

O Festival de Teatro Grego no Curso de História da Universidade de Pernambuco – Campus Mata Norte: a recensão de um tempo vivido

The Greek Theatre Festival in the History Program at Universidade de Pernambuco – Campus Mata Norte: Recollection of a Living Time

José Maria Gomes de Souza Neto*
Luiz Henrique Bonifácio Cordeiro**

RESUMO

Este artigo apresenta a recontagem do Projeto Festival de Teatro Grego, que ocorre desde 2006 no Curso de História da Universidade de Pernambuco – Campus Mata Norte, elaborando sua justificação legal e institucional no âmbito da Base Nacional Comum Curricular brasileira. Ele descreve o processo de escolha das traduções das peças apresentadas, a fundamentação teórico-pedagógica do projeto, a estrutura do festival e então analisa alguns casos, refletindo sobre os princípios éticos que norteiam a experiência.

Palavras-chave: Teatro Grego; Ensino de História Antiga; História e Literatura.

ABSTRACT

This article presents a retelling of the Greek Theater Festival Project, existing since 2006 at the History program at State University of Pernambuco – Campus Mata Norte, developing its legal and institutional foundations within Brazilian Base Nacional Comum Curricular. It presents the selection process of staged plays' translations, theoretical-pedagogical fundamentals the guide the project, the festival's framework and then analyses some cases, reflecting on the guiding ethical principles of the experience.

Keywords: Greek Theatre; Ancient History Teaching; History & Literature.

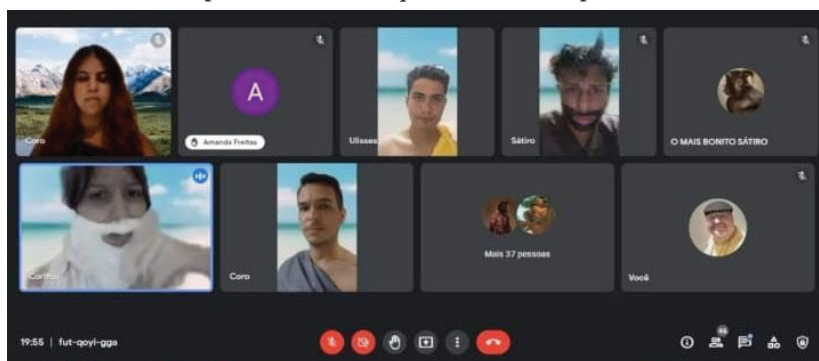
Entre finais de setembro e o começo de outubro de 2022, os alunos do III Período do Curso de Licenciatura em História da Universidade de Pernambuco – Campus Mata Norte participaram, como parte da avaliação da disciplina obrigatória Educação e Cultura Histórica (45h), do *Festival de Teatro Grego*. Dividi-

* Universidade de Pernambuco, Recife, PE, Brasil. zemariat@uol.com.br <<http://orcid.org/0000-0003-2218-4456>>

** Escola Municipal Belmiro Goncalves da Silva, Toritama, PE, Brasil. luizhenrique_bc@hotmail.com <<https://orcid.org/0009-0006-6682-6771>>

dos em três elencos, organizando-se majoritariamente sozinhos (com o auxílio de um aluno monitor e a supervisão do professor), representaram três peças de Eurípides: *Medeia*, *Helena* e *As Troianas*. Ao fazê-lo, tomaram parte em uma experiência que já dura ininterruptos 16 anos, desde 2006, quando o primeiro desses festivais foi realizado – mesmo durante a pandemia encontrou-se um modo de manter viva essa prática: com cada qual em sua casa, recitando os versos de comédias e tragédias, duas turmas (2020.1 e 2021.1) conseguiram apresentar, via *Google Meet*, suas peças. Este texto tem a função de contar essa história, expor os fundamentos teóricos e metodológicos dessa experiência e explorar a relevância da vivência do teatro grego para a formação dos futuros professores de história da Universidade de Pernambuco.

Figura 1 – os alunos do semestre de 2020.1 apresentam *O Ciclope*, sátira de Eurípides.



