



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

ANTONIO RAMON FERREIRA DE SOUZA

**A (A)FIRMAÇÃO DE UM CORPO SUJEITO-ARTISTA: CAMINHOS DO
MONÓLOGO (NÓ)TÍCIAS**

SÃO CRISTÓVÃO - SE

2026



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

**A (A)FIRMAÇÃO DE UM CORPO SUJEITO-ARTISTA: CAMINHOS DO
MONÓLOGO (NÓ)TÍCIAS**

Projeto de Pesquisa apresentado como requisito parcial para conclusão da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II (TCC II), sob orientação da Profa. Dra. Maicyra Teles Leão e Silva.

SÃO CRISTÓVÃO - SE

2026

ANTONIO RAMON FERREIRA DE SOUZA

**A (A)FIRMAÇÃO DE UM CORPO SUJEITO-ARTISTA: CAMINHOS DO
MONÓLOGO (NÓ)TÍCIAS**

Aprovado em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maicyra Teles Leão e Silva

Prof^a. Dr^a. Márcia Cristina Baltazar

Prof^a. Ms^a. Renata Carvalho Andrade

AGRADECIMENTOS

Uma das coisas mais lindas da vida é agradecer. Então, começo agradecendo à mulher mais importante da minha vida, que cuidou de mim, me protegeu, me guiou e me guia. Dedico este início a Maria Bispo Ferreira, minha linda avó. Desde que me entendo por gente, a senhora e meu falecido avô, Manuel do Nascimento Ferreira, cuidaram de mim. Muito obrigado!

Obrigado à minha mãe, Maria das Dores; à minha irmã Beatriz Ferreira; à minha irmã Juliana Ferreira; ao meu irmão José Raimundo e à minha sobrinha Maya Ferreira, por serem importantes em minha vida. Estou feliz por tudo o que temos juntos. Obrigado a todos os meus primos e, em especial, a J. Rômulo Oliveira. Obrigado aos outros familiares!

Obrigado às minhas amigas Larissa Nascimento, Laís Nascimento e Eric Cruz, por tudo o que a gente viveu juntos e por tudo o que ainda vamos viver. Obrigado a todos os amigos que a universidade me proporcionou conhecer, em especial a César Augusto, Daniel Silva, Elida Marta, Ryan Melo, Jean Santana, Kayan Carvalho, Christian Toledo e Larissa Ramos; vocês me inspiram todos os dias. Obrigado a Neto Andrade e a Larissa Macêdo pela amizade e por tudo o que vivemos na arte. Obrigado a Elizabeth Franco, Leandro Matos, César Menezes, Franciele Eloy, Tiago Mandiga, Letícia Santana, Lívia Dourado, Henrique Lima, Sâmea Mirele, Breno Silva, Vitória Maria, J. Gabriel Oliveira e a todos que passaram pela companhia *Sutaques de Casa*.

Obrigado à professora Renata Carvalho por proporcionar a arte em minha vida, pela oportunidade de ser artista, pela amizade e por hoje compor a minha banca. Minha eterna gratidão.

Obrigado à Universidade Federal de Sergipe e a todos os professores que compõem o Departamento de Teatro: Joana Lavallé, Olívia Brazil (obrigado por compor a banca avaliadora), Marcelo Brazil, Gerson Praxedes, Carlos Mascarenhas, Carlos Alberto, Christine Arndt e Márcia Baltazar (minha imensa gratidão por ter aceitado compor a banca). À Maicyra Leão, minha imensa gratidão por ter aceitado ser minha orientadora e por toda a visão dedicada ao meu trabalho. E a todos os outros que passaram, muito obrigado! Vocês foram primordiais em minha formação.

Obrigado a Deus e a todos os Orixás, por me guiarem no caminho. Mesmo não estando mais em nenhuma religião, sinto vocês comigo. Obrigado!

RESUMO

O presente memorial analisa os processos de construção do monólogo (*Nó)tícias*, abrangendo desde a elaboração dramatúrgica até as escolhas cênicas. Parte-se da concepção de um corpo orientado pela perspectiva de afirmação do sujeito-artista, no qual as experiências pessoais constituem matéria fundamental para a criação da obra. Nesse sentido, adota-se como referencial a abordagem do Teatro Documentário, compreendida como um campo de diálogo com elementos do real. A figura do palhaço emerge como composição cênica a partir da busca por um contraste entre as expectativas associadas ao riso e a densidade dramática de conteúdos sociais relacionados a violências estruturais. O trabalho opera com narrativas não ficcionais, que são reelaboradas poeticamente no âmbito da cena por meio do uso de recursos como o jornal, a memória e o áudio. Parte da dramaturgia do espetáculo foi concebida anteriormente a esta pesquisa, enquanto a última narrativa apresentada resultou de uma performance que convocou o público a compartilhar experiências pessoais, as quais passaram a integrar o processo de criação e a configuração final da cena.

PALAVRA-CHAVE: teatro, teatro documentário, sujeito-artista, monólogo, palhaço.

ABSTRACT

This memorial analyses the processes involved in constructing the monologue (*Nó)tícias*, covering everything from dramaturgical elaboration to scenic choices. It starts from the conception of a body guided by the perspective of affirming the subject-artist, in which personal experiences constitute fundamental material for the creation of the work. In this sense, it adopts as a reference the approach of Documentary Theatre, understood as a field of dialogue with elements of reality. The figure of the clown emerges as a scenic composition from the search for a contrast between the expectations associated with laughter and the dramatic density of social content related to structural violence. The work operates with non-fictional narratives, which are poetically reworked within the scope of the scene through the use of resources such as newspapers, memory, and audio. Part of the show's dramaturgy was conceived prior to this research, while the last narrative presented resulted from a performance that invited the audience to share personal experiences, which became part of the creative process and the final configuration of the scene.

KEYWORDS: theatre, documentary theatre, artist-subject, monologue, clown.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz de divulgação do projeto <i>Teatro às Terças</i> , arte de Ryan Melo	4
Figura 2 - Cena do monólogo <i>(Nó)tícias</i> no Centro de Excelência Professor Abelardo Romero Dantas. Foto: Graziely de Melo	5
Figura 3 - Árvore do Nascimento: relações entre o sujeito e o artista	8
Figura 4 - Desenho do palhaço, elaborado por Renata Carvalho	13
Figura 5 - Cena de apresentação do monólogo <i>(Nó)tícias</i> no Centro de Excelência Professor Abelardo Romero Dantas. Foto: Paulo Augusto	16
Figura 6 - Detalhe de cena com utilização do espelho. Foto: Paulo Augusto e Graziely de Melo	17
Figura 7 - Primeiro registro da maquiagem do palhaço. Foto: Daniel Silva	27
Figura 8 - Momento da performance <i>Nó</i> , com a realização de nós na corda. Foto: Jean Santana	32
Figura 9 - Post de chamada para o evento performativo. Arte do evento	34
Figura 10 - Performance <i>Nó</i> : momento do abraço. Foto: Jean Santana	35

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. ATO I - O CORPO QUE EMERGE: DO REAL À CENA	8
2.1. A (a)firmação do sujeito-artista	8
2.2. A figura do palhaço e as expectativas de sua presença.....	14
3. ATO II – CAMINHOS DA DRAMATURGIA.....	22
3.1. Da memória à dramaturgia	22
3.2. Da dramaturgia à cena	28
3.3. Da performance à dramaturgia	31
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS	41
APÊNDICE	43

1. INTRODUÇÃO

Começo está escrita contando um pouco da minha trajetória na construção do sujeito-artista, assim reafirmando e trilhando os caminhos dos processos do eu. Ingressei no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Sergipe (UFS) no ano de 2020. Mas, antes de falar mais sobre esse lugar que ocupo, minha história na arte começa em 2015, quando a professora de Arte, licenciada em Dança pela UFS, Renata Carvalho, começou a ministrar aulas no Colégio Estadual Sílvia Romero, localizado na cidade de Lagarto, Sergipe. Renata chegou com a ousadia de levar a arte para dentro da escola.

Por meio das aulas práticas na disciplina de Arte, Renata, com suas provocações em sala de aula, projetos desenvolvidos na escola e incentivos poéticos no chão da escola, me inspirou e motivou a escolher o curso de Licenciatura em Teatro na UFS. Para além disso, também reconheço que o interesse pela linguagem artística me acompanha desde pequeno, quando eu brincava sozinho, criando personagens.

O tempo foi justo. Me fez entrar na universidade depois de três tentativas. Em 2020, embarco nessa aventura e, hoje, entendendo as tentativas que não deram certo, sou grato pelos impasses. Logo ao adentrar na UFS, encontrei pessoas que se tornaram importantes em minha trajetória, contribuindo de forma essencial para o professor-artista e sujeito-artista que venho me tornando.

Nesse ano, conheci o bailarino sergipano Leandro Matos e recebi o convite em uma live organizada por ele, na qual entrevistava Renata Carvalho em um de seus projetos, intitulado *Diálogos Sobre a Dança em Sergipe*, para participar de aulas remotas de dança. Leandro havia voltado de Salvador, Bahia, recém-formado como técnico em dança pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), e queria partilhar o que estava pulsando em seus anos de formação na capital baiana, oferecendo aulas online e gratuitas. Estávamos em um ano pandêmico, em que a distância era primordial por causa da Covid-19¹.

¹ A COVID-19 é uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2, um tipo de coronavírus (um dos vírus respiratórios), identificado no final de 2019, na cidade de Wuhan, China. A Organização Mundial da Saúde (OMS) considerou-a uma pandemia em 2020, devido à ampla distribuição geográfica da doença no mundo.

Esse corpo que escreve este texto é curioso e afirma que as experiências com a dança na escola, a partir das aulas de Renata, e, ao adentrar a universidade, estudar o corpo teatral pelas disciplinas práticas do curso de Teatro da UFS (tais como *Expressão Corporal e Vocal*, *Teatro e Ação Cultural*, *Ensino de Teatro*, *Maquiagem e Caracterização Teatral*, *Interpretação*, *Prática de Montagem Cênica*, dentre outras) potencializaram o corpo do sujeito-artista, permitindo a construção da consciência corporal e versatilidade nas criações artísticas.

Atualmente, faço parte da companhia de dança *Sutaques de Casa*, que tem o intuito de homenagear Sergipe por meio das manifestações da cultura popular sergipana e dos estudos contemporâneos em dança. O grupo é dirigido e coreografado pelo bailarino Leandro Matos. Essa parceria se mantém desde os encontros das aulas de dança remota, em 2020.

Existe um lugar dentro de mim que busca cada vez mais ser esse sujeito-artista com experiências teóricas e práticas. Hoje, cursando Licenciatura em Teatro na UFS, esse espaço que ocupo é um lugar que me fez querer continuar aperfeiçoando minhas práticas artísticas e, mesmo com tantas dificuldades, estudar licenciatura é uma descoberta prazerosa todos os dias. E, por mais que eu não quisesse ser professor no início do curso, noto que esse lugar de ensino também é onde devo estar.

Neste ano, 2025, busquei estreitar ainda mais meus laços com o fazer sujeito-artista e fui contemplado com minha aprovação no curso de Formação de Atores e Atrizes do *Grupo Imbuauça*, com duração de um ano, o mais antigo grupo de teatro de rua do Brasil. Enfatizo que ser professor-artista e sujeito-artista é um território de descobertas e experimentações contínuos.

As disciplinas práticas são fundamentais no curso de Licenciatura em Teatro para que possamos desenvolver domínio em sala de aula. A disciplina *Teatro e Ação Cultural* faz parte do currículo do curso, sendo obrigatória e sempre ofertada no período ímpar. Pude cursá-la no período letivo de 2024.1, na UFS, contabilizando quatro meses de aula, com um encontro semanal, entre 6 de maio e 29 de outubro de 2024. Nesse período específico, a disciplina foi ministrada pela professora Márcia Baltazar. Essa matéria tem a finalidade de promover reflexões sobre cultura, política cultural e fomento cultural na comunidade externa à universidade, estimulando, assim, práticas pedagógicas teatrais. Logo, nas discussões sobre o plano de curso da disciplina, surgiu o desejo de levar cenas teatrais para a comunidade, na praça do

bairro Rosa Elze, em São Cristóvão, local em que se encontra a universidade. Assim, criamos o projeto chamado *Teatro às Terças*.

