

Fabiano Eloy Afílio Batista
Glauber Soares Junior
(Organizadores)

ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural

3



Fabiano Eloy Afílio Batista
Glauber Soares Junior
(Organizadores)

ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural

3



Atena
Editora
Ano 2021

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Arte: multiculturalismo e diversidade cultural 3

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Bruno Oliveira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizadores: Fabiano Eloy Atílio Batista
Glauber Soares Junior

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte: multiculturalismo e diversidade cultural 3 /
Organizadores Fabiano Eloy Atílio Batista, Glauber
Soares Junior - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-745-8

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.458210212>

1. Arte. 2. Diversidade cultural. I. Batista, Fabiano Eloy
Atílio (Organizador). II. Soares Junior, Glauber (Organizador).
III. Título.

CDD 306.4

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos - CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa - Paraná - Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

Caros leitores;

É com grande entusiasmo que apresentamos a vocês a obra “**Arte: Multiculturalismo e Diversidade Cultural 3**”, constituída por artigos nacionais e internacionais, produzidos por autores que tencionam discussões nas adjacências das Artes e das Ciências Sociais.

Faz-se importante ressaltar que a diversidade cultural é imprescindível para a preservação e progressão cultural e material humana. Nesse sentido, entende-se que “o multiculturalismo é a valorização da diversidade cultural que busca eliminar preconceitos e estereótipos construídos historicamente, procurando formar uma sociedade alicerçada no respeito e dignidade do outro com suas diferenças” (BAVARESCO; TACCA, 2016, p. 61¹), reconhecendo as individualidades do ser social. Assim, as discussões no entorno e na transversalidade dessas temáticas precisam ter o enfoque central nas multiplicidades culturais, raciais e sociais.

Os debates tramados no decurso dos 14 capítulos que compõem o exemplar subdividem-se em diferentes óticas relacionadas ao Multiculturalismo e a Diversidade Cultural, esforçando-se em estabelecer diálogos hodiernos, inter e multidisciplinares, efetivados com criticidade e metodologia científica.

Tais capítulos trazem argumentações em diferentes prismas, desvelando múltiplas questões, tais quais: a trajetória do teatro no mundo; Música, canto e concertos musicais; Capoeira; Ecologia e arte contemporânea; Cultura corporal; Cultura e soluções visuais; Multiculturalidade na educação profissional e tecnológica; estabelecendo também uma importante discussão sobre a área cultural no decorrer do período pandêmico. Por intermédio destas temáticas, espera-se que seja ampliado o pensamento crítico em relação ao pluralismo sociocultural encontrado no mundo, gerando por consequência reflexões que circundam as variedades existenciais humanas, para que estas sejam respeitadas.

A presente obra possui então como finalidade, a difusão de conhecimento científico, que irradia sobre a sociedade a imensidão sociopolítica e cultural que forma o meio em que vivemos, elucidando a necessidade de respeito às diversidades individuais e coletivas, culminando em um convívio harmonioso e democrático.

Por meio da construção e divulgação deste livro, salientamos a importância da divulgação científica, em especial no campo das Artes e, especialmente, a Atena Editora, pela materialização de publicações de pesquisas que exploram e divulgam esse universo, sobretudo nesse contexto marcado por incertezas e retrocessos no campo da Educação.

Esperamos que gostem e que desfrutem de uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

Glauber Soares Junior

¹ BAVARESCO, P. R.; TACCA, D. P. MULTICULTURALISMO E DIVERSIDADE CULTURAL: UMA REFLEXÃO. *Unoesc & Ciência - ACHS*, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 61–68, 2016. Disponível em: <https://portalperiodicos.unoesc.edu.br/achs/article/view/8511>. Acesso em: 17 nov. 2021.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

TEMPOS PANDÊMICOS: POSSIBILIDADES E APRENDIZADOS

Luiz Francisco de Paula Ipolito

Tais Helena Palhares

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4582102121>

CAPÍTULO 2..... 9

DISTANCIAMENTO SOCIAL DEVIDO À COVID-19: AFETO BÁSICO E INTENÇÃO FUTURA DE CRIANÇAS PARA UM PROGRAMA DE CAPOEIRA INFANTIL

Débora Vitória Santos Moreira

Matheus Sousa Santana

Eduardo Seiji Numata Filho

Thamires Santos do Vale

Lorrana Kayola dos Santos Barros

Mirelle Vieira Moreira

Anderson de Souza Pinheiro

Rafael Gomes dos Santos

Ilma Sabrina Barbosa da Silva

Sérgio Rodrigues Moreira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4582102122>

CAPÍTULO 3..... 20

UMA ABORDAGEM SOBRE ARTE MULTICULTURAL NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

Sônia Pinto de Albuquerque Melo

Valdenice de Jesus Melo

José Franco de Azevedo

Lourdisnete Silva Benevides

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4582102123>

CAPÍTULO 4..... 34

CULTURA VISUAL, CAMINHADAS EXPLORATÓRIAS, OBSERVAÇÃO DIRETA E FOTOGRAFIA COMO SUPERFÍCIES SIGNIFICATIVAS

Gledson Rodrigues do Nascimento

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4582102124>

CAPÍTULO 5..... 47

APRENDENDO OS MOVIMENTOS NUMA VIAGEM DE FAZ DE CONTA

Mônica de Matos Felix

Cristiane Rodrigues de Abreu

Valéria Gomes Dias Von Ryn

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4582102125>

CAPÍTULO 6	58
SOLUÇÕES VISUAIS PARA REPRESENTAÇÃO ESPACIAL DE OBRAS FICCIONAIS EM PROSA	
Flávia Benhossi Carlos Vinicius Veneziani dos Santos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4582102126	
CAPÍTULO 7	64
EL AIRE JUEGA A LOS SONIDOS: LA MÚSICA COMO IMPOLUTO EXISTIR DE LA CREACIÓN ARTÍSTICO-MEXICANA	
Gonzalo de Jesús Castillo Ponce Lidia Ivánovna Usyaopín	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4582102127	
CAPÍTULO 8	75
RELATO DE EXPERIÊNCIA PERFORMÁTICA: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DO CANTO E O CONTATO COM O PALCO NO ENSINO SUPERIOR	
Christiane Faria Franco Vieira Maria Amélia Castilho Feitosa Callado	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4582102128	
CAPÍTULO 9	83
ENSINO E APRENDIZAGEM DA MÚSICA: CONHECENDO OS ELEMENTOS MUSICAIS DE MODO DIVERTIDO	
Lúcia Jacinta da Silva Backes Cristina Rolim Wolffenbüttel	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4582102129	
CAPÍTULO 10	94
ESTRATÉGIAS DE ENSAIO PARA A CONSTRUÇÃO DO SOM COLETIVO EM COROS AMADORES	
Paula Castiglioni Carlos Fiorini	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.45821021210	
CAPÍTULO 11	100
TEMPO MÚLTIPLO NA CANÇÃO <i>VÔ IMBOLÁ</i> DE ZECA BALEIRO: RESÍDUOS DAS PRÁTICAS TROPICALISTAS E INTERAÇÕES COM A PÓS-MODERNIDADE	
Davi Ebenezzer Ribeiro da Costa Teixeira Magda de Miranda Clímaco	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.45821021211	
CAPÍTULO 12	108
ACTIVIDADES FORMATIVAS DE LOS ENSEMBLES DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA GALLEGOS	
Rafael Salvador Yebra Rivera	

