de Rio Branco, promovendo por mais de duas décadas recitais, concertos, projeções cinematográficas, peças teatrais e conferências de interesse público. (NOTÍCIAS DO ACRE, 2012)

Na década de 1920 o Cine Éden desenvolvia atividades cinematográficas e somente em junho de 1948 foi denominado Cine Teatro Recreio. Nesse espaço passaram artistas de vários lugares, além do cinema, as apresentações variavam entre shows musicais, lutas, show de cantos líricos, banda de música da Força Policial Territorial e teatro. Segundo Micheline Neves, "as pessoas que produziram esses espetáculos e percorreram o seu palco, devem ser conhecidas como os precursores do teatro em Rio Branco" (PEREIRA, 2002, p. 78). E ela também nos conta sobre o espetáculo **Fogo de Bengala**, que foi apresentado com um elenco de 12 pessoas, sendo sucesso de público

e elogiado pela atuação dos artistas e foi a partir desse momento que “surgiu, então, a primeira companhia de teatro acreana, Os Filhos de Thalma, sob o comando de Grijalva Antony” (PEREIRA, 2002, p. 83).

A partir da década de 1960 temos outros registros de grupos e pessoas que iniciaram as produções artísticas como o cinema, teatro e a música. Em 1963, o então assessor da Secretaria de Educação e Cultura, Orlando Miranda, funda o Teatro Escola do Acre e foi a partir da década de 1970 que os espetáculos de teatro foram vinculados às Comunidades Eclesiais de Base (CEB's), nas quais as apresentações teatrais tinham o intuito social e religioso. Segundo o pesquisador Elderson de Melo:

Esses grupos foram formados a partir da década de 1970 e marcaram a consolidação de um discurso artístico no Estado do Acre. Dessa forma, constituíram-se os primeiros grupos amadores de teatro e de música, produziram-se algumas películas de cinema, organizou-se uma série de amostras de artes plásticas e festivais musicais, de tal modo que, no final da década de 1970, mais de uma dezena de grupos amadores já se encontravam espalhados pelo estado, realizando um processo intenso de produções e divulgações artísticas. (MELO, 2009, p. 3)

Em 1974, começaram a surgir grupos locais e no ano seguinte estreou, em uma Sexta-Feira Santa, a peça **Viver para Renascer** do grupo de teatro amador Gruta, em que a personagem principal era um Cristo não muito bíblico, com participação de jovens da periferia de Rio Branco. Nesse mesmo ano o grupo encenou **Operário em Construção**, baseada num poema de Vinícius de Moraes. De acordo com Airton Rocha:

O grupo de teatro Gruta foi um dos primeiros grupos de teatro a ser fundado em Rio Branco na década de 70, inclusive com registro em cartório. Nossa primeira peça foi Operário em Construção, texto poético de Vinicius de Moraes e a segunda Os Filhos da Mata, textos de Amâncio Leite e Castro Alves, adaptação do próprio

A divulgação das peças era propagada pelo rádio. Além disso, os artistas distribuíam filipetas nos bares, restaurantes, portas das escolas e no comércio local. Eram utilizados também cartazes colados nos mais diversos lugares, como conta Francis Mary: “na época a gente pregava muitos cartazes nos postes, nos cantos... era na mão mesmo” (MARY, 2021), e como os grupos não tinham muitos recursos preparavam o que aqui no Acre conhecemos como *grude*: uma mistura feita de goma de tapioca e água, tudo “feito com muita alegria”, afirma Francis Mary: “a gente pegava e fazia a cola [...], fazia o grude né, que é mais econômico” (MARY, 2021).

Naquela época, por não haver espaços públicos destinados especificamente para a realização das temporadas das peças, os grupos utilizavam o auditório de algumas escolas. Dentre elas, o da escola da rede estadual de ensino Colégio Acreano, originalmente denominado de Ginásio Acreano, para fazer suas apresentações. Kikha Danttas não atuou no espetáculo **Pluft, o Fantasminha**, mas se recorda bem de tê-lo assistido e lhe marcou muito os “efeitos especiais” que o grupo utilizava na peça e conta entre risos:

O **Pluft, O Fantasminha**, tinha feito especial e tudo! Sabe o que eles faziam? Era lá no auditório do Colégio Acreano. Quando chegava na hora do velho sair do baú... o vô lá... eles iam lá embaixo do palco e cutucavam os morcegos. Gente, era uma maravilha, porque aparecia morcego em cena! Morcego real! E todo mundo “oh, de onde vem isso?” e aí pronto, começou essa evolução. (DANTTAS, 2021)

E foi durante a temporada desse espetáculo que o grupo decidiu cobrar ingresso e foi o primeiro grupo a colocar bilheteria, conforme a Francis Mary nos relatou em entrevista:

Ninguém nunca tinha cobrado. O pessoal fazia de graça e o público ainda era pequeno e aí fizemos uma boa divulgação do Pluft na rádio, nos cartazes, acho que até em escola. Eu achei que o pessoal ia reclamar, mas não

reclamou não. E o ingresso, nem lembro quanto era, mas não era essas coisas, era mais coisa simbólica para as pessoas começarem a valorizar a arte. (MARY, 2021)

Além dos auditórios das escolas da cidade, um local bastante usado foi o auditório do Colégio de Aplicação, que a época era a sede da Universidade Federal do Acre-Ufac, pois o campus ainda não havia sido construído e foi lá a estreia da peça **Os Saltimbancos**, conforme depoimento da atriz e radialista Nilda Dantas. Ela conta que nesse lugar interpretou uma prostituta na peça **A Guerra Mais ou Menos Santa**:

Eu lembro que o espetáculo começava e a gente com roupa de puta, como diz a história (risos) e esse espetáculo foi apresentado também lá no auditório do Colégio de Aplicação. Quando o pessoal entrava já tava com aquela luz vermelha e eu tirava o perfume daqui de dentro do sutiã (demonstra) e passava nos homens. (NILDA DANTAS, 2021)



A Guerra Mais ou Menos Santa - Fonte: acervo pessoal de Nilda Dantas.

Esse mesmo espetáculo fez temporada no Teatro de Arena do Sesc/AC, que foi inaugurado em 24 de março de 1979, sob o comando do delegado Jaime Ariston. Vale ressaltar que esse espaço foi criado “atendendo uma antiga reivindicação dos artistas locais, que com a falta de local apropriado às práticas artísticas e culturais, ensaiavam e se apresentavam em lugares improvisados” (SANTOS, 2020), e até hoje serve como palco para que todos os grupos da capital realizem seus ensaios, reuniões, congressos, e, principalmente, para apresentarem seus espetáculos. Se localiza num ponto central da cidade e apresenta um ambiente acolhedor em que “o palco fica bem próximo do espectador, podendo mesmo haver uma interação direta entre artista e espectador” (SANTOS, 2020, p. 50).

Destaca-se que o Cine Teatro Recreio esteve por muito tempo inativo, sendo restaurado em 1987, a partir de quando voltou a receber apresentações teatrais, shows de música e dança, além de palestras e reuniões.

AS MULHERES NO TEATRO EM TEMPOS DE CHUMBO

As dificuldades eram muitas e fazer teatro já era um ato de resistência. As mulheres sempre estiveram à frente de seus trabalhos, casas e do fazer teatral, suportando uma sobrecarga diária, afinal, ser mulher no teatro era uma dupla resistência. Em meio a jornadas duplas ou triplas de trabalho, ainda encaravam dificuldades para montarem seus textos devido o enfrentamento do período da Ditadura Militar, como aparece nos relatos das atrizes entrevistadas. Durante esse período, o Acre passou por mudanças significativas na estrutura política, econômica e sociocultural. Antigos seringais foram desativados para implantação do sistema agropecuário, por exemplo. Porém, na época, diversos grupos de teatro ainda se posicionavam mais livremente, pois, segundo Francis Mary (2021), “a Polícia Federal demorou um pouco mais para se estabelecer e fiscalizar as produções”.

Nós somos a geração que é um pouco da transição da ditadura pra democracia, então o nosso trabalho artístico, as manifestações culturais eram todas monitoradas. A Polícia Federal tava chegando aqui. Antes da década de 70 não tinha Polícia Federal, aqui era tudo livre (...) não tinha esse negócio de polícia de nada, como também não tinha polícia monitorando as atividades. (MARY, 2021)

Mas essa fase durou pouco tempo, pois com a chegada da Polícia Federal veio a censura. Os espetáculos passaram a ser monitorados e os que eram considerados “perigosos” tinham trechos cortados ou era solicitado “gentilmente” que fossem alterados. Em Rio Branco, houve um concurso de textos e, posteriormente, alguns artistas se reuniram para apresentar a leitura do texto **Aquiry-Um Grito no Meio da Mata**, escrito por Francis Mary. Porém, para que o evento acontecesse o texto foi enviado à Polícia Federal que emitiu o certificado de liberação abaixo:

MINISTERIO DA JUSTICA
DEPARTAMENTO DE POLICIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL
TEATRO

Certificado Nº 12.229

PEÇA " AKIRI - UM GRITO NO MEIO DA MATA "

ORIGINAL DE FRANCIS MARY ALVES DE LIMA

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 23 de JUNHO de 19 88

Brançia, 23 de JUNHO de 19 83

LIVRE

Solange M. T. Henriques
SOLANGE MARIA TEIXEIRA HENRIQUES
Diretor da DCDP


Certificação de espetáculo (frente). Fonte: Acervo pessoal de Francis Mary

M.J.-D.P.F
CERTIFICADO DA D.C.D.P

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada " AKIRI - UM GRITO NO MEIO DA MATA "

Original de FRANCIS MARY ALVES DE LIMA
Tradução de _____
Adaptação de _____
Produção de _____
Requerida por FRANCIS MARY ALVES DE LIMA - RIO BRANCO/AC.
Tendo sido censurada em 23 de JUNHO de 19 83 e recebido a seguinte classificação: LIVRE, CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL. ESTE CERTIFICADO SÓ TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA D.C.D.P.

