



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEATRO**

KARINA GOMES BRABEC BARRETO

**“MEU CORPO E SUAS REPRESENTAÇÕES: RELATOS DE EXPERIÊNCIAS
DA FORMAÇÃO DE UMA ATRIZ-PROFESSORA DE TEATRO”**

São Cristóvão/SE

Abril, 2023

KARINA GOMES BRABEC BARRETO

“MEU CORPO E SUAS REPRESENTAÇÕES: RELATOS DE EXPERIÊNCIAS
DA FORMAÇÃO DE UMA ATRIZ-PROFESSORA DE TEATRO”

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Teatro
como requisito parcial para a obtenção da
Graduação em Licenciatura em Teatro da
Universidade Federal de Sergipe.
Orientado: Prof. Dr. Gerson Praxedes
Silva.

São Cristóvão/SE

Abril, 2023

KARINA GOMES BRABEC BARRETO

“MEU CORPO E SUAS REPRESENTAÇÕES: RELATOS DE EXPERIÊNCIA DA
FORMAÇÃO DE UMA ATRIZ-PROFESSORA DE TEATRO”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Teatro como requisito parcial para a obtenção da Graduação em Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora:

Prof.º Dr.º Gerson Praxedes Silva (Orientador)

Departamento de Teatro (UFS)

Prof.ª. Dra. Joana Angélica Lavalle De Mendonca Silva

Departamento de Teatro (UFS)

Prof.º Me. Edcley Vasconcelos Leite Serra

PPGCULT (UFS)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a relatar a vivência de uma discente do curso de Licenciatura em Teatro, negra e do sexo feminino, que observa seu corpo e suas representações para refletir sobre seu lugar nos palcos e nas salas de aula. Tendo a autoetnografia como sua metodologia para descrever suas observações e experiências práticas com teatro e educação, com embasamento em pesquisas bibliográficas. Traz o histórico do teatro, da mulher e da mulher negra no teatro dando início a considerações sobre questões de gênero e de raça. Narra a sua participação em grupos teatrais sergipanos e a atuação em diversos espetáculos durante a graduação, e como consequência da interpretação de algumas personagens por ela representadas, percebeu a grandiosidade da ferramenta teatro e educação correlacionados, atentou para a obrigatoriedade do ensino das artes e da cultura afro-brasileira dentro das escolas desde a educação básica, segundo a LDB. Os casos de violência sofridos pelas personagens descritas no trabalho são outro ponto de partida para discussão sobre o teatro-educação e o poder de conscientização com arte. A partir de todas as observações foi realizada uma reflexão geral sobre os papéis estereotipados ocupados pelas mulheres negras no mundo da arte, inclusive no teatro, acreditando que essas mulheres precisam continuar lutando para ocupar seus espaços e se preciso que criem novos espaços para introduzir suas ideias, ideologias, personalidades e realidades.

palavras-chave: teatro-educação, personagens, vivência artística

Abstract

The present work proposes to report the experience of a student of the Degree in Theater, black and female, who observes her body and its representations to reflect on her place on the stages and in the classrooms. Having autoethnography as his methodology to describe his observations and practical experiences with theater and education, based on bibliographical research. It brings the history of theater, women and black women in the theater, starting with considerations on issues of gender and race. She narrates her participation in Sergipe theater groups and acting in several shows during graduation, and as a result of the interpretation of some characters she represented, she realized the magnificence of the theater tool and correlated education, she paid attention to the obligation of teaching arts and art Afro-Brazilian culture within schools from basic education, according to the LDB. The cases of violence suffered by the characters described in the work are another starting point for the discussion about theater education and the power of raising awareness with art. Based on all the observations, a general reflection was carried out on the stereotyped roles occupied by black women in the art world, including in the theater, believing that these women need to continue fighting to occupy their spaces and, if necessary, create new spaces to introduce their ideas. , ideologies, personalities and realities.

keywords: theater-education, characters, artistic experience

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. CAPÍTULO 1 - TEATRO, RAÇA E GÊNERO.....	9
2.1 Teatro e educação: O olhar da LDB sobre o ensino da cultura afro-brasileira	12
2.2 Raça e Gênero e suas representações	15
3. CAPÍTULO 2: MINHAS EXPERIÊNCIAS NO TEATRO SERGIPANO.....	18
3.1 Os Tambores de Brecht	22
3.2 Conto de Griô.....	24
3.3 Sou Mulher, não sou uma invenção	26
4 CAPÍTULO 3: AS PERSONAGENS.....	28
4.1 Evlyn Roe.....	28
4.4.2 Porcina.....	32
4.3 Maria Flor.....	38
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
6. REFERÊNCIAS	45

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca relatar algumas das minhas principais experiências em grupos de teatro sergipanos durante a graduação na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe - UFS, com o objetivo de analisar, a partir de uma auto reflexão, todas as possíveis colaborações e implicações que a relação teatro-educação puderam contribuir para minha formação enquanto atriz/docente de teatro.

Nessa perspectiva, apresentarei esta pesquisa sobre teatro, raça e gênero, passando também pela importância do ensino da cultura afro-brasileira dentro das escolas e de que forma o teatro tem a contribuir, além de discorrer brevemente sobre mulheres no geral, mulheres negras e suas representações.

A metodologia de pesquisa utilizada é a autoetnografia, que segundo Ellis e Bochner (2000), é um gênero autobiográfico de escrita e pesquisa que apresenta múltiplos níveis de consciência, conectando o pessoal ao cultural, expondo frequentemente um self vulnerável. A escolha foi feita para que me possibilitasse análises de questões da sociedade e do teatro a partir das minhas vivências no teatro Sergipano enquanto atriz e discente do curso de Licenciatura em Teatro.

Para Grant (2014), pesquisas autoetnográficas desempenham um valioso papel na antropologia: expõem partes de fenômenos culturais que as pessoas vivem, mas não costumam falar. Assim sendo possível narrar de forma pessoal sobre as questões silenciadas de teatro, raça e gênero.

Ainda existem divergências sobre a pesquisa autoetnográfica, pois para alguns autores etnografia é um gênero e para outros, é um método. Para Daniela Versiani (2005, p. 16), ela seria “um conceito em construção, sobre o qual não há definições e compreensões estabilizadas”. Um conceito que operaria na interseção entre termos de pares dicotômicos, como “auto” e “etno”, “numa tentativa de criar condições cognitivas de apreensão da relação entre os dois não de modo alternado e/ou oposto, mas sim concomitante, simultâneo, relacional” (Versiani, 2005, p. 2013).

Neste tipo de pesquisa podemos refletir sobre elementos observados e relatados oralmente, além de considerar os conhecimentos desenvolvidos a partir do nosso próprio corpo, nos mais diversos ambientes, em contato com pessoas, objetos e emoções.

Este estudo é resultado de experiências vividas através de três personagens e posteriormente analisadas enquanto mulher negra-atriz-professora de teatro. Tais experiências vividas no teatro despertaram o desejo de correlacionar e relatar teatro, raça e gênero enquanto discente.

São utilizados métodos qualitativos de pesquisa: observação participante, história de carreira / de vida, fotos e pesquisa bibliográfica.

O trabalho de campo aconteceu, fisicamente, em meu corpo e nas personagens com semelhanças sociais que representei, enquanto eu analisava minhas experiências no teatro no estado de Sergipe e o impacto que cada personagem causou sobre o público feminino, principalmente. Segundo Kusnet (1985), essa comunicação só é possível quando os pensamentos, as preocupações, enfim, tudo de que vive o espectador, preocupa profundamente os atores, e quando simultaneamente tudo de que vive o ator em cena possa interessar e preocupar o espectador, porque o único critério para avaliar um espetáculo é a influência do teatro sobre os espectadores nos dias de hoje.

No capítulo um abordarei dentro do universo teatral, que é muito amplo, um breve resumo sobre a história do teatro desde o início dos tempos, como surgiu o primeiro personagem, e quando se deu as primeiras participações da mulher no teatro. Venho também explanar temas como gênero, raça, formação de professores, sobre a LDB (Lei de Diretrizes e Bases da educação), práticas e vivências na arte e na educação.

No capítulo dois venho descrever o trajeto dos grupos sergipanos que fizeram parte da minha formação durante a graduação, narrando as experiências nos grupos e fazendo uma pesquisa das obras e papéis interpretados por mim em cada um dos espetáculos. Compreender criticamente, a partir do meu lugar de fala enquanto mulher preta, como as minhas vivências teatrais e os papéis a mim destinados puderam contribuir (ou não) para a minha formação enquanto futura professora de teatro.

No capítulo três, trago minhas reflexões como atriz-discente e falo dos conceitos resultantes das pesquisas e práticas, vivenciadas na formação docente. Onde e como essa experiência artística ajudou na formação de professora. Questões relacionadas às mulheres nos contextos sociais e de como o teatro ajuda a trazer à tona estas denúncias, mostrando para o público, através da ficção do teatro, verdades

que estão escancaradas na realidade cotidiana, porém, jogadas para baixo do tapete, não discutidas nem revistas, para uma possível melhora da situação presente.

Segue com um recorte analítico dos papéis por mim representados, observando o direcionamento das questões de gênero e raça dentro dos espetáculos “Tambores de Brecht” (Cia de Teatro da UFS), “Sou Mulher, não sou uma invenção” (Coletivo Teatro de Mala), “Conto de Griô” (HECTA). Neste capítulo falarei sobre três personagens, em três espetáculos, de três grupos teatrais. São personagens diferentes que embora tenham essa separação de espetáculos e grupos, existe um tema comum na vida delas, a violência contra a mulher.

Por fim, esse trabalho é relevante para expor a importância do entendimento sobre raça e gênero enquanto mulher negra em construção e em formação como educadora artística, analisando a partir dos tipos de personagens oferecidos a mim, mulher preta, as possibilidades que o teatro e a educação caminhando juntos podem trazer para o crescimento, formação e ampliação de conhecimento dos diversos tipos de públicos, como também dos artistas envolvidos no processo teatral.

2. CAPÍTULO 1 - TEATRO, RAÇA E GÊNERO

O homem primitivo já fazia teatro para expressar seus sentimentos, sua fé e para contar histórias sobre a sua vida cotidiana através de rituais e danças, mas o teatro teve sua origem reconhecida no século VI a.C., na Grécia, surgindo das festas dionisíacas realizadas em homenagem ao deus Dionísio, deus do vinho, do teatro e da fertilidade. Festas, que eram consideradas rituais sagrados, procissões e recitais que duravam vários dias seguidos.