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.45821021212>

CAPÍTULO 13..... 120

ESTUDOS SOBRE A TRAJETÓRIA DO TEATRO NO MUNDO

Lucas de Lima Furini

Meire Pereira Souza Ferrari

Sandra Valéria Dalbello de Mesquita

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.45821021213>

CAPÍTULO 14..... 137

ÉTICAS VERDES COMO IMPERATIVO MORAL OU RETÓRICA NO MUNDO DA ARTE

Ana Sofia de Castro Amarante e Ribeiro

Teresa Maria Castro de Almeida

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.45821021214>

SOBRE OS ORGANIZADORES 150

ÍNDICE REMISSIVO..... 151

ESTUDOS SOBRE A TRAJETÓRIA DO TEATRO NO MUNDO

Data de aceite: 26/11/2021

Data de submissão: 06/09/2021

Lucas de Lima Furini

Instituto Federal do Paraná
Umuarama - Paraná

<http://lattes.cnpq.br/9870124242078444>

Meire Pereira Souza Ferrari

Instituto Federal do Paraná
Umuarama - Paraná

<http://lattes.cnpq.br/4856602382140825>

Sandra Valéria Dalbello de Mesquita

Instituto Federal do Paraná
Umuarama - Paraná

<http://lattes.cnpq.br/6820995840178164>

RESUMO: A arte em forma de encenação, o teatro, que surgiu na antiga Grécia, que significava “lugar para ver”, persegue o homem desde a sua constituição como *homo sapiens*, seguindo-o como sua sombra para onde quer que vá e se fixe, por ser uma linguagem comunicativa relativamente simples necessitando apenas de gestos da pessoa que o pratica. Assim, com a fixação de comunidades em regiões que caracteriza o início da sedentarização do homem e com isso o começo de uma cultura local, o teatro foi se apropriando de aspectos destas para evoluir. Deste modo por todo o seu itinerário concreto, o teatro foi se apoderando das culturas por onde passava e de posse delas seguia em seu caminho, como ocorreu desde a pré-história, que seguiu para idade antiga, na

idade média, na idade moderna, e enfim na idade contemporânea. Valendo-se disso, o presente artigo tem por finalidade abordar um recorte deste percurso trilhado desde sua concepção até chegar às terras brasis, versando pontos não só da cultura ocidental, mas também da oriental, como forma de tratar este assunto e seus eventos de forma horizontal e completa, fazendo uma abordagem de como o teatro se desenvolveu e chegou ao Brasil. E ainda hoje, após milênios, se encontra presente em nossa cultura, com suas encenações, despertam o encanto do público, pois elucida sentimentos que o mesmo não tinha ideia de que apenas com simples gestos de um ator/elenco em harmonia, fossem capazes de aflorar em si.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro; história mundial do teatro; arte dramática; dramaturgia; historiografia teatral.

STUDIES ON THE PATH OF THEATER IN THE WORLD

ABSTRACT: Art in the form of staging, theater, which emerged in ancient Greece, which meant “place to see”, has pursued man since his constitution as *homo sapiens*, following him as his shadow wherever he goes and settles, for being a relatively simple communicative language requiring only gestures from the person who practices it. Thus, with the establishment of communities in regions that characterize the beginning of the sedentarization of man and with it the beginning of a local culture, the theater was appropriating aspects of these to evolve. In this way, throughout its concrete itinerary, the theater

took over the cultures it passed through and, in possession of them, continued on its way, as it happened since prehistory, which went on to the ancient age, in the middle age, in the modern age, and finally in the contemporary age. Taking advantage of this, this article aims to address an excerpt of this path trodden from its conception until reaching the Brazilian lands, covering not only points of Western culture, but also of Eastern ones, as a way to deal with this subject and its events in a way horizontal and complete, making an approach to how theater developed and arrived in Brazil. And even today, after millennia, it is present in our culture, with its stagings, arouse the enchantment of the audience, as it elucidates feelings that they had no idea that only with simple gestures of an actor/cast in harmony, they were able to outcropping in itself.

KEYWORDS: Brazilian theater; world history of theatre; dramatic art; dramaturgy; theatrical historiography.

1 | ITINERÁRIO TEMPORAL DO TEATRO BRASILEIRO

1.1 Teatro pré-histórico

Geralmente ao pensarmos em teatro nos remete o grande coliseu romano, ou então aos famosos teatros gregos, augustus semicírculos monumentais com seu meio livre destinado às apresentações; ou então grandes dramaturgos como William Shakespeare, ou então, Agatha Christie, Martins Pena, Nelson Rodrigues dentre tantos outros. Porém o teatro é deveras mais antigo que estas manifestações, nem se sabe ao certo quando ou como surgiu.

Provavelmente surgiu ainda na pré-história com os homens da caverna, que por muito observar os animais, conseguiram imitar gestos semelhantes aos seus, que utilizavam assim para demonstrar aos demais como ocorreria a caçada, por exemplo (PROENÇA, 2010). Isso seria os primórdios do que viria a ser a comunicação que conhecemos atualmente, afirmado a partir de hieróglifos rupestres onde se pode apontar, que a prática da dramaturgia, de se utilizar o corpo como forma de comunicar, já era utilizada pelos nossos antepassados como uma de suas formas rudimentares de comunicação (BALDIN, 2016).

1.2 Teatro no oriente

Avançando no tempo e subindo o mapa geográfico deste grande berço da humanidade, a África, chegamos então ao antigo Egito, a terra dos grandes monumentos faraônicos e de grandes mistérios, um deles descobertos recentemente sobre a prática da dramaturgia por esse povo. Antes se acreditava que este povo gozava de todos os gêneros literários, exceto o teatro (BRANCAGLION, 1997). Porém com a decifração dos hieróglifos juntamente com a análise de textos clássicos de autores que por lá passaram como Heródoto e Plutarco, é que foi possível enfim, afirmar a existência da dramaturgia egípcia, findando este questionamento. Os egípcios utilizavam do teatro para encenar a liturgia nos

templos, com a atuação dos próprios sacerdotes e outros fiéis, a plateia também fazia parte do cenário. Sendo quase sempre encenado a apoteose de Osíris, o deus do julgamento da vida após a morte.

Progredindo na história, permanecendo no oriente, podemos nos aprofundar na dramaturgia dos orientais, como por exemplo os chineses que possuem diferentes modalidades, como a Ópera de Pequim, como é popularmente chamada, que segundo Berthold (2001a), teve origem nas peças musicais da era Ming, mantendo muitas de suas características: os figurinos da época de ouro do período, o palco destituído de cenários, em que o artista deve transmitir o local em que se encontra a cena, sendo um diálogo frontal com a plateia, a precisão de linguagem gestual, as longas mangas e o controle artístico do corpo, tudo incorpora ao que é conhecido hoje como ópera de Pequim, ou da China, que reflete uma tradução ocidental para o teatro oriental conhecido como *jīngjù* na China, ou o *gúójù* em Taiwan. Trata-se de uma forma espetacular que engloba teatro, poesia, música, canto, dança, acrobacia e artes marciais (MIZUTANI, 2017), e o teatro de sombras, acredita-se que esta manifestação surgiu ainda na pré história, quando os homens das cavernas, iluminados pela luz da fogueira, produziam imagens corporais ampliadas na parede da caverna, assim contavam histórias de suas façanhas. Algumas enciclopédias afirmam que teve início seu desenvolvimento na China, onde o imperador WuTi, ordenou ao mago da corte que ressuscitasse a sua bailarina favorita, que havia falecido, trazendo-a de volta do reino das sombras. Caso o mago não conseguisse, ele seria decapitado. Estando com a vida em risco, utilizou a imaginação e fez da pele macia de um peixe a silhueta da falecida bailarina. No final de tarde armou uma cortina branca contra a luz do sol, no jardim do palácio e apresentou a bailarina ao imperador. Com movimentos graciosos e ao som de uma flauta, fez a bailarina dançar aos olhos da corte. Acredita-se que foi assim que surgiu o teatro de sombras e talvez venha daí a tradicional denominação ocidental de “sombra chinesa” para esse gênero de teatro (FÁVERO, 2016). Este gênero é considerado como arte popular antiga e especial, estando muito difundida no território chinês, sendo apenas seis, das trinta e quatro províncias chinesas, que não a possuem como tradição (LUO, 2012).