Brasília, 23 de JUNHO de 19 83


NELZA OLIVEIRA
Chefe do Serviço de Censura

Certificação de espetáculo (verso). Fonte: Acervo pessoal de Francis Mary

A atriz conta que a polícia assistia ao ensaio geral tanto dos espetáculos como de saraus e shows. No final do período de chumbo os artistas se reuniam para manifestações artísticas de “Abaixo a ditadura”, em apoio à democratização, e segundo Francis Mary, “o movimento de teatro daqui era bem atuante nessa questão” (MARY, 2021). Para que as apresentações acontecessem como o programado, eles burlavam o sistema: “a gente fazia o ensaio geral de um jeito. Aí, quando era na apresentação, a gente mudava, porque eles só iam mais pro ensaio geral. A gente arriscava também, né?” (MARY, 2021).

Falando em atitude política, o Grupo 4º Fuso, o qual Kikha Danttas fazia parte, estreou a peça **Quando as Máquinas Param** e logo em seguida foram apresentar em Brasília-AC, na divisa com a Bolívia. Nessa época o sindicalista Wilson de Souza Pinheiro, importante líder sindical que defendia os direitos dos povos da floresta, havia sido assassinado traiçoeiramente e no final do espetáculo o grupo decidiu homenagear o sindicalista, dedicando a apresentação para ele o que gerou uma situação de perseguição conforme relata a atriz:

Terminamos o espetáculo, nós fomos à frente e eu caí na besteira, eu e o Jorge, da gente dedicar o espetáculo ao

morto. Minha filha, quando a gente se deu conta, a gente olhou assim e lá vem a polícia caminhando pra gente. Eu e Maiara, a gente varejou. A gente saiu pelo basculante de um banheiro... A gente saiu, sumiu, caiu no rio e atravessou pra Cobija. Quando a gente tava chegando em Cobija, a Bolívia tinha entrado em estado de sítio. (...) e aí a gente foi recebido com um fuzil na cara. Eu disse: eita! É agora! A gente voltou no mesmo rastro. Um foi para um lado, o outro foi pro outro. Eu dormi dentro de um chiqueiro de porco. Olha, foi terrível! Isso foi no final de 79 pra 80. (DANTTAS, 2021)

Em um outro episódio, o grupo no qual a Francis Mary participou, fez a montagem da peça **Grilagem do Cabeça** e depois da temporada foram convidados para apresentarem em Manaus. Eles foram de ônibus visto que a estrada Transamazônica ainda existia. Ao chegarem na cidade “foi que o bicho pegou”, estava tudo pronto para começar e o Jorge Carlos foi convidado para uma conversa:

O Jorge Carlos disse que ele foi chamado para conversar lá com a repressão. Não sei se foi alguém da Polícia Federal... aí depois não queriam que a gente apresentasse e falaram que a gente tava sendo vigiado, teve uma pressão lá em Manaus. Aí dissemos: vamos apresentar? E a resposta foi: vamos apresentar. Eu digo: olha, tem Polícia Federal aí, vamos apresentar, gente. A gente vem lá do Acre pra cá pra apresentar e não vai apresentar o nosso espetáculo? Vamos apresentar! – “então, vamos”. Vocês topam? - “topamos, bora”. Aí começamos a apresentar. Menina, no final do espetáculo, no teatro lá que eu não sei qual foi, o povo gritava: “Abaixo a ditadura! Abaixo a ditadura!” Assim, gritando, sabe? E aí, eu sei que a gente veio logo embora. Foi muito marcante o Grilagem do Cabeça. (FRANCIS MARY, 2021)

Esses foram anos difíceis, uma vez que a Ditadura Militar via indícios de conspiração em tudo e em todos. A censura sofrida pelo movimento teatral não foi um fato isolado, há registros de repressão também no cinema e na música produzida em Rio Branco, pois qualquer

no Acre e exporte pelo Pacífico” (ANDRADE, ARAÚJO e MATTOS, 2018, p. 9). Para isso, as terras eram oferecidas a preços muito baixos. Com isso houve uma grande expansão agropecuária no período, o que impedia a permanência dos seringueiros nas matas amazônicas. É nesse contexto que surge a resistência e o combate ao desmatamento, prevendo um futuro em que “o Acre vai virar pasto de boi”, como diz a letra da música do Pia Vila, cantor e compositor local.

Os artistas sentiam a necessidade de se pronunciar sobre o momento que estavam vivenciando, externando a repulsa no que concerne às questões “do desmatamento, da expulsão dos seringueiros da floresta e das péssimas condições de vida a ele oferecida na cidade, da formação da periferia, da violência, da Ditadura Militar, da fome enfim... falar de aspectos que marcavam fortemente a sociedade acreana na década de 1970” (ALENCAR; BURLAMAQUI, 2020, p. 8).

À época, uma dessas grilagens ocorria na cidade de Boca do Acre/AM, em que o grileiro “pegava a terra dos índios de lá de Boca do Acre e vendia pros colonos que tavam chegando. Aí gerou o conflito: colono e índio, e a celeuma tava criada, e ele (o grileiro) já tinha ganhado o dinheiro dele” (LIMA, 2021). Acontece que os artistas descobriram que o “tal” grileiro tinha a “cabeça branca” e foi daí que surgiu a ideia de fazer um Teatro Relâmpago que levou o título **Grilagem do Cabeça**, devido a característica do homem. Para a construção da escrita Saulo, um jornalista da época, fez uma pesquisa em jornais e se deslocou até a cidade de Boca do Acre, local em que “conversou com colono, conversou com índio, conversou com todo mundo que tinha que conversar e trouxe aquelas fitas cassete com tudo gravado” (LIMA, 2021). A partir do material coletado os artistas criaram o texto coletivamente e foi um espetáculo que utilizou “uma grande parte da técnica de Augusto Boal” (LIMA, 2021).

Em Rio Branco os artistas produziam um teatro denominado de Teatro Relâmpago, que “consistiam em esquetes ligeiros, apresentadas

no Teatro de Arena do Sesc e em outros espaços destinados, ou não, à prática teatral, que uniam elementos cênicos de um estilo boaliano, aos moldes de apresentações happening e/ou agit-prop” (MELO, 2010, p. 28).

Francis Mary revela que “Vera Fróes, tinha uma formação em Teatro do Oprimido de Augusto Boal e compartilhou com a gente esse conhecimento” (MARY, 2021). O elenco não era fixo, havendo uma rotatividade conforme o tempo disponível de cada um. O artista era convidado e ingressava de maneira aleatória:

Já tinha esse nome, porque já tinha sido feito um (...) eu acho que foi Vera junto com a Silene, algum grupo lá, teve a ideia de fazer um teatro relâmpago. Juntava assim: gente de todos os grupos!” Era como se juntasse uma seleção brasileira... pegava um daqui o outro de lá, “quem quer vir participar de um espetáculo? não importa o grupo”. (MARY, 2021)

Em uma das apresentações da peça **Grilagem do Cabeça**, foram convidados colonos e indígenas para assistirem e o final do espetáculo quem decidia era o público. Havia umas faixas escritas Funai, Inca e outras usadas pelos atores que representavam esses órgãos e, nesse dia, a faixa do Inca foi tirada do ator “que não resolvia coisa nenhuma e botava no colono, pro colono resolver, como quem diz: deveria ser alguém que conhecesse essa realidade. E a da Funai botava no índio” (LIMA, 2021).



Grilagem do Cabeça – Fonte: acervo Sesc/AC.

De natureza imediata, os textos do Teatro Relâmpago eram ajustados de acordo com as circunstâncias apresentadas no momento da encenação. Ações idênticas foram encenadas por grupos. A exemplo, registra-se o espetáculo **Amanhecer no Ramal** que mediou um diálogo entre o Inbra e os assentados do Projeto de Assentamento Dirigido do Humaitá, em Porto Acre, conforme o relato da atriz Eliana de Castela:

Na década de 1980, o INCRA, enfrentando dificuldades para manter os assentados na terra, no caso no Projeto de Assentamento Dirigido do Humaitá (Porto Acre), pediu ao nosso grupo de realizasse uma atividade teatral de forma a influenciar a permanência dos assentados no referido local. No trabalho realizamos todo o processo de construção, desde a pesquisa nos ramais (do “V”, Castanheira, Paulista...Outros que não lembro o nome), com objetivo de colher subsídios para a elaboração do texto. Montagem do espetáculo e apresentação da peça, para os assentados. Sendo cumpridas todas as etapas, no prazo estabelecido, mas com uma condição dada pelo nosso grupo de teatro ao INCRA - após a apresentação do espetáculo o INCRA deveria promover um debate para ouvir as reivindicações dos assentados, pois ao longo da pesquisa identificamos diversas falhas do INCRA no atendimento aos assentados. A permanência deles na terra, muitas vezes era insustentável. O trabalho foi marcante por ter sido rica a pesquisa e ter sido um

processo completo, numa construção coletiva, do espetáculo. (CASTELA, 2021)



Espectáculo **Amanhecer no Ramal** - Fonte: acervo Fetac.