O projeto tinha como objetivo realizar apresentações teatrais todas as terças-feiras. Cada aluno da turma deveria preparar uma pequena cena de 10 minutos, e planejamos isso para 12 encontros. O projeto *Teatro às Terças* acabou se tornando um hábito, e começaram a aparecer espectadores para assistir. Após cada apresentação, os alunos e o público que parava para assistir às cenas conversavam, com a finalidade de criar um debate sobre a apresentação, tanto a partir das impressões do público externo quanto dos alunos, com um olhar mais técnico (como figurino, marcações, dramaturgia etc.). Com isso, a comunidade externa passava a participar e a compreender um pouco mais sobre a funcionalidade do teatro por trás de toda a construção. Dessa forma, foi a partir desses debates pós-apresentações que surgiu o interesse em continuar desenvolvendo o monólogo criado para a disciplina, que agora reverbera neste memorial crítico.

O título do monólogo começa com a utilização da palavra “nó”. Essa analogia traz a perspectiva da dramaturgia, que dialoga sobre questões sociais, remetendo ao fechamento na garganta ao falar sobre assuntos que precisam ser ditos. A outra palavra incluída é “notícias”, estabelecendo, assim, uma relação com os veículos de comunicação transmitidos pela televisão. Ao juntar as duas palavras, brinca-se com o emaranhado e com o desconforto de trazer histórias reais para o teatro, formando, assim, o título: *(Nó)tícias*.

Ao refletir sobre qual trabalho artístico poderia apresentar no *Teatro às Terças*, inicialmente considerei levar a performance *Lixo Vivo*, desenvolvida na disciplina optativa do curso de Licenciatura em Teatro da UFS, ministrada por Maicyra Leão. No entanto, despertou em mim o interesse em criar um outro trabalho artístico. Ao conversar com meu amigo Jean Santana sobre possíveis produções, surgiu a ideia de experimentar a figura de um palhaço popular, com uma perspectiva triste, um palhaço que não trouxesse o riso nem a bobagem, mas que pudesse relatar notícias sobre questões de violência na sociedade.

Na primeira apresentação e na escrita dramaturgica, constam dois relatos: o primeiro aborda o linchamento de uma mulher, motivado por informações falsas; o segundo trata de um jovem que sofre homofobia e é morto pelo próprio pai. Assim, neste memorial crítico, um terceiro relato passa a compor a dramaturgia, diante da

necessidade de expandir o monólogo *(Nó)tícias*. Trata-se de um trabalho artístico em constante transformação, pois a arte não se limita ao que foi criado, ela sempre pode ir além.

A ideia inicial era que a figura do palhaço fosse totalmente triste, contando apenas esses dois relatos iniciais. No entanto, ao longo do processo e ao chegar a este memorial crítico, compreendi que o palhaço é vivo e está disposto a permitir que o riso surja no meio da tristeza. Esse riso e os momentos de brincadeira acontecem no início do monólogo, por meio do olhar e do objeto espelho que ele carrega, interagindo com o público e entre os entremeios dos relatos. Esse memorial crítico busca um terceiro relato que componha com os dois relatos existentes na dramaturgia.

A primeira história relatada pela figura do palhaço me fez revisitar o ano de 2014. Trata-se da notícia de uma mulher que, ao voltar para casa, foi confundida pela população devido a um relato falso que circulava nas redes sociais, acusando-a de praticar bruxaria com crianças. A segunda história não foi retirada de nenhuma notícia de jornal ou lembrança marcante, mas trata de uma violência muito recorrente no Brasil. Ao refletir sobre a violência motivada pela orientação sexual, escrevi o relato da morte de um jovem que sonhava em ingressar na universidade, mas cuja vida foi interrompida pela não aceitação, pela brutalidade e pela homofobia de seu pai.

Figura 1 – Cartaz de divulgação do *Teatro às Terças*, feito por Ryan Melo



Fonte: Acervo pessoal

A continuidade do trabalho com o monólogo *(Nó)tícias* vem da experiência da primeira apresentação, na qual foi criado, para o projeto *Teatro às Terças*, e das provocações que surgem após. O mais interessante é que no dia da estreia acabei

apresentando duas vezes, a pedido da professora Márcia Baltazar, pois, quando estava finalizando, chegava mais público. Essa experiência me impulsionou a escrever este memorial crítico. Logo, é de suma importância enfatizar o quanto as disciplinas promovem provocações, e como essas provocações contribuem para a continuidade do processo crítico e pedagógico no teatro, evidenciando a relevância do curso para os alunos, que se formarão como professor-artista e sujeito-artista.

Outra parte da motivação está relacionada a uma apresentação no Centro de Excelência Prof. Abelardo Romero Dantas, em Lagarto, Sergipe, dentro do projeto *Arte no Meio*, criado por Renata Carvalho. O projeto acontece uma vez por semana na escola e contempla apresentações tanto de alunos quanto de artistas convidados. O *Arte no Meio* ocorre durante o intervalo, logo após o almoço, e abre um tempo para que os alunos consumam arte; os 10 minutos do monólogo foram suficientes para que tivessem a oportunidade de apreciar mais um trabalho artístico.

Figura 2 - Cena do monólogo *(Nó)tícias*, no Centro de Excelência Abelardo Romero Dantas. Foto de: Graziely de Melo



Fonte: Acervo pessoal

A escrita deste memorial crítico tem como objetivo dialogar sobre o monólogo *(Nó)tícias* e sobre os caminhos pelos quais meu corpo, enquanto sujeito-artista, afirma

sua trajetória como uma criação de si, articulando-se com a figura do palhaço e com a dramaturgia, que passam a trilhar percursos interligados. Busca, também, evidenciar as mudanças ocorridas desde a primeira apresentação, quando a dramaturgia contava apenas com duas histórias: uma sobre linchamento e outra sobre homofobia.

Surge, então, a necessidade de uma terceira narrativa para compor a obra, a partir da criação de uma performance desenvolvida no processo laboratorial com o tema do racismo estrutural. Desse novo trabalho, incorporado ao monólogo, nasce a escrita dessa nova história, que passa a dialogar com os outros relatos da dramaturgia, uma vez que o processo criativo não se encerra, mas se constitui como um movimento contínuo. Compreendendo isso, o trabalho ganha corpo ao se relacionar com o sujeito-artista, a partir do momento em que me reconheço nesse processo, seja na criação desse corpo artístico, a afirmação de um corpo preto, gay e político, seja na maneira como tudo isso atravessa a dramaturgia do monólogo *(Nó)tícias*.

Como ferramenta de análise para a construção teórica dramatúrgica, encontro o Teatro Documentário. No entanto, durante todo o processo de escrita deste memorial, percebo que parte da dramaturgia não se relaciona diretamente com a ideia documental. Contudo, busca inspiração na relação entre o real e o ficcional. Para além disso, não afirmo que o monólogo *(Nó)tícias* se configure como Teatro Documentário, seja pela construção dramatúrgica, seja pela encenação.

Este memorial crítico está organizado em dois capítulos. O primeiro dialoga sobre o corpo do sujeito-artista (um corpo preto que se afirmar no mundo) e sua relação com a construção da figura do palhaço. Inicialmente, não havia a intenção de abordar a palhaçaria; contudo, no processo prático, percebe-se que não é possível desvincular totalmente o trabalho das nuances e das graças do ser palhaço. Assim, provocam-se no público impressões que transitam do riso ao trágico.

No segundo capítulo, dialoga-se sobre a dramaturgia do monólogo *(Nó)tícias* e o processo de construção da performance chamada *Nó*, um trabalho desenvolvido como parte da criação dramatúrgica, destinado a compor uma terceira história da dramaturgia.

Dar continuidade ao trabalho artístico é também uma forma de reforçar a importância de não deixar no esquecimento uma obra que levou tempo para ser criada e que existiu para o público em uma única apresentação. Assim, as costuras que

iremos tecer neste memorial são fruto do desejo de colocar para fora as amarras da sociedade por meio do teatro.

2. ATO I - O CORPO QUE EMERGE: DO REAL À CENA

2.1 A (a)firmação do sujeito-artista

“Eu vi um menino correndo
 Eu vi o tempo
 Brincando ao redor do caminho daquele menino
 (...)

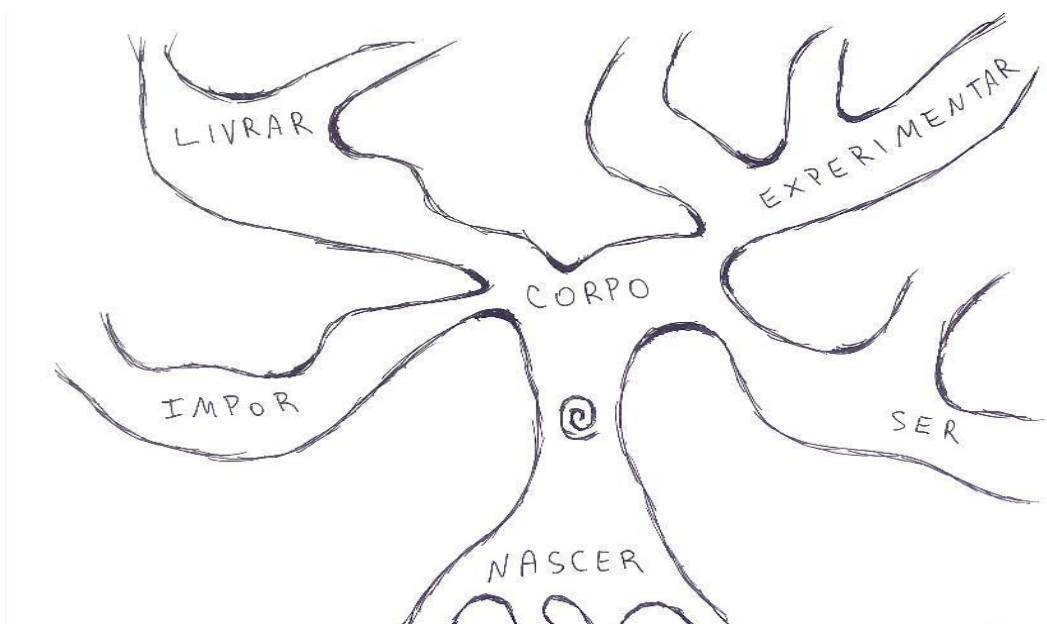
A vida é amiga da arte
 É a parte que o Sol me ensinou
 O Sol que atravessa essa estrada que nunca passou
 Por isso uma força me leva a cantar
 Por isso essa força estranha
 Por isso é que eu canto, não posso parar
 Por isso essa voz tamanha” (VELOSO, 1978)

O corpo é construído a partir de paradigmas que a sociedade costuma preencher com normas estabelecidas. O corpo nasce nu, mas, ao sair para o mundo, são impostas diversas camadas consideradas “corretas” pela sociedade. Trata-se de um movimento de padronização que reprime as diferenças sociais. Mesmo com os cuidados que cada pessoa necessita ao nascer, interesses alheios acabam impondo corpos padronizados. Independentemente de quem a pessoa seja, existe um lugar socialmente determinado sobre como se comportar no mundo. Dessa forma, no artigo *Corpo/corporeidade do negro*, Érika Cristina Silva Alves e Wagner Wey Moreira apresentam o seguinte pensamento:

Mesmo sabendo do seu valor enquanto humano e suas qualidades, o ser humano vive em sociedade e se constitui a partir das relações estabelecidas nela. Os processos políticos, sociais e históricos construídos são instituídos por ideologias que podem ser perceptíveis para alguns e para outros não. Porém, todos sofrem a sua influência, pois esta determina a forma como as situações serão estipuladas entre os sujeitos sociais. (ALVES, MOREIRA, 2021. p. 9)

Essas influências sociais muitas vezes são rompidas nos corpos quando a liberdade e o domínio sobre a própria vida são estabelecidos. Enquanto isso, os corpos carregam os costumes sociais e as ideologias históricas. Ao compreender isso, passo a construir novas narrativas que façam sentido para meu corpo, e surge, então, o sujeito-artista. A partir dessa reflexão, penso em traçar um caminho artístico e de descoberta do ser por meio da criação de um desenho de uma árvore que se assemelha a uma árvore genealógica.

Figura 3 - *Árvore do Nascimento*: as relações entre meu sujeito e o artista



Fonte: Acervo pessoal

A *Árvore do Nascimento* estabelece uma relação com a criação enquanto sujeito-artista, formando uma metáfora entre a força da árvore e a força humana a partir da descoberta do próprio fazer artístico. Seja no nascer, como o broto que surge, ou no desenvolvimento do corpo, esse olhar para si se expande pelos galhos, que passam a se impor, livrar, experimentar e ser.