Por conta das influências da China sobre a região oriental, surgiram modalidades dramatúrgicas semelhantes à chinesa em civilizações adjacentes que foram englobando certos aspectos de sua cultura e engendrando inéditas modalidades dramáticas.

Como podemos citar o povo turco que possui quatro importantes influências que desenvolveram as raízes da cultura: primeiramente, os rituais xamânicos e da vegetação trazidos da Ásia Central que eram, até certo ponto, misturados com o culto frígio a Dioniso e que ainda permanecem vivos nas danças e jogos anatólícos. Segundo, a influência da Antiguidade. Terceiro, a rivalidade com Bizâncio. E quarto, iniciando-se com o século X, a influência decisiva do Islã (BERTHOLD, 2001a). Uma das marcantes características desta dramaturgia é a expressão da sátira, do ridículo como substância da comédia improvisada

turca. Tem início esta modalidade quando o imperador Aléxio, já idoso, foi acometido pela gota¹ e assim impedido de participar de suas campanhas contra os turcos. Com isso eram representadas farsas na corte do sultão em Konya onde Aléxio era satirizado como um velhote covarde e “chorão” por não ter comparecido à batalha (BERTHOLD, 2001a). E assim começou a se popularizar na região, os músicos, dançarinos e músicos ambulantes que perambulavam entre as cidades para se apresentarem às cortes, encenando suas sátiras e peças. Os que não conseguiam apresentar nas cortes, se apresentavam nas praças ao público em geral, criando assim *orta oyunu*, forma turca característica de teatro, sendo ainda encontrada em partes remotas de Anatólia. *Orta oyunu* significa “jogo do meio”, ou “jogo do círculo” ou ainda “jogo do anel”, não requer nenhum equipamento particular, nem cenário ou figurino apenas consiste em um círculo desenhado no chão, destinado às apresentações e alguns acessórios como um biombo e um escabelo, por exemplo. A comicidade improvisada se originava a partir dos diversos tipos étnicos representados pelos atores nas apresentações.

Outra importante e mais conhecida forma de teatro turco é o Karagoz, o teatro de sombras turco sendo por vários anos fonte de importante de entretenimento no Chipre e nos países do Norte da África e ainda pode ser encontrado na Grécia e no sul do Chipre (ÖZEK, 2016). Consiste em uma tela translúcida iluminada, onde as cenas são realizadas através de bonecos/personagens feitos em pele de camelo com articulações na cabeça, no busto, nos dedos, nas mãos e nas pernas tradicionalmente e pintados em cores vivas (BADIOU, 2012). Tornou-se a arte cênica mais amada não apenas pelos Turcos, mas também pelos povos do império Otomano, a partir de sua evolução desde sua forma básica no século XVII (ÖZEK, 2016). Muito se discute se Karagoz e seu amigo Hacivat, que sempre são representados nas encenações, foram pessoas reais, ou apenas invenção cultural, pois este teatro já é intrínseco e familiar a este povo. Em algumas bibliografias, diz-se que eram trabalhadores que estavam construindo uma mesquita em Bursa e com sua retórica afiada divertiam os demais obradores, de modo que a construção tardou para sua conclusão e isso exasperou demasiadamente o Sudão. Assim, ordenou que ambos fossem executados, porém viu-se amargamente arrependido do fato e mandou que um artesão os ressuscitasse em bonecos de pano translúcido para que sua afiada retórica e humor não se fossem. Este espetáculo é venerado tanto pela corte quanto pelo povo, estando presente em diversos momentos importantes, como em casamentos, festas, e tradicionalmente no Ramadã. Se desenvolveu em meio a um período de grandes mixórdias que foi a transição para o islamismo na região :

[...] apesar de suas piadas grosseiras e francas obscenidades, Karagöz ludibriava os grilhões das autoridades religiosas. Os bonecos, movidos por varas e recortados em couro ou pergaminho nos quais eram perfurados buracos aqui e ali a fim de permitir que a luz passasse através deles, não

¹ Doença causada pelo aumento das taxas de ácido úrico no sangue, que se cristaliza e deposita-se nas articulações do indivíduo, causando dores intensas, vermelhidão e inchaço nas articulações.

poderiam ser facilmente descritos como imagens de entes humanos, e assim davam a volta na proibição do Alcorão. O uso de tipos fixos oferecia campo para a sátira e polêmica, num disfarce de aparente inocência. Não havia fraqueza humana, vaidade de classe ou abuso tópico que Karagöz não convertesse em motivo de riso.

Do Bósforo, Karagöz emigrou para o norte; estava em casa em qualquer parte do mundo islâmico. Ele sempre deu nome aos bois, e era aplaudido mesmo quando o público mal conseguia entender as suas palavras, porque o significado do humor grotesco da ação não podia lhe escapar [...] (KARAGOZ, 2008, p.65).

Sendo que esta prática ficou reclusa, depois que de modo claro evidenciou a corrupção da corte, então o sultão proibiu a prática de envolver qualquer sátira política nas encenação do Karagoz, porém os moradores as ocultas realizavam as encenações para o seu lazer.

Partindo a uma região um pouco distante, tanto geograficamente quanto culturalmente, vamos as regiões indo-pacíficas dotadas de misticismo e divinismo dramático.

O drama indiano está estritamente ligado à religião hindu, como também era nos egípcios com sua própria religião, sendo os espetáculos diálogos frontais com os deuses que estão sendo encenados. Surgiu entre os séculos IV e V a.C, o teatro indiano possui elo uno com a dança e o drama; sendo o bailarino e o ator unidos morfologicamente na palavra indiana, *Natyashastra*, equivalente que estas duas linguagens não possuem distinção, mostrando como a dramaturgia indiana concebe ambos em uma mesma figura.

Possui distintas modalidades teatrais, todas fundamentadas nas divindades, como nos diz a historiadora Margot Berthold (2001, p. 32), “A arte da dança agrada aos deuses; é uma expressão visível da homenagem dos homens aos deuses e de seu poder sobre os homens”, embasado nisso, surge as vertentes dos estilos primitivos da teatralidade hindu, como o teatro de sombras, o mimo, o teatro de bonecos, e o mais conhecidos o teatro *Kathakali*. Todas estas artes cênicas indianas foram deveras reprimidas por conta da dominação britânica que decretaram-nas como manifestações vulgares, vinculadas a prostituição (SANTO,2011), podendo ser tidas como livres e com possibilidade de se perpassar em escolas, somente após a independência da Índia, em 1947.