Percebe-se uma preocupação geral dos artistas quanto ao andamento das mudanças sociais sofridas pela população acreana. Ao ser indagada se as artistas sofriam algum tipo repressão por parte de políticos ou fazendeiros, Francis Mary nega porque “os fazendeiros não iam pra teatro aqui, só o pessoal da cidade, os urbanos que iam” (LIMA, 2021). No processo de montagem de **As Aventuras de um Diabo Malandro**, ela conta que, ao ler o texto, não concordou com a maneira que a personagem “Diabo” era apresentada no texto original, pois ele, na opinião dela, se mostrava muito “conformista” (FRANCIS MARY, 2021), e conta que disse ao grupo:

Gente, eu não quero fazer esse diabo aí, não! Porque se você ler o texto original... primeiro, no final o diabo vê tanta maldade ali nos seres humanos que ele diz assim: “ah, também num mundo como esse, onde tá tudo lascado assim, as pessoas não sei o que, não sei o que... quem é que vai poder, um pobre diabo como eu?” Aí eu digo: meu Deus gente, esse diabo tá muito conformista. Aqui nesse momento, nesse contexto, isso não cabe não. Vamos mudar esse negócio aí? (MARY, 2021)

E foi a partir da sugestão da atriz e da autorização de Maria Helena Kühner, autora do texto, que foi feita uma adaptação para um Diabo mais determinado a vencer as invasões da floresta e Francis Mary disse: “esse é o diabo que eu quero. Nada de diabo conformista!” (MARY, 2021), pois era assim que os artistas se sentiam: integrantes de uma luta da época e ela ainda afirma: “o movimento teatral era bem engajado com essa luta contra a destruição da floresta, pela nossa identidade cultural e apoiando a luta do Chico Mendes, isso ninguém pode negar. Eu acho que 99% do movimento.” (MARY, 2021).



As Aventuras de um Diabo Malandro - Fonte: acervo Sesc/AC

Em 1988 foi montado o espetáculo **Tributo ao Chico Mendes**, que foi “mais do que um texto documentário de uma morte, é um exemplo ímpar de toda uma produção teatral que vinha sendo desenvolvida depois dos anos 70”. (MARQUES, 2005, p. 64), e estreou na Sociedade Recreativa Tentamen no “1º Encontro Nacional dos Povos indígenas e Seringueiros” (DANTAS, 2021). Após a estreia, depois da morte de

Chico Mendes, o grupo foi convidado para apresentar em Brasília. Devido ao período do Regime Militar vivenciado pela população brasileira, as pessoas viviam receosas com o que poderia lhes acontecer, como relata Nilda Dantas:

Eu lembro que tava ainda na fase de muito medo e Polícia Federal e tudo. Nós tivemos que dormir na casa do Osmarino, uma parte, ou foi todo mundo que dormiu lá, e o banheiro era fora de casa e alguém disse que tinha gente rondando, sabe... então era assim aquela tensão. Até 89 muitos seringueiros estavam com medo de morrer também, sabe... o Osmarino era um, andava com colete à prova de balas e eu sei que nós fomos apresentar o espetáculo que foi ao lado da igreja de Xapuri, que é onde tem o sindicato. (DANTAS, 2021)

Esse engajamento político pode ser encontrado também na década de 1990, quando estava surgindo o movimento de privatização de empresas públicas no Brasil. Um exemplo disso é o do Grupo do Palhaço Tenorino – Teatro GPT, que foi convidado pelo Sindicato dos Urbanitários para trabalhar a temática. Segundo Marília Bomfim:

Eles nos forneceram algumas cartilhas, alguns materiais para gente estudar. Nós fomos estudar todo esse conteúdo de maneira bem aprofundada, tentando saber o que que era privatização, quais eram os interesses do governo, o que isso provocava na vida desses trabalhadores, da comunidade e sobre aqueles serviços que eles recebiam antes da privatização e que depois das privatizações tudo ficaria mais caro, ficava mais difícil” (BOMFIM, 2021)

A partir da pesquisa, o grupo pensou numa montagem em que “colegas de trabalho conversavam sobre o assunto e todas as vezes que falavam ‘privatização’ dava dor de barriga nas pessoas” (BOMFIM, 2021). O grupo utilizou o humor para se posicionar ante a situação que estava se estabelecendo no país. Depois da estreia eles circularam em diversos espaços como “usinas e a antiga Eletroacre. Foi muito bacana. Uma experiência muito boa” (BOMFIM, 2021).



Espectáculo *O Que é Privatização* - Fonte: Acervo do Teatro GPT.

Identifica-se que o grupo desenvolveu um espetáculo que se assemelha ao teatro didático brechtiano que instrui o público, levando-o a refletir sobre um determinado problema social e a compreender a situação exposta, como um observador crítico para, posteriormente, adotar ou não, uma determinada atitude política ou moral. O grupo desenvolve a temática citada acima de forma leve e divertida, tal como propunha Bertold Brecht nos seus **Escritos Sobre Teatro**, quando fala do teatro didático. Os grupos de décadas anteriores que, não necessariamente estudavam o teatro épico, o faziam de maneira intuitiva, como nos conta Kikha Danttas:

A gente trabalhava o distanciamento sem saber que era distanciamento. Então a gente estava, por exemplo, eu era a mãe que estava sofrendo pela morte do filho. Aí eu tava assim: (interpreta) aí meu Deus, mataram. Mataram... (vira para o lado e interpreta, chamando outra atriz) Sandra, vem que é tua hora! (volta para a cena) Ai, mataram... Entendeu? a gente fazia esse tipo de coisa e continuava na maior emoção, aí o público tava quase chorando e (interpreta) Parou gente, é teatro! Tá chorando por quê? Brecht total na veia! [...] E pasme,

chegou Fernando Peixoto! [...], o papa. Sabia tudo de Brecht, tudo! [...] Quando o Fernando Peixoto viu aquilo, que conheceu o Matias que surgiu nessa época, [...], falou assim: “meu Deus vocês fazem Brecht sem saber! Eu nunca vi espetáculos tão brechtiano como o que vocês fazem!” (DANTTAS, 2021)

Ao longo dos anos 2000, a pauta de reivindicações mudou, mas as questões políticas e sociais continuam sendo disparadoras de processos criativos. Um exemplo disso é o espetáculo **Não Cantaremos ao Amor**, produzido pelo Coletivo Tempo de Teatro, versa sobre “uma crítica ao capitalismo e aí dentro dessa crítica ao capital a gente faz uma crítica também a atual conjuntura política e, principalmente, ao modo que o governo atual tá lidando com a pandemia” (FLOR, 2021). Kétilla Flor diz também que, além de falar sobre a pandemia e as mortes causadas por ela, “entra a discussão de gênero, entra a discussão racial, só que essas outras, a questão de gênero e de raça a gente fala, mas bem diluídas” (FLOR, 2021).



Cartaz do Espetáculo *Não Cantaremos o Amor* Fonte: Acervo do Coletivo Tempo de Teatro

Notadamente o universo teatral acreano, em sua maioria, é

composto por exemplos de teatro engajado. Semelhante ao movimento que acontecia na União Soviética nos primeiros períodos da Revolução Russa (1917-1921), o agitprop que possui “um conceito bastante amplo, que abarca diferentes manifestações teatrais. Por ser trabalhado por diferentes grupos que o adaptam a diferentes contextos e a partir de diferentes tradições, assume característica de linguagem moderna, bastante versátil e dinâmica.” (NASCIMENTO, 2019, p. 17).

O TEATRO ACREANO É DE RESISTÊNCIA

Nesse breve sobrevoo sobre a história do teatro acreano, especialmente em seu desenvolvimento ao longo do século XX, percebemos a ligação entre o teatro como forma artística de expressão e resistência de uma população oprimida.

Com grande número de mulheres atuando nos espetáculos, nas mais diversas funções ao longo dos anos, constata-se a importância da participação delas na construção da história do teatro local. Elas são protagonistas e, por vezes, são ignoradas, ocasionando assim uma desvalorização dos seus feitos. É necessário que haja registros mais justos, dando-lhes a visibilidade necessária e ouvir o que elas têm a nos contar sob as suas perspectivas, colocando-as como mulheres sujeitas na história.

Por tudo isso que, desde as origens do teatro, até os dias atuais, fazer teatro no Acre é um ato de coragem e resistência e ser mulher que faz teatro no Acre é um ato de redobrada coragem e resistência.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Lenine; BURLAMAQUI, Flávia (Orgs.). **Fetac e o teatro acreano**. Rio Branco: Fundação Municipal de Cultura, Esporte e Lazer Garibaldi Brasil, 2020.

ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. Cultura Acadêmica, 2010.

ANDRADE, Francisco Gomes; MATTOS, Adriano Lincoln Albuquerque; ARAUJO, João Cavalcante. **A Constituição do Campesinato na Amazônia e suas Estratégias de Reprodução: o caso da comunidade São Bento no Estado do Acre**, 2008.

BAPTISTA, Clarisse. **Entrevista cedida à Sandra Buh**. Rio Branco-Acre, 26 de maio de 2021.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. Rio Branco: Edufac, 2019.

CARVALHO, Agenor Francisco de. Trajetória do empoderamento político da mulher brasileira. **MONÇÕES Revista do Curso de História da UFMS/ CPCX**, v. 3, n. 4, 2016.

CASTELA, Izabel de. **Entrevista cedida à Sandra Buh**. Rio Branco-Acre, 05 de junho de 2021.

CASTELA, Eliana Ferreira de. **Entrevista cedida à Sandra Buh**. Rio Branco-Acre, 26 de maio de 2021.

CHAVES, Fabiana Nogueira. **“Eu só espero poder estar viva amanhã”**: uma cartografia do feminino na Amazônia Acreana: diálogos entre violência de gênero, decolonialidade, educação popular e extensão universitária. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, 2021.