No antigo Egito, existiam rituais também para homenagear os faraós e não só os deuses, e esses rituais com o tempo cresceram e se transformaram em espetáculos. Neste período o teatro não era entretenimento popular, apenas a nobreza e seus convidados poderiam participar e prestigiar os espetáculos.

O teatro romano teve uma grande influência do teatro grego, assim como outras manifestações culturais desse povo. A cultura etrusca foi um fator considerável para o desenvolvimento da arte teatral em Roma.

Já o teatro medieval teve início na Idade Média, entre os séculos V ao XV, depois que o Império Romano declinou. Na época medieval, a linguagem teatral foi banida por muitos anos na Europa porque era considerada pela Igreja Católica como uma atividade pecaminosa, ressurgindo apenas no século XII.

Por fim, no Brasil, a origem do teatro está diretamente relacionada à chegada dos jesuítas no século XVI e seu interesse em catequizar a população (índios e colonos). Os padres se utilizavam do teatro para passar ensinamentos da igreja católica. Padre Anchieta dedicou-se muito ao chamado teatro de catequese e teve destaque nesse quesito.

O teatro no período Colonial começa sendo utilizado no Brasil como ritual pelos indígenas, depois pelos jesuítas como instrumento de catequização e posteriormente pelos religiosos como teatro de festividades, usando a teatralidade para representação de passagens bíblicas e festas religiosas ou culturais em praça pública (HANSTED e GOHN, 2013 e JACOBBI, 2012).

Com o passar do tempo o teatro evoluiu conforme as reflexões do homem e deixou de ser um espetáculo religioso, começou a abranger diversos temas. O teatro

nunca deixou de ser o reflexo da cultura de um povo ou região e ainda hoje é uma das formas mais apreciadas de lazer.

Retornamos ao teatro grego que hoje conhecemos, para entender como surgiu o primeiro personagem que foi interpretado pelo corajoso Téspis.

Téspis enquanto participava de um ritual sagrado resolveu vestir uma máscara humana, ornada com cachos de uvas, subiu em seu tablado em praça pública e disse: “Eu sou Dionísio!”, iniciando assim um diálogo com o "coro". Ele arriscou transformar o sagrado em profano, a verdade em faz-de-conta, o ritual em teatro, pela primeira vez, diante de outros, mostrou que poderíamos representar o outro. Este acontecimento é o marco inicial da ação dramática. A ousadia de tal atitude fez com que Téspis fosse reconhecido como o "criador do teatro" e primeiro ator e produtor teatral.

E as mulheres onde estavam nesse período? Como as festas e rituais eram relacionados à luxúria, não era bem visto que mulheres participassem desses festejos. Além disso, na Grécia, as mulheres eram consideradas cidadãs da pólis, ou seja, da cidade-estado, então a participação das mulheres em espetáculos teatrais era estritamente proibida.

Só a partir do século XVII que as mulheres começaram a ganhar espaço no teatro, iniciando na Inglaterra e na França, quando Therese du Parc (conhecida como La Champmesle) saiu do grupo de Molière para integrar o elenco das peças de Jean Racine, ganhando a personagem principal de “Phédre”, tornando-se um dos principais rostos da chamada “Commedie Française” e o primeiro nome feminino no registro da história do teatro.

Mesmo com o passar do tempo e com surgimento de novas expressões artísticas, a maioria continuava sendo interpretada por homens, usando máscaras e fantasias para viver personagens femininas. A mulher continuava excluída e as que quisessem se arriscar nesse mundo adquiriam má fama, pois teatro não era lugar de mulher, que devia ser dona de casa, cuidar e honrar a família e não ficar representando no meio de um monte de homem.

O cenário começou a mudar apenas no século XVII, na França, com a origem na Commedia Dell’Arte, a primeira grande manifestação artística que formalmente permitia mulheres em cena. Em seguida, as mulheres atrizes começaram a conquistar

espaço também na Inglaterra. Mas no Brasil a coisa demorou muito a mudar, já que a rainha Maria I de Portugal, proibia inclusive que papéis femininos fossem representados, com exceção dos religiosos, como da Virgem Maria.

Pensar sobre as condições das mulheres na sociedade desde a antiguidade até aqui é adentrar em um mundo de pluralidades, opressões e conquistas que se articulam em conceitos que nos ajudam a compreender uma trajetória percorrida por diversas mulheres. Uma trajetória de luta, coragem e determinação para produzir nossas próprias narrativas.

E enquanto mulher negra na universidade, além de me atentar e buscar o rompimento do imaginário que a mulher não pode ocupar lugares de grandes prestígios, me desperto também para repensar o papel do povo preto na arte, e é onde me deparo com a fundação do Teatro Experimental do Negro em 1944, por Abdias do Nascimento

O Teatro Experimental do Negro, ou TEN, nasce na cidade do Rio de Janeiro e propõe-se “a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.” (NASCIMENTO, 2004).

Para Abdias o TEN foi idealizado como ferramenta de redenção e resgate dos valores negro-africanos, os quais existem oprimidos ou/ e relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira. O TEN existiu como um desmascaramento sistemático da hipocrisia racial que permeia a nação. (NASCIMENTO, 2004).

Pensando no aspecto educacional proporcionado pelo TEN, e em sua intensa relação teatro-educação, Lima (2010) nos aponta que durante toda a sua existência, o TEN atraiu integrantes das mais distintas profissões, os quais queriam se integrar ao grupo por identificação com a proposta. As atividades promovidas pela organização serviam como excelente canal difusor desse teatro negro e, dentre elas, o curso de alfabetização foi o que mais forneceu atores para o grupo de teatro.

O Teatro Experimental do Negro, possibilitou aos artistas negros adentrar em todas as esferas da dramaturgia desde o papel principal, até os papéis secundários, como formas de discutir a resistência bem como a discriminação racial.

E as mulheres negras, ousaram com muita persuasão e encantadas pelo Teatro, enfrentaram reações de descrenças numa época em que era incomum para

artistas negras fixarem uma carreira profissional de atuação, por causa da estrutura social racista.

Na representação de situações e conflitos familiares, retratando histórias de discriminação e de racismo institucional, onde a realidade acaba se confundindo com a ficção, “pois a arte não tem cor, não tem raça, não tem diferença é tudo uma coisa só” (AFREAKA – RUTH, 2006).

2.1 Teatro e educação: O olhar da LDB sobre o ensino da cultura afro-brasileira

No decorrer da história, o teatro e a educação estiveram nos mesmos ambientes e abrangeram meios comuns, construindo assim uma relação que perdura até os dias atuais. A educação existe desde quando foi ensinada a primeira ação. O teatro existe desde quando a primeira ação foi exibida e assistida.

O teatro e a educação têm em comum a busca por provocar e produzir novas experiências nas pessoas a partir de conhecimentos vividos por outras pessoas. Uma utiliza de histórias vividas ou criadas por pessoas para serem apresentadas a outras pessoas; a outra tenta formar pessoas partindo de saberes já vividos por outras anteriormente. Sendo assim, a maior característica nesta relação fica evidenciada no trabalho a partir de experiências

O teatro explora a saída de si para outro lugar, não só quem atua, como também quem assiste. Na atuação, o ator pode trazer para cada personagem características suas e de outras pessoas para o seu próprio corpo, como experiências, vivências e culturas, e em contrapartida, o público é capaz de se envolver e se permitir provar esses elementos através da vida do ator e a partir disso possibilitar autorreflexões despertadas por viver o “aqui e agora” por intervenção do poder da arte.

Mesmo diante, de tantas evidências positivas que teatro e a educação andam lado a lado, levou um certo tempo para que no Brasil o teatro passasse a ser incluído como componente curricular da educação formal de crianças, jovens e adultos, foi no início do século XX com o processo de escolarização em massa, segundo Japiassu (2009).

Somente com a lei de Diretrizes e Bases (LDB), de 1961 (lei 4.024/61) que o teatro foi legalmente introduzido no currículo escolar da educação básica. A lei instituiu, ainda de forma não obrigatória, a disciplina Arte Dramática, que se referia exclusivamente a linguagem teatral.

No ano de 1971 A Lei de Diretrizes e Bases (lei 5.692) inclui obrigatoriamente o teatro ao currículo escolar, com a exigência do ensino de Educação Artística da 5ª série do então 1º grau (atual Ensino Fundamental) à 3ª série do 2º grau (atual Ensino Médio). Educação Artística foi criado para nomear a atividade que pretendia desenvolver teatro, música, dança e artes plásticas de forma integrada. Esta lei não determinava Educação Artística como disciplina, era apenas "atividade artística" obrigatória, mesmo assim eram os primeiros passos para o reconhecimento do valor das artes na educação e vale comemorar a conquista.

Com isso, passam a surgir buscas e discussões a respeito do papel dos professores de artes, seja teatro, dança, música, que como educadores devem ensinar não só atividades artísticas, mas também valores e mostrar possibilidades e capacidades plurais partindo das escolhas dos conteúdos. É necessário que os educadores ao planejarem suas aulas tenham a noção que o poder do teatro dentro da escola ultrapassa as fronteiras das salas de aulas e pode contagiar positivamente a todos dentro de uma instituição escolar e também fora dela. Segundo Selbach (2010), os professores de Artes de forma específica precisam sempre adotar uma posição crítica no tocante aos valores que a Arte transmite e que se aferem por meio das atitudes cotidianas de alunos, professores e todos que com eles se relacionam.

Conteúdo de teatro na escola é o meio que o professor irá usar para auxiliar o desenvolvimento de capacidades e competências dos alunos, colocando em prática todas as habilidades que essa arte dispõe

Para que a aprendizagem dos alunos seja significativa é determinante que os conteúdos sejam pensados e exteriorizados com significados, para que essa ferramenta traga a aptidão de aprender a aprender, e por saber aprender conseguir transformar. Para Selbach et al. (2010), conteúdo é destacá-la como expressão e comunicação de pessoas, linguagens que a humanidade sempre usou para mostrar ideias e pensamentos, produtos de arte que expressam vidas, sonhos e épocas.

Diversas formas de expressão e concepções de cultura, produções que divulgam e preservam diferentes culturas e diferentes momentos históricos.