O *Kathakali* é intrínseco da cultura indiana, tido como sacro aos hindus, sendo o ator tanto o sacerdote como o próprio ator/bailarino e a encarnação do deus que está sendo representado, não podendo mais se dirigir ao ator, mas sim, ao deus representado e tendo igual veneração, como diz historiador e indólogo francês Alain Daniélou. Este drama é de rara ocorrência, sendo representado apenas em épocas especiais, como após as monções em celebrações de agradecimento. Se distingue deveras das outras formas de teatro indiano, pelo seu refinamento do ponto de vista dramático (SANTO, 2011), em que se possui uma harmonia imaculada entre os cantores e músicos, que propiciam ao espetáculo ritmicidade e melodia e já os cantores são responsáveis pela declamação dos versos do *Padam*

atribuindo expressão vocal aos atores, assim como também devem expressar através do canto os próprios atores interpretando os gestos que este realiza, suas expressões, dando entonação a gesticulação dos atores pela música, como diz Bharata (1964, p. 191) “É mais importante ator fora do palco, com vários papéis para representar”; assim com também os músicos, apenas percussionistas, que se valem de tambores e címbalos para trazer a cena ritmo e harmonia (GOMES e DUARTE, 2017). E atores/bailarinos, que secularmente permitido apenas homens, devem trajetar uma preparação de aproximadamente vinte anos, até ser qualificado como um artista pleno; este responsável por interpretar o *Padam* cantado e expressá-lo apenas em mudras (gestos de mão) e expressões faciais que são marcantes no espetáculo, não podendo falar, se objetivam apenas da gesticularidade que esta deve estar em uma perfeita simbiose com a percussão e o canto. Este espetáculo é narrado em palco nu e descende de épicos indianos que contam em versos a história da humanidade, deste modo, em cada apresentação são retiradas partes destes épicos para a encenação que são realizadas durante a noite com durações prolongadas e sempre ressaltando seu caráter divino, como afirma a artista Anjos (2003):

[...] são apresentadas duas ou três peças por noite, com duas a quatro horas de duração. A programação da noite se encerra habitualmente com uma peça onde, no final, um demônio é infalivelmente morto de forma terrível, em uma cena de grande impacto. Ao final do programa, quase sempre sob as primeiras luzes da manhã, Krishna retorna à cena para uma rápida dança de agradecimento aos deuses e à plateia. O *Natya Shastra*, um dos mais antigos textos indianos sobre o teatro, a formação do ator e a dramaturgia clássica da Índia diz que “o homem que assiste devidamente a apresentações de música ou drama obterá, após a morte, a feliz e meritória estrada em companhia dos sábios brâmanes” [...]

1.3 Teatro no ocidente

Agora, avançando ainda mais no tempo e indo de encontro com a Europa, desembarcamos então em um dos pilares que sustenta a cultura ocidental, a Grécia, esta que é o óbice que divide a arte antiga da contemporânea e mãe do teatro ocidental.

O teatro na Grécia surge em meio aos cultos ao deus Dionísio², deus do vinho, das festas e da fertilidade, que através de encenações de mitos improvisados, cultuavam a Dionísio, para assim manter viva a memória dos feitos heróicos do passado, como salienta Duarte (2016). As festas dionisiacas duravam seis dias no qual se apresentavam cantos, procissões, músicas, poesias, danças, que de certo modo, eram improvisadas pois não possuíam uma organização por trás de todo o espetáculo. Fato este que denota uma metamorfose que ocorreu com ele mesmo, pois a partir de certo momento, começaram a incorrer na *polis*, competições de teatro, em que os dramas deixaram parte do aspecto de improvisado e consuetudo, e começaram a adquirir autenticidade e organização, pois os

² “Dionísio, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal”. (BERTHOLD, 2004b, p.104).

dramaturgos passaram a redigir mitos inéditos e toda a estrutura da orquestra, cenário e elenco passaram a serem selecionados e deveras organizados e ensaiados. Vale salientar, que as mulheres não podiam atuar, pois não eram consideradas cidadãs da *polis*, porém eram recebidas nos espetáculos teatrais.

Na época clássica, como destaca Barthes (2009), as encenações gregas eram divididas em quatro gêneros, os ditirambos, o drama sático, a tragédia e a comédia que eram representados em meio a grandes festas de Dionísio. Os ditirambos eram constituídos por hinos de tema heroico cantados por um coro de cinquenta homens ou garotos ao redor de um altar, acompanhados da flauta (OLIVEIRA e GERALDO 2016), ele não entrava nas competições com os demais gêneros, pois se distingue por não se apresentar em atores e não utilizar máscaras nem trajes, sendo apenas o coro que dançavam e em meio às músicas rodeando o altar de maneira cíclica, estando deste modo, não de frente a plateia, em face ao público, como acontece na tragédia, mas sim voltados ao altar (BARTHES, 2009). Assim, é ele que principiava o festejo, encenando nos dois primeiros dias que antecediam ao concurso de teatro. Já os demais gêneros são apresentados de acordo com Kuri (2013, p. 10):

[...] [O mito é] entendido como as histórias tradicionais e anônimas que versam sobre deuses e heróis, constitui a matéria-prima da tragédia. Quanto à comédia, seu assunto é outro, é o dia a dia da cidade, o aqui e agora. Seus heróis estavam às voltas com os problemas políticos, que se propunham a resolver com os métodos mais fantásticos [...]

As máscaras que eram utilizadas pelos atores nas encenações desses gêneros, representam uma das principais ídoles do teatro grego, apresentam uma tradição que inicialmente era tida como um artefato para a adoração a Dionísio em suas procissões, mas que foi gradativamente englobada a praxe do teatro, tornando-se uma de suas efígies mais conhecidas atualmente. Confeccionada em materiais como folhas, madeira, couro ou argila, tinha a função de amplificar as expressões das cenas ao público que estava distante (MARTYNS, 2020). Segundo Moreira (1994), a máscara representava algo mais além, uma ambiguidade do homem grego, pois o mesmo não possuía definição de indivíduo, já que ele estava preso ao coletivo, ao estado/polis, que lhe atribuía suas crenças, ele era apenas considerado uma classe social como nas encenações em que se representavam reis, magos, e escravos, e na própria sociedade, na divisão entre a plebe, os senhores, as mulheres, os escravos, e os estrangeiros, não se conhecia a pessoa em suas particularidades, mas sim, como apenas membro de uma classe.

As dimensões do teatro na Grécia extravasaram, assim como em algumas regiões anteriormente citadas, o conceito comum de apenas um mero instrumento de entretenimento. Ele adquire teor educacional moldado a partir de interesses dos patrocinadores, “[...] cidadãos ricos (um para cada poeta) a quem tal tarefa, eram incumbidos a título de imposto, eram designados para subvencionar os custos da contratação e do vestuário do

coro e dos artistas...” (ROBERT, 1987, p.27), tornando assim as peças cada vez mais tendenciosas, porém nunca indo de encontro com os interesses dos governantes e com o sistema político vigente (SOUZA e MELO, 2009, p.4), sendo necessário a instituição de um membro que fiscalizasse as obras para que assim, estarem de acordo com os as diretrizes exigidas (ROBERT, 1987, p. 27). A tragédia, de certo modo, começou a se tornar instrumento de educação estatal utilizando dela como forma de educar o povo para uma organização perfeita da *polis* (SOUZA e MELO, 2009, p.5-6), de modo a constituir o homem trágico como modelo de cidadão, como enfatiza Aristóteles: “... a tragédia é a imitação de homens melhores que nós...” (Poética XIII, 1453b 07, 1987, p. 212), “homens que deveriam ser imitados pelos espectadores” (SOUZA e MELO, 2009, p.6).

A principal preocupação da trágica era fazer uma discussão que fosse para além de uma simples abordagem religiosa do mito, ou simplesmente apresentar as desventuras e o sofrimento do herói trágico, levando o cidadão refletir sobre a necessidade de se manter a ordem social para não prejudicar o bom andamento da cidade. Por isso, mostrava ao cidadão a necessidade de buscar a prática de atitudes morais elevadas e evitar os vícios e paixões nocivas ao bem estar coletivo da sua comunidade. (SOUZA e MELO, 2009, p.11)

Contudo este sustentáculo da cultura ocidental contemporânea que tem sua origem datada na concepção dos povos minoicos pertencentes ao período paleolítico, que antecederam a epifania dos povos micênicos (1600 a.C.) até a concepção enfim da cidade grega, a *polis*. por fim, na época helenística³, após seu apogeu no período clássico, tiveram sua decadência causada principalmente por motivos de conflitos tanto internos quanto externos que findou com a dominação macedônica da região que foi posteriormente subjugada aos domínios do ascendente império romano (FREUD, 2013), porém foram ainda mantidos seus idiomas e costumes, pois eram considerados como adereços de pessoas poderosas e sábias.