CHAVES, Fabiana Nogueira; DE ASSIS CÉSAR, Maria Rita. O Silenciamento Histórico das Mulheres da Amazônia Brasileira. **Revista Extraprensa**, v. 12, n. 2, p. 138-156, 2019.

CORRÊA, Joyce Nancy da Silva et al. **História das diversões em Rio Branco, 1918–1927**. Dissertação. Mestrado em Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

COSTA JUNIOR, Helio Moreira da. **Acre (anos) de cinema: uma história quadro-a-quadro de jovens cineastas acreanos (1972-1982)**. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

COUTINHO, Sérgio Ricardo. Comunidades Eclesiais de Base: presente, passado e futuro. **Interações**, v. 4, n. 6, p. 173-185, 2009.

DA SILVA, N. R.; SOTERO, Ale. A ineficiência da aplicabilidade na Lei Maria da Penha. São Paulo. **Revista Âmbito Jurídico**, n. 198, 2020.

DANTAS, Nilda. **Entrevista cedida à Sandra Buh**. Rio Branco-Acre, 27 outubro 2021.

DANTTAS, Kikha. **Entrevista cedida à Sandra Buh**. Rio Branco-Acre, 29 de setembro de 2021.

DOURADO DA SILVA, Suzanna; ALMEIDA SILVA, Adnilson de. O Protagonismo Invisibilizado da Mulher na Floresta da Amazônia Acreana. **Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero**, v. 11, n. 1, p. 20-34, 2020.

FLOR, Kétila. **Entrevista cedida à Sandra Buh**. Rio Branco-Acre, 14 de junho de 2021.

GONÇALVES, Marília Bomfim Melo. **Entrevista cedida à Sandra Buh**. Rio Branco-Acre, 15 de junho de 2021.

HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO. Cine - Teatro Recreio – Rio Branco – AC. Rio Branco. [s. d]. Disponível em: <<https://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-teatro-recreio-rio-branco-ac/>>. Acesso em: 25 set. 2021.

MARQUES, Maria do P. Socorro Calixto. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: Edufac, 2005.

MARY, Francis. **Entrevista cedida à Sandra Buh**. Rio Branco-Acre, 30 de maio de 2021.

MELO, Elderson Melo de. **Teatro de Grupo no Estado do Acre: trajetória, prática e a inserção do estilo regional (1970-2010)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, 2010.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921). **Sala Preta**, v. 19, n.1, p. 97-120, 2019.

NOTÍCIAS DO ACRE. Nosso jeito de viver e fazer cultura. Rio Branco, 14 de jun. 2012. Disponível em: <https://agencia.ac.gov.br/nosso-jeito-de-viver-e-fazer-cultura/>. Acesso em: 22 nov. 2021.

PEREIRA, Micheline Neves. **No escurinho do cinema? Uma abordagem sobre o cinema em Rio Branco na década de vinte**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

ROCHA, Airton Chaves da. **A reinvenção e representação do seringueiro na cidade de Rio Branco – Acre (1971-1996)**. São Paulo: PUC, 2006.

SANTOS, Desirree dos Reis. **Ditadura militar e democracia no Brasil: história, imagem e testemunho**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.

TOCANTINS, Leandro. **Formação Histórica do Acre**. 5ª impressão. Brasília: Senado Federal, 2009.

INDÍCIOS DA FORMAÇÃO DA EXPERIÊNCIA TEATRAL EM CONTEXTO ESCOLAR: SHAKESPEARE INVADE RIO BRANCO



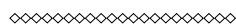
Maria Jaqueline Chagas¹
Leonel Martins Carneiro²

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a experiência do teatro na escola pública acreana, utilizando a dramaturgia de William Shakespeare como dispositivo disparador para as discussões. A pesquisa utiliza dados registrados em diários de campo, entrevistas formais e informais e práticas teatrais desenvolvidas no formato de oficinas, todos realizados na cidade de Rio Branco-AC entre os anos de 2017 e 2019. Os dados coletados foram analisados à luz do conceito de experiência do filósofo americano John Dewey (2010). A reflexão realizada a partir da análise dos dados coletados e da experiência dos pesquisadores e dos pesquisados, apresenta indícios sobre a formação da experiência do teatro na cidade de Rio Branco.

Palavras-Chave: Escola, Experiência, Shakespeare.

A experiência do teatro e da teatralidade em cada indivíduo se forma a partir de múltiplas experiências as quais cada um é exposto durante sua vida. Como já foi constatado há mais de 80 anos, pelo filósofo e professor John Dewey a “experiência é um resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (2010, p. 122).

Neste artigo nos focamos na escola como espaço onde se aprende não apenas os conteúdos atribuídos a uma ou a outra disciplina, mas como um dos lugares que o indivíduo pode, muitas vezes de maneira inaugural, ter uma experiência com o que classificamos como “teatro”,



1 Universidade Federal do Acre (Ufac), licenciada em Artes Cênicas: Teatro com pesquisa de iniciação científica (Pibic). Rio Branco, Acre, Brasil.

2 Universidade Federal do Acre (Ufac), Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da graduação em teatro, Rio Branco, Acre, Brasil.

Neste ponto, é importante fazer uma digressão para esclarecer o leitor que essa é uma situação atípica no estado do Acre, pois na maior parte dos estabelecimentos de ensino do estado a disciplina de Arte é ministrada por um profissional sem formação específica em uma das linguagens artísticas. Esse quadro é agravado pela escassez dessa formação específica na região, já que, atualmente, os únicos cursos de formação de professores de arte no estado são as licenciaturas em Teatro e Música da Universidade Federal do Acre.

Após esse primeiro reconhecimento do campo, optamos por iniciar uma oficina livre de teatro com uma turma de alunos do oitavo ano da escola, sempre no contraturno escolar, para podermos mensurar como as atividades desenvolvidas poderiam influenciar na experiência teatral dos estudantes. Escolhemos como disparador para todas as atividades da oficina textos teatrais do dramaturgo William Shakespeare.

Para organizar a oficina, fizemos cartazes e convites para a sala de 8º ano C, escolhida para receber a oficina, contando com o apoio da coordenação pedagógica da escola. Na primeira oficina tivemos 11 participantes, sendo 4 do sexo masculino e 7 do sexo feminino, na faixa etária entre 13 e 15 anos. Com o passar dos dias o grupo tinha uma rotatividade de pessoas e na última semana se estabilizou com 4 pessoas.

Um dos primeiros desafios era como trabalhar na dimensão da experiência da interação presencial e do autoconhecimento, propiciadas pela prática teatral, com adolescentes que estão permanentemente conectados às redes sociais. Do ponto de vista da construção da experiência esse excesso de estímulos pode representar uma barreira, como já antevia Dewey em 1934.

Com o objetivo de propiciar um campo fértil para as experiências teatrais, passamos a aplicar uma rotina de exercícios que trabalhavam a capacidade atenta, memória e imaginação dos participantes. Também

foram empregados, como parte da oficina, jogos teatrais tradicionais.

Após algumas semanas podemos notar o avanço dos estudantes que já conseguiam se concentrar e realizar as atividades propostas e começamos a trabalhar a peça **Romeu e Julieta** de William Shakespeare. Realizamos algumas sondagens e percebemos que a maior parte dos estudantes declarava não conhecer Shakespeare. Diziam já ter ouvido falar nele ou em suas personagens mais populares como Romeu e Julieta, mas não sabiam de sua história ou de sua obra dramaturgica. Em relação a Romeu e Julieta, muitos sabiam o enredo, sabiam quem era o casal, mas não sabiam detalhes da história toda.

Assim, um dos primeiros passos foi contar quem foi Shakespeare e seus escritos, em um breve apanhado histórico, trazendo inclusive para a realidade dos estudantes, ao usar como exemplo a novela **O cravo e a rosa** inspirada na peça **A Megera Domada** para despertar a curiosidade dos estudantes quanto ao autor e seu trabalho.

A leitura de **Romeu e Julieta** não foi feita por completo, devido ao tempo e a linguagem do autor - nessa oficina foi utilizada a tradução de Barbara Heliodora - mas, era feita uma grande contação de história sobre toda a peça, com a maior riqueza de detalhes possíveis, para que só então, os estudantes recebessem trechos da peça.

Um dos maiores desafios que os estudantes enfrentaram foi a primeira leitura de um trecho da peça. Os estudantes não tinham familiaridade com as palavras e isso, tornou a leitura monótona e sem ritmo, a estratégia para a segunda leitura do mesmo texto, foi pedir que cada estudante fizesse marcação no texto, das palavras que não conheciam, para que pudéssemos “traduzi-las” de forma que eles compreendessem. A segunda leitura, diferente da primeira, tinha ritmo, intenção e às vezes até subtexto, resultado da melhor compreensão das palavras. Importante destacar que notamos que muitos deles, começaram a usar aquelas palavras no seu dia a dia.

IDEIAS DO TEATRO OU “O TEATRO SERVE PARA QUÊ?”

Propomos, no início deste trabalho, conversar com os estudantes sobre o que é o teatro, buscando sondar as ideias que tinham sobre o teatro. Nesse momento constatamos que conviviam diversas ideias do que vem a ser teatro, sendo que a maior parte delas se concentravam sobre o momento em que o espetáculo é apresentado e sobre padrões da atuação televisiva. Alguns tinham tido contato com encenações teatrais ou mesmo participado delas na igreja ou na escola. Uma das grandes questões que surgiram foi se o teatro poderia ser lugar de uma experiência tão significativa para eles, ao ponto de interferir na vida de cada um deles.