Pegando esse viés, outro momento importante para educação foi em 2003 quando foi sancionada a Lei N° 10639/03, do dia 9 de janeiro que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação incluindo no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da presença da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Africana".

A aprovação dessa lei foi uma das políticas públicas mais relevantes no quesito de olhar para essa demanda curricular por novas abordagens dentro das escolas de educação básica. Foram anos de lutas dos "atores sociais", vários movimentos sociais, mas principalmente do movimento Negro, para a conquista dessa assinatura.

Com a Lei 10.639/03 também foi instituído o dia Nacional da Consciência Negra (20 de novembro), em homenagem ao dia da morte do líder quilombola negro Zumbi dos Palmares. O dia da consciência negra é marcado pela luta contra o preconceito racial no Brasil.

A escola segue tendo um papel influente para eliminação das discriminações e para emancipação dos grupos discriminados, ao promover acesso à informação e conhecimento, portanto a escola e seus professores não podem improvisar. É preciso desfazer a mentalidade racista e discriminadora secular, superar o etnocentrismo europeu, reestruturar relações étnico-raciais e sociais, desalienar processos pedagógicos.

Para a docência em teatro, o primeiro desafio a ser enfrentado na escola é a visão reducionista do teatro como uma complementação para outras áreas de ensino, considerando-o um instrumento secundário. Essa visão restringe o significado da arte na escola, colocando-a sempre a serviço de algo considerado mais importante.

Para Koudela (2001), o teatro na escola deve ser efetivado como uma disciplina que tem um propósito e uma função legítima e específica na educação, sendo uma área de conhecimento que deve ter o seu espaço, como elemento fundamental para a formação do ser humano. Para isso, a área de teatro precisa cada vez mais de uma definição de seus conteúdos específicos e um fortalecimento na formação dos professores. Um reconhecimento do valor desse conteúdo pelos próprios profissionais da área.

De maneira geral, a arte contribuirá nessa temática para que possamos compreender a simbologia que envolve a cultura afro-brasileira em todos os seus aspectos. Para Barbosa (1998), é pela arte que “temos a representação simbólica dos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam a sociedade ou o grupo social, seu modo de vida, seu sistema de valores, suas tradições e crenças”.

2.2 Raça e Gênero e suas representações

É visivelmente nítido que nós, mulheres negras, somos o maior grupo demográfico brasileiro, representando mais de 28% da população, porém estamos submetidas aos piores indicadores sociais. Além disso, sempre submetidas a situações de inferiorização das mais diversas.

No mundo da arte não é diferente, apesar de que muito tem se falado sobre a importância da representatividade negra na indústria brasileira de entretenimento. É verdade que cada vez mais atrizes negras ocupam papéis nas telas e nos teatros, mas essas conquistas de espaço são consequência de muitas lutas de homens e mulheres negras que vieram antes de nós e que conseguiram abrir os caminhos do meio artístico.

Voltando ao final do século 19 e início do século 20, vemos que nos espetáculos populares dessa época os personagens negros foram constantemente estereotipados nos palcos teatrais. No Brasil, o teatro apresentava figuras afro-brasileiras, como “malandros” e “mulatas”, que marcaram. A mulata era representada de forma sexualizada, o corpo dessas mulheres tinha o papel de seduzir homens, os preferidos eram os portugueses. A concepção da mulata era composta pela vestimenta sensual que trazia a expressão da sensualidade nas produções.

Era uma barbaridade essa construção do lugar feminino negro escrito por mãos de pessoas brancas, o espaço para atrizes negras era limitado. Quando a personagem da mulata tinha associação com a população negra, os corpos escolhidos para interpretar eram em sua maioria brancos ou de tonalidade muito clara.

Mesmo que não faça sentido para nós isso de corpos brancos estarem ocupando papéis negros, naquele período, o uso do blackface era comum nas

principais companhias de revistas do Rio de Janeiro. Atores e atrizes brancos pintavam suas peles, usavam perucas que encrespavam o cabelo e reforçavam de forma grotesca características físicas como narizes e bocas. Pior que isso eram os trejeitos exagerados para representarem pessoas negras nos palcos.

As poucas mulheres negras que conseguiram furar a bolha e estar no palco ressignificaram e revolucionaram o papel da mulata. Assim foi o caso da dançarina e cantora Plácida dos Santos, que fez sucesso nas primeiras décadas do século XX e não estava sozinha. Fazia parte de uma rede de contatos e ajuda mútua entre vários artistas negros que fortaleciam a ocupação do cenário artístico. Essas redes de contato certamente permitiram que no ano de 1926 surgisse a Companhia Negra de Revistas, dirigida pelo artista afro-brasileiro De Chocolate, formada por atores, atrizes e o coro. Somente homens e mulheres negras participavam.

Dessa maneira, quando olhamos para o passado, fica notório que as conquistas das atrizes de hoje são resultado das lutas de artistas negras como Plácida dos Santos, Julia Martins, Aracy Cortes, Ruth de Souza (a primeira-dama negra do teatro brasileiro), Mercedes Baptista, Léa Garcia, Zezé Motta e outras tantas, que seguiram abrindo caminhos para que mais mulheres pudessem chegar.

Um exemplo muito forte é Ruth de Souza, que é uma das figuras fundamentais do teatro e teledramaturgia brasileiros. Considerada uma das principais atrizes de nosso país, de fama nacional e internacional, tendo atuado em peças de teatro, filmes e novelas.

Se analisarmos as primeiras novelas transmitidas no Brasil até as atuais, veremos que a imagem dos negros sempre foi estereotipada, salvo raras exceções que só vieram aparecer na década de 70, em que começaram a escalar mais atores negros, inclusive com o primeiro personagem negro de classe média.

Do teatro a novelas e produções audiovisuais, a invisibilidade é real, mas também existe a presença de mulheres negras no cinema, como diretoras, produtoras, roteiristas, que uma outra grande conquista do povo negro. Para Ribeiro (2019), o debate sobre racismo se mostra urgente quando falamos de mídia e de acesso a recursos para produções audiovisuais.

Diversos temas sociais, como o racismo, são abordados e estudados segundo a ótica das teorias de representações sociais que, de acordo com Denise Jodelet

(2005), são responsáveis por nos fazer compreender fenômenos do homem e a interagirmos com a sociedade a partir de aspectos coletivos.

Enquanto sistemas de interpretação, as representações sociais regulam a nossa relação com os outros e orientam o nosso comportamento. As representações intervêm ainda em processos tão variados como a difusão e a assimilação de conhecimento, a construção de identidades pessoais e sociais, o comportamento intra e intergrupar, as ações de resistência e de mudança social. Enquanto fenômenos cognitivos, as representações sociais são consideradas como o produto duma actividade de apropriação da realidade exterior e, simultaneamente, como processo de elaboração psicológica e social da realidade (JODELET, 2005)

No campo artístico no estado de Sergipe foi possível colher junto ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões do Estado de Sergipe – SATED-SE os seguintes dados sobre o registro de mulheres e mulheres negras atuantes.

REGISTRO NO SATED:

- MULHERES NEGRAS: 47
- MULHERES PARDAS NO GERAL (Circo, Dança, Teatro, Modelo, Técnicas): 156
- BRANCAS: 63
- TOTAL: 266

As mulheres que são ou se reconhecem como negras ainda são minoria.

Não consegui recolher esses dados de registros do audiovisual em Sergipe, mas recentemente tive uma experiência que me fez acreditar que a mulher negra, também em Sergipe, segue se precisando passar por situações nitidamente com teor e comportamentos racistas.

Fui convidada para fazer um teste em uma produtora local para concorrer ao papel de uma Gerente de uma assistência técnica de celular, e o único requisito para o papel era “ter um sorriso simpático”. Concorri à vaga com uma outra atriz sergipana branca. Não recebi retorno sobre o teste e quando o comercial foi ao ar soube que não fui a selecionada, e foi possível perceber que não foi o “sorriso simpático” que ganhou a vaga. Pude notar também que a única atriz negra que participava desse trabalho estava dentro de um padrão: pele preta retinta e cabelo crespo black power. Compreendi que a luta precisa continuar para conquistarmos ainda mais espaço.

3. CAPÍTULO 2: MINHAS EXPERIÊNCIAS NO TEATRO SERGIPANO

Quando entrei na Universidade Federal de Sergipe, em 2015, para estudar no curso de Licenciatura em Teatro, o único contato que tinha com o Teatro era de assistir, nunca tinha feito nenhum tipo de apresentação, nem mesmo nas escolas em que estudei, de maioria pública. Então no decorrer do curso vi a necessidade de começar a praticar, afinal, se estava estudando para ser professora de teatro, eu precisava conhecer, viver o teatro e assim obter a experiência necessária para poder ministrar as aulas com maiores conhecimentos para os meus futuros alunos.

Algumas disciplinas colocavam apresentações como última avaliação dos períodos, mas não era assim que eu queria entrar no mundo do Teatro, eu queria que fosse algo mais profundo, com várias etapas antes de chegar até uma apresentação final. Na disciplina de expressão corporal li o livro “Improvisação para o teatro” da Viola Spolin, onde ela diz que todas as pessoas podem atuar no teatro, confiei nela e comecei essa experiência.

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco. Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para a criança que se movimenta inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com suas equações. Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. "Talento" ou "falta de talento" tem muito pouco a ver com isso. (SPOLIN, 1998, p. 03).

Minha primeira experiência em contato com um público maior, foi no espetáculo “Calabar, o elogio à traição”¹ encenado por alunos do curso de Licenciatura em Teatro da UFS como resultado final das disciplinas Montagem Didática III e Expressão Corporal. Evento de extensão universitária realizado nos dias 11 e 13 de maio de 2016 no Cultart/UFS (Aracaju/SE) com direção geral de Márcia Baltazar, professora do curso de teatro. Participei deste espetáculo por fazer parte da turma de Expressão Corporal com a professora Maicyra Leão, no segundo período.

A professora contribuiu como Colaboradora Especial e acrescentou os alunos nas duas apresentações, todos fazendo apenas trabalho corporal em cena. A minha

¹ Musical de Chico Buarque e Ruy Guerra

personagem era um fantasma que ficava no porão, toda pintada de argila branca. Fui completamente insegura, pois durante as aulas eu não conseguia interagir muito, sempre tive muita vergonha e dificuldade de expressar o corpo, sempre achava que estava fazendo algo errado. Até a professora falou que era melhor eu fazer uma prova escrita do que participar do espetáculo, pois ela não conseguia enxergar nada em mim nas atividades da aula.