Durante muito tempo, não me reconhecía como uma pessoa preta. É estranho perceber que a própria existência não é socialmente reconhecida como potente no mundo. Isso evidencia uma forma estruturada de apagamento dos corpos pretos existentes no Brasil, relacionada ao fato de que grande parte da política brasileira é governada por pessoas brancas. Mesmo com lutas e pensamentos críticos, atualmente corpos pretos ainda permanecem à margem, muitas vezes esquecidos.

Lembro-me de quando era criança, como a rejeição estava sempre presente e como, ainda hoje, esse assunto atravessa meu corpo. Outro momento que guardo na memória é quando minha criança interior desejou ser uma pessoa branca. Esse foi um enfrentamento que carrego e ressignifico ao me aceitar enquanto homem preto de pele clara. Por muito tempo estive no lugar do não visto, no lugar do não desejado. Reconhecer-se como um corpo preto é compreender que esse corpo é político. Mesmo diante de toda essa estrutura, é fundamental colocar a própria negritude em evidência.

No ano de 2017, comecei a me reconhecer, a me enxergar e a me colocar frente ao embate dos comentários que me desfavoreciam e que poderiam me fazer recuar. Isso aconteceu aos 19 anos, e é impressionante perceber quanto tempo foi necessário para olhar para si no mundo com mais cuidado e amor. Dessa forma, deixar o cabelo crescer foi o primeiro passo para que este corpo, que hoje resiste no mundo com mais força e sabedoria, se afirmasse plenamente.

É urgente “a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre a história, sobre a valorização do negro, somada à exaltação da cultura afro-brasileira, desloca a visão do senso comum e passa a integrar um lugar de maior pertencimento” (AQUINO, 2021, p. 8). Dessa forma, é preciso reafirmar o lugar que se ocupa no mundo, seja pelos direitos no dia a dia, nos espaços de estudo ou na arte.

Ao afirmar-me como um corpo preto, carrego a força daqueles que contribuíram para o meu processo de afirmação. Ainda no ensino médio, espaço importante para o meu surgimento enquanto artista e para o reconhecimento da minha racialização, duas pessoas se destacam nesse percurso: Larissa Nascimento e Laís Nascimento. Duas amigas de grande importância na minha vida, que despertaram em meu corpo questões que, por muito tempo, haviam sido apagadas, mas que se reacenderam como fósforo ao tocar na caixa.

Outra base que acompanha a minha trajetória de reconhecimento da identidade racial são os artistas e escritores que resistem, usando sua voz e sua arte para denunciar o preconceito e o racismo presentes na sociedade. Foi a partir deles que um novo mundo de referências, associações e reconhecimentos passou a integrar minha experiência.

Na literatura, Djamila Ribeiro foi fundamental: através de seu livro *Pequeno Manual Antirracista*, passei a compreender as violências raciais e a refletir sobre como discuti-las e combatê-las na sociedade. Outra autora importante é Conceição Evaristo, com *Olhos d'Água*, um livro de contos que retrata a vida de pessoas pretas e o enfrentamento das mazelas sociais. Na música, destaco a rainha Elza Soares, com *A Carne*, e a potência da voz de Bia Ferreira, com *Diga Não* e *Conta Não é Esmola*. Canções que fortaleceram meu olhar para uma sociedade marcada pelo apagamento social.

O início da minha prática artística e da expressão corporal ocorreu com a experiência na dança afro, especialmente na *Comissão de Frente da Marcha da*

Consciência Negra, realizada na Escola Estadual Sílvio Romero, em 2016, com coreografia criada por Renata Carvalho. A performance se deu ao som de *Cantos das Três Raças*, de Clara Nunes, na voz de Alcione. No ano seguinte, participei ao som de *Negro Zumbi*, de Leci Brandão. Foram dois anos em que pude vivenciar novas formas de relação com meu corpo e revisitar minha ancestralidade.

A dança, trabalhada em projetos na escola sob a orientação de Renata Carvalho, é a arte que colocou meu eu artístico em movimento e reacendeu a vontade de cursar Teatro. Essa experiência contribuiu significativamente para que meu corpo adquirisse consciência de si e compreendesse a importância de ser um corpo político. Ao compreender a relevância das referências e da representatividade, podemos dialogar com o texto *O Corpo Negro em Cena: Em Legítima Defesa*, de Gisely Alves de Aquino:

A resistência da negritude brasileira como possibilidade de existência, independentemente de se dar pelo viés da militância, da educação, da comunicação ou das artes, oferece-se como resgate de conteúdos e valores negrorreferenciados. (AQUINO, 2021. p. 9.)

Portanto, a resistência diária do povo preto fortalece a ocupação de espaços que, por muito tempo, lhes foram negados. Hoje, essas representações fortalecem toda uma comunidade a se enxergar como potente. A partir disso, um corpo comunica ao produzir imagens, imagens que são vistas socialmente. Assim, quando meu corpo é colocado no mundo, percebo: um corpo alto, magro, com ombros avantajados, um corpo preto, artístico e educador. Essa busca interna e externa pelo reconhecimento e valorização é permanente até hoje, colocando este corpo no mundo com resistência. É um corpo que aprende todos os dias sobre sua importância, mesmo tendo passado longos períodos sem se reconhecer como potente.

Vivenciar a arte na escola e a chegada à universidade contribuiu para a formação do professor-artista e do sujeito-artista, por meio de estudos constantes. Trata-se de uma junção produtiva dos processos de construção de um corpo mais ativo na cena, que ganha memória corporal e, com isso, desenvolve versatilidade no início de cada nova criação. Essas experiências ampliam o repertório vivo que um corpo pode oferecer, possibilitando a conquista de espaços em projetos artísticos. Por isso, reconhecer a importância dos caminhos já percorridos é:

Compreende-se que os processos de criação são atravessados pelo ambiente em que estamos inseridos e podem desencadear comportamentos, reflexões e sentimentos a partir de vivências, experiências e urgências individuais e coletivas. (ALVES, MOREIRA, 2021. p. 5)

A dança afro e a dança contemporânea trouxeram novas possibilidades ao meu corpo e mostraram como a criação coreográfica atravessa diferentes perspectivas, tornando-o mais expressivo. Para o teatro, a dança proporciona flexibilidade na construção de personagens. Dessa forma, a expressão corporal, desenvolvida a partir da dança contemporânea e das aulas de teatro, ao chegar à Universidade Federal de Sergipe (UFS), revelou de maneira surpreendente como essas experiências contribuem para a formação do artista/professor que busca trabalhar com um corpo versátil. Assim, de acordo com o pedagogo Jorge Lorrosa Bondía: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDIA, 2002, p. 21 e 25). Ele complementa ainda que: “(...) é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe...”

Desenhar e costurar um corpo é um movimento que todo artista deve realizar a partir das vivências que constrói, seja por meio de aulas práticas ou assistindo a trabalhos artísticos. Todos esses hábitos permitem que o artista construa um repertório que se reflete em sua trajetória na arte.

O repertório corporal é a conexão entre cada movimento que pode ser explorado, formando um diálogo que se ativa quando o artista o coloca em prática em seus trabalhos. Movimentar, gesticular, articular e criar o corpo é um processo profundamente individual, que possibilita novas descobertas nesse corpo único. Porém, como aponta Brandão: “(...) atenta para a existência de um processo contínuo de trocas de informação entre corpos e ambientes, podendo-se estender essa compreensão para todos os nossos atos, para o nosso ser e estar na sociedade...” (BRANDÃO, 2015, p. 3 e 4).

Estudar teatro e dança proporcionou um profundo conhecimento corporal. No entanto, é importante compreender que a continuidade por meio das aulas é fundamental para o corpo e para o artista, que está sempre em processo de criação. Por isso, a integração entre teoria e prática possibilita um aprendizado mais consistente e elaborado, tornando tudo mais coerente e aprofundado, tanto nos processos criativos quanto nas oficinas em sala de aula.

Os seus processos artísticos podem ser potencializados enquanto processos de ensino-aprendizagem que possibilitam avanços e conquistas em termos de empoderamento pessoal, convivência e relação social, como aquisição de informações e elevação do conhecimento. (BRANDÃO, 2015. p. 3)

Quando comecei a movimentar meu corpo, percebi que havia uma rigidez. Era um corpo que ainda tentava compreender toda a coordenação motora que lhe faltava. Podemos até chamá-lo de “desengonçado”. Foi por meio da prática e das experimentações que passei a organizar minha consciência corporal, que por muito tempo havia sido negligenciada.

Conforme esse corpo foi ganhando forma, o processo de criação tornou-se mais consistente, passando de um corpo rígido para um corpo flexível. É impressionante como a dança é a arte que movimenta o corpo com precisão. O olhar que tenho hoje para o meu corpo é resultado das aulas, que estimulavam os alunos a criar a partir da dança contemporânea.

Observar esse processo, que hoje vem sendo estudado e registrado, é, por vezes, uma forma de glorificar cada passo que este corpo deu. O corpo artístico caracteriza-se pela abertura a novas possibilidades e pelo desejo de aprender e adquirir repertório constantemente. Tudo isso o torna não apenas mais flexível e articulado para a dança, mas também para o teatro. As artes se complementam, e ambas trabalham o corpo com amplitude na construção das artes cênicas.

No campo das artes cênicas, observa-se que o corpo em cena materializa questões estéticas que podem pertencer ao resgate de memórias de uma coletividade. Lidar com a memória é ter a possibilidade de pertencimento e escrita sobre uma trajetória, esse é um privilégio que no espaço hegemônico cultural ainda não é destinado a todo mundo. (ALVES, MOREIRA, 2021. p. 11)

O corpo é a presença marcante na cena. Esse lugar de ser visto emociona o espectador. Um corpo “bem-marcado” no palco, resultado da trajetória e da técnica artística, torna-se mais versátil e capaz de criar múltiplas possibilidades em cena. É possível estabelecer essa relação cênica sem a necessidade da fala, pois o corpo comunica muito por si só. O trabalho corporal é fundamental para que se perceba verdade na cena.

O corpo é uma matéria que reflete experimentação e descoberta. Sem isso, ele permanece estagnado, sem comunicar o que deseja transmitir. O corpo carrega histórias, com suas marcas, e cria um estado de vulnerabilidade. Portanto, é

fundamental compreender como o funcionamento mecânico e reprodutor do corpo contribui para o trabalho corporal, sem apagar as vivências. É por meio desse processo que o corpo preto chegou ao monólogo político, explorado através da figura do palhaço, como será abordado no próximo subtítulo.

2.2 A figura do palhaço e as expectativas de sua presença

Figura 4 - Desenho do Palhaço, feito por Renata Carvalho.



Fonte: Acervo pessoal

A figura popular do palhaço, utilizada no trabalho como representação, é marcante mundialmente e presente em diversas histórias. Como observa Bere: “O palhaço é uma figura desajustada que insiste em aparecer em quase todas as culturas e tradições” (BERE, 2020, p. 3). No monólogo *(Nó)tícias*, não penso na construção do palhaço a partir do meu “eu ser” palhaço, mas sim no uso das características do palhaço vinculadas à ideia de personagem. No entendimento popular e nos estudos, o palhaço esconde suas dores por meio do riso; no monólogo, na primeira apresentação, o inverso ocorre: a gargalhada do público frente ao desajustamento do palhaço não se manifesta.

A maquiagem do palhaço pode ser compreendida como uma forma de fortalecimento para dar voz ao corpo preto, um corpo que precisa ser ouvido, mas ao qual a sociedade muitas vezes nega expressão. Nesse sentido, o palhaço contribui para esse mascaramento diante do olhar social, e a máscara torna-se parte do corpo, incorporando a extravagância do palhaço popular.

Inicialmente, pensei em criar um palhaço triste e refletir isso na maquiagem. No entanto, Daniel Silva, maquiador deste trabalho, destaca que a proposta quebra as expectativas do público ao apresentar uma imagem diferente daquela associada ao imaginário popular. Assim, optamos por uma maquiagem de palhaço popular, mantendo, é claro, a liberdade de criação do maquiador.