Ao longo do trabalho, uma palavra muito utilizada pelos estudantes para definir o que é o teatro foi “expressar”. A maior parte deles disseram que através do teatro eles podem transmitir mensagens e passar o que estão sentindo, eles ligam o teatro a algo que é externo, mas que serve para mostrar o interno. Além disso, ressaltaram que através do teatro eles poderiam viver vidas de personagens que não são reais e isso os deixava muito animados. A ideia de teatro para eles também está vinculada com diversão, principalmente porque de acordo com os estudantes, é diferente do que fazem durante as aulas, são “brincadeiras”.

No mesmo dia que foi perguntado sobre “o que é o teatro?” também se perguntou sobre o que eles conheciam da peça **Romeu e Julieta**. Constatou-se que eles conheciam o enredo da história, ainda que não os detalhes da trama. Ao longo da oficina, eles conheceram mais a peça e passaram a compreender os detalhes da trama, como relata Julia.

Jaqueline: O que você achava da história de Romeu e Julieta antes de fazer a oficina? Só pelo que ouvia.

Pedro: Sim, comecei a entender um pouquinho como é que foi a história.

Carla: Ah, achei bem legal, achei tipo a história bem romântica assim entre eles dois.

Marcela: Ficou interessante, eu gostei, uma história... legal, que eu não conhecia né, tipo, só ouvia falar.

Beatriz: Meio que...meio que era chato, antes de eu conhecer, agora...eu acho legal.

Lívia: Bom, eu já ouvia falar, mas o filme eu já tentei assistir, mas é muito longo e até que não deu e esqueci de assistir, aí eu sei que no final eles morrem, é triste, lá o romance do dois...e no final eles dois morrem... é triste.

(Entrevista coletiva realizada no dia 14/11/2019 em Rio Branco - AC)

Partindo das definições de cada um dos jovens que participaram do projeto, um passo importante foi entender como aquelas atividades, até então nomeadas como brincadeiras poderiam interferir na experiência de cada estudante, dando a oportunidade de uma ampliação de repertório por parte dos estudantes.

Durante o trabalho, foi de suma importância perceber que, para além de desenvolver experiências atreladas às práticas teatrais, a oficina proporcionou um espaço de ampliação de repertório que impulsionou os estudantes a mudanças significativas em suas vidas, reforçando a ligação entre a experiência teatral e a experiência de vida. Para maior compreensão, abaixo podemos ver, a partir dos relatos dos estudantes, como essa experiência teatral se tornou experiência significativa para cada um deles, em uma entrevista realizada após 10 meses da oficina.

Jaqueline: Eu gostaria que você falasse sobre sua experiência com fazer teatro antes e depois da oficina, você considera que a oficina influenciou em algo na sua vida?

Clara: Antes eu tinha um certo medo, porque eu sou bastante nervosa...e agora com essa nova experiência que a senhora apareceu né, eu fico um pouco mais calma, eu tento me acalmar... eu tenho conhecimento, eu não

conhecia as peças de Shakespeare, já tinha ouvido falar dele, mas as peças não...

Cintia: Bom, eu não sou mais tão tímida, apesar de ainda ser tímida demais, eu não sou mais tanto assim, eu consigo me comunicar com as pessoas eu consigo me manter mais concentrada nas coisas e também consigo olhar pro público, sem tipo, desviar o olhar e falar com firmeza e durante esses processos eu acabei me envolvendo com a dança. Eu era muito tímida, muito mesmo, ao ponto de chegar a ser fobia social, às vezes...Aí depois eu comecei a ter mais coragem, ir lá e falar o que eu pensava...também tem a minha família, eu não convivia muito com eles, agora eu consigo falar com eles...

Gustavo: Antes eu fazia teatro na igreja, era meio bagunçado, assim, tipo, tinham que andar juntas não conseguiam ficar normal. Aí, depois das oficinas, que eu comecei a agir mais normalmente, mais concentrado, consegui descontrair fazendo teatro assim, levar mais a sério do que levar na brincadeira. Sim, sinceramente sim, influenciou, eu virei líder na igreja do teatro e fiz muito teatro, antes eu era muito tímido, não conseguia nem ler com uma pessoa perto, hoje em dia estou melhor e não sou tão tímido.

Júlia: Aqueles exercícios que a gente fez levo até hoje, concentração, acho que foi uma das coisas que eu mais aprendi com a oficina, foi a concentração. Ah, a oficina fez eu me apaixonar mais pelos livros de Shakespeare, então, com a leitura acaba ajudando na escola, ajuda em português em qualquer matéria na verdade, interpretação ajudou, acho que na minha vida normal mesmo, de tá lidando com as pessoas, de ter aquela calma, paciência, que eu não tinha antes, depois da oficina comecei a ter.

Patrícia: Eu tinha muita vergonha de apresentar trabalho, eu fazia peças de escola, mas eu tinha muita vergonha, depois do teatro já fiquei mais leve...eu sou mais tranquila pra fazer, não tenho muita vergonha e antes eu não sabia nada de teatro.

Uma das afirmações recorrentes nos relatos são dos impactos na

vida dos jovens que a experiência da oficina trouxe. Após decorrido 10 meses, cada um dos participantes da oficina percebeu uma melhora expressiva na capacidade comunicativa (perda da timidez). Júlia, relata que os exercícios trabalhados auxiliaram a desenvolver a concentração da atenção, bem como a paciência que impactou em todas as áreas de sua vida.

Os impactos da experiência teatral na escola, transcendem, portanto, o tempo e o espaço na qual a prática se desenvolve. A experiência do teatro se estende para a vida dos participantes e se mescla à experiência cotidiana, seja ela significativa ou não.

RELIGARE – O TEATRO NA VIDA

A relação entre o teatro e a vida foi um tema constante dos encontros. O modo como foi trabalhado a experiência teatral, destacando a utilização da dramaturgia de Shakespeare como elemento mediador da experiência de vida dos estudantes, proporcionou um espaço para a reflexão sobre a própria experiência de vida, sendo o teatro como um espelho da vida.

Como abordado pelo teatrólogo Bernard Dort, um teatro como o de Shakespeare, proporciona ao público um espelho na qual a cena reflete a sala. Dessa maneira, é possível que quem passa pela experiência com essa dramaturgia possa olhar para suas próprias questões e refletir sobre sua própria vida.

Em um teatro do tipo aristotélico, a cena e a sala são o espelho uma da outra. A cena reflete a sala; a sala reflete a cena. O que se representa sobre o palco, é a mesma história daqueles que estão lá, do outro lado na plateia. A ação da obra, sua fábula, traz a mesma verdade de seus espectadores. E a cena entrega literalmente, à sala, os problemas de sua história. De onde emana a catarse. (DORT, 1967, p. 364)

É a partir dessa reflexão, proporcionada pelo contato com a

dramaturgia Shakesperiana que os estudantes despertaram para as opressões que eles vivenciam no dia a dia, muitas delas imperceptíveis até então. A prática de ver e fazer teatro proporciona um espaço para a adoção de uma atenção contemplativa da vida, tal qual descrita por Nicolas Evréinoff em seu livro **Le Théâtre dans la vie**. O espaço do teatro seria, dessa maneira, oposto ao da vida cotidiana “onde sua atenção está a tal ponto adaptada às coisas que lhe preocupam, que não se pode mais adotar uma postura contemplativa” (EVRÉINOFF, 1930, p. 128).

A princípio, a utilização do termo oprimido e opressor, foi pensada a partir da obra de Augusto Boal (1980 e 2009) e forneceu uma ferramenta teórica para as discussões. Paulo Freire, educador que idealizou a Pedagogia do oprimido, explicita que todos aqueles que vivenciam de diversas formas a violenta vocação de “ser menos” são oprimidos (FREIRE, 1994). Assim sendo, os estudantes foram instigados a refletir, a partir das situações de opressão apresentadas pela dramaturgia de Shakespeare, experiências em seus cotidianos que os levaram a vocação de “ser menos”, quando podiam “ser mais” como demonstra Paulo Freire (1994).

Pedro: A opressão é tipo quando você sofre algum tipo de preconceito ou algo que não venha fazer bem a você.

Jaqueline: Só com você?

Pedro: Não, à outras pessoas também.

Jaqueline: A primeira vez que vocês ouviram esse termo oprimido/opressor foi na oficina?

Júlia: Foi

Jaqueline: E vocês acham que mudou o entendimento de vocês depois que vocês perceberam que oprimido e opressor era aquilo?

Júlia: Sim... tipo assim no meu entendimento, é quando a gente tá falando algo pra uma pessoa ou colocando

pressão em cima dela significa é opressor...oprimido é aquela pessoa... que recebe né, se não me engano, né?

Carla: Opressão? ... É a pessoa que encurrala a outra, sabe, que... é ...o arengueiro digamos...o opressor né, e o oprimido é o que está do lado oposto, a vítima.

A partir da compreensão das relações entre oprimido e opressor, buscou-se criar espaços para que os estudantes pudessem identificar, nas suas vidas, as relações de opressão. Como estratégia, Jaqueline entregou uma folha em branco e pediu que eles escrevessem situações em que tinham sido oprimidos e em que foram opressores. As respostas dos estudantes a esse estímulo foram surpreendentes:

Pedro: Uma vez dentro de sala eu não quis fazer trabalho com o meu colega só porque ele não era igual a mim tanto de cor como inteligência.

Pedro: Um dia na sala de aula eu fui chamado de gay e isso me deixou com muita raiva e ao mesmo tempo chateado porque ninguém na sala me ajudou.