A época em que entrei na UFS (Universidade Federal de Sergipe), foi bem quando estava com as minhas maiores crises de ansiedade, esse também foi um dos motivos de me envolver ainda mais no Teatro, me fazia esquecer e controlar um pouco as minhas crises. No dia da apresentação tentei perder a vergonha. O contato com os colegas, o clima nos bastidores, deram um pouco de segurança e consegui concluir, talvez, porque na verdade sei que não foi de uma forma excelente, mas foi muito para quem nunca teve nenhuma intimidade com esse mundo.

Após algumas outras curtas montagens em finais de disciplinas, ao invés de ser apenas figurante nas montagens como sempre fui, aceitei ser e até escolhia ser personagens que utilizavam mais do trabalho de corpo e voz. Comecei a aceitar personagens que tivessem falas, diálogos e um certo destaque em cena. A primeira montagem foi um trecho da peça “Amores Surdos” escrita por Grace Passô², na disciplina Estudo do Texto Dramático II com o professor Carlos Mascarenhas.

Apresentei esse recorte na sala de aula junto com duas colegas de turma, Rebeca e Jamily, ambas já tinham prática no fazer teatral desde a infância e me auxiliaram bastante durante esse meu processo de conhecimento, adaptação com o texto e com as cenas. Lembro de chegar nos primeiros ensaios falando que isso não era para mim, que nunca conseguiria decorar texto e nem de me manter em uma personagem por muito tempo. A metodologia que usaram comigo na época, foram as suas experiências como atrizes e por já terem feito essa montagem anteriormente. Consegui apresentar, mesmo estando completamente nervosa. A apresentação foi boa e recebemos o convite para fazer uma apresentação para os estudantes e professores do curso de Teatro.

² Atriz, Cineasta, Curadora, Diretora e Dramaturga, nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Durante esses processos de conhecimentos e aprendizados no teatro, eu entrei no curso de canto no Conservatório de Música de Sergipe, era algo que eu sempre tive vontade e nunca tive oportunidade de tentar. Lá pude aprender mais sobre a voz, sobre as técnicas mais adequadas para o canto e sobre a fala também. No livro "Artimanhas do Ator" de Yoshi Oida³, ator e diretor japonês, ele fala sobre o "Teatro Nô", um estilo de teatro japonês que foi codificado por Motokiyo Zeami no início do século XIV e que tem técnicas específicas para o canto.

No teatro Nô existem técnicas específicas para cantar. Uma delas emprega o foco bem na base da coluna. Quando você sobe com vigor a tonalidade, contrai o ânus. Além disso, você imagina a voz viajando pela coluna como se essa tonalidade fosse ainda mais alta. E, quando você desce na escala, imagina que o som desce a partir da parte frontal do corpo, bem abaixo da barriga. No nô, sons ascendentes sobem por detrás, enquanto os descendentes baixam pela frente. Isto se assemelha a certas ideias das práticas de ioga. (OIDA, 2012, p. 17)

Ele dá exemplo de utilizar o ânus para ajudar no canto, ou nos gritos em cena, contraindo e assim não usa uma tensão no pescoço. Fala sobre como o uso dessa técnica ajuda na conservação da voz no decorrer da vida, pois sem ela acabamos forçando o pescoço e com isso machucamos as pregas vocais. Até a extensão vocal é afetada por ficar presa no pescoço. Com as técnicas de deixá-lo relaxado conseguimos potencializar e condicionar a um melhor resultado da voz no momento atual e no futuro.

De modo geral, quando um ator está gritando, ou zangado, ou com movimentos vigorosos, é sempre bom que contraia o ânus...quando se grita no palco, o pescoço normalmente se torna tenso e a voz estrangulada. Mas, se nos concentrarmos fortemente na contração do ânus, produziremos um som mais alto, a garganta permanecerá relaxada e há menos risco de danificar a voz. (OIDA, 2012, p. 18)

Meu primeiro professor de canto, Zéq Oliver, utiliza de uma técnica parecida. Essa técnica para ele é a parte mais importante de todo o curso prático de canto. Antes de cantar qualquer música durante o curso, ele foca primeiro na respiração, enquanto não conseguimos entender por onde o ar pode passar com mais tranquilidade, sem forçar as laringes, não dá para cantar. Exatamente como Grotowski fala no livro "Em busca de um teatro pobre".

Tudo está intimamente ligado com a respiração. Se o ator só respirar com o peito ou o abdome, não poderá armazenar muito ar e assim

³ Ator e diretor japonês

será forçado a economizar, fechando a laringe e distorcendo, com isso, a voz, e eventualmente provocando desordens vocais. Todavia, através de uma respiração total (torácica superior e abdominal), ele poderá acumular uma quantidade mais do que necessária de ar. Para isto, é vital que a coluna de ar não encontre nenhum obstáculo, como o fechamento da laringe ou a tendência a falar com os maxilares apenas meio abertos. (GROTOWSKI, 1992, p.121)

Eu já tinha feito um curso técnico de rádio e TV e lá conheci as utilidades do diafragma no apoio da utilização mais frequente da voz. Na Licenciatura em Teatro temos a disciplina Expressão Vocal, ofertada na época pela Professora Márcia Baltazar, que foi onde eu pude me aprofundar mais na respiração diafragmática, na sua utilização, nas suas técnicas, no conhecimento de como ela é útil até no dia a dia.

Com os anos nos dois cursos, de teatro e de canto, com as mudanças de professores também que segundo Oida é algo importante “Os atores já sabem o quanto é importante desenvolver a respiração e existem muitos sistemas que trabalham essa questão. Tentem estudar com professores diferentes até descobrirem a abordagem que lhes convenha.” (OIDA, 2012, p. 25), fui assim aprendendo a deixar os órgãos em sintonia para poder ter um melhor resultado na respiração e na voz durante as falas em uma peça, uma música cantada, ou mesmo estando na sala de aula, onde eu por vezes fico forçando ainda mais a voz para ser ouvida pelos alunos.

Então, juntando o apoio do diafragma, com a parte inferior do corpo impulsionando a voz e com a caixa torácica se expandindo durante a inspiração, fazendo com que o ar naturalmente entre nos pulmões, eu consigo relaxar o meu pescoço, não aperto as pregas vocais, não abafo a voz e sim acabo deixando ela mais limpa, de maior alcance. Tentei utilizar tudo isso da melhor forma com as personagens.

Essas são as técnicas usadas em uma apresentação, ou ensaio, mas para os aquecimentos eu utilizo a respiração de peito que aprendi a usar melhor na prática de Pilates. Com essas atividades sendo feitas no mesmo período, eu consegui aprender a respirar das formas que são ditas como as mais corretas, a respiração de peito, a torácica e a diafragmática. As duas últimas são as adequadas para o canto e voz.

Na sequência falarei sobre os três grupos teatrais sergipanos dos quais participei por ordem de apresentação. Direi como foi o processo de testes ou convites

para participar de todos eles, sobre as experiências de cada um, desde a sua criação até o momento atual, além de dar um resumo sobre a história de cada espetáculo.

3.1 Os Tambores de Brecht

No ano de 2017, foi criada a Companhia de Teatro UFS. Fiquei sabendo sobre isso enquanto utilizava o banheiro da universidade e escutei umas conversas paralelas. Fui então buscar mais informações no local de inscrição, pois vi aí a oportunidade que eu tanto queria, participar de um grupo de Teatro e ainda junto com os professores do próprio departamento de Teatro.

Experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. Dos três, o intuitivo, que é o mais vital para a situação e aprendizagem, é negligenciado. (SPOLIN, 1998, p. 03).

A Cia de Teatro UFS foi criada como um projeto de extensão, vinculada ao Núcleo de Teatro, na intenção de agregar docentes, discentes do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe e outros integrantes da Universidade. Era um Projeto de Extensão que pretendia articular princípios norteadores da poética cênica, no intuito de criar um grupo de trabalho que tem por objetivo a criação da Companhia de Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Os professores proponentes foram Gerson Praxedes, que ficou responsável pela direção artística, e Lourdisnete Benevides na direção de produção. Na proposta a ideia era ter até 30 inscrições, mas passaram de 60 e todas foram aceitas.

O primeiro encontro foi no dia 07 de fevereiro de 2017, em uma sala de aula do campus São Cristóvão na UFS, tinham umas 50 pessoas, sendo alunos e professores interessados em participar. Foi decidido em comum acordo que os encontros seriam uma vez por semana, a partir daí a quantidade de participantes foi diminuindo. Alguns saíram por falta de tempo, de dinheiro, por ter começado a trabalhar ou terem aula no mesmo horário dos ensaios, outros apenas sumiram. Na estreia do primeiro espetáculo estávamos com 15 integrantes no total. Este ano de 2023 a CIA completa 6 anos de resistência, tendo no seu histórico o espetáculo “Os Tambores de Brecht”(2017); o experimento cênico virtual “Mito Rebelado: Arthur Bispo do Rosário” (2020) e “Desterrados” (2022).

Após várias dinâmicas de corpo, de grupo e experimentos cênicos nos ensaios, surgiu a oportunidade da primeira personagem, a que irei relatar em outro capítulo do meu trabalho de conclusão do curso, a jovem Evlyn Roe. A peça era “Os Tambores de Brecht”, que segundo o autor, Gerson Norse, surgiu de uma livre criação sobre fragmentos textuais do livro "Diários de Brecht ", Editora L&PM. Soma-se o livro Poemas – 1913-1956, seleção e tradução de Paulo César de Souza, Editora 34; alguns dados sobre o “Comitê de Atividades Antiamericanas”, anexo do livro de Frederic Ewen Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo e outros fragmentos de textos, Editora Globo; e breves trechos ou canções das peças: “Baal”, “Tambores na Noite” e “Vida de Galileu”. Um monólogo, com dados de realidade, dentro de uma obra ficcional.

O elenco teve a liberdade de escolher qual personagem queria fazer, eu escolhi de cara a Evlyn Roe. O texto foi escrito com vários monólogos e uma cena com diálogos, onde estava a personagem Evlyn, esse foi exatamente um dos motivos de ter escolhido esta personagem, achei que seria mais fácil do que ficar só nos monólogos, já que por minha falta de experiência poderia acabar me atrapalhando e esquecendo do texto.