A dramaturgia do império romano estava ainda se desenvolvendo, constituída apenas de peças de caráter religiosas encenadas em datas comemorativas. Contudo entraram em miscigenação com as encenações que ocorriam, no então território conquistado, a Grécia (DIAS e XAVIER, 2012), e de mesmo modo, com a cultura dos outros povos conquistados, pois tinham a política de permitir a estas comunidades que permanecessem com seus hábitos culturais e sociais, o que anuiu a eles este contato com uma diversidade cultural, que pôde salientar e incorporar aos romanos esta prática/gosto por espetáculos grandiosos encenados nos grandes teatros (CEBULSKI, 2012).

De início, os romanos tiveram que organizar uma festividade para que a arte dramática pudesse se desenvolver, como ocorreu na dramaturgia grega que foi se desenvolvendo por conta das festas dedicadas a Dionísio. Assim criaram o *Ludi Romani*,

3 O termo helenismo, do grego *hellenizein*, significa “falar grego”, “viver como os gregos”, que no período se caracterizou pela difusão da cultura grega pelos macedônios.

um festejo em honra a Júpiter⁴ celebrado durante o mês de setembro e durava cerca de quatro dias com banquetes, apresentações teatrais, competições nas arenas, entre outras. Os romanos permitiam que os povos dominados pudessem se apresentar nestes festejos, foi destarte que surgiu o primeiro dramaturgo de Roma, Lívio Andronico, de origem grega, que foi trazido a Roma como escravo e posteriormente tornou-se conselheiro educacional e cultural da metrópole. Ele traduziu a *Ilíada* e a *Odisseia* para o latim para serem estudadas nas escolas romanas, compôs hinos em latim a mando do senado, e em 240 a.C. pela comemoração pela vitória nas guerras púnicas⁵ Lívio traduziu para o latim uma tragédia e uma comédia grega que foi apresentada durante os festejos de vitória. Foi então que se principiou a dramaturgia romana (BERTHOUD, 2001a; DIAS e XAVIER, 2012).

A exemplo de Lívio, começaram então a surgir dramaturgos nacionais como diz Dias e Xavier (2012, p.20), “Posteriormente, estrangeiros radicados em Roma e os próprios romanos passaram a produzir peças adaptadas a partir da temática grega ou baseadas em histórias romanas”. Gneu Névio, foi o primeiro autor latino a produzir peças teatrais, sendo um dos mais notáveis e excelentes talentos da literatura romana, como diz o grande historiador alemão Theodor Mommsen. Como lutou na primeira guerra púnica, teve experiência sobre a deficiência dos comandos militares, assim todas as suas obras dramáticas tiveram como eixo sua fé na República e críticas mordazes à aristocracia corrupta. Apresentou diversas obras dramáticas exaltando a soberania da República, porém se arriscou ao produzir comédias de cunho crítico aos políticos romanos que por conta disso, o prenderam e exilaram em Utica, onde faleceu (BERTHOUD, 2001a; DIAS e XAVIER, 2012).

Entre os séculos III e II a.C. o teatro de Roma alcança o apogeu com os autores Plauto e Terêncio. Plauto era um comediante que alcançou distinção reforçando características típicas romanas em suas obras. Terêncio, muitos anos depois de Plauto, produziu obras de caráter mais refinado e com forte influência grega, voltadas para um público de classe alta. (DIAS e XAVIER, 2012, p. 20-21).

As encenações teatrais romanas, durante a república, eram gratuita consideradas festividades públicas e muito associadas ao gosto popular, uma vez que caso a peça apresentada não tivesse aclamação do público, caso fosse rejeitada, os promotores do evento teriam que devolver parte dos subsídios que ganharam. Deste modo, os autores teriam que se atentar a agradar ao povo romano que engloba desde a plebe até os políticos, confeccionando peças do gosto da maioria, grosseiro e sensacionalista. Esta prática deveras se intensificou durante o império (DIAS e XAVIER, 2012), “para alienar a população diante das ações antipopulares do imperador” (SIGOLI e JUNIOR, 2004, p. 112),

4 Considerado na mitologia romana, como o deus do dia, do trovão, do céu e pai de todos os deuses, sendo frequentemente associado a Zeus, deus grego.

5 Conflitos entre Cartago e Roma pela hegemonia econômica e mercantil da região do Mediterrâneo. Os conflitos duraram de 264 a.C. a 146 a.C., quando Cartago foi destruída pelos romanos. Ambos tinham exércitos fortes e a luta foi equilibrada.

ficando conhecido como política do “pão e circo”.

O povo se distraía de sua miséria assistindo aos espetáculos e isso tranquilizava os imperadores. Quase todos os dias ocorriam lutas de gladiadores e na mesma ocasião eram distribuídos alimentos. Dessa forma, as chances de revolta ficavam diminuídas (DIAS e XAVIER, 2012, p. 21).

Foi neste período imperial, que conforme o interesse político começaram a edificar muitos anfiteatros em regiões estratégicas do império. Pode-se citar o grande Circo Máximo, o Coliseu, o teatro de Marcelo, entre outros. Porém, apesar desta expansão dos anfiteatros a outras regiões, a arte dramática foi cada vez mais se esvaindo pela arena e cedendo lugar a outros espetáculos e competições, uma vez que eram de maior aclamação do público em geral. Deste modo, a dramaturgia teve que se reinventar pelo apelo da maioria pelo grosseiro e o sensacionalista, assim nasceu a farsa atelana, “era uma espécie rústica de teatro vinda da cidade de Osca. Essa rusticidade era patente em suas máscaras grotescas e no vigoroso atrevimento de seus diálogos improvisados” (HUNZICKER, 2015, p. 18). A farsa atelana é associada às farsas gregas, que são caracterizadas por satirizar as situações cotidianas, e tinham a função de dar um “final cômico, grotesco (*exodium*) as apresentações de peças históricas sérias e às tragédias nos *Ludi Romani* uma retaguarda alegre, conforme coloca um dos escoliastas de Juvenal, para ajudar os espectadores a secar as lágrimas” (BERTHOUD, 2001a, p. 116).

Surgiu durante todo este período da política do pão e circo, uma segunda modalidade teatral, o mimo e a pantomima, ambos se referem a um teatro gestual que não necessitavam de nenhum acessório apenas de sua arte da imitação, e aceitavam a participação de mulheres nas encenações, um grande marco para a época. Foram de enorme aclamação pública, dado a sua arte de rir e provocar o riso superou as demais modalidades que existiam (BERTHOUD, 2001a). Tanto os mimos quanto as pantomimas, apresentavam-se nas arenas ou nas estradas e possuíam a meta de ser “fiel à natureza, reproduzir os movimentos autenticamente vivos [...] O Mimo tinha um olhar para o povo, os mais humildes, anônimos, cidadãos comuns e até trapaceiros, ladrões, alcoviteiras e cortesãs”(RISSI, 2020) imitando tanto gestos animais quanto humanos em suas encenações, sendo muito próximo aos trabalhos de Charlie Chaplin que conhecemos atualmente. A única divergência entre estas modalidades se dá pelo fato que a pantomima sucedeu o mimo, sendo o mimo originário da Grécia se apresentava com diversos atores, como contadores de histórias, acrobatas, flautistas. Já na pantomima, isso ficou resumido a apenas um ator que ele mesmo era capaz de atuar como os diversos personagens de sua trama, sendo muito influenciada pelo mimo também. Desta forma, todo aquele requinte pelas peças trágicas e comédia, foram perdendo sua posição, nunca sumiram completamente, porém, não se situavam na mesma posição que se encontravam quando começou seu desenvolvimento na Roma república ainda.