O corpo pode comunicar e criar uma perspectiva diferenciada de seu estado comum; quando levado à cena, ele pode se transformar em outro corpo, um corpo contrário à imagem cotidiana. Esse é o movimento que busco provocar: pegar uma figura popular e transformá-la em personagem, de modo que ela possa, de fato, comunicar as vulnerabilidades presentes na sociedade.

A figura do palhaço representa o desajuste na sociedade e no mundo, no palco ou no filme. A imagem frequentemente associada a ele, do idiota sem esperança ou do idiota ingênuo, é realmente um convite para o público ver o mundo com outros olhos, adotando a perspectiva da realidade do ponto de vista de um palhaço. (BERE, 2020, p. 4)

Pensando na fala de Beré, a figura do palhaço é constantemente colocada ao ridículo e, por meio de seu papel, denuncia as dores da sociedade, utilizando recursos como o exagero e o desengonçado. A existência do riso representa uma quebra dos paradigmas sociais, levando o público a evitar reproduzir o que é considerado ridículo.

Ao contextualizar a figura do palhaço no monólogo *(Nó)tícias*, retrato essa seriedade de forma evidente, sem apresentar um palhaço popular tradicional. A quebra ocorre quando o público espera de seu “ser” um jeito bobo e idiota, mas, ao comunicar os relatos das vítimas sociais, o personagem desestabiliza e gera impacto no espectador.

“Os palhaços, pode-se dizer, tornam-se agentes reveladores por meio da personificação do desajustamento” (BERE, 2020, p. 4). É evidente como essa figura desestrutura o pensamento, tornando sua presença marcante. Por meio do

desajustamento, ela provoca o corpo, desperta reações cotidianas e se expõe ao máximo, evidenciando sua predisposição em revelar o fluxo da vida.

A figura do palhaço suscita o riso. Essa observação foi vivenciada no próprio monólogo *(Nó)tícias*, apresentado em diferentes ambientes, como na praça, onde tudo começou, e a segunda apresentação, na escola. Pude notar que, mesmo antes de narrar qualquer história, a mera presença do palhaço já provocava o riso, até mesmo no ato do silêncio. Isso evidencia o quanto o corpo dessa figura é poderoso e capaz de comunicar apenas por meio do movimento.

O corpo do palhaço é marcado pela sensibilidade à vida, ao estranho, ao incomum, ao diferente. A sociedade nem sempre se dispõe ao que é diverso, e esse “ser” que se destaca posiciona-se no lugar do observado, sendo ritualizado por suas trapalhadas, mas buscando seu espaço no mundo. “O palhaço pode ser pensado mesmo como um agente de revelação: ele, ou ela, revela o mundo, por não se encaixar nesse mesmo mundo” (BERE, 2020, p. 5). Esse desencaixe é fruto do ponto de partida, uma vez que a sociedade impõe regras já estabelecidas. A figura do palhaço, assim, contradiz todo paradigma existente.

Existir no mundo é desafiador, e se mostrar como verdadeiramente se é constitui um enfrentamento de barreiras que, ao longo do tempo, podem ser quebradas. Dessa forma, o corpo do palhaço se dispõe a absorver aquilo que provoca. Durante sua existência cênica, ele se torna um fenômeno de interação e recepção: o público reage ao que é provocado, e o palhaço revela-se por meio do desengajamento.

No monólogo *(Nó)tícias*, a existência da figura do palhaço, apesar de ser provocativa, não se apresenta com um estado desengonçado, mas com sua presença em estado humano, retirando da figura o ridículo de simplesmente “ser”. Tudo começa no fundo do público, em uma espécie de procissão, até a chegada ao palco, o espaço em que ele expressa mais intensamente seu corpo, não pelo desassuste, mas pela amplitude dos movimentos, desenhando marcações corporais ao longo de sua fala. Aqui, o artista e o personagem se dispõem a encontrar um corpo que comunica, mostrando ao público a própria presença. Como afirma Bere: “O artista-palhaço usa seu corpo-em-ação para expor a singularidade de seu próprio desajustamento e, ao mesmo tempo, o desajustamento do contexto geral de estar-no-mundo...” (BERE,

2020, p. 6-7). Esse desajuste constitui o movimento da ação, o caminho da busca pelo estado de se mostrar ao mundo, mesmo em um contexto que não visa o riso.

Figura 5 - Cena de Apresentação do monólogo no Centro de Excelência Professor Abelardo Romero Dantas. Foto de: Paulo Augusto



Fonte: Acervo pessoal

No monólogo, o corpo do palhaço é guiado por meio do espelho. Com o espelho erguido acima da cabeça, ele vai explorando caminhos e olhares através dele. Essa ação revela o modo como a figura se percebe e sugere ao público que a observe também por esse espelho. Trata-se de uma comunicação que fortalece a presença do palhaço. Por meio da imagem, ele convida a olhar para dentro de si, para o próprio corpo, que é exposto ao mundo. Qual caminho seguir: maldade ou bondade no mundo?

O objeto cênico, assim como o corpo, quando bem executado e elaborado, tem o poder de comover o público. “A disfuncionalidade de um objeto pode trazer à luz todo o contexto referencial em que ele é normalmente encontrado” (BERE, 2020, p. 13). Por meio da linguagem artística, é pela comunicação e pela relação que o público

estabelece com a cena que o efeito se realiza. Trata-se de um trabalho simples, mas que, justamente na simplicidade, movimenta os sentidos das coisas.

Figura 6 - Detalhe de Cena, em que me relaciono através do espelho. Foto de: Paulo Augusto e Graziely de Melo



Fonte: Acervo pessoal

O objeto espelho é um ponto de partida para a ação cênica. Ao interagir com ele, a figura do palhaço, enquanto representação, enfrenta suas fragilidades, encarando a si mesma e movimentando suas expressões faciais, colocando-se em um lugar de busca e descoberta. Dessa forma, o espelho torna-se parte do corpo do palhaço. Fazendo uma analogia, o espelho é um objeto frágil, e qualquer deslize pode fazê-lo quebrar, espalhando vidro por todos os lados. “(...) o palhaço não trabalha apenas com o para-que-serve do objeto, mas também com o para-o-que-mais-serve” (BERE, 2020, p. 12). Em um momento da cena, ele entrega seu corpo/espelho a alguém da plateia, correndo o risco ao se dispor para o outro. Ao final, o espelho retorna, e o corpo permanece em congelamento, mostrando-se ao público e compondo a cena. É um corpo que denuncia as violências da sociedade, colocado no mesmo lugar que o espelho: um corpo quebrável, cuja voz que ecoa é um convite para não ser estraçalhado em pedaços.

Marcelo Bere, que atua na área da palhaçaria, em seu artigo *Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço – Heidegger e os palhaços*,

desenvolve a ideia do corpo do palhaço desajustado, desmitificando a noção de que o corpo normativo é um corpo desassustado e mostrando como o palhaço utiliza esse desajustamento para criar experiências corpóreas em cena. Nesse sentido, na proposta que desenvolvi para essa figura do palhaço, é a grandiosidade que ele carrega que permite chamar a atenção do público, aliada à utilização do mascaramento para que meu corpo preto ganhe voz e possa abordar questões sociais, tanto na dramaturgia quanto na cena. Assim, mesmo que o palhaço possua um corpo marcado pelo desajuste, o foco não está nisso, mas no que ele pode proporcionar a partir de sua vulnerabilidade corporal.

Mesmo desmistificando essa figura popular, não é possível fugir totalmente de seus estereótipos, nem é isso que busco. Quero me apropriar da presença marcante do palhaço para este monólogo, e não é nada maleável manter essa ideia. Ainda dentro da perspectiva do desajustamento, Bere afirma: “Se o corpo normativo é, até certo ponto, desajustado, o corpo desajustado do palhaço revela aspectos da estrutura física do corpo comum que estão quase sempre ocultos ou despercebidos em sua transparência” (BERE, 2020, p. 19). Assim, o corpo que é vivo é aquele que trabalha com o repertório das experiências vividas. O desajuste do palhaço é uma busca para interpretar a si mesmo, e seu uso é real, para que o público possa rir desse corpo.

O corpo faz parte do mundo e, ao introduzir narrativas na criação de novos corpos, buscamos referências importantes para a construção do personagem. Desse modo, ao pensar no meu corpo preto, que é um corpo exposto à vulnerabilidade social, uso da figura do palhaço no monólogo *(Nó)tícias*, torno-o personagem e uso a máscara para dialogar sobre questões sociais e ser um corpo capaz de escuta. Trata-se de uma relação de entendimento com o mundo e de troca na existência cênica e vivida. Como afirma Rodrigues: “O corpo como um todo é réplica do Universo e a sua ligação mimética com a natureza está presente em culturas diversas, sejam elas primitivas ou não” (RODRIGUES, 1999, p. 50).

A presença do corpo do palhaço se manifesta de forma marcante a cada passo de sua existência em cena. No monólogo, ele representa essa figura popular, que, para algumas pessoas, desperta medo. Sua presença pode ser até aterrorizante. É impressionante perceber como uma figura que faz rir ao mesmo tempo pode assustar.

Neste trabalho, busco um outro caminho, como mencionado anteriormente. Nesse sentido, no artigo de Eliana Rodrigues, ela apresenta a ideia do grotesco:

A concepção de corpo que vem desenvolvendo-se através do tempo, por exemplo, tem sofrido variações interessantes, sem, contudo, deixar de manter alguns princípios inalterados como é o caso do grotesco. (...) o estilo grotesco tem como características principais o exagero, o excesso, a profusão de imagens e principalmente a exposição corporal de forma explícita... (RODRIGUES, 1999. p. 43).

Por isso, a presença do palhaço é um acontecimento, e é assim que afirmo sua permanência no trabalho. Trata-se de uma presença rica em detalhes, vivida com uma amargura que permanece escondida. Dessa forma, a figura se assemelha à proposta do monólogo.

Um corpo movimentado no silêncio é um corpo que comunica. A cada passo, ele ocupa um lugar de busca pela própria existência. É um corpo vivo, um corpo grande que deseja se expressar, mas que, antes de tudo, se manifesta por meio do silêncio. Como observa Rodrigues: “As fronteiras entre o espiritual e o físico, corpo e alma, ser e matéria parecem dissipadas, especialmente em algumas práticas cotidianas que são literalmente violentas e mórbidas” (RODRIGUES, 1999, p. 44). Para onde vou? Quem são vocês? Essas são as perguntas do palhaço, mesmo sabendo para onde seguir. Já o público, diante do silêncio e da presença dessa figura, se questiona: O que vai acontecer? O que ele vai fazer? Por que esse olhar curioso?

Toda essa singularidade cênica é a reverberação da figura do palhaço, que carrega a vulnerabilidade em seu ato de existir e comunicar por meio do corpo. Ele provoca de forma intensa, atingindo aqueles que se encontram no lugar da não-risada, sem, entretanto, descaracterizar seu corpo ou suas outras formas de existir no mundo. Trata-se apenas de um modo novo de existir e de se comunicar por meio do corpo.

A todo momento, o corpo do palhaço se abre para o que a cena propõe na chegada, na pausa, no olhar, no mistério e em tudo que esse colorido é capaz de expressar. Na primeira cena do monólogo *(Nó)tícias*, proponho a relação entre o corpo e a música *Romaria*, de Renato Teixeira. Essa canção funciona como uma espécie de reza e súplica diante dos acontecimentos e relatos que o palhaço expõe ao mundo.

Quando a música é cantada, o corpo permanece com o espelho. O palhaço canta olhando através dele, mantendo seu olhar direcionado ao público. Ao se espelhar, ele se torna parte do público; assim, seu corpo também pertence à mesma

violência. “Num primeiro momento, quando o clown entra em cena, ele se apresenta ao público, e o público tem que perceber sua figura. Depois ele pega o público e o traz para o seu mundo (do clown), transforma-o (...)” (PUCCETTI, 2000, p. 90). O palhaço coloca seu corpo por inteiro, o que remete a esse lugar de olhar para si mesmo e prestar atenção na contribuição que faz para quebrar paradigmas sociais, seja como testemunha da violência ou como provocador de reflexão sobre ela.

O corpo permanece na cena junto com os relatos, colocando-se de forma evidente na existência cênica como portador das dores. Esse corpo exagerado se dispõe a carregar essas dores, demonstrando os acontecimentos por meio dos gestos que vai relatando. É um corpo que provoca por meio das movimentações, seja através das simbologias criadas como socos ou gestos femininos, quando o pai insulta o filho por fazer gestos considerados femininos. Trata-se de um corpo que se movimenta a partir das provocações que surgem dos relatos.