O texto foi dividido em movimentos, transformando o longo monólogo em vários, dando assim mais oportunidades para os atores da Cia de fazer parte do espetáculo. Nos monólogos éramos Brecht, em cada situação em que era levado com os seus delírios. “Brecht acaba de retornar do ensaio no Ensemble, o último que dirige. É a noite de sua morte. Brecht oscila entre a razão e o delírio e não distingue mais entre memórias, imaginação e o tempo presente.” (Norse). O espetáculo tinha a sonoplastia feita por Humberto Barretto, na qual eu também ajudava com em alguns momentos com instrumentos de percussão. Meu gosto pela música fez com que eu me atrevesse a isso. O cenário era montado com objetos cênicos de cada personagem, tendo livro, cadeira, cabideiro e roupas, com cada personagem interagindo com seu objeto e com o dos outros.

O espetáculo foi apresentado umas três ou quatro vezes, com algumas trocas de atores em cada apresentação.

3.2 Conto de Griô

Em 2018 participei do espetáculo Conto de Griô “Um Grito De Liberdade: A Cabana Do Pai Thomaz” (Readaptação da obra “A Sociedade Libertadora: Cabana do Pai Thomaz” de Maria Nely) feita pelo grupo Hecta (História Encena Coletivo de Teatro Afro).

O História Encena nasceu de um grupo de historiadoras com intuito de criar uma abordagem diferente sobre os conteúdos da história afro. Em 2008, as historiadoras Lina Delé Nunes e Elisangela Santana convidam Edilson Santos, Clênio Ojuleklêdan Leite e Eden Brísio para fazer parte do elenco; e Gean Nunes, como produtora. Em 2017, os membros fundadores se organizaram administrativamente formando o Conselho Diretório, e elegeram um presidente, transformando a “Cia. de Teatro História Encena” em “História Encena Coletivo de Teatro Afro (HECTA)”.

Atualmente, em 2023, o HECTA é composto por Lina Delé Nunes, Edilson Santos, Clênio Ojuléklêdan Leite, Eden Brísio e Luã Carvalho. Alguns dos seus espetáculos apresentados durante esses anos são: "Dos palcos vou contar a História de Sergipe"; (2008) “Deuses e loucos: como vão contar essa história?”; (2008) “Um grito de liberdade: A cabana pai Thomaz” (readaptação da obra de Maria Nely “A cabana pai Thomaz”); (2008) “Folcloriando na Terra do Caju” (2014); “Sankofa – Volte e Recupere O Que Perdeu”. (2019). Os participantes em sua maioria são oriundos de terreiros de Candomblé e utilizam em seus espetáculos a estética na linha do Teatro Negro e Teatro Ritual, com grandes referências das casas de cultos aos Orixás.

Fui convidada para fazer um teste para esse espetáculo, com a personagem Porcina, não passei, outra atriz foi escolhida, enquanto escrevia esse trabalho descobri que não passei porque meu tom de pele era mais claro que o das outras.

A atriz escolhida não pôde fazer e a segunda colocada não aceitou, então eu fui chamada para o papel. O convite dizia que não era um convite e sim uma intimação, pois faltavam apenas 15 dias para a apresentação e eu era a única salvação deles. Topei! Ao ler o texto, entendi que Porcina era apenas mais uma personagem na história, como as outras, só que no primeiro ensaio descobri que ela era a principal,

estava em quase todas as cenas, tinha uma participação muito ativa. Nas cenas ela lutava, dançava, cantava, além de trocar duas vezes de figurino em uma única cena. Nesse momento eu me arrependi de ter aceitado o convite. Como que alguém como eu, com pouquíssima experiência, ia dar conta de tudo isso em menos de 15 dias? Pessoas mais experientes não se arriscariam assim. E lá fui eu me arriscar na esperança de conseguir ter a capacidade necessária para construir essa personagem. Lorna Marshall fala na introdução do livro "Artimanhas do Ator" sobre a diferença do processo criativo de cada pessoa.

“...o processo criativo é impreciso e individual. Não há técnicas fixas, ou receitas a serem seguidas que garantam sucesso. O que funciona para um será irrelevante para outro. E muito dependerá de quando e onde alguém vivencia uma ideia ou uma experiência. Esse problema torna-se ainda maior quando passamos a descrever conceitos artísticos e processos em frases concretas. Uma ideia particular talvez possa abrir um universo inteiro de possibilidades para um leitor, parecer trivial para um segundo, e ainda totalmente incompreensível para um terceiro.” (OIDA, 2012, introdução).

A peça “Um grito de liberdade: Cabana de pai Thomaz” é inspirada em uma história verídica, acontecida com nossos antepassados não tão distantes, aqui mesmo no estado de Sergipe. Uma obra readaptada e escrita por Lina Delé Nunes⁴.

A Cabana do Pai Thomaz em Sergipe foi responsável direto pela alforria de quase uma centena de escravos, Francisco José Alves, fundador deste projeto, atuou como peticionário em ações movidas por escravos contra seus senhores, além de denunciar os abusos em seu jornal O Descrido. Foi acusado pelos escravocratas de sedutor de escravos alheios, usurpador e pornográfico. Entretanto, depois da Guerra do Paraguai, voltou um dos mais aguerridos espíritos abolicionistas do país. Dentro dessas histórias de vida como o da escrava Rosalina, Dr. Jorge Felipe, o escravo Bené, a escrava Porcina, o Barão Josué, a professora Etelvina Amália, o Dr. Gonçalo e do Chico Alves é que vamos ficar convencidos de que “todos os homens nascem livres, porque todos os homens são homens”. Partindo dessa frase de Chico Alves acompanhamos os contornos de histórias de amor, racismo, resistência, sofrimento e libertação que norteou vidas no solo sergipano.

O grupo já tinha apresentado essa peça várias vezes, mas após a minha participação e a saída do diretor da peça do grupo, eles não apresentaram mais.

⁴ Atriz, dramaturga, experiente em danças circulares, jogos teatrais, interpretação e processo ritual.

3.3 Sou Mulher, não sou uma invenção

Por conta de estudar no Conservatório de Música de Sergipe, no curso de Canto, fez com que abrissem mais portas de oportunidades para participar de espetáculos, pois além de atriz eu cantava. Com isso, o até então colega de turma, Ewertton Nunes, me convidou para fazer parte do grupo de teatro dele, o Coletivo Teatro de Mala. O convite já foi para uma personagem específica, a Maria Flor. Logo que descobriu que eu também cantava, ele me convidou para fazer um teste em um bar com karaoke e foi cantando Folhetim, de Chico Buarque, na versão de Gal Costa, que eu fui aprovada para entrar no grupo.

O Coletivo Teatro de Mala foi fundado em 2011, surgindo da necessidade de criar uma forma de fazer teatro a partir das bagagens individuais dos atores em consonância com as demandas sociais de maior relevância na sociedade. O Coletivo coloca o ator como peça fundamental da cena, munido apenas de elementos imprescindíveis para a narrativa, criando poesia visual. Seus espetáculos são de maioria educativos e já rodam por várias escolas e instituições do estado de Sergipe.

O primeiro trabalho do Coletivo Teatro De Mala foi o espetáculo "Mala Sem Alma", que aborda direitos humanos de crianças e adolescentes. Os mais recentes trabalhos do coletivo são os espetáculos "Uma Canção de Rebeldia", "O Grande Circo do Mundo", "Dom Caixote – Uma viagem pelo imaginário popular", "Sou Mulher, Não sou uma invenção". Atualmente o Coletivo Teatro de Mala é dirigido por Ewertton Nunes que também assina a dramaturgia e concepção dos espetáculos.

A violência contra a mulher é o tema principal deste espetáculo. Destacando um recurso muito importante que temos no Brasil, a Lei Maria Da Penha. "Sou mulher, não sou uma invenção", é um espetáculo educativo, livre para qualquer idade, que consegue chegar e ensinar cada pessoa da importância de proteger as mulheres que sofrem qualquer tipo de violência doméstica. A forma lúdica em que o espetáculo é trabalhado, consegue chegar em todas as pessoas, de todas as idades e classes sociais. É uma forma prática e objetiva para abrir os olhos das vítimas, das pessoas que conhecem as vítimas, também para que os próprios agressores tenham consciência de que estão cometendo um crime.

As músicas contidas no espetáculo ajudam a envolver melhor na história e a alertar sobre algumas letras que são machistas, agressivas e a população canta no automático e nem percebe o que estão cantando.

O espetáculo e os personagens são inspirados na Commedia Dell'arte, são caricatos, utilizam de bastante improviso. Como não tem a quarta parede a interação com o público é do início ao fim da apresentação. O cenário é composto pelos próprios atores e uma mala, podendo ser apresentada em qualquer lugar, seja em ruas, praças, palcos grandes e pequenos.

4 CAPÍTULO 3: AS PERSONAGENS

4.1 Evlyn Roe

Fotografia 1 - Os Tambores de Brecht



Fonte: Acervo do grupo

“...a jovem Evlyn Roe. Usava um pano sobre o corpo que era bonito, bem vistoso. Não tinha ouro ou ornamento exceto o cabelo generoso.” Assim é narrada a chegada da personagem. Evlyn Roe era uma moça, que tinha o sonho de chegar na terra santa para encontrar Jesus. Por ser humilde e não ter como pagar um transporte, pede carona em um navio onde o capitão propõe que ela use seu corpo como pagamento.

Evlyn Roe: “Seu Capitão, leve-me à Terra Santa. Tenho que ver Jesus Cristo”.

Capitão: “Venha junto, pois somos tolos, e é uma mulher como não temos visto”.

Evlyn Roe: “Ele recompensará. Sou uma pobre garota. Minha alma pertence a Jesus”.

Capitão: “Então pode nos dar seu corpo! Pois o seu senhor não pode pagar: ele já morreu, dizem que na cruz”. (NORSE, 2017, p. 16.)

E assim acontece. Evelyn Roe embarca no navio na esperança de uma vida nova. Mas durante a viagem, não só o capitão como todos os marujos, fizeram dela um objeto, usam e abusam do seu corpo até cansarem, a partir daí começam a rejeitá-la. A violência sexual vem acompanhada da violência verbal e psicológica, com momentos em que o capitão diz que a culpa de nunca chegarem a terra santa é da Evelyn Roe. Aquela situação foi ficando cada dia pior, a alegria, a leveza e a fé dela foram acabando aos poucos.