Foi então que o *augusto* Império romano começou a desagregação⁶ de seu território, por conta principalmente pela estagnação de suas fronteiras, sendo que eram elas que traziam a metrópole tesouros saqueados e escravos que posteriormente seriam vendidos, trazendo deste modo riquezas ao império. Assim a economia começou a fraquejar resultando em uma diminuição dos impostos arrecadados que conseqüentemente os exércitos não eram pagos e enfraqueceram o que ocasionou inúmeras invasões ao território, de vândalos, visigodos, alanos, suevos, jutos, hunos, etc., fato que desestabilizou a economia já precária gerando todo este efeito cíclico que no *findar*, resultou a destituição de Rômulo Augusto, o imperador regente do poder de Roma, acabando assim de uma vez com o império que dominou por totalidade a região mediterrânea, desde o norte da África, o noroeste da Ásia, até quase por completo o continente europeu. Estas invasões na região de diversos povos, originaram diversas nações, sendo estas os primórdios do que viria a ser o recortado mapa europeu (SILVA, 2017).

Após a queda do império romano, teve início na história um período que compreendeu desde o século V ao século XV da era cristã batizado de idade média termo este proposto por historiadores da renascença italiana, ao analisarem este hiato temporal e concluírem que foi uma época sombria que englobou o *findar* da cultura greco-romana e sua posterior retomada pelos renascentistas, sendo um período de certa forma, de reconstrução cultural, uma vez que compreenderam a destruição da cultura romana (CEBULSKI, 2012; FERNANDES, 2016). Neste período a arte dramática estava próxima de desaparecer no cenário europeu, contava apenas com espetáculos nas ruas de mimos e pantomimas e posteriormente foi se desenvolvendo nas metrópoles culturalmente mais desenvolvidas onde conseguiu ganhar maior importância e se espalhar aos países vizinhos (SANTOS, 2006).

A época negra da Europa Medieval do século V ao século X foi estéril no que se refere a uma dramaturgia significativa e durante seis séculos o teatro esteve, por assim dizer, trancado a sete chaves. (GASSNER, 1974, p. 157)

O teatro se desenvolveu em meio a Europa feudal sendo este período dividido em alta idade média e baixa idade média, para melhor análise. Alta idade média é o período que iniciou esta época, sendo caracterizada pela estrutura cultural após a queda de Roma, assim o teatro ainda possuía características da cultura greco-romana e deveras combatido pela igreja por ser tido como profano, deste modo, o teatro foi reduzido a apresentações em circos e feiras populares. No entanto, já na baixa idade média, o teatro começa a ressurgir, sendo neste momento amplamente apoiado pela igreja católica que utilizou de suas artimanhas dramáticas para educar os fiéis na doutrina cristã (CEBULSKI, 2012)

O teatro medieval é caracterizado principalmente por narrar ao todo a história bíblica, abordando os temas de forma simples e pelas integrações das comunitárias que

6 “[...] termo que os historiadores utilizam para explicar a queda do império, que aconteceu em 476 d.C, quando o último imperador romano, Rômulo Augusto, foi destituído por Odoacro, rei do povo germânico hérulo. (SILVA, 2017)”

ocorriam nas encenações, a partir destas características foram se desenvolvendo várias modalidades teatrais tanto religiosas quanto profanas (CEBULSKI, 2012).

O teatro profano, que surgiu após o religioso já no século XIII, iniciou quando começaram a ressurgir nas praças e nas feiras uma forma cômica de teatro, feito pelos jograis e mímicos. Com suas principais formas de encenações a farsa que apresentava situações burlescas cotidianas de forma rápida, grosseira e maliciosa, provocando o riso imediato do público; a *sottie* que era uma peça curta sendo seus personagens os bobos da corte ou os loucos/tolos (*sots*) que eram caracterizados por uma roupa verde e amarela e um chapéu com guizos, e por conta de sua condição mental, eram permitidos tudo falar, como mordazes críticas às autoridades civis e religiosas, revelando assim verdades que de outra forma ficariam ocultas; e o *entremez* sendo definido em geral como práticas lúdicas praticadas durante o banquete medieval, porém na Espanha este termo era caracterizado por peças curtas apresentadas durante os intervalos de peças longas, com tom burlesco e jocoso (CEBULSKI, 2012).

Já o teatro religioso foi o que primeiro surgiu nesta idade, por conta de seu apoio pela igreja, foi estruturado pela influência da mesma. Vale salientar a observação de Gassner (1974, p. 155) “ O traço mais marcante do teatro medieval é que começou como uma comunhão na igreja e terminou como uma festa comunal. ”

Este gênero dramático recorria muito mais a linguagem gestual que a formal ,salvo as moralidades que era encenada de início apenas pelo clero e progressivamente seu elenco foi se estruturando para o público em geral (SANTOS, 2006).

Como influenciador do teatro profano, ele também possui suas principais formas de encenação que são os mistérios que inicialmente tinham o objetivo de encenar apenas os mistérios que envolviam os sacramentos, porém com o tempo foram incluindo passagens bíblicas e a vida dos santos e as festividades religiosas, natal, páscoa, etc., com o intuito de passar ao público de forma simples, os dogmas e a história da religião sendo considerado a mais importante criação do teatro medieval “uma vez que contém elementos teológicos, verossimilhança moral e psicológica, além de enfocarem a realidade concreta, incluindo situações patéticas do cotidiano e diabruras” (CEBULSKI, 2012, p. 25); os milagres, abordava temas que de certa maneira eram semelhantes aos mistérios, encenavam a vida dos servos de Deus, os santos, assim como contos populares com motivos piedosos e personagens comuns que se defrontam com situações terríveis, um fato a ser exaltado é que não houve alteração em seu conteúdo ou em sua forma de como era encenado, contudo isso foi um empecilho pois estagnava a forma de como era sem uma outra possível interpretação. A moralidade foi a mais tardia das modalidades, porém a de maior caráter intelectual, uma vez que personificava defeitos, virtudes, ações e acontecimentos e assim pretendiam ter um caráter didático e transmitir lições morais e religiosas, e até, por vezes, políticas mostrando bons exemplos a serem seguidos valendo-se raramente da sátira com seu principal meio de externalização a linguagem verbal sendo o que mais se assemelha

ao teatro atual (SANTOS, 2006; CEBULSKI, 2012).

1.4 Teatro brasileiro

Na metade da idade moderna, após o declínio da idade média, por conta de todo o revés causado pelas 95 teses de Martinho Lutero, a Igreja católica cria a contrarreforma como movimento para o combate aos avanços das críticas impostas pela reforma protestante. E como um dos mecanismos para tal, criou-se a Companhia de Jesus, ordem fundada por Inácio de Loyola em 1539, com o objetivo de deter o avanço protestante e conquistar novos fiéis. Por conta do contexto das Grandes Navegações, a ordem, vinda de Portugal chegou então ao recém descoberto Novo Mundo e assim inúmeras instituições jesuíticas de ensino foram fundadas pelo território. Estas instituições tinham por objetivo primordial, conquistar novos fiéis a Igreja e como uma das engrenagens para o processo civilizatório de Portugal. Por conta disso, atuaram na catequização dos índios que ali residiam e na educação dos filhos dos colonos.

Os jesuítas, valendo-se das modalidades teatrais medievais já desenvolvidas principalmente as moralidades e os mistérios, recorrendo à sua simplicidade, ampla participação da comunidade e praticidade, como recurso para a catequização dos índios, sendo José de Anchieta que elaborou a primeira manifestação dessa arte no Brasil (TOLEDO, 2007; BARROS, 2008).