Esse desenho corporal é carregado de estereótipos. Ao representar o soco, o palhaço fecha a mão e realiza o movimento que o simboliza. “Essas estereotipias são, em sua essência, formas de categorizar as pessoas nos ambientes sociais, sejam essas categorias de origem física, emocional ou moral...” (MATOS, 2000, p. 73). É evidente que tudo isso funciona como um empréstimo que o corpo toma para representar de forma explícita aquilo que deseja comunicar, evidenciando o movimento grotesco por meio da linguagem corpórea de gestos comuns.

A figura do palhaço mostra seu corpo e os corpos daqueles que passam pela violência. É um corpo em constante movimento, que sente cada vivência relatada na própria pele. Essa corporeidade se mantém na sensibilidade de um corpo posto ao mundo, exposto a esse lugar de violência, buscando representar a verdade nua e crua não para se machucar, mas para denunciar as atrocidades cometidas contra os corpos violentados, seja de forma verbal ou corporal.

Esse corpo não foi colocado por acaso; tudo faz parte de sua existência como personagem e de todo o seu exagero. A criação dessa corporeidade é um ato que sensibiliza o espectador, transformando a analogia do ser que habita em mim em um ser que não esconde o que sente nem como enxerga o mundo. Portanto, o ser professor-artista e sujeito-artista comunica por meio do corpo e da voz. Esse monólogo foi criado para mostrar o quanto a sociedade é violenta e como ela pode ser transformada por meio do discurso, seja ele educacional ou teatral.

3. ATO II – CAMINHOS DA DRAMATURGIA

3.1 Da memória à dramaturgia

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.
Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.
Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.
(EVARISTO, 2008)

A palavra escrita na dramaturgia chega a formigar na boca do ator. Colocá-la para fora, com verdade, é o caminho para tocar os espectadores. Então, ao escolher falar sobre questões sociais no monólogo *(Nó)tícias*, direciono a dor ao porta-voz, o palhaço, uma figura extravagante que, por meio dos relatos, sobre os quais mais adiante vou discorrer, provoca reflexões e um olhar para a sociedade em que se vive.

Quando comecei a escrever essa dramaturgia, foi tudo muito intuitivo, transformando uma notícia de jornal em escrita para o teatro. Depois de pensar na figura do palhaço, veio a vontade de abordar questões sociais e a intenção do choque que esse monólogo provocava. Um palhaço que não fazia rir, mas fazia o público se

enxergar na situação de cada relato. A cena era o reflexo do que a sociedade produzia todos os dias: violência.

Todo discurso sobre questões sociais, em que se retratava a violência causada humanamente, era um reflexo das dores que percorriam esse corpo, tanto na questão racial quanto na relação com a minha sexualidade. Quando comecei a perceber essas violências, coloquei no caminho que vinha escrevendo em minha vida a militância. Por isso, a dramaturgia do monólogo (*Nó)tícias* tinha como tema que, para além das minhas dores, existia a dor de outras vítimas da sociedade. Sendo assim, o monólogo conta a história de três pessoas distintas, que não tem ligação parental entre si, mas são três relatos da violência humana, seja física ou verbal.

Quando comecei a pensar no monólogo para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), foi o momento de buscar teóricos que dialogassem com a proposta de trabalhar uma dramaturgia que utilizasse o real e o transformasse em ficção. Durante essa construção, ao definir as nomenclaturas da dramaturgia desse trabalho, encontrei o Teatro Documentário, que, pelo próprio nome, sugeria uma associação direta com elementos não ficcionais, como jornal, cartas e documentos. Na busca por mais associações, deparei-me com definições que me ajudaram a contextualizar minhas escolhas:

A noção de Teatro Documentário está atrelada a práticas de investigação teatral nas quais o “real” é inserido em cena. Desde sua origem no início do século XX, o desenvolvimento histórico do Teatro Documentário revela as suas várias e distintas formas de realizações práticas. Em geral, o Teatro Documentário sempre buscou questionar as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre os fatos e as verdades. O tema nos coloca num campo de estudos que envolvem estética, verdade, realidade e performance. (GIORDANO, 2013, p. 5)

O teatro é uma área do conhecimento política; o simples fato de sua existência já é uma luta diária para se manter. E, quando encontrei o Teatro Documentário, ele passou a complementar cada vez mais a potencialidade do monólogo (*Nó)tícias*. O Teatro Documentário, com seus dados não ficcionais, possibilita à plateia comprovar que se trata de assuntos que não vieram meramente da cabeça do dramaturgo. A principal fonte da dramaturgia foi a notícia de jornal e as violências que meu corpo vivenciou, enquanto preto e enquanto gay. Portanto, existiu essa vontade de escrever o real e compor tudo em cena. A partir desse ponto, o Teatro Documentário tornou-se um exercício de um novo olhar para a dramaturgia.

A notícia de jornal tem um fator importante: informar fatos e realidades à população. Todos os dias acontece algum tipo de violência. Portanto, ao utilizar a notícia em uma dramaturgia, transforma-se o real em ficção, mostrando o quão potente é o poder da escrita que, na sequência, será transportado para o corpo do ator. Para nos introduzir à construção dramática por meio de materiais-registro, temos a dissertação de Marcelo Soler, intitulada Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção, que diz o seguinte:

(...) documentar passa a significar também um ato ligado à necessidade de não perdermos as experiências passadas, a partir da construção, fixação e divulgação em um objeto corpóreo de um ponto de vista sobre um fato. O documento, entre outros tantos, é um objeto que alimenta nossa memória sobre o mundo em que vivemos, não correspondendo a apenas uma simples prova material sobre a autenticidade de um fato, de uma pessoa ou época. (SOLER, 2010, p. 25)

Como foi citado por Soler, foi a partir da memória que revisitei uma das tragédias mais marcantes da minha adolescência. Em 2014, na cidade de Guarujá, no estado de São Paulo, uma mulher foi brutalmente morta pela população após o boato de que estaria praticando bruxaria com crianças. “Segundo a família, ela foi agredida a partir de um boato gerado por uma página em uma rede social que afirmava que a dona de casa sequestrava crianças para utilizá-las em rituais de magia negra².” (ROSSI, 2014, s/p). Toda essa violência ocorreu por causa de um retrato falado, de boatos e da confusão na identificação da vítima. Uma mulher foi morta por engano, mas, independentemente do equívoco, essa violência jamais deve ser normalizada.

A memória nos liga ao que somos; fruto dos momentos do passado, assenta-se na experiência adquirida e nos conhecimentos que nos foram transmitidos, muitas vezes, por aqueles que já se foram. Não podemos desvincular a memória do presente, já que ela está em constante construção, tendo como material nossa vivência do dia a dia. Ao mesmo tempo, necessitamos dos conhecimentos aí depositados a fim de tomarmos atitudes respaldadas no que já foi experienciado. (SOLER, 2010, p. 27)

Ao revisitar a memória, transmiti para a dramaturgia toda a brutalidade da cena real, seja pela dor da família, seja pela dor do espectador. E, agora, em outra linguagem, a linguagem artística, os espectadores passam a se sentir parte da

² Na matéria de jornal se usa a expressão “magia negra”, para época não se tinha o entendimento de hoje. Então a expressão é racista, colocando o negro de forma ruim, pejorativo. É importante repensar as nossas formas de se expressar.

realidade contada naquela história. “A partir do momento em que está inserido no teatro, o ‘real’ não consegue se separar da ‘representação’, que é a condição base de sua permutação na cena” (GIORDANO, 2013, p. 6).

A dramaturgia nos dá uma liberdade criativa, porque é por meio da memória que visitamos acontecimentos que deixaram marcas. E, ao escrever essa história de violência, tive a compreensão do fato e a inspiração para transpor tudo o que aconteceu nesse caso. No monólogo, o lugar em que se passa o ocorrido é adaptado à cidade em que irei apresentar, como, por exemplo, o local, seja uma praça ou um terminal de ônibus. “O Teatro Documentário tem como base fontes primárias que buscam sustentar a evidência dos fatos históricos e persuadir o espectador para uma linguagem da sua época” (GIORDANO, 2013, p. 4). Sendo assim, a essência do relato da personagem sempre vai para o mesmo lugar: indo ao trabalho e, ao comer uma coxinha, percebe que uma criança observa; então ela oferece, e a mãe da criança estranha, olha para o retrato falado e começa o murmurinho. Por fim, ela é brutalmente violentada pela população que estava ao redor daquela localidade.

Esse primeiro relato da dramaturgia que a figura do palhaço compartilha com o público evidencia o poder do termo *fake news*, que, na época, ainda não era tão discutido e que, hoje em dia, se tornou um dos assuntos mais presentes na sociedade. Esse boato levou à morte de uma mulher, mãe, esposa, filha, tia... que apenas estava passando e, por desumanidade, foi brutalmente assassinada em um linchamento. Ao transformar todos esses dados em dramaturgia, o real se torna representação.

(...) a partir do momento que um dado verídico entra em cena, ele não é mais o que é, mas automaticamente se converte numa representação do que é. A vida real é performada na medida em que o passado volta potencializando na representação do momento presente. (GIORDANO, 2013, p. 6)

Uma vida foi arrancada de sua liberdade de estar viva. Nada é tão brutal quanto o ser humano se achar no direito de ferir ou matar alguém. E, mesmo que alguém tenha cometido algum crime, independentemente disso, todos nós temos o direito de responder por ele perante a justiça. Ao trazer essa história para a cena, “as pessoas que fazem Teatro Documentário procuram trazer para o palco o que há de contemporâneo, para mostrar que o palco de teatro é também responsável pelas problemáticas sociais e políticas da atualidade” (GIORDANO, 2013, p. 70).

O segundo relato da dramaturgia do monólogo (Nó)tícias vem da perspectiva da minha vivência enquanto homem homossexual. Contudo, não se trata de uma experiência pessoal específica, mas da dura realidade da nossa sociedade: a constante violência contra pessoas da comunidade LGBTQIAPN+³. O Brasil é o país que mais mata pessoas LGBTQIAPN+ no mundo, e muitos são brutalmente assassinados por sua sexualidade ou identidade de gênero. Esse cenário é evidenciado na pesquisa de 2025 realizada pelo Grupo Gay da Bahia (GGB):

O Brasil permaneceu, em 2025, como o país com maior número de homicídios e suicídios de pessoas LGBT+ em todo o mundo. Foram registradas 257 mortes violentas, 34 casos a menos do que em 2024 – uma redução de 11,7% em relação ao ano anterior (291 mortes). Isso representa uma morte violenta de LGBT+ a cada 34 horas. Dentro desse total estão incluídos 204 homicídios, 20 suicídios, 17 latrocínios e 16 casos de outras causas (atropelamentos, afogamentos etc.). (GGB, 2025, s/p)

Essa é a realidade de muitas pessoas que são violentadas, seja em suas casas, seja nas ruas. Corpos que acabam não tendo o direito de estar vivos e têm suas vidas ceifadas. Segundo o GGB, em 2025, a cada 34 horas uma vida foi interrompida. É desumano viver em uma sociedade que gera medo e não oferece a oportunidade de ser e se portar como se é.

A partir desse pensamento, na segunda história que trouxe para a escrita dramaturgicamente do monólogo, quis relatar a vida de um jovem que apenas sonhava em estudar na universidade e viver sua vida tranquilamente. Mas esse sonho é interrompido quando seu pai homofóbico o mata de forma violenta, com inúmeros socos, sem nenhuma chance de diálogo. Um jovem que sempre viveu com medo de morrer de maneira violenta e de se tornar mais uma estatística. É primordial ter a liberdade de ser e viver quem realmente somos. Essa experiência pode ser imaginada por meio da metáfora de um pássaro livre da gaiola, que voa para bem longe, mas sempre com o medo de ser caçado novamente.

O jovem apenas queria ser ele mesmo, mas convivia com alguém violento dentro de casa. Um dia, ao levar um amigo, após a aula, para estudarem para o vestibular, ao chegar em casa encontrou o pai bêbado. A mãe não estava presente, pois tinha ido dormir na casa da avó. Quando o jovem também decidiu ir até a casa

³ Sigla usada para se referir a comunidade LGBTQIAPN+, e se designa a orientação sexual, ao gênero e a identidade, com as seguintes nomenclaturas: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis/Transgêneros, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-binários e + inclui outras orientações e identidades.

da avó, o pai começou a proferir uma série de ofensas, chamando seu filho repetidamente de “viado”, simplesmente pelo fato de ele ter levado um amigo para casa. Em seguida, começou a desferir inúmeros socos e, quando o amigo saiu para buscar socorro, ao retornar, o jovem já não estava mais com vida.