Fotografia 2 - Os Tambores de Brecht



Fonte: Acervo do grupo

Palhaço: Ela dançava de noite, dançava de dia, até ficar inteiramente esgotada. Do capitão ao mais novo grumete todos estavam dela saciados. Usava um vestido de seda, com uns rasgões e remendos, e na frente desfigurada tinha uma mecha de cabelos sebertos. (NORSE, 2017, p. 17.)

Com sua vida e mente conturbadas, sem ter mais de onde tirar forças, ela decide se jogar no mar e acabar com a própria vida. Ao morrer, ela segue sendo rejeitada no céu e no inferno. Assim sua alma vaga atormentada, sem encontrar a paz que tanto desejou. Só é acolhida por uma senhora bêbada, que pode até já ter desencarnado também.

Fotografia 3 - Os Tambores de Brecht



Fonte: Acervo do grupo

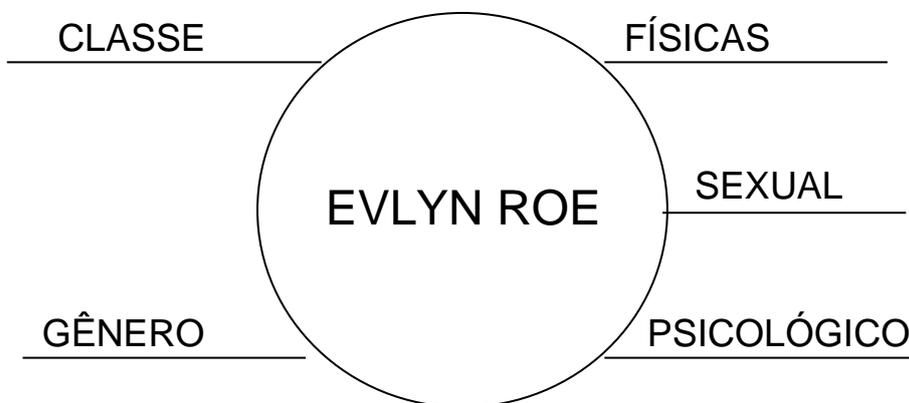
Palhaço: Ao chegar ao céu, já na primavera, São Pedro, na porta, a recusou: “Deus me disse: não quero aqui a prostituta Evlyn Roe”. E ao chegar ao inferno, o portão fechado encontrou: O Diabo gritou: “Não quero aqui a beata Evlyn Roe”. Assim, vagou no vento e no espaço, e nunca mais parou. Num fim de tarde eu a vi passar no campo: tropeçava muito. Não encontrava descanso a pobre Evlyn Roe.” (NORSE, 2017, p. 17)

Me aprofundei nos textos de Brecht para poder entender como que minhas personagens deveriam agir em cena, como quebrar a quarta parede, ter a interação com o público mesmo com os gestos e olhares. Como fazer o público sentir o que estou interpretando? Como sentir e reproduzir o que eu quero interpretar? E tentar

descobrir o que se passava na cabeça dele. A minha pouquíssima experiência no teatro me fez ter mais trabalho, pois eu não conhecia Brecht, tive que estudar e me adaptar a forma de teatro dele. Como as poucas apresentações que participei foram feitas sem muito preparo, eu ainda estava me adaptando a todo esse processo cênico.

Eu não podia ficar esperando que o diretor me falasse tudo que eu teria que fazer, eu precisava criar também, imaginar os caminhos que minha personagem deveria percorrer, ser consistente e convincente na interpretação. Assim como diz Stanislavski (2020), que a materialização física de um personagem a ser criado surge espontaneamente, desde que se tenha estabelecido os valores interiores certos.

CARACTERÍSTICAS DA VIOLÊNCIA



Com a personagem de Evlyn Roe, vemos a violência sexual, psicológica causada por homens que só enxergavam nela o seu corpo, sua fragilidade física e social. Embora a peça tenha sido inspirada no texto de um dramaturgo alemão Bertholt Brecht⁵, onde possivelmente a personagem foi escrita para uma atriz branca, que é uma grande característica física dos alemães, a dor e os sofrimentos estavam no meu corpo, o corpo negro.

Nesta época eu ainda não me dava muita conta deste fato, de que meu corpo negro estava sendo usado em uma personagem que sofria abusos, era a primeira personagem que sofria tanto. E eu também não tinha muita experiência com questões de raça, não que eu não tenha sofrido preconceito por ser negra, pois já fui barrada

⁵ foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX

na saída do supermercado enquanto minha amiga branca que estava comigo passou direto, por conta disso até hoje não me sinto segura em lojas, sempre ando com as mãos um pouco pra cima pra verem que não estou pegando nada, tenho medo que a cena se repita, é comum que algum funcionário, ou segurança me siga em lojas então se estou com alguma sacola entrego pra minha mãe que é branca. Até na paquera eu já recebi a seguinte frase: "Você é linda apesar de ser negra".

No entanto, talvez por ser filha de uma mulher branca eu não tenha herdado certos costumes de tentar me defender na época, fiquei acostumada a colocar ela como um escudo branco que me protegia das perseguições.

A sexualização do corpo feminino não deixou com que enxergassem a pureza que ela trazia dentro de si. Ela não se tornou prostituta porque quis, se tornou por circunstâncias da vida, em busca de uma maneira de sobreviver, só que com isso acabou se perdendo, até chegar ao seu limite e entregar de vez o seu corpo para poder ter sua alma livre. Evlyn Roe que chegou determinada em mudar de vida, a encontrar com sua fé, foi violentada a ponto de desistir de si mesma. Nada disso foi culpa dela.

Hoje em dia provavelmente fariam nas redes sociais que ela entrou no navio porque queria que tudo isso acontecesse. Diriam que ela praticamente pediu para acontecer. Que se fosse de respeito não teria entrado lá. Que respeito é esse? Um respeito de mão única? Porque o respeito pela mulher, pelo corpo dela, pela vida dela, pouco existe. É preciso colocar isso em questão para que nós mulheres não façamos como a Evlyn e comecemos a desistir de nós mesmas.

4.4.2 Porcina

A Porcina era uma escravizada que tinha o sonho de receber a sua alforria, que lhe foi negada pelo "sinhô" Dr. Gonçalo, ele tinha uma obsessão por ela. Porcina tinha um filho com o seu outro "sinhô", o Jorge Felipe, com quem tinha um romance quase secreto. Ela o amava, mas tinha as suas dúvidas, pois ele não conseguia enfrentar o irmão mais velho e lutar por ela.

Porcina conversava muito com Rosalina, outra escravizada, e através dela ficou sabendo sobre o abolicionista Francisco Alves, que estava sendo o caminho de

outros escravizados na busca de sua alforria. Mesmo assim ela não estava muito segura de fugir. Ela era apaixonada por Jorge Felipe e tinha esperanças de conseguir viver sua história de amor ao lado dele, mesmo estando insegura sem saber se realmente poderia acontecer.

Porcina – Não sei o que faço, Dr. Gonçalo vive a me perseguir... Todos os quatro irmãos já assinaram a minha alforria, menos aquele molambo... Sabe de uma coisa? Às vezes me dá vontade de fugir e me juntar com o povo de Saturnino!

Rosalina - O que fazes?! Como assim? Traga sua situação para o Sinhô Chico que ele resolve com essa tal de justiça... Ele me convenceu ser o melhor caminho...

Porcina - Ao mesmo tempo não queria me afastar da fazenda... Todos tratam eu e o Abdias tão bem... Se não fosse pelo cão do Dr. Gonçalo...

Rosalina - Tô achando que você tem outros motivos... Não se deixe levar mais uma vez pela conversa desses brancos Porcina!

Porcina - Que conversa Rosalina! Só tô falando que existem pessoas boas por lá e me querem bem...

Rosalina - Sei... Você deve tá falando do Sinhô Jorge Felipe!

Porcina - Não! Quer dizer também... Ah, sua xereta você me confunde!" (NUNES, L. 2018, p. 3)

Foto 4



Fonte: Acervo do grupo

O Dr. Gonçalo não aceitava liberta-la pois tinha desejos por ela, que o rejeitava e ele não aceitava, insistia. A sensação de poder e posse que ele tinha por ela, não permitia com que ele aceitasse a rejeição, então quanto mais ela rejeitava e diz não, ele a violentou verbalmente, psicologicamente, fisicamente e sexualmente. Ela tinha vergonha disso e não contava para ninguém, nem para o irmão dele. Tinha vergonha de ser julgada de forma errada por todos da casa.

“Dr. Gonçalo- (delicado e sedutor) Porcina... Porque está tão nervosa? Tenho muito apreço por você e...

Porcina- Desculpe meu senhor, mas tenho que ir...

Dr. Gonçalo- (já irritado e autoritário) Você não vai a lugar algum! Estás surda? Quero que chegue perto de mim! (Puxa Porcina p/ o sofá)

Porcina- Se me tocar eu juro que...

Dr. Gonçalo- (interrompendo) Que o quê? Irás fugir? Pois tente, que eu ferro seu lindo rosto com F de fujona! Você ainda não aprendeu... Quando eu quero uma coisa eu vou e pego! (Pega pela cintura tentando desabotoar sua blusa).

Porcina- Dr. Gonçalo... por favor...pelo amor de Deus...não faça isso comigo...me deixe ir...

Dr. Gonçalo- Se continuar esperneando, mandarei te dar (100) cem chicotadas! Mas, só depois de terminar o que comecei! (dando risadas. Nessa cena acontece um blackout p/ maquiar o suposto estupro, só se ouve os gritos de porcina e de Gonçalo... (NUNES, L. 2018, p. 6)

Fotografia 5



Fonte: Acervo do grupo

No fim, Porcina decide fugir com outros negros da senzala, correr até a mata e encontrar com outros escravizados que lutavam pela alforria, deixando o seu filho aos cuidados de Rosalina. Nesse momento, Jorge Felipe aparece e nota que ela vai fugir, faz declarações de amor e se oferece para fugir com ela, coisa que ela não aceita de primeira, pois assim os dois estariam correndo risco, ela sabia que a raça dela nunca seria aceita na casa grande “enquanto a cor da pele, for maior que o valor que cada um carrega dentro de si, nunca é que nós vai poder ser...” ele insiste e pede para esperar por ele para fugirem juntos. Porcina fica toda animada, canta para ele, se beijam e então o Dr. Gonçalo aparece ameaçando os dois.