Júlia: Quando eu falo um monte de coisa sem pensar pra minha tia, ela me criou desde pequena ai eu falei que ela não tinha nenhum direito sobre mim e chamei ela de coisa feia e fui muito grossa com ela.

Júlia: Quando minha tia falou que eu devia ir pro internato e eu vou sempre ser uma filha indesejável e vou ser pro resto da minha vida.

As experiências relacionadas à opressão ficaram marcadas para esses jovens. Ao identificar as relações de opressão na vida deles, a maioria delas relacionadas com a escola e com a família, eles puderam compreender e elaborar situações difíceis para eles. Essa elaboração, certamente contribui para a purgação de traumas.

Segundo os estudantes, em uma entrevista posterior ao projeto, a experiência vivenciada na oficina foi disparadora de diversas mudanças em suas vidas cotidianas:

Jaqueline: Como a oficina influenciou na forma que você vê a escola?

Pedro: Mais ou menos...Eu comecei (*risos*) a gostar mais de lá, achar legal (*o auditório*).

Júlia: Eu passei a ver diferente, tipo, porque, teatro as pessoas falam que é o modo de se expressar aí toda vez que eu entro eu vejo tudo aquilo que eu aprendi...acho que é isso.

Carla: Mudou...acho que sim (*pausa*) sim não só como de apresentação, acho que ele ficou mais legal quando a gente fazia oficina essas coisas.

Marcela: É...(*risos*) sim, mudou sim, que nós íamos lá, como tu disse, pra trabalho assim, essas coisas, mas aí a gente foi lá e a gente... brincava essas coisas (*pausa*). Saudades.

É notável, nas falas dos estudantes, que eles perceberam uma mudança, mesmo que pequena, na relação com a escola no cotidiano. Não estamos aqui defendendo que o teatro seja um meio para alguma outra coisa (como ganhar mais desenvoltura ou ter melhor desempenho na escola), mas pensamos que os dados demonstram o que era apontado por Elie Konigson (1994), que o teatro possui uma função social que é inerente a sua própria natureza. É no espaço da cidade que se constrói a experiência de dramatização de cada um desse jovens (KONIGSON, 2005). Podemos mesmo compreender, como Evreinoff (1930) que há uma espécie de instinto de teatralidade no ser humano e que essas experiências teatrais proporcionadas pelas oficinas, contribuem para o desenvolvimento deste.

Ao desenvolver essa habilidade teatral, os estudantes relataram a percepção de alterações significativas em seu cotidiano.

Jaqueline: Você percebeu alguma alteração no seu comportamento depois que fez a oficina?

Pedro: Hum...fiquei mais calmo, fiquei mais, tipo alegre (*pensando*) mais, como é? (*Em dúvida*) mais apreensivo, mais focado nas coisas.

Carla: Hum (*pensando*) acho que minha imaginação, é, a gente refletia muito sobre essas coisas, dentro de sala, conversava, essas coisas...agora, acho que eu consigo imaginar mais.

Marcela: Sim, fiquei mais alegre, mais... calma (*risos*)

Beatriz: Não muito, hã... (*longo silêncio*) mudando a forma de pensar sobre as coisas que antes eu não gostava...e agora eu tô começando a gostar também.

Lívia: Eu acho que sim...oh...minha mãe também falava que isso é bom, teatro é bom pra você...oficina né? É bom pra você apresentar trabalhos e se você tem muita vergonha sabe, não vergonha, fica nervosa, é bom você participar um pouco disso pra ajudar...a minha mãe falava isso e ajudou um pouco.

Como podemos perceber, o papel do teatro, em especial nessa oficina, influenciou de maneiras diferentes em todo o restante do trabalho escolar feito, para cada um dos que tiveram contato com o teatro e mesmo na percepção de outras pessoas sobre os estudantes, conforme relatado por Lívia. Assim, é perceptível que as práticas teatrais estão para além do próprio palco, elas entram na escola como um fazer artístico que pode auxiliar os estudantes em todas as demais áreas do saber.

Dessa maneira, a experiência do teatro na escola é capaz de desenvolver habilidades humanas que vão ser utilizadas em diversas áreas da vida dos estudantes. Percebemos, em especial nesse caso, que a dramaturgia de Shakespeare possui em si várias questões que auxiliam os estudantes em seu desenvolvimento e na compreensão do mundo em que vivem. O dramaturgo foi ganhando, de maneira sutil, espaço na experiência teatral de cada estudante.

Beatriz: Tipo Shakespeare, cara ele é muito top...ah gente eu gostei, gostei muito dele.

Ficou evidente, nesse trabalho, que a dramaturgia de Shakespeare foi uma grande facilitadora para a percepção das relações de opressão,

e que todos os jogos de improviso realizados, auxiliaram cada aluno de forma diferente, seja para encontrar resoluções ou para seu próprio benefício particular.

O QUE FICA?

As memórias das vivências por sua natureza se condensam em experiências que são base para o desenvolvimento da arte, conforme formulou o filósofo grego Aristóteles:

É da memória que deriva aos homens a experiência: pois as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito duma única experiência, e a experiência quase se parece com a ciência e a arte. Na realidade, porém, a ciência e a arte vêm aos homens por intermédio da experiência. (ARISTÓTELES, 1984, p.11)

Ao tocar na questão da experiência, procuramos mapear quais as memórias da oficina que haviam ficado marcadas como significativas para os estudantes. Para realizar tal empreitada, no segundo semestre de 2019, Jaqueline voltou à escola para fazer entrevistas com cada estudante que participou das oficinas, tanto em 2017 como em 2018, a partir de entrevistas abertas.

A partir dos relatos de cada um, foi possível concluir inicialmente que a memória deles guardou com mais detalhes as atividades teatrais, ou seja, as relações de opressão não foram citadas por nenhum estudante, mas ao contrário disso, as peças foram lembradas, umas mais que outras. Os jogos e exercícios teatrais foram rememorados por todos os estudantes entrevistados.

Muitos usaram as seguintes definições para falar dos jogos: dinâmica, brincadeira, exercícios e treinamentos. Assim, é perceptível que a prática teatral, mesmo sem ser nomeada como é formalmente, foi lembrada e guardada por cada estudante de acordo com sua experiência.

Jaqueline: O que você lembra da oficina ?

Marcela: Me lembro dos textos, um pouco, eu só não me lembro muito o nome, me lembro em que todas as aulas a senhora pedia pra gente escrever o que a gente achou e também a gente indo pra Ufac e pesquisando roupas e vídeos para gente poder conhecer mais...ah, e algumas brincadeiras que a senhora fez que era pra gente exercitar...(silêncio) eu não sei se falei, mas em todas as aulas a gente fazia uma roda e a gente comentava.

Beatriz: Eu lembro dos exercícios que a gente fazia, tipo de interagir com o ambiente e fazer, respeitar o corpo dos outros, fazer aquelas reflexões com a mente, de estar em outro lugar mesmo não estando, é um pouco disso (silêncio) a brincadeira do bastão.

Julia: Acho que o que eu mais lembro é da oficina que a gente fez a peça da megera domada, que foi maravilhosa, a melhor peça que a gente fez, que a gente veio até pra cá, pra fora do auditório, foi muito boa aquela, tinha acho que éramos uns cinco aquele dia, fizemos duas cenas, tinha aquela cena também da menina, que ela se transformava em menino depois se apaixonava pelo rei e tal, aquele negócio todo e no final descobria que era uma mulher, o irmão gêmeo dela e tudo, foi isso (pausa) teve a vez que a gente fez uns exercícios no auditório de concentração pra gente poder fazer o treinamento do texto que a gente teve até que escrever a nossa opinião sobre a peça de Shakespeare, que era até atrás de uma folha, acho que é só isso (pausa).

Carla: Eu lembro que foi muito bom, eu lembro que nós estudamos a peça Romeu e Julieta e achei muito interessante toda a história deles e me ajudou bastante porque eu tinha muita vergonha (pausa) também tinha exercícios práticos, que fazia a gente relaxar, pensar nas coisas, foi muito bom (pausa) Acho que a história, eu nunca tinha lido a história, só ouvido falar mas não tinha lido e entrado na história. A gente até chegou a encenar, as vassouras que usávamos para fazer as dinâmicas e o jogo da bola que era invisível. Foi bastante interessante, eu gostava.

É perceptível ao ler cada fala dos estudantes, como o fazer teatral

foi ganhando lugar na vida diária de cada um, sem jamais deixar de lado toda a espetacularidade proporcionada por esse fazer. Mais importante que a nomeação correta dos jogos é a experiência gerada pelo aprendizado teatral, proveniente das práticas que se consolidaram nos corpos de cada estudante.

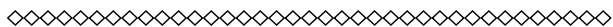
Por fim, ao longo dessa pesquisa, foi possível perceber que a experiência da escola é fundamental para a construção da biografia dos sujeitos e que o teatro é, de certa forma, um eixo capaz de reorganizar essa experiência. Todas as experiências da escola e das oficinas de teatro, integram a experiência da vida, passando a fazer parte do sujeito que por elas passou e foi por elas transpassado.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Metafísica, Ética à Nicômaco, Poética**. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1984.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980.
- CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo: memória invenção e narrativa**. Rio Branco: Edufac, 2019.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DORT, Bernard. **Théâtre Public (1953-1966)**. Paris: Éd. du Seuil, 1967.
- EVREINOFF, Nicolas. **Le théâtre dans la vie**. Paris: Librairie Stock, 1930.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

POSFÁCIO

MAIS UMA VEZ, OUTRA VEZ. E O QUE HÁ DE NOVO?