As pessoas simplesmente não merecem morrer por espancamento, e isso ocorreu nos dois relatos da dramaturgia do monólogo *(Nó)tícias*. Tal violência jamais deve ser naturalizada. Infelizmente, casos de agressão acontecem todos os dias. E, se não fizermos nada para mudar, o mundo se tornará cada vez mais desumano. Por isso, a escolha de trabalhar questões sociais visa gerar reflexão no público, pois a sociedade é construída por normas e ideias que geram preconceitos e contribuem para a existência da violência, já que dogmas são muitas vezes considerados mais dignos de verdade do que a própria vida humana e suas diferenças. Este trabalho é, portanto, um espaço para que os espectadores se reconheçam na produção dessas violências, mas, fora da energia cênica, tudo pode ser diferente, com mais respeito e amor.

Os dois relatos foram marcados pela mesma violência. Dois corpos, com vidas e contextos diferentes, foram assassinados pelo ódio alheio, praticado com as próprias mãos. É problemático viver em uma sociedade que não demonstra humanidade nem compaixão pelo que é diferente, agindo por instinto animal, em um cenário de “salve-se quem puder”.

A arte é uma forma de percepção da vida, ao criar formas sensíveis que interpretam o mundo, abrindo caminho para o conhecimento. O sentir do "estar no mundo" é reelaborado pelo artista, que formaliza simbolicamente seu testemunho. Logo, toda criação artística refere-se ao testemunho dos envolvidos sobre algo que os incomoda sensivelmente. (SOLER, 2010, p. 31)

Conforme a compreensão apresentada por Soler, a arte movimenta o olhar para o mundo. A vida nos proporciona, seja em situações boas ou ruins, experiências que tocam o lugar mais íntimo que podemos sentir. A arte está presente no mundo, e utilizei-a para dialogar, de forma política, com os sentimentos e experiências que habitavam o criador. É por meio dessas reverberações que podemos transformar a sociedade em uma comunidade mais pensante e humana.

As potencialidades da arte fazem parte das experiências da vida. O teatro possui o mecanismo de denunciar, expor, criticar e reproduzir situações reais. A

dramaturgia, por sua vez, tem a liberdade poética de produzir, preservando a essência do real e complementando situações por meio do poder criativo do artista, mostrando ao mundo as diferentes possibilidades de desenvolvimento de uma determinada história.

3.2 Da dramaturgia à cena

Figura 7 - Primeiro registro da maquiagem do palhaço. Foto de Daniel Silva.



Fonte: Acervo pessoal

Transpor a dramaturgia para a cena foi outro desafio proporcionado pelo teatro. O trabalho não se resumiu apenas a decorar o texto e executar a cena; foi necessário pensar cuidadosamente em cada elemento proposto. A partir disso, segui um caminho ao longo da trajetória da encenação. A seguir, apresento as etapas de criação do processo criativo do monólogo *(Nó)tícias*:

1. Criação do texto dramático, com todos os estudos já citados anteriormente;
2. Leitura do texto, começando pela leitura comum e, depois, uma leitura dramática, com intenções, sentimentos e voz;

3. Entendimento do texto, da intenção do autor e das críticas do autor; estudo do personagem: quem ele é, quantos anos tem, de onde vem, sua história; lugar do enredo; época;
4. Houve uma autodireção, como na escrita dramaturgica existia uma visão minha, no momento de criação;
5. Expressão corporal e vocal, processos de trabalho com o corpo: como é o andar do personagem, qual é a voz do personagem, as expressões faciais, investigar se há algum toque;
6. Ensaios;
7. Estudo do texto, entendimento das nuances, das pausas, das respirações, das intensidades, do que o texto quer dizer e da verdade da cena;
8. Criação das marcações cênicas, direções que o personagem vai fazer durante suas falas;
9. Figurino do personagem: a partir das movimentações e do entendimento do personagem seria um palhaço, passa-se a criar o figurino;
10. Maquiagem do palhaço, com a perspectiva de chamar atenção;
11. Composição de cenário, que era composta pela presença do palhaço, um espelho, que é entregue ao público e uma coberta, para compor ao chão. Hoje, não tem mais a coberta;
12. Não houve iluminação específica para a cena. Foram utilizados os recursos de luz disponíveis em cada local. Para a sonoplastia foi utilizada a melodia da canção *Romaria*, que foi usada para transicionar de um relato a outro, as histórias da dramaturgia.

O processo criativo aconteceu em menos de um mês, sempre com a apresentação na rua em mente, considerando as cores para chamar a atenção, a projeção vocal, os movimentos (pois o palco era circular) e o impacto que o palhaço deveria causar ao relatar histórias violentas. Dessa forma, o objetivo era atingir o público, e era meu dever, como artista, garantir que o trabalho fosse realizado com qualidade. Assim, assumi quase todas as funções simultaneamente: dramaturgo, diretor, ator, iluminador, sonoplasta e produtor. O figurino foi desenvolvido em colaboração com Ryan Melo, amigo do curso de teatro, e a maquiagem ficou a cargo

de Daniel Silva, também amigo do curso. Tudo isso com o objetivo de finalmente trazer a verdade cênica.

A experiência estética só se efetiva com a presença tanto do objeto estético quanto do sujeito que o percebe. A apreensão não se dá apenas no nível das ideias, mas em termos físicos. De certo modo, é a lembrança dos dados sensíveis, logo concretos, da voz do ator, das palavras proferidas por ele, dos gestos e movimentos, das formas do cenário, das cores do figurino, do próprio espaço cênico e dos signos de inúmeras naturezas que compõem a encenação, que irá reavivar nossa impressão sobre a obra, trazendo-a à consciência. O que foi compartilhado teatralmente ecoará em nosso corpo e nossa mente e poderá acompanhar-nos por toda nossa existência, à medida que tivermos sido sensibilizados pela encenação. (SOLER, 2010, p. 34)

O resultado de todo o processo criativo foi a compreensão de que consegui alcançar o objetivo que havia me proposto. Quando tudo é pensado esteticamente, o efeito sobre o público faz todo sentido, e a mensagem do trabalho artístico é transmitida por meio de todos os recursos do teatro, como mencionado anteriormente por Soler. É necessário perceber como cada etapa do processo é cuidadosamente elaborada; o coração se enche de alegria. Ao ser impulsionado a escrever esta dramaturgia e realizar uma autodireção, ficou evidente, de forma criativa, como a arte pode ser um poderoso meio de ensinamento.

Enquanto construo a parte teórica deste trabalho, trata-se de um nascimento que pulsa na direção do artístico e da educação, pois todo esse encaminhamento dialoga com a licenciatura correspondente ao Curso de Teatro. A sensibilidade na criação teve como base as aulas e experiências vivenciadas ao longo da graduação. Na estreia do monólogo *(Nó)tícias*, houve uma roda de conversa com o público, uma das propostas avaliativas da disciplina Teatro e Ação Cultural, ministrada pela professora Márcia Baltazar. Foi um momento muito importante para ouvir como o trabalho impactou os espectadores. Após essa apresentação única, surgiu o interesse em continuar apresentando e escrevendo o monólogo. Tive a oportunidade de levá-lo a outros espaços e, agora, continuo desenvolvendo o texto, percebendo que existem inúmeras possibilidades de aprofundamento. Por isso, iniciou-se um novo processo para a criação de uma nova história dentro da dramaturgia.

Falar da realidade é um recurso teatral que transforma a escrita dramaturgica. Os fatos existenciais são elementos que recebemos da sociedade todos os dias, e as situações relatadas em notícias nos mantêm informados sobre essa realidade. Ao construir uma dramaturgia, “as referências sobre o fato, pessoa/grupo social e/ou

época documentados são solicitadas em busca de uma decodificação, ou seja, o passado passa a ser presentificado” (SOLER, 2010, p. 36).

A encenação do documento dramaturgico ganha corporeidade, criando uma singularidade na criação artística. “A denúncia à violência surge como motivação para se documentar plasticamente uma realidade” (SOLER, 2010, p. 36). É nesse espaço de construção da realidade que se insere o palhaço, relatando fatos de violência recorrentes em toda a sociedade.

O ser humano é capaz de escrever a partir de impulsos, e isso se manifestou por meio de documentos de jornal, em um momento de lembrança e de relatos vivenciais, seja de experiências minhas, seja de outras pessoas, como será possível observar em alguns relatos apresentados mais adiante.

Por fim, o processo prático-criativo contribuiu significativamente para o enriquecimento da dramaturgia. Corpo, voz e espectador são elementos fundamentais para a realização do fazer teatral. É muito marcante quando um texto dramaturgico é levado à cena, pois surgem dois aspectos distintos: o da escrita, idealizada e pensada de determinada forma, e o da encenação, em que diretor e ator (dependendo da liberação do dramaturgo) podem ter outra leitura do texto e acrescentar um pouco de si à criação. Isso ocorre especialmente quando o dramaturgo trabalha com um grupo de teatro estruturado, com equipe designada para cada função. No monólogo *(Nó)tícias*, entretanto, uma única pessoa assumiu as funções de dramaturgo e diretor, já que se tratava de um trabalho avaliativo, com poucos recursos e tempo limitado. Nesse contexto, a liberdade criativa surge durante todo o processo, pois os dois papéis são exercidos pelo mesmo criador.

3.3 Da performance à dramaturgia

Começo este subcapítulo com uma citação do monólogo *Piedade*, disponível no livro *+10 Afetos*, da dramaturga sergipana Euler Lopes. Trata-se de um trecho em que *Piedade* narra a perda de seu quarto filho. Ao todo, ela perdeu quatro filhos, todas vítimas da violência policial. É uma mulher preta, mãe e cuidadora do lar, que relata sua trajetória marcada pela tragédia na casa da patroa e pela dor de perder seus quatro filhos negros.

Ele era uma criança, um menino, um moleque. Não entendeu a ordem. Devia estar acostumado, mas o medo travou. Ele sabia o que podia acontecer, tinha cor, o perfil, a marca dos bandidos. Mesmo ele nem tido tempo de saber o que seria. Não conseguiu se mover e levou tabefe na nuca para andar mais rápido, outro para abrir bem os braços, e outro pra não mexer em nada. (...) E ouviu grito de que era vagabundo, mau elemento, que não podia seguir porque era ladrão, e a sociedade não o queria, nem a própria mãe o queria. A mãe sempre quis sim, ele tinha carinho de mãe sim. Piedade Maria das Dores amava os fios tudinho. (...) E então sumiu. Desapareceu. Nunca mais vi o meu filho. (LOPES, 2021, p. 63)

Conheci esse monólogo em uma disciplina da Universidade Federal de Sergipe. Desde então, tive a oportunidade de assisti-lo sendo interpretado por Isabel Santos. Esse trecho tornou-se, desde então, o que mais me marcou, tanto na leitura quanto na experiência de assistir à encenação. Dessa forma, para que a dramaturgia do monólogo *(Nó)tícias* ganhasse uma nova história e mais uma narrativa, passei a refletir sobre questões raciais, entendendo-as como mais um atravessamento de luta e resistência em minha própria trajetória.

A performance foi concebida como um trabalho à parte, destinada à criação do terceiro relato da dramaturgia do monólogo *(Nó)tícias*, abordando o tema do racismo estrutural. Levou algum tempo para compreender o lugar dessa performance, pois era necessário definir como elaborá-la e qual seria o espaço mais adequado para sua realização. A escolha recaiu sobre a universidade, por ser um ambiente diverso e propício à apresentação. Assim, “a performance inclui o texto e suas circunstâncias (tempo, espaço, lugar), o corpo e a voz; é o texto em presença e a força energética e teatralizante da linguagem” (NOVAES; ALVES, 2018, p. 492). Dessa forma, o corpo, por si só, já comunica muito sobre o estado de presença no espaço estabelecido.

A seguir segue a composição da performance, desde as ideias e a execução. O corpo e o os objetos que compôs a performance foram os seguintes:

- Corpo preto;
- Bolões (marrom) ao redor do corpo;
- Corda;
- Mesa, um celular para gravar áudio e uma placa com os seguintes dizeres: estoure um balão e responda uma pergunta gravando um áudio;
- Papel pequeno e estojo de carimbo.