Jorge Felipe- Lá seremos felizes, não tema Porcina!

Porcina- Como vou ter medo se eu acredito no nosso amor?

Dr. Gonçalo- (chega apontando uma arma) Ninguém vai embora daqui Felipe... enlouqueceste...largue essa neguinha!

Jorge Felipe - Meu irmão não faça nenhuma besteira!

Porcina - O que eu disse?...Nunca seremos um só! Não daríamos certo, agora tenho que ir!

Dr. Gonçalo - Se der mais um passo, atiro bem na sua testa!

Porcina - Vá em frente! Atira! Atira seu frouxooooo (som de tiro)

(lamento- angola e guiné)

Jorge Felipe - Porcina! (grita e chora)

(Naná entra para embalar a alma inconsolada de Porcina).

(NUNES, L. 2018, p. 9)

Fotografia 6 - Conto de Griô



Fonte: Acervo do grupo

Todas as personagens da peça eram filhas de algum Orixá, a Porcina era filha de Oxum. O espetáculo “A Cabana Pai Thomaz” foi reconfigurado em “Conto de Griô⁶” e todos os participantes que eram oriundos de terreiros de Candomblé optaram por modificar a aparência do espetáculo utilizando a ótica do Teatro Negro e Teatro Ritual, onde a inspiração do corpo e a dinâmica do coletivo tem referências das casas de culto a Orixá, casas de Umbanda, e de nação Ketu, Angola, Gegê e Nagô. Me deu uma certa vergonha de ver como a religião, os rituais e as danças não estavam presentes no meu mundo. Não que eu nunca tivesse ouvido falar, mas nunca tinha vivenciado tão diretamente.

Foi preciso trabalhar muito o meu corpo para poder mergulhar em uma religião da qual eu não pratico. Aprender formas de dançar, andar, lutar, agir... não foi fácil, nada fácil. O diretor da peça Ewertton Nunes, que também é bailarino, foi o meu maior auxílio, tanto no texto, como nas marcações, nas coreografias, nas relações da minha personagem com as demais. Busquei também utilizar as partituras corporais aprendidas nas disciplinas do curso de Teatro, delineando pontos referenciais das ações para o desenvolvimento da minha personagem, em momentos físicos e emocionais.

Eu decoro o texto com mais facilidade quando têm marcações de cena, porque dependendo das minhas partituras corporais, que é a criação de movimentos e a repetição dele até ficar movimentos orgânicos, assim como a escrita e a repetição de uma música na partitura, assim fica mais fácil de lembrar quando e qual texto usar naquele momento. Foi necessário muita observação, atenção, percepção e confiança, pois eu precisava me entregar por inteira e mais um pouco.

Não tive muitos ensaios com o grupo todo, sempre tinha alguém que faltava e com isso eu tinha que ensaiar com outra pessoa que não era a pessoa da cena, isso me deixava ainda mais confusa e preocupada, uma vez que não dava para ter entrosamento na cena se eu nem conhecia o outro ator. Do elenco todo, composto por oito pessoas, eu conhecia quatro deles, mas só iria contracenar diretamente com dois, então era complicado demais pra mim quando algum dos outros não aparecia.

⁶ são contadores de história, cantores, poetas e musicistas da África Ocidental.

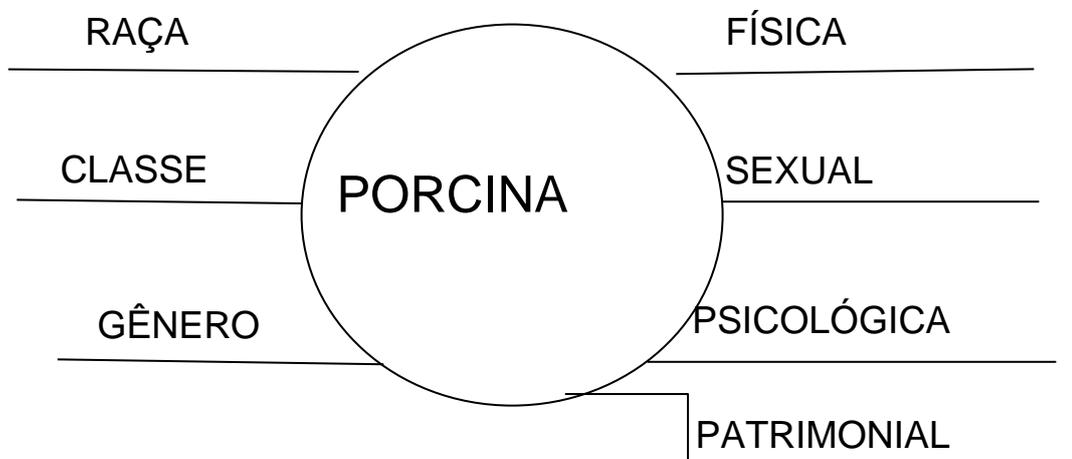
Porque além das cenas e textos, tinham muitos elementos de cena, que precisavam de marcações, não só minhas, como também dos outros.

Neste curto tempo eu tive que correr atrás para dar certo. Na minha cabeça não poderia dar errado, era a minha primeira oportunidade em um grupo grande, de fora da UFS, conhecido, não podia falhar. E esse pensamento só aumentou meu nervosismo, minha ansiedade.

Os objetos de cena iam mudando de posição, pelos atores, construindo assim os cenários. Eram tocos grandes de madeira que serviam como banco, como tronco de chicotear os escravizados, como balde de roupa, tinham várias funções e estavam sempre presentes.

Em uma das cenas eu tinha que me agachar em um dos tocos de madeira bem no meio do palco, no meio da cena que estava rolando. Como que recorri então ao pilates que eu já praticava, me ajudou no fortalecimento dos joelhos e no equilíbrio. Também fortalecendo os braços para poder jogar e receber os tocos, que eram ocós, mas os maiores eram pesados para mim. Na cena em que eu me agacho, era o momento em que tinham as duas trocas de roupa, que não foi bem ensaiado, no dia foi muito na correria que eu nem lembro direito como foi. Acredito que foi essa adrenalina que me ajudou também a me equilibrar.

CARACTERÍSTICAS DA VIOLÊNCIA



Com porcina, os tipos de violências aumentam, além das antes citadas com a personagem Evlyn, de classe, física, psicológica, sexual e de gênero, entram em cena também a patrimonial e a racial. O Dr. Gonçalo não assinava a alforria, deixando ela presa em sua propriedade.

Nesta peça eu me dou conta da raça, dos outros preconceitos e violências sofridas por ser uma mulher, negra, nordestina. Como em vários casos parecidos, o final foi trágico para a mulher.

4.3 Maria Flor

Na história a Maria Flor é uma menina do interior, cheia de ilusão, que conhece o Zé Valentão, se apaixona e foge para casar com ele. O Zé era um homem romântico, carinhoso, atencioso, igual aos príncipes dos contos de fadas dos livros que ela conhecia da infância. Só que esse conto de fadas não dura muito tempo, porque assim que chegam na cidade grande o Zé começa a humilhar, destratar, ignorar, agredir verbalmente, psicologicamente e fisicamente a Maria Flor.

Fotografia 7 - Sou mulher, não sou uma invenção



Fonte: Bruno Dias

Maria Flor: Ô Zé!
 Zé Valentão: Que é?
 Maria Flor: E a lua?
 Zé Valentão: Que lua?
 Maria Flor: De mel.
 Zé Valentão: Mel está caro! Se quiser vá buscar na colmeia! E na lua já tem um dragão, levar você como concorrência não é boa ideia não.
 Maria Flor: Por que está falando assim comigo eu não era sua linda flor?
 Zé Valentão: Era... Mas as flores são efêmeras e a sua beleza, oh! Bau, bau! Já murchou!
 Maria Flor: Então eu vou embora, não vou passar por essa humilhação.
 Zé Valentão: Tu vai é levar uns tapas bem dados se não for agora pro fogão! (NUNES, 2018, p.1)

A Maria sofre com essa situação, mas não consegue sair dela. Até que em uma das saídas do Zé para o bar, aparece uma vizinha, a Maria da Anunciação, que cansada de ouvir as agressões da sua casa, vai lá ajudar a Maria Flor. Isso é uma luz na vida da Maria, que mesmo com medo, vai denunciar o agressor com a Lei Maria da Penha.

Fotografia 8



Fonte: Bruno Dias

Maria Da Anunciação: Acorda pra vida, Maria Flor! Essa história de mulher apanhar e ser humilhada por homem já passou! Quando o valentão chegar é com outra Maria que ele vai se acertar.

Maria Flor: Duvido que medo de alguma Maria ele tenha.
 Maria Da Anunciação: Acredite, ele vai se borrar de medo é da Maria da Penha! (puxa maria flor e vão à delegacia) (NUNES, 2018, p. 3)

Quando o Zé volta e fica sabendo disso, se mostra arrependido, conseguindo assim o perdão da Maria. A vizinha segue abrindo os olhos da Maria Flor, só que ela está cega e iludida mais uma vez pelas palavras do Zé Valentão. O arrependimento dele não dura nada, na sequência ele volta a agredi-la e dessa vez na frente da vizinha. Então aí a Maria Flor se mantém firme e desiste de vez do Zé. E depois de muita luta, com o apoio total da vizinha, elas conseguem que o Zé vá embora de casa para sempre.

Foto 9 - Sou mulher, não sou uma invenção



Fonte: Bruno Dias

Zé: se deus fez outra de você tá decorando a casa dele ele não vai deixar descer... é uma minha e outra dele...

Maria Da Anunciação: Que diacho de música é essa?

Maria Flor: Romântica né?