Nas idades iniciais, as primeiras encenações contavam com certa flexibilidade em relação ao modelo dos teatros, pois para uma melhor compreensão e atração dos nativos utilizavam-se em alguns autos com a tradução em até quatro línguas: o português e o tupi-guarani para o uso com o povo em geral, o latim para o uso nas escolas para alunos praticantes da língua e o espanhol que era o mais utilizado em encenações em vilas e cidades, por concentrar nestes locais, mais falantes da língua. Outra peculiaridade desta modalidade era a união de temas nativos e cristãos, consoante ao que diz Barros (2008, p. 3):

[...] os índios já tinham uma inclinação natural para a música e para a dança, e daí ao teatro era um passo. Os jesuítas utilizavam-se no teatro dos elementos indígenas, tirados da fauna e da etnologia e unia aos santos da igreja.

Semelhantemente, valiam-se dos recursos da natureza para confeccionar seus cenários e objetos dramáticos, máscaras, vestimentas, etc..

Assim ressalta-se que o teatro jesuítico foi usado como instrumento pedagógico que apropriando-se da cultura indígena, tornou-se mais eficiente em sua missão catequizadora por conta principalmente de seu apelo às imagens representativas (CEBULSKI, 2012, p. 75).

[...] as escolas jesuíticas contribuíram para que o teatro tivesse um lugar de destaque junto à educação formal, ainda que, nesse caso, estivesse vinculado aos preceitos e dogmas religiosos da Igreja Católica e à manutenção e

perpetuação do poder eclesiástico também nos continentes colonizados. (CEBULSKI, 2012, p. 75)

2 | INFERÊNCIA GERAL

Por conseguinte, evidencia-se esta complexa metamorfose até enfim chegar aos primórdios do teatro brasileiro. Com sua evolução desde o período paleolítico, desenvolvido primordialmente como forma de comunicação entre os hominídeos, posteriormente, em suas diversas etapas, moldou-se conforme a cultura e a necessidade local, como por exemplo instrumento de culto aos deuses; de se realizar críticas a cultura local e aos governantes; de provocar o riso da comunidade; de ensinar e refletir; de encobrir a corrupção dos políticos e a miséria do povo; de ressuscitar os mortos; de encarnação dos deuses; de celebração, mas todos confluem a um mesmo ponto como instrumento de expressar sentimentos, sejam eles de indignação, alegria, inveja, tristeza, medo, amor. Acredita-se ser este o motivo da perpetuação do teatro, em nossos dias, de colocar nossa atenção também nos sentimentos, como afirma Matilde Campilho (2020), a função da arte é chamar, e levar nossa atenção a certos aspectos da nossa psique.

Logo, o presente artigo possui ainda lacunas a serem preenchidas, muito por conta de ser uma imensa história a ser colocada toda em apenas um texto, podemos mencionar pontos a serem refletidos como sobre a história do próprio teatro oriental, abordando todo o itinerário desde a pré-história, ou então, de focar no teatro brasileiro já no período colonial até a atualidade como forma de engrandecer a cultura local abordando importantes obras nacionais de cada período.

REFERÊNCIAS

AND, Metin. Aspectos e funções do teatro de sombras turco. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 09, p. 044-073, 2012.

ANJOS, Anna. **O TEATRO KATHAKALI**. 1. ed. [S. l.]: OBVIOUS, 13 jun. 2013. Disponível em: http://loungue.obviousmag.org/anna_anjos/2013/06/o-teatro-kathakali.html#ixzz6i3JoNQfV. Acesso em: 29 dez. 2020.

BADIOU, Maryse. Las sombras en la duplicidad del ser o no ser: una visión del mundo. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 09, p. 044-073, 2012.

BALDIN, Talita. OBVIOUS. *In*: **A DRAMATURGIA DA PRÉ-HISTÓRIA À CONTEMPORANEIDADE**. [S. l.], 27 jan. 2016. Disponível em: http://obviousmag.org/olhares_e_silencio/2016/a-performance-da-dramaturgia-da-pre-historia-a-contemporaneidade.html. Acesso em: 7 dez. 2020.

BARROS, Kauiza Araujo de. **TEATRO JESUÍTICO: UM INSTRUMENTO DA PEDAGOGIA JESUÍTICA. Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 1, abr. 2008. ISSN 1982-5935. Disponível em: <http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2924/2085>. Acesso em: 18 mar. 2021.

BARTHES, Roland. O Teatro Grego” in O Óbvio e o Obtuso. **Rio de Janeiro: Nova Fonteira**, 2009.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo, **Editora Perspectiva**, 2001a.

_____, Margot. História Mundial do Teatro. (2ª. Edição). 2004b

BHARATA. **The Natyashastra** [Dramaturgia], 2 vols., 2a ed., tradução Manomohan Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967.

BRANCAGLION JR, Antonio. Os mistérios e o teatro no Antigo Egito. **Clássica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 9, n. 9/10, p. 11-18, 1997.

CAMPOS, Janine; FERRARI, Mateus. **Kathakali**. 1. ed. [S. l.], 5 fev. 2018. Disponível em: <https://artejornadahumana.com/kathakali/>. Acesso em: 29 dez. 2020.

CEBULSKI, Márcia Cristina. Introdução à História do Teatro no Ocidente dos gregos aos nossos dias. 2012.

DIAS, Kênia Silva; XAVIER, Cíntia Nepomuceno. História do teatro 1: apostila. 2012.

DE OLIVEIRA, Flábvio Ribeiro; GERALDO, Lidiana Garcia. Ditirambo: Culto e Louvor a Dioniso. **Revista Hélade**, v. 2, n. 3, p. 59-69, 2016.

DE SOUZA BRANDÃO, Junito. **O teatro grego: origem e evolução**. Tarifa Aduaneira do Brasil-Editora, 1980.

DUARTE, Adriana. TEATRO GREGO: O QUE SABER PARA APRECIAR. In: O MELHOR DO TEATRO GREGO: PROMETEU ACORRENTADO • ÉDIPO REI MEDEIA • AS NUUVENS. Tradução: Mário Kury. [S. l.]: Zahar, 2013. cap. Apresentação, p. 5-11. ISBN 978-85-378-1091-0.

FÁVERO, Alexandre. **Cartilha Brasileira de Teatro de Sombras**: estudos e propostas para criar e experimentar um teatro de sombras contemporâneo. 2016. 48 f. Monografia (Especialização) - Curso de Sombrista, Cia Teatro Lumbra, Porto Alegre, 2017.

FERNANDES, Cláudio. **O que é Idade Média?** [S. l.]: Brasil escola, 3 fev. 2016. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-e-idade-media.htm>. Acesso em: 26 fev. 2021.

GASSNER, John. Mestres do teatro. vol. I. trad. de Alberto Guzik e J. **Guinsburg**. **São Paulo: Perspectiva/EDUSP**, 1974.

GOMES, Ricardo Carlos; DUARTE, Priscilla de Queiroz. A Dramaturgia do Corpo no Teatro Indiano como Visível Poesia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 7, n. 1, p. 154-183, 2017.

GRÉCIA Antiga e Um paralelo entre a cultura grega e a romana. [S. l.]: Roberto dos santos freud, 19 ago. 2013. Disponível em: <https://humanidades33.webnode.com/news/grecia-antiga-e-um-paralelo-entre-a-cultura-grega-e-a-romana/>. Acesso em: 14 jan. 2021.

HUNZICKER, Frederick Magalhães. A academia dell'arte: uma análise histórica e artística sobre o fenômeno da Commedia dell'Arte na Europa com reverberações no Brasil. 2015.