O corpo estava em presença, cercado por balões, com uma corda amarrada à cabeça e o restante estendido até o chão, aguardando a interação do público. Enquanto esperava, ia fazendo diversos nós na corda, movimentando o corpo. Ao meu lado, havia uma mesa com um celular, papéis e um carimbo. Também estava presente uma placa informando que o público poderia estourar um balão e responder à pergunta gravando um áudio.

Figura 8 - Momento da performance *Nó*, em que faço nós na corda. Foto de: Jean Santana



Fonte: Acervo pessoal

Quando o público se aproximava para estourar um balão, o corpo reagia com um leve susto. Após o estouro, convidava a pessoa a se aproximar e cochichava a seguinte pergunta: qual foi a última vez que presenciou uma cena de racismo? Enquanto a pessoa respondia, carimbava minha digital como símbolo de registro daquela história e como sinal de libertação, pois um dos nós previamente feitos era desfeito. Durante todo o estado performático, eram feitos e desfeitos continuamente.

Logo depois que a pessoa respondia à pergunta, gravando o áudio, chamava a novamente ao perceber que não havia detalhado a situação, pedindo que

descrevesse mais. Ao final, cochichava a seguinte reflexão: um jovem negro desejou ser branco ao se sentir excluído. Em seguida, retornava ao estado de presença e aguardava a próxima interação.

A performance contribuiu para a criação da nova narrativa da dramaturgia do monólogo (*Nó)tícias*, uma vez que o racismo estrutural infelizmente permanece presente em nossa sociedade. Meu objetivo com a performance era ouvir relatos de racismo vivenciados cotidianamente, seja por pessoas pretas ou brancas, compreendendo tanto o lugar de quem sofre na pele quanto o de quem possui um letramento racial. Mais uma vez, a memória se configurou como arco central, como mencionado no parágrafo anterior sobre o jovem negro que desejou ser branco. “Entender o lugar da memória em nossa época é o primeiro passo para podermos valorizá-la” (SOLER, 2010, p. 28). Esse espaço proporcionou revisitar, por meio do teatro, experiências vividas, eternizando-as e possibilitando sua ressignificação na posterioridade.

O laboratório performático foi o espaço de encontro de mais um relato e de mais uma mazela da sociedade, tendo como objetivo evidenciar grupos frequentemente percebidos como “diferentes”. Por isso, a palavra “resistência” esteve presente em todas essas comunidades perseguidas, sejam mulheres, pessoas LGBTQIAPN+, pessoas pretas, moradores de rua, entre outras.

A performance aconteceu na *INCORPOGRAFIA*⁴ – *Mostra de Performance Arte*, a convite da professora Thábata Liparotti, do Departamento de Dança, da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E como antes mesmo, estava procurando um momento para executar a performance, esse evento contribuiu muito para a execução. A performance durou 1 hora, no Centro de Cultura e Arte (Cultart), no dia 18 de dezembro de 2025, em Aracaju.

Durante toda a performance, outras duas também ocorriam simultaneamente. No meu caso, houve oito interações ao longo da apresentação. As pessoas passavam, observavam a cena da amarração dos nós e, em seguida, olhavam para a placa, demonstrando expressão de dúvida. Depois, estouravam o balão e eram chamadas a

⁴ INCORPOGRAFIA é um evento que busca estimular o circuito de performance arte dentro da cidade de Aracaju através de uma mostra de arte contemporânea, focada nos suportes de fotografia e vídeo, assim como intervenções urbanas e formação.

responder à pergunta, gravando o áudio. A seguir, irei enumerar os áudios e transcrevê-los exatamente da forma como foram falados.

Figura 9 - Post com a Chamada para o Evento Performativo. Arte do Evento.



Fonte: Acervo pessoal

ÁUDIO 1: “é até difícil escolher, né? Porque a gente tá andando na rua e a gente presencia todo dia, uma cena de racismo, infelizmente! Eu tava com uma amiga, ela é negra e eu sou branca. Ela é negra de pele clara e um rapaz chegou para abordar a gente, falou que ela não era negra e disse que era só porque ela tinha o cabelo cacheado e crespo, se ela alisasse tava tudo bem.”

ÁUDIO 2: “a última vez que eu presenciei uma cena dessa, foi quando a minha prima, depois de anos que alisava o cabelo, ela assumiu seu cabelo crespo e volumoso. E simplesmente, depois que ela se aceitou, uma idosa chegou para ela: “que achava ela corajosa, pelo fato dela querer assumir um cabelo ruim, seco e feio”.”

ÁUDIO 3: “a minha irmã é negra, ela tem uma filha loira, quando elas vão ao supermercado ou qualquer lugar público, eles perguntam se ela é a babá.”

ÁUDIO 4: “infelizmente, ainda essa semana! Eu tô participando com as minhas crianças, de um espetáculo que finge ser um espetáculo de falar sobre racismo, finge falar sobre inclusão de pessoas negras, na cena. Mas, quando a gente olha de

verdade, a história se repete. E é sempre o mesmo contexto, basta ver na interpretação das crianças. Em que, é sempre a branca, em que tá recontando a história, refazendo a história e a negra estar sendo colocada no mesmo lugar, no lugar fantasioso da bruxa. É impensável que a gente está em 2025 e contando essas histórias para as crianças. “

ÁUDIO 5: “esses dias, no ônibus com minha amiga. Muitas vezes quando tô em certos lugares, com alguns amigos pretos, presencio diferentes olhares ou um tratamento diferente tanto comigo, tanto com meus amigos.”

ÁUDIO 6: “em 2024, na Câmara de Vereadores de Aracaju!”

ÁUDIO 7: “em uma loja, minha roupa era super diferente e mesmo assim acharam que eu era vendedora. Faz algum tempo eu estava em um shopping, eu tava comprando e a mulher veio me perguntando se eu poderia ajudar.”

ÁUDIO 8: “olhares em uma loja do Centro onde eu entrei.

Figura 10 – Performance *Nó*, no momento marcante do abraço. Foto de Jean Santana



Fonte: Acervo pessoal

O momento mais marcante, durante toda a performance, foi quando a pessoa do áudio 6 gravou. Eu não tinha escutado o que ela havia falado, mas, como percebi que tinha dito pouca coisa, chamei-a novamente e pedi para relatar mais o que ocorreu. A pessoa ficou me olhando por alguns minutos; seus olhos começaram a

lacrimejar. Peguei em sua mão, segurando firme, e, logo em seguida, recebi um abraço.

A partir de todos os áudios, das narrativas reais sobre questões raciais, surgiu o terceiro relato da dramaturgia do monólogo *(Nó)tícias*. Com isso, existiu uma semelhança nas respostas apresentadas. Pessoas pretas são diariamente questionadas e constantemente colocadas em lugares de subserviência. Podemos notar isso em um caso recente, em rede nacional, no reality show da emissora Rede Globo, o *Big Brother Brasil*, em que um participante perguntou a outra participante negra se ela estava participando do programa, logo no primeiro dia, quando estava conhecendo a casa e os demais participantes. Trata-se de uma realidade que muitas pessoas não percebem e, assim, acabam cometendo racismo estrutural.

Para esta terceira história, que se soma às anteriores, utilizei o áudio 6, provocado pelo local em que a situação ocorreu, um órgão público. Fica evidente que ninguém está isento de sofrer violência, pois ela pode acontecer em qualquer lugar, seja na rua, em casa ou em um espaço de poder público. A partir do disparador “em 2024, na 39 Câmara de Vereadores de Aracaju!”, construí um novo relato para a dramaturgia do monólogo *(Nó)tícias*.

Contando a história do homem, ao chegar ao prédio público e subir as escadas, ele se depara com dois vereadores conversando, que imediatamente interrompem a conversa e o observam. O homem segue seu caminho até o banheiro e, ao sair do box, um dos vereadores passa a insultá-lo, chamando-o de “macaco”. Nesta última história da dramaturgia, a violência é verbal, e não física. Esse relato permite compreender o funcionamento da sociedade, cuja linguagem, por muito tempo, tem sido ofensiva e impacta profundamente a vida das pessoas.

Portanto, o trabalho artístico está em constante construção, e novas histórias podem surgir para enriquecer o desenvolvimento da dramaturgia. A arte é movimento, assim como a vida nos impele a nos movimentar todos os dias. Acredito na capacidade humana de transformação e na esperança de que o mundo se torne mais seguro e humano. Não há nada melhor do que cada pessoa carregar consigo sua própria paz e sensação de libertação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É de suma importância destacar que o monólogo *(Nó)tícias* é um trabalho em constante movimento e transformação. A partir das histórias já presentes na dramaturgia, outras podem ser incorporadas. O Teatro Documentário possibilita, por meio de recursos não-ficcionais, agregar novas histórias e abordar diferentes questões sociais. Vale ressaltar que a dramaturgia não se baseia inteiramente em documentos; a memória é um elemento central de todo o processo criativo, seja ao rememorar uma notícia de jornal, a dor de ser homossexual no Brasil, ou, por meio da performance, ao escutar relatos reais do cotidiano.

Mesmo com a tentativa de trabalhar a dramaturgia a partir do Teatro Documentário, percebe-se ao longo do processo que o monólogo *(Nó)tícias* não deve ser classificado estritamente como Teatro Documentário. Ele se constrói a partir dessas ideias, mas não segue integralmente a utilização do documento como fonte única para a escrita dramaturgical.

Essa busca do sujeito-artista representa a persistência em continuar produzindo arte. Chegar à universidade, cursando a Licenciatura em Teatro, demonstra como a união entre arte e educação enriquece o indivíduo, incentivando-o a conhecer e refletir sobre caminhos da consciência corporal, artística e didática.

Prosseguir com o monólogo *(Nó)tícias* é compreender que as investigações do corpo são fruto de um artista disposto a aprender. Relembrar por meio da arte é perceber que a criatividade caminha junto com esse processo. Eternizar este trabalho é, portanto, reconhecer minha trajetória no ensino médio e na Universidade Federal de Sergipe.

A trajetória para compreender a figura do palhaço e inseri-la como personagem constitui o maior desafio deste memorial. O palhaço é uma figura popular, carregada de significados, seja pelo estado de ser do artista ao tornar-se palhaço, seja pela percepção popular de que sua função é fazer bobagens e provocar risos no público. Mascara um corpo preto e incorporar a figura do palhaço cria um espaço para dar voz a esse corpo, historicamente silenciado. Além disso, a abundância extravagante que caracteriza o palhaço torna-se um recurso potente para transmitir os relatos da dramaturgia.

Durante todo o processo de ensaio e construção da figura do palhaço, houve uma busca por uma palhaçaria atípica, mas, ao longo do trabalho, tornou-se evidente a necessidade do riso nas cenas do monólogo. Ainda persiste, portanto, a exploração do ser palhaço e a compreensão de sua função no trabalho. Quando utilizado como contraponto ao espectador (que espera risadas e se depara com a tristeza com os relatos da dramaturgia, uma permeabilidade), é fundamental recorrer à essência do palhaço, não apenas na estética, mas também na maneira de se comportar e existir no mundo.

O reconhecimento do homem homossexual e preto que sou representa a compreensão da resistência da minha existência no mundo. Afirmar-lo na escrita significa fortalecer minha voz e mostrar ao mundo a capacidade, o espaço e a representatividade que posso oferecer a outras pessoas. Dessa forma, ao longo da elaboração deste memorial, é possível perceber como as oportunidades e interesses surgidos por meio da arte, ao longo de toda a trajetória construída, contribuíram para o meu encontro com o teatro.

A construção da performance, enquanto processo elaborativo e um trabalho à parte do monólogo, foi fundamental para compreender a potência de uma questão social como evidência de um sistema preconceituoso e violento. Muitas pessoas, diariamente, sofrem por não se enquadrarem nos padrões impostos. Abordar o racismo estrutural (tema da performance e realidade da qual também faço parte) fortalece as denúncias que o mundo precisa conhecer e presenciar.

O elemento introduzido na performance também passou a contribuir para o monólogo, além de influenciar a produção da escrita. Após a performance, o balão (ausente na primeira apresentação) tornou-se um recurso para as movimentações e composições entre os relatos e o cenário. Tudo isso é fruto de um processo contínuo, aberto a novas criações.