Maria Da Anunciação: Que romântica nada! "Se Deus fez outra de você, tá decorando a casa dele" e agora mulher é objeto de decoração? "Ele não vai deixar descer" isso é cárcere privado. (NUNES, 20, p. 5)

Diferente das outras personagens, essa não teve um final trágico, porque ela recorre à Lei Maria da Penha. A Lei de nº 11.340, que cria mecanismos para coibir e

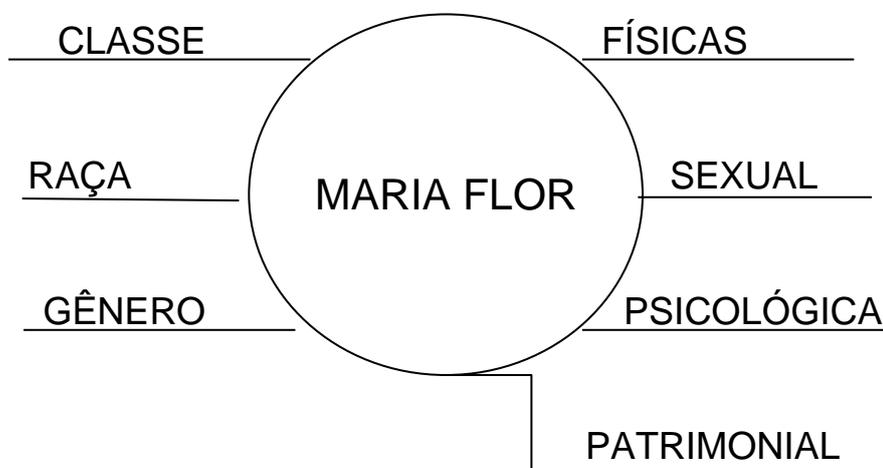
prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher. A vizinha que seja para ajudar mostra que a gente tem sim que meter a colher. A denúncia contra a violência é necessária.

Sou mulher, não sou uma invenção, é uma peça educativa que pode ser apresentada para todas as idades, em todos os lugares. A Maria Flor foi a personagem que eu mais interpretei, desde 2018 até hoje, justamente por a peça passar uma mensagem de superação, um ensinamento, que a gente nota na hora com as reações da plateia.

Peguei inspiração das personagens anteriores, interpretadas por mim e das vivências da violência contra a mulher na minha família. Em A Construção da Personagem, Stanislavski (2020), fala que antes de levar a personagem para o corpo, temos que entender o nosso interior, só assim o nosso corpo pode ser espontâneo na criação. Além de observar as pessoas, pois muitas personagens podem vir de experiências vividas de si mesmo ou dos outros.

Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros; tirando-a da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando a sua própria experiência da vida ou da dos seus amigos de quadros, gravuras, desenhos, contos, romances, ou de algum simples incidente, tanto faz. A única condição é não perder seu interior enquanto estiver fazendo essa pesquisa exterior. (STANISLAVSKI, 2020, p 32)

CARACTERÍSTICAS DA VIOLÊNCIA



A Maria Flor sofre todas as violências possíveis. O Zé não deixa ela sair de casa, não deixa ela comprar roupas novas, agride, ameaça, humilha. Um ciclo sem fim de violência, até ela denunciar e se livrar desses tormentos. A minha personagem é das cenas mais reflexivas, então busco olhar e me aproximar bem das pessoas para que elas consigam entender, consigam sentir a emoção que estou tentando passar, com minhas ações, com as minhas lembranças, com o meu papel de mulher que quer ajudar essas vítimas a darem um fim nesse tipo de relação.

O grande ator deve estar repleto de sentimento e deve sobretudo sentir a coisa que está registrando. Deve sentir uma determinada emoção não uma ou duas vezes apenas, enquanto estuda o papel, mas em maior ou menor grau todas as vezes que o representar, quer se trate da primeira ou da milésima vez. (STANISLAVSKI, 1999, p.42)

Evlyn Roe, Porcina e Maria Flor, são mulheres que existiram no nosso, passado e infelizmente ainda fazem parte no nosso presente. Toda vez que interpreto a Maria Flor, eu vou na esperança de que a história dela possa abrir os olhos de muitas mulheres, que o futuro delas não seja igual ao das outras personagens e sim que tenham um final feliz como a Maria Flor.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho pretendeu apresentar a partir de uma metodologia autoetnográfica relatos de experiências da minha formação de atriz-discente-professora de teatro com base em meu corpo e suas representações para demonstrar um pouco dos desafios enfrentados pela mulher negra no teatro, além de buscar entender os personagens que são dados para essas mulheres. Ainda foi possível observar e perceber o poder de transformação do teatro na minha vida.

O processo de análises das minhas vivências nessa conclusão de curso foi de extrema importância para atingir a compreensão da necessidade de expor e ensinar sobre raça e gênero desde a educação básica, pois conclui com esse estudo que eu, mulher negra em construção e em formação como educadora artística, realmente despertei que tinha essa privação da consciência sobre esses temas a partir do momento que passo a viver esses tipos de personagens oferecidos a mim.

A arte da dramaturgia é representar a vida de forma artística e em público, e foi representando as três personagens com tantas semelhanças sociais que tive a certeza do impacto que cada apresentação causava sobre o público feminino. Minhas personagens tocaram de meninas a mulheres, e levar tantas emoções a esse público me tocou. Contudo sigo refletindo se os papéis interpretados pelas atrizes negras serão sempre com o mesmo perfil: empregada doméstica, escravas, a gostosona sem pudor, a do núcleo pobre do elenco, a secretária da pessoa branca. Geralmente sempre em lugares de subordinação aos brancos. Essa não é a única realidade da mulher negra na vida real.

No caso das personagens descritas no trabalho, todas elas vivem em um contexto de opressão e violência contra a mulher, e não é apenas coincidência ter sido escolhida para os três papéis, pois esse tipo de violência geralmente está ligada a cor da pele.

Após vários papéis que trazem à tona questões de raça e gênero acredito que é necessário e urgente que as mulheres negras possam estar escrevendo suas próprias narrativas para que assim possam mostrar como querem ser representadas e revelar grandes talentos de atrizes negras que são capazes de ocupar quaisquer

papéis em teatro, tv ou cinema. Não nos permitir aceitar apenas os personagens estereotipados que muitas vezes não representam a nossa realidade.

O conhecimento abre vários caminhos e horizontes para a docência, e o desejo que fica é o de levar para sala de aula por meio de um teatro que possa ser mais didático, dinâmico e pedagógico que é possível construirmos nossas narrativas. É ensinando e incentivando as crianças e adolescentes que vamos mudar o futuro. E nesse futuro poderemos ter mais escritas femininas, mais negras atuando em grandes papéis, e a nossa realidade sendo ressignificada e representada do nosso jeito.

Pode até ser uma perspectiva utópica, mas espero o meu olhar aqui relatado e as minhas atitudes futuras na prática e execução da docência possa contribuir para que outras mulheres atrizes, negras, sergipanas e nordestinas possam pensar sobre os papéis e representações sociais que estão fazendo no teatro e na vida e também possam usar o teatro para transformar o mundo através dos nossos saberes.

A mulher por si só já é potente por tudo que enfrenta no seu dia a dia. A mulher negra é duplamente mais potente por também enfrentar o racismo e outros tipos de discriminação. E foi analisando as minhas vivências nesse período que passo a enxergar o quanto o teatro foi um fator divisor de fases da minha vida e é com ele que pretendo mudar outras vidas que passam pelo meu caminho.

Sendo assim, concluo que essa passagem pela graduação enriqueceu meu currículo, mas para além disso nutriu meu ser e me transformou através do conhecimento. Hoje acredito que a arte educação precisa ser democratizada e para isso é preciso mobilizar todos e pensarmos juntos na sociedade que queremos construir daqui pra frente. Tenho convicção que será um trabalho árduo e longo, mas fazendo isso já com o teatro-educação vai se tornar mais leve e prazeroso.

A escola não é a única responsável pelo combate ao racismo, por trabalhar pelo fim da desigualdade social e racial, empreender reeducação das relações étnico-raciais, e ensinar questões de gênero é dever de toda a sociedade. E eu mulher negra-atriz-professora de teatro me comprometo comigo mesma e com todos os ensinamentos aprendidos nessas vivências para seguir lutando sem armas, mas com capacidade de reflexão.

6. REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. M. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRASIL, LDB - Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. **Presidência da República**, n. 4424, 7 ago, 2006.

BRASIL, Lei nº 5.692, de 18 de junho de 1971. **Diário Oficial da União**, Brasília, v. 157, n. 46.237, 18 ago, 1971.

BRASIL. LDB - Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. **Diário Oficial da União**, Brasília, v. 278, n. 46.23 , 27 dez, 1961.

BRASIL. LDB - Lei nº 9394/96, de 20 de dezembro de 1996. **Ministério de Educação e Cultura**. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília: MEC, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913 - 1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. **Autoethnography, personal narrative, reflexivity**. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Eds.). *Handbook of qualitative research*. 2. ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000. p. 733-768.

GRANT, Alec. **Inaugural Conference of British Autoethnography Keynote**. *Autoethnography: threat and promise*. Brighton Journal of Research in Health Sciences, v. 1, n. 1, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HANSTED, Talitha Cardoso; GOHN, Maria da Glória. **Teatro e educação: uma relação historicamente construída**. *EccoS – Rev. Cient.*, São Paulo, n. 30, p. 199-220, jan./abr. 2013

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. 8. ed. Campinas: Papirus, 2009.

JODELET, Denise. **Loucuras e representações sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

KOUDELA, Ingrid D. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro. Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.** / Evani Tavares Lima. - Campinas, SP: [s.n.], 2010.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões.** Estudos Avançados, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, jan./abr. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a19v1850.pdf>> Acesso: 07 de fev 2023

NORSE, Gerson. **Os Tambores de Brecht.** Adaptação inédita de poesias e peças de Bertolt Brecht. Aracaju - SE, 2017.

NUNES, Ewertton. **Sou mulher, não sou uma invenção.** Texto teatral inédito. Aracaju - SE, 20..

NUNES, Lina Delé. **Um grito de liberdade: A cabana do pai Thomaz.** Conto de Griô. Adaptação inédita da obra A Sociedade Libertadora: Cabana do Pai Thomaz de Maria Nely. Aracaju - SE, 2018.

OIDA, Yoshi. **Artimanhas do Ator.** São Paulo: Via Lettera, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista.** São Paulo: Companhia das letras, 2019.

SELBACH, Simone et al. **Arte e Didática.** Petrópolis - RJ: Editora Vozes Ltda, 2010.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** 29.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** 39. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VERSIANI, Daniela G.C.B. 2005. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.