KURY, Mário da Gama. O Melhor do Teatro Grego. 2013.

LUO, Erica. Teatro de Sombras tradicional chinês. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 09, p. 090-111, 2012.

MARTINS, Danyla. **Máscaras de teatro**: Origem, simbolismo e representação no teatro grego. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://segredosdomundo.r7.com/mascaras-de-teatro/>. Acesso em: 8 jan. 2021.

Matilde Campilho (Sangue Latino). Direção: Felipe Nepomuceno. Produção: Tereza Alvarez. Roteiro: Arthur Frazão. Fotografia de Ivo Lopes Araújo. Gravação de Ivo Lopes Araújo. [S. l.]: Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VldpHiRir4c>. Acesso em: 6 set. 2021.

MIZUTANI, Luciana; LAZZARATTO, Marcelo. A Ópera de Pequim em “O dragão de fogo”. **Pitágoras 500**, v. 11, n. 1, p. 7-15, 2017.

MOREIRA, Virgínia. Da máscara à pessoa: a concepção trágica do homem. **Revista de Ciências Sociais de Fortaleza**, v. 25, n. 1/2, p. 21-31, 1994.

O TEATRO de sombras de Karagöz. [S. l.]: A Escola de Teatro Catarse, 2008. Disponível em: <https://escoladeteatrocatarse.wordpress.com/2008/01/27/o-teatro-de-sombras-de-karagoz/>. Acesso em: 17 dez. 2020.

ÖZEK, Cengiz. 500 anos de Karagöz. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 15, p. 220-233, 2016.

PROENÇA, Graça. História da Arte. 17a. edição. **São Paulo: Editora Ática**, 2010.

RISSI, Gabriela. **O Mimo**. [S. l.]: Teatro em escala, 20 mar. 2020. Disponível em: <https://teatroemescala.com/2020/03/29/o-mimo/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

ROBERT, Fernand. **A literatura grega**. Trad: Gilson César Cardoso de Souza. 1ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SANTO, Denise Espírito. O teatro dança indiano: entre o clássico e o popular. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 8, n. 1, 2011.

SANTOS, Fernanda Sacramento. O pensamento medieval visto pelo teatro: Todomundo - um ancestral representante do embate entre o bem e o mal. **Existência e Arte**, [s. l.], ano II, n. II, ed. II, 26 fev. 2021. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/2_Edicao/O%20PENSAMENTO%20MIDIEVAL%20VISTO%20PELO%20TEATRO%20TODOMUNDO%20%20UM%20ANCESTRAL%20REPRESENTANTE%20DO%20EMBATE%20ENTRE%20O%20BEM%20E%20O%20MAL%20%20Fernanda%20Sacramento%20Santos.pdf. Acesso em: 26 fev. 2021.

SIGOLI, Mário André; JUNIOR, Dante De Rose. A história do uso político do esporte. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, v. 12, n. 2, p. 111-19, 2004.

SILVA, Daniel Neves. **Queda do império Romano**. [S. l.]: Brasil escola, 18 abr. 2017. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/queda-imperio-romano.htm>. Acesso em: 24 fev. 2021.

SOUZA, Paulo Rogério de; MELO, José Joaquim Pereira. **TEATRO, EDUCAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL NA GRÉCIA ANTIGA: A FUNÇÃO EDUCADORA DO POETA**. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DO PPE, Não use números Romanos ou letras, use somente números Árabicos., 2009, Maringá. **Textos completos apresentados no evento - Seminário de Pesquisa do PPE : edições de 2009 e 2010..** Maringá: Uem, 2009.

TOLEDO, César de Alencar Arnaut de et al. **O TEATRO JESUÍTICO NA EUROPA E NO BRASIL NO SÉCULO XVI**. **HISTEDBR**, Campinas, n. 25, p. 33-43, 15 mar. 2007.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Antropologia 145

Arquitetura 58

Arte 6, 13, 18, 20, 21, 24, 29, 31, 32, 64, 66, 67, 69, 70, 73, 85, 87, 96, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 129, 130, 132, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 150

Arte contemporânea 137

Ativismo 138, 140

B

Brasil 2, 3, 6, 7, 8, 12, 19, 21, 23, 26, 32, 33, 57, 89, 93, 99, 101, 102, 103, 107, 120, 132, 134, 135, 136

C

Cidade 63, 90, 103, 114, 126, 127, 129, 144

Coronavírus 1, 2, 8

Corpo 13, 18, 27, 31, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 77, 78, 79, 83, 96, 103, 121, 122, 134, 150

Covid-19 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 18, 63

Criança 11, 12, 13, 14, 16, 17, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 85, 86, 88, 90, 93

Cultura 1, 4, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 47, 49, 50, 62, 63, 67, 68, 69, 73, 74, 108, 118, 120, 122, 124, 125, 127, 130, 132, 133, 134, 135, 138, 142, 150

Cultura visual 34, 35, 36, 38, 44, 45, 46

Currículo 20, 27, 28, 29, 30, 31, 33

D

Dança 11, 52, 54, 86, 87, 122, 124, 125, 132, 135

Disciplina 6, 48, 75, 76, 77, 78, 81, 96, 140

Diversidade cultural 25, 26, 127

E

Educação 1, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 62, 75, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 93, 127, 132, 136, 150

Educação musical 1, 5, 6, 8, 75, 83, 85, 86, 87, 88, 93

Espaço 20, 31, 32, 55, 56, 58, 59, 63, 76, 77, 78, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 96, 105, 106, 144

Estética 24, 31, 33, 65, 77, 100, 101, 104, 105, 106, 112, 137, 138, 139, 141, 142, 147

F

Formação 5, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 47, 49, 50, 59, 76, 77, 78, 97, 102, 125

Fotografia 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 135

H

Hábitos 96, 98, 127, 139

I

Indivíduo 12, 26, 27, 31, 53, 79, 89, 123, 126

Infantil 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 83, 85, 93, 111

Interação 24, 47, 50, 51, 52, 55, 81, 89, 100, 101, 102, 106, 145, 147

Intercultural 23, 24

L

Leitura 24, 32, 47, 58, 59, 77, 92, 94, 143

Lugar 22, 27, 60, 87, 88, 89, 120, 129, 132

M

Memória 19, 26, 47, 51, 79, 105, 125

Multiculturalismo 20, 21, 22, 23, 26, 32

Mundo 1, 8, 12, 17, 23, 25, 27, 29, 31, 32, 48, 49, 50, 51, 55, 57, 66, 70, 71, 74, 84, 85, 88, 114, 120, 124, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 148

Música 1, 2, 3, 6, 7, 8, 11, 21, 54, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 125, 132

P

Pandemia 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 63

Patrimônio 11, 19, 26, 32

Pintura 21

Poética 77, 111, 112, 118, 127

Prática 3, 5, 6, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 23, 24, 28, 30, 31, 32, 53, 76, 77, 79, 81, 83, 85, 86, 87, 89, 94, 96, 97, 98, 99, 121, 124, 127, 128, 138, 139, 148

Práxis 25, 29

R

Reflexões 1, 7, 8, 19, 75, 77, 93, 101, 104, 106

S

Sociedade 6, 7, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 84, 106, 107, 126, 138, 139, 140, 145, 150

T

Teatro 57, 87, 103, 113, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136

Tradição 104, 122, 126

U

Urbano 101, 102

V

Valores 14, 65, 66, 69, 104, 138, 140

🌐 www.atenaeditora.com.br
✉ contato@atenaeditora.com.br
📷 @atenaeditora
📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural



3

Atena
Editora
Ano 2021

🌐 www.atenaeditora.com.br
✉ contato@atenaeditora.com.br
📷 @atenaeditora
📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural



3