A construção cênica percorre diferentes níveis, estruturados a partir dos relatos e suas composições durante a escrita. Pensar na escrita difere de pensar no processo quando o trabalho ganha forma por meio dos ensaios. O corpo sente e projeta; mesmo que a fidelidade à história seja preservada, o processo criativo permite o surgimento de novos elementos que enriquecem e aprofundam todo o trabalho artístico. Por exemplo, durante os ensaios, surgiu a necessidade de um quarto relato na dramaturgia, em função da relação com o grande número que a figura do palhaço

estabeleceria ao final do monólogo. Esse momento reafirma a existência do ator, que se coloca no texto desse memorial crítico e continua construindo sua própria trajetória.

A dramaturgia é o passo inicial para a construção de toda encenação. Por esse motivo, durante os ensaios, coisas novas podem surgir; portanto, a dramaturgia não é o ponto final do criador. No monólogo *(Nó)tícias*, sou parte das duas criações: por meio da escrita e da direção cênica e, para completar, da criação enquanto ator. Dessa forma, os processos criativos são múltiplos, pois cada função (dramaturgo, diretor e ator) tem a liberdade de criar a partir da visão que possui do trabalho.

Logo, é notável, durante todo o trajeto, desde a primeira apresentação, no projeto *Teatro às Terças*, na disciplina de Teatro e Ação Cultural, com a professora Márcia Baltazar, até o momento da escrita do memorial crítico e da apresentação, com a terceira narrativa, construída por meio da performance e de outros elementos cênicos, como o balão, que o trabalho ganhou novas camadas. Isso enfatiza a potencialidade que um trabalho pode alcançar ao longo de todo o processo até chegar ao dia da apresentação, sem que isso signifique que outras transformações não possam surgir posteriormente.

Durante a etapa de ensaio para a nova apresentação realizada no âmbito da defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), que ocorreu no dia 10 de fevereiro de 2026, no teatro Juca Barreto, no Centro de Cultura e Arte (Cultart), surgiu a necessidade cênica de um fechamento para o trabalho artístico, e isso apareceu logo após a finalização da escrita deste memorial crítico. Assim, é notável que todo o processo é múltiplo, o que poderia servir como um novo tópico a ser abordado no segundo capítulo. Dessa forma, o quarto relato configura-se como uma fala curta sobre o firmamento do sujeito-artista, que se cria enquanto corpo criador. A figura do palhaço fala de seu próprio processo de criação, afirmando que poderia ser todas as vítimas presentes no relato da dramaturgia, mas que se potencializa e rompe com o sistema enquanto criador de si.

Trabalhar com questões sociais no teatro é um caminho de acesso profundamente doloroso. A violência presente na dramaturgia é proposital, pensada para impactar quem assiste. Essa é a proposta do trabalho: fazer com que o público se coloque na posição de quem exerce a violência, seja ela física ou verbal. Ambas ocorrem diariamente em nossa sociedade, que parece habituada à violência cotidiana, como podemos observar nos jornais.

REFERÊNCIAS

257 mortes violentas: 237 homicídios e 20 suicídios. Portal Grupo Gay da Bahia (GGB). 18 jan. 2026. Disponível em: <https://grupogaydabahia.com.br/257-mortes-violentas-237homicidios-e-20-suicidios/>. Acesso em: 19 jan. 2026.

ALVES, Érika Cristina Silva; MOREIRA, Wagner Wey. **Corpo/corporeidade do negro.** *Dialogia*. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/20450>. Acesso em: 28 out. 2025.

AQUINO, Gisely Alves de. **O corpo negro em cena: em legítima defesa.** 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais) – Escola de Comunicação e Artes, Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

BERE, Marcelo. **Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço – Heidegger e os palhaços.** *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e91658, 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** *Revista Brasileira de Educação*, 2002.

BRANDÃO, A. E. S. (Beth Rangel). **Corpo-sujeito e comunidades de sentido no entrelaçamento da arte, educação e cultura.** In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 11., 2015, Salvador. *Anais [...]*. Salvador, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Da calma e do silêncio.** In: _____. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 8. ed. Rio de Janeiro, 2021.

GIORDANO, Davi. **Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário.** *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013.

MATOS, Lúcia H. A. **Corpo, identidade e a dança.** *Cadernos do GIPE-CIT*, n. 10, p. 74, jun. 2000.

NOVAES, Claudio Cledson; ALVES, Paula Rubia. **Performance e poética da oralidade, segundo Paul Zumthor.** *fólio – revista de letras*, [S. l.], v. 5, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/folio/article/view/3386>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PUC CETTI, Ricardo. **O clown através da máscara: uma descrição metodológica.** *Revista do LUME*, Campinas, n. 3, 2000.

RODRIGUES, Eliana. **Corpo em transformação: entre o grotesco e o mimético.** *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 7, 1999.

ROSSI, Mariane. **Mulher espancada após boatos em rede social morre em Guarujá, SP.** *G1 Santos e Região*, Guarujá, 4 maio 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/santos->

<regiao/noticia/2014/05/mulher-espancada-apos-boatos-em-rede-social-morre-em-guaruja-sp.html>. Acesso em: 9 dez. 2025.

SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Hucitec, 2010.

TELES, Euler Lopes. **+10 afetos**. Aracaju, SE: Gotas de Mar, 2021.

VELOSO, Caetano. **Força estranha**. Intérprete: Caetano Veloso. In: _____. *Muito (dentro da estrela azulada)*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 disco sonoro (LP). Faixa 3.

APÊNDICE

Texto Dramatúrgico de (Nó)tícias

Por Antonio Ramon

A cena inicia em silêncio. Ao fundo da plateia, surge um palhaço segurando um espelho, por meio do qual troca olhares com o público. No palco, diversos balões estão espalhados pelo chão. Ao adentrar o espaço cênico, o palhaço se posiciona no centro, de costas para a plateia, segurando o espelho voltado para cima. Em seguida, o personagem começa a cantar a canção “Romaria”, de Renato Teixeira.

É de sonho e de pó
O destino de um só
Feito eu perdido em pensamentos
Sobre o meu cavalo

É de laço e de nó
De gibeira, o jiló
Dessa vida
Cumprida a Sol

Sou caipira, Pirapora nossa
Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura e funda
O trem da minha vida

O meu pai foi peão
Minha mãe, solidão
Meus irmãos perderam-se na vida
À custa de aventuras

Ao finalizar a canção, se vira para o público e chama alguém na plateia para entregar o espelho. Quando a pessoa estiver próxima, sussurra: “mantenha o espelho virado para mim”. Ainda no centro do palco, começa a contar o primeiro relato.

Fátima de Jesus, 35 anos, mãe de uma filha, mulher, cuidadora do lar... encontrava se no Terminal Campus, aguardando o ônibus 031 para ir ao trabalho. A casa da patroa ficava na Av. Desembargador Maynard. O dia estava ensolarado, e o terminal,

lotado, por volta das 8 horas da manhã. Esse trajeto era rotina de segunda a sábado. Mas tudo estava prestes a mudar.

Fátima acabara de comprar uma coxinha quando uma criança começou a observá-la comer, e ela, gentil, ofereceu o alimento. A mãe da criança não gostou da situação. Um boato circulava por toda a cidade: uma mulher estaria sequestrando crianças para praticar bruxaria no Rosa Elze. A mãe chamou o filho de volta e, lembrando do retrato falado que circulava nas redes sociais, foi conferir. Comparou o retrato com Fátima e, acreditando na semelhança, começou a espalhar o boato e a alertar outras pessoas.

De repente, a mãe gritou: “BRUXA!” (***um balão é estourado***). Uma multidão avançou sobre Fátima, acusando-a de bruxaria e chamando-a de: “BRUXA! BRUXA! BRUXA!” (***momento em que alguns balões espalhados em cena estouram***). Ela não compreendia a situação e não teve tempo de se defender. O primeiro soco atingiu seu rosto com força (***pausa***). Quando sua consciência retornou, Fátima estava no chão, cercada por pessoas. Havia gritos e chutes por todos os lados. Ela sentia dor, tentava se proteger e falar, mas era impossível.

Após a brutalidade da multidão, Fátima foi socorrida pelo SAMU, e a polícia conseguiu afastar os agressores. Permaneceu três dias internada no hospital, mas, infelizmente, não resistiu aos ferimentos.

Tudo não passava de mentiras e ela foi morta injustamente por você (***aponta para o público***).

Momento em que o personagem realiza uma partitura com os balões, movimentando-se entre o público com olhar vibrante e atento. Em seguida, retorna ao palco para se preparar para a próxima história/relato.

Vitor Costa, 23 anos, um jovem sonhador, estudava para o vestibular com o desejo de ingressar na Universidade Federal de Sergipe, no curso de teatro. Desde criança, ouvia constantes ofensas e era chamado de “viadinho” por ser diferente, principalmente pelo pai, que repetidamente dizia: “você deve andar como homem”, “você deve falar como homem”, “você deve virar homem” e “você tem que gostar de mulher” (***frases que podem ser trabalhadas em partitura com repetições***). Vitor detestava ouvir isso, detestava voltar da escola e chegar em casa, e detestava mentir para si mesmo, fingindo ser algo que não era.

Vitor morava no bairro Eduardo Gomes. Certa noite, após a aula no pré-universitário, resolveu levar um amigo para dormir em sua casa, pois no dia seguinte planejavam estudar o dia inteiro. Ao chegarem, encontraram o pai totalmente bêbado, que começou a proferir insultos homofóbicos. A mãe de Vitor tinha ido para a casa da avó sempre que o marido bebia, saía de casa. Vitor também tentou se retirar, planejando

ir para a casa da avó com o amigo, mas seu pai o impediu e começou a agredi-lo com socos. Vitor pediu em voz alta para que o amigo fosse buscar ajuda, enquanto tentava desviar dos golpes. Foram tantos ataques que, quando a ajuda finalmente chegou, já era tarde demais (***momento em que mais balões espalhados em cena são estourados***).

Momento de pausa, seguido da entrega de alguns balões para pessoas da plateia. O palhaço aponta primeiro para a pessoa e depois para o balão, simbolizando a representação da vida. Em seguida, sussurra: “Proteja-o”.

Uma pessoa preta sempre é confundida como empregado da loja, quando estava apenas passeando. Uma pessoa preta escuta ofensas do seu cabelo todos os dias. Uma pessoa preta é perseguida pelo segurança do shopping. Uma pessoa preta sempre é colocada como segundo plano em um espetáculo. Uma pessoa preta é questionada se é babá quando passeia com sua filha branca.

Adofo Beni, 28 anos, estudante de Ciências Sociais, dirigia-se a uma sessão na Câmara dos Vereadores, em São Cristóvão, cujo debate seria sobre Direitos Humanos. Acordou disposto e animado para participar. Após passar pela revista na entrada, subiu as escadas em direção ao andar superior.

Quase chegando, cruzou com dois vereadores conversando. Eles interromperam a conversa e observaram Adofo. Um dos vereadores trocou olhares profundos com ele. Adofo continuou seu caminho, intrigado com a atenção recebida, mas resolveu ignorar e seguir adiante. Antes de se sentar na assembleia, foi ao banheiro. Ao sair do box, deparou-se novamente com o vereador que o observara antes. Por um longo instante, trocaram olhares através do espelho, lado a lado. De repente, Adofo desviou o olhar e percebeu uma imagem desenhada no espelho com o ar quente da boca do vereador. Confuso, tentou compreender a situação: primeiro o olhar intenso, depois o desenho, e agora o risinho de canto da boca do vereador. Tudo parecia se desenrolar em câmera lenta.

O momento seguinte foi devastador: ouviu a frase “você não é bem-vindo aqui, macaco” (***balão estoura na hora de pronunciar a palavra***), seguida de uma gargalhada e gestos racistas do vereador ao sair do banheiro. Ainda incrédulo e paralisado pelo ocorrido, Adofo lembrou-se do dia em que, criança, desejou ser branco. Incapaz de permanecer naquele espaço público, decidiu ir embora. Silenciado, carregava consigo a dor que atravessa sua história desde a chegada de seus ancestrais (***pausa e olhar vibrante para o público***).

O palhaço pede o espelho de volta, aproxima-se da plateia e oferece o espelho para que uma pessoa se enxergue nele, repetindo a ação com algumas outras

peçoas. Em seguida, retorna ao centro do palco, retoma a posição inicial e reinicia a canção.