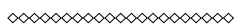


Henrique Silvestre¹

Corria o ano de 1977. Eu era apenas um garoto que estudava no Ceseme (atual Colégio Estadual Barão do Rio Branco – Cerb) e ainda frequentava grupo de jovens ligados à Igreja Católica às Comunidades Eclesiais de Base. Nesses grupos de jovens, havia sempre alguma atividade teatral, sempre ligada às questões religiosas com um viés mais engajado politicamente.

A partir dessa prática, comum a outros grupos de jovens, alguns de nós, mais interessados na atividade teatral sem cunho religioso, juntamos-nos em grupos com objetivos mais específicos, sem abdicar da militância política. Assim, meu rumo foi o Grupo Semente de Teatro, criado a partir do encontro com o José do Dourado de Souza, Carlos Alberto Alves de Souza. A nós, simultaneamente, juntaram-se Clarisse Baptista de Carvalho, Paulo Barbosa, Gorete Pontes, Inês Pontes. Posteriormente, Afonso Barbosa, Acirema Oliveira, Vilma Quintela e Itamar do Nascimento.

Do Grupo Semente inicial, alguns saíram, por razões diversas, antes mesmo que estreássemos o primeiro espetáculo: **Vila Beira do Barranco**, que estreou apenas em 1978. A escolha desse texto de Antonio Manoel Rodrigues, deveu-se à vontade dos membros do grupo em montar espetáculo que tivesse o mesmo viés político que tínhamos nos grupos de jovens. Tematizando um aspecto da vida riobranquense, muito divulgado nas crônicas policiais, sem que se aponte as causas, o espetáculo fez uma longa temporada, percorrendo, todos os bairros periféricos de Rio Branco que se formavam, àquele



¹ Universidade Federal do Acre – Ufac, Licenciatura em Letras Português, Rio Branco, Acre, Brasil

momento, em razão da expulsão dos seringueiros, bem como colônias e municípios – Xapuri e Brasília.

Não foi por acaso que a estreia do espetáculo ocorreu no Centro Comunitário do Bairro Bahia, em formação, naquele momento. A partir da apresentação, o Grupo propunha sempre uma conversa com os espectadores, procurando refletir sobre a realidade representada e aquela em que vivíamos.

A peça estreou com o elenco formado por José Dourado de Souza, Paulo Barbosa, Carlos Alberto Alves de Souza, Clarisse Baptista de Carvalho, Vilma Quintela, Acirema Oliveira, Henrique Silvestre e Afonso Barbosa. Vale a pena destacar o cenário confeccionado pelo próprio grupo que constava de cabanas feitas de papelão e um painel pintado pelo artista plástico Dalmir Ferreira. A iluminação era feita através de refletores confeccionados a partir de latas vazias de óleo de cozinha.

Por essa mesma época, havia uma intensa agitação cultural, na cidade de Rio Branco, o que significa não apenas uma quantidade grande grupos de teatro, mas também uma produção significativa de música, cinema e literatura (o que merece outros livros iguais a este). Da existência de vários grupos, surge a necessidade de organização em torno de uma federação de teatro, que pudesse dialogar com outros grupos brasileiros de teatro amador. Nasce, então a Federação Acreana de Teatro Amador, cuja história também carece um livro ou outro veículo que a registre, de forma menos apaixonada.

Entre a montagem de **Vila Beira do Barranco** até hoje, muita água passou debaixo da minha ponte e caíram dos meus olhos. Teve o Centro de Pesquisa e Criatividade, carinhosamente chamado de Teatro Horta (Historiadores e pesquisadores, façam bom proveito). Passaram também personagens ilustres do teatro brasileiro que certamente ajudaram a construir o que fizemos, naqueles tempos: Aldo Leite e Tácito Borralho (MA), Márcio Souza (AM), Celso Nunes, Fernando

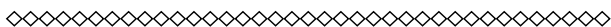
Peixoto, João das Neves (RJ e SP) – minha maior referência.

Tínhamos em nós a avidez e a vontade de fazer teatro, no Acre. Muitos desistiram, outros permaneceram por mais tempo. Os mais valentes persistem, até hoje.

E o que tem tudo isso a ver com este livro? Para muitos, talvez, nada. Para mim, tudo. Tendo feito parte da primeira comissão responsável pela elaboração do projeto do Curso de Artes Cênicas: teatro (afastei-me, para prosseguir estudos), acreditei, (e não me enganei) que um curso superior, em teatro, contribuiria sobremaneira na vida teatral acreana. Afinal, nosso fazer teatral, até então, sempre foi de forma intuitiva. Urgia, portanto, a necessidade de um espaço em que se pudesse sistematizar os conhecimentos que, na prática, adquiriríamos.

Embora tenha acompanhado muito pouco a produção teatral de agora, tenho percebido uma grande influência do curso oferecido pela Universidade Federal do Acre. Este livro é disso uma prova incontestada.

SOBRE OS AUTORES



ALAN SALDANHA

Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre (2013). Foi Professor de Arte na Secretaria Estadual de Educação do Estado do Acre, no período de 2014 a 2018. Atualmente é docente EBTT/ Artes no Instituto Federal do Acre - Campus Tarauacá (desde 2018) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre. Tem experiência na área de Teatro desde 2007.

Contato: alansaldanha@gmail.com

CLEIDSON DE JESUS ROCHA

Doutor em Filosofia pela UGF-RJ (2005), com estágio pós-doutoral (programa Pesquisador Colaborador) na FFLCH-USP (2018-2019). Professor Associado da Ufac, Campus Floresta, atuando na docência de disciplinas da área Fundamentos Socio-Filosóficos da Educação. Atua no Mestrado em Ensino de Humanidades e Linguagens. Coordenada o Grupo de Estudos Sócio Histórico e Filosóficos da Educação- GESHFE/ CNPq/Ufac.

Contato: cleidson.ufac@gmail.com

CLAUDIA TOLEDO

Atriz, Diretora, Coreógrafa, Figurinista, Aderecista e, atualmente, Diretora da Cia. Visse e Versa da qual é membro fundadora. Atua também na produção de projetos de circulação, formação, difusão e de Festivais realizados pela Cia. Visse e Versa e pela Fetac, a qual é filiada desde 2008. Licenciada em Letras Inglês pela Ufac, com especialização

em Educação Especial. Professora de Arte Educação, Dança e Teatro na rede pública e privada de ensino.

Contato: claudiatoledo.lima@hotmail.com

RASU INU BAKE HUNI KUĪ (EVANILDO DA SILVA ALBUQUERQUE KAXINAWÁ)

Professor da rede estadual de educação na aldeia Nova Olinda (Feijó-AC), possui licenciatura em Pedagogia pela Universidade Federal do Acre, é mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC - Ufac.

Contato: dasu.ufac2019@gmail.com

FLÁVIA BURLAMAQUI MACHADO

Mestra em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na área de História do Brasil Contemporâneo, professora de História com experiência nos Ensinos Médio e Fundamental. Trabalhou na área de planejamento da Fundação Municipal de Cultura Garibaldi Brasil (FGB). Atua como consultora, tendo trabalhado na revisão do Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro da FGV, no Inventário de Referências Culturais da Ayahuasca, no Inventário de Bens Móveis de Chico Mendes e no Inventário de Obras e Pinturas de Hélio Melo, na organização de diversas revistas nos campos cultural e ambiental.

Contato: grpservico@gmail.com

HANNA ARAUJO

Professora Adjunta da Universidade Federal do Acre na Área de Ensino de Arte. Pedagoga formada pela Faculdade de Educação da Unicamp, Mestre em Artes e Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Unicamp. Suas áreas de interesse são Arte e Educação, incluindo processos criativos de artistas plásticos e artistas do livro, mediação e ensino de arte, arte e

infância, narrativas visuais, visualidades, livro de imagem e ilustração. Foi Representante do Estado do Acre na FAEB -Federação de Arte Educadores do Brasil (2018-2021).

Contato: hannataraujo@gmail.com

HENRIQUE SILVESTRE

Possui graduação em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal do Acre (1982), especialização em Literatura Infantil, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1991, mestrado em Letras - Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1995) e doutorado em Estudos Literários, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2007). Professor adjunto 4 da Universidade Federal do Acre, atua nos cursos de Artes Cênicas, Letras e Pedagogia. Foi membro de diversos grupos teatrais no Acre como o Grupo Semente de Teatro

Contato: henriquesilvestre.ac@gmail.com

LENINE BARBOSA ALENCAR

Licenciado em História pela Universidade Federal do Acre. Desenvolve trabalhos como ator, diretor, iluminador Cênico, produtor, agente cultural, técnico em animação de espetáculos, professor, cenotécnico e técnico em planejamento de Projetos Culturais. Atualmente preside a Federação de Teatro do Acre. É idealizador do Festival Matias de Teatro de Rua, do Festival Nacional de Teatro do Acre e organizador da publicação Fetac e o Teatro Acreano.

Contato: cia.visseevera@gmail.com

LEONEL MARTINS CARNEIRO

Professor do curso de Teatro (Licenciatura e Bacharelado) e do Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (Ufac). Coordena o PPGAC-Ufac (2019-2023) e o Grupo de Pesquisa TEIA-Ufac (desde

2017). Foi coordenador do curso de Licenciatura em Artes Cênicas: teatro da Ufac (2017-2019), representante da FAEB no estado do Acre (2018-2021) e redator do Currículo Único de Referência do Acre (área de Artes). Desenvolve trabalho como editor de diversas revistas (Sala Preta, Aspas, Rascunhos, Repertórios, Voz e Cena, Txai) e integra a Rede Voz e Cena. Tem experiência como ator, editor, encenador, produtor, cenógrafo e iluminador. Ocupa o cargo de primeiro secretário na gestão da ABRACE (2022-2023). É membro fundador do Grupo de Teatro da Ufac- GRUTE, do qual foi coordenador (2017-2020). É doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo com estágio de pesquisa sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e no CNRS - THALIM. Possui mestrado em Artes Cênicas pela ECA/USP e graduação na mesma área pela Universidade Estadual de Campinas. Contato: leonel.carneiro@ufac.br

MARIA DO PERPÉTUO SOCORRO CALIXTO MARQUES

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Acre. Atuou na Ufac durante os anos de 1992 a 2008. Possui mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. É autora de dois livros: A cidade encena a Floresta (Edufac, 2005) e Teatro de João das Neves: Opinião na Amazônia (Edufu, 2016). Atualmente é professora Titular do Curso de Teatro da UFU e nos seguintes temas: discurso, dramaturgia, história do espetáculo e crítica teatral.

Contato: mcalixtomarques@uol.com.br

MARIA JAQUELINE CHAGAS

Formada em Licenciatura em Artes cênicas: Teatro da Universidade Federal do Acre (Ufac) tem experiência como atriz, produtora, diretora e dramaturga. É membro fundadora da Associação Teatro Candeeiro

(desde 2016). Foi estudante de mobilidade acadêmica na Universidade Federal de Ouro Preto (MG) no 1º Semestre de 2019, desenvolvendo sua pesquisa sobre Shakespeare como disparador de processos cênicos na educação formal (Iniciação Científica de 2017-2020). Ganhadora do prêmio de dramaturgia (2020) com a peça Afluentes Acreanas pela Fundação Garibaldi Brasil e do Prêmio Arcanjo de Cultura (SP) pela montagem de Afluentes Acreanas (2021).

Contato: mariajaquelinenascimentochagas@gmail.com

MARILIA BOMFIM

Arte-educadora e atriz. Mestra em Artes Cênicas pela Ufac (2022). Especialista em “Pedagogia do Lazer e Recreação no Tempo Livre”, pela Universidade Federal do Acre-Ufac (1999). Especialista em “Ensino, Arte e Cultura” pelo NACE/NUPAE da ECA - USP (2001). Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal do Acre (2001) e Licenciatura em Teatro pela UAB/UNB (2011). Trabalha no Centro de Multimeios da Secretaria Municipal de Educação em Rio Branco - Ac. É integrante do Grupo de Teatro GPT em Rio Branco-Acre, desde 1991, atuando como atriz, dramaturga e diretora teatral.

Contato: mariliagpt@gmail.com

MICAEL CARMO CÔRTES GOMES

Micael Côrtes é ator e docente-pesquisador. É graduado em Pedagogia pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Araraquara), mestre e doutor em Educação pelo Centro Universitário Moura Lacerda (CUML) e pela Unesp/Araraquara. Foi professor adjunto da Universidade Federal do Acre (Ufac) (2011-2017). É coordenador do Laboratório do Grupo de Investigação em Prática Teatral (LGIPT). Atualmente, é professor permanente do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares (Linha: Artes Populares: Processos Analíticos, Pedagógicos e Criativos) da Universidade

Federal de Sergipe (UFS) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Linha Artes Cênicas e Educação) da Ufac.

Contato: micaelcortes@yahoo.com.br

SANDRA MARIA GOMES DE OLIVEIRA

É mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre (2022). Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Acre (2007) e graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre (2013). Atualmente é professora de Arte da rede estadual de ensino do Estado Acre. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral. É filiada à Federação de Teatro do Acre e exerce a profissão de atriz desde 1989.

Contato: sandrabuh.10@gmail.com

TÂNIA VILLARROEL

Doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo (ECA-USP) pesquisando lendas amazônicas. Professora, atriz-performer, palhaça, taróloga e aromaterapeuta. Colaboradora do GRUTE (Grupo de teatro da Ufac) e do GESTO da floresta (Grupo de pesquisa do Teatro de Oprimido da floresta). Seus temas de interesse: mitologia, sonhos e processo criativo.

Contato: tanvillarroel@gmail.com

VALESKA RIBEIRO ALVIM

Professora da linha de Pesquisa Teoria e Prática em Artes Cênicas no Programa do PPGAC\Ufac. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas UNB (2018), Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp (2012) e bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa UFV (2006). Atualmente é docente na Universidade Federal do Acre (Ufac). Coordena o grupo de extensão

em Artes Cênicas (Nóis da Casa) e o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, Memória e Performatividade. Ganhou o prêmio de Circulação Amazônia das Artes - Sesc (2014), o prêmio Klaus Vianna - FUNARTE (2014) e o prêmio Economia Criativa-Iniciativas Empreendedoras e Inovadoras, Ministério da Cultura-MINC (2012). Representante do Estado do Acre da FAEB - Federação de Arte Educadores do Brasil (desde 2022).

Contato: vralvim@yahoo.com.br

YURI MACEL MONTEZUMA DE SOUZA

Professor de arte da rede pública de ensino do estado do Acre. Ator, diretor, dramaturgo e produtor teatral. Fundador da Cia Tanto de Lá Quanto de Cá, graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre, Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre

Contato: yuri123montezuma@gmail.com

ÍNDICE REMISSIVO



<i>Palavras-Chave</i>	<i>Página(s)</i>
ADSABA	10, 61, 65, 66, 67.
Arte Huni Kuĩ	33.
Atriz	103, 123, 143, 145, 197, 221, 228, 231, 236, 237, 240, 265, 268, 269, 270.
Atuação	19, 33, 90, 94, 99, 106, 151, 165, 195, 221, 223,225, 251.
Autoconhecimento	135, 136, 141, 153, 156, 161, 164, 175, 181, 215, 218, 249.
Caminhada	8, 22, 123, 132, 182, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217,218, 219.
Cruzeiro do Sul-AC	12, 59, 115, 116, 120, 121, 133.
Dança	43, 53, 58, 71, 107, 136, 137, 144, 149, 171, 193, 199, 229, 246,254, 266, 270.
Dimensão Laboratorial	183, 205, 214, 215, 216, 218.
Distanciamento	17, 25, 27, 42, 206, 240.
Educação Somática	135, 136.

Escola	14, 68, 76, 78, 95, 106, 109, 115, 117, 118, 122, 124, 127, 128, 130, 132, 133, 148, 149, 155, 162, 163, 192, 201, 202, 206, 225, 227, 245, 246, 248, 249, 251, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 262, 270.
Espaço	8, 13, 19, 20, 28, 30, 31, 33, 39, 43, 50, 65, 66, 83, 86, 91, 94, 95, 96, 97, 105, 106, 107, 108, 121, 136, 138, 140, 142, 143, 145, 153, 158, 159, 163, 165, 167, 168, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 182, 183, 187, 190, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 201, 203, 205, 208, 209, 210, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 224, 229, 245, 235, 255, 256, 258, 259.
Experiência	7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 28, 40, 41, 47, 58, 68, 71, 73, 78, 82, 83, 87, 110, 115, 117, 119, 121, 123, 124, 125, 127, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 139, 148, 149, 156, 157, 161, 162, 163, 167, 178, 183, 189, 193, 199, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 239, 243, 245, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 270.
Extensão	8, 13, 17, 141, 193, 195, 197, 199, 201, 202, 203, 243, 270.
Festival Matias	103, 112, 114, 267.
Florestania	89.
Formação de Espectadores	7, 11, 73, 75, 7779, 81, 82, 83, 85, 87, 115.
Katxa Nawa	7, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59.
Pedagogia do Teatro	151, 155, 168.

Práticas Culturais Huni Kuĩ	33, 34,40.
Processo Criativo	112,142,143,151,160,191,193,219,270.
Processo de Criação	24, 61, 67, 74, 103, 07, 115, 135, 142, 148, 151, 156, 161, 170, 173, 174, 179, 180, 181, 183, 184, 190, 191.
Processos de Criação	8, 12, 103, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 206.
Reconhecimento	17, 19, 20, 103, 121, 126, 127, 198, 221, 222, 249.
Shakespeare	8, 14, 28, 109, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 261, 263, 268.
Teatro	7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 43, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 122, 132, 133, 135, 136, 139, 143, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 208, 212, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270.
Teatro Acreano	9, 12, 13, 15, 22, 61, 65, 66, 75, 78, 87, 89, 99, 221, 223, 233, 242, 267.
Teatro Feminino	221.
Teatro de Grupo	7, 11, 24, 31, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 100, 114, 203, 244.

Teatro de Rua	19, 24, 28, 103, 105, 107, 108, 112, 113, 114, 267.
Tempo	10, 11, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 33, 37, 38, 41, 46, 47, 48, 57, 58, 64, 67, 68, 76, 83, 84, 85, 91, 92, 104, 110, 114, 121, 126, 140, 142, 144, 145, 146, 151, 152, 157, 159, 165, 168, 170, 171, 174, 176, 179, 182, 185, 186, 190, 191, 202, 205, 208, 209, 210, 212, 216, 219, 220, 221, 224, 226, 227, 230, 235, 241, 250, 255, 257, 269.

Este livro apresenta um conjunto de textos que traz experiências da linguagem teatral no Estado do Acre, especialmente em sua capital Rio Branco. Nos artigos pode-se perceber que o teatro está entremeado na construção histórica e identitária do Acre. Assim sendo, este livro é um material essencial para quem deseja conhecer a história do Acre e a história do teatro brasileiro, repensando as práticas e estéticas teatrais a partir de visões que partem da experiência de viver e fazer teatro na Amazônia.



ISBN: 978-85-86283-69-3



9 786586 283693