Fonte: Acervo dos autores.

Instaurado em 1979, para o Curso de História da Universidade de Pernambuco – Campus Mata Norte o final dos anos 2000 foi particularmente significativo, pois na esteira da transformação da antiga Faculdade de Pernambuco (FESP) em universidade (UPE) houve um grande investimento na qualificação do corpo docente (o primeiro concurso para doutor em História ocorreu em 2005), algo que se refletiu em uma nova malha curricular. Até então, havia uma única disciplina de História Antiga (60h), que precisava dar conta de todas as temáticas (o que se convencionou chamar de Antiguidades Oriental e Clássica). Em 2006, contudo, a reforma curricular dobrou essa car-

ga horária, que passou a contar com dois componentes curriculares de 60h cada, blocados, respectivamente, no II e III períodos.

O Campus Mata Norte dista cerca de 60km do Recife, capital do estado, no município de Nazaré da Mata, situado na Região da (Zona da) Mata Norte, cujos municípios (conforme informado pelo Censo Demográfico de 2010) possuem, em sua maioria, Índice de Desenvolvimento Humano entre 0,600 e 0,699 (considerado médio, inferior ao do estado). Economicamente, trata-se de uma região predominantemente rural, com destaque para o setor sucroalcooleiro (os canaviais ocupam quase metade da sua área total), um perfil que vem se alterando nos últimos anos, principalmente graças à instalação de fábricas em municípios vizinhos.¹

Ainda que economicamente frágil, a região é um dos polos culturais mais importantes de Pernambuco,

conhecida como a terra dos engenhos e da rapadura, da tapeçaria, dos maracatus e dos caboclinhos, da boa cachaça e seus alambiques, das praias e jangadeiros, da ciranda e do coco de roda, dos monumentos e sítios históricos, das reservas ambientais e étnicas, das tradições, manifestações e festas populares e dos espaços de convergência cultural. (FUNDARPE, 2009, p. 7)

Ou seja, não se trata de um espaço sem referências culturais próprias, onde meramente se implantam novos saberes à revelia das tradições locais. Muito pelo contrário, a Mata Norte é regionalmente conhecida pelo seu vigor cultural, expresso nos mais variados aspectos: enquanto Nazaré da Mata é lar de diversos maracatus de Baque Solto,² o município vizinho de Tracunhaém alberga um vigoroso polo de artesanato em barro, um estilo próprio que não se encontra em qualquer outra localidade.³ Como diz um verso da canção “José” (1996), do grupo Mestre Ambrósio, “não fique de boca aberta, Zé, em cidade que for chegando” – ou conforme as cosmovisões africanas e indígenas locais, “terra alheia, pise no chão devagar”, um conceito que não seria estranho aos próprios gregos. Nesse solo vermelho, entre pés de olho-de-pombo (*Allophylus edulis*) e canaviais, maracatus e figuras cerâmicas, a Antiguidade seria apresentada.

A bússola para essa introdução tem sido, desde o início, o Plano Político-Pedagógico do Curso de História que, em todas as suas encarnações, tem estado atento ao mundo que o cerca. Fundamentado nos princípios emanados

das reformas no campo da formação de professores a partir da LDB n. 9.394/96, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, e incorporando as discussões propostas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), preconiza a “integração do Ensino, Pesquisa e Extensão” com ênfase nas “condições da formação inicial” dos futuros professores, manifestas explicitamente nas “concepções de currículo, desenvolvimento de aprendizagem, metodologia e avaliação”, na “fundamentação teórica de cada disciplina, respaldada nas recentes discussões das concepções existentes, em acordo com abordagem sociointeracionista, tendo como objetivo principal garantir a atualização e a contextualização do saber” e na importância atribuída a “educadores e educandos no processo de trabalho coletivo na construção de uma nova prática social”.

Quando da elaboração das unidades curriculares (e suas consecutivas atualizações), o Plano Político-Pedagógico do curso objetivou a “inter-relação com o contexto social e a base comum nacional, respeitando a especificidade e a peculiaridade, que devem ser consideradas em cada local, de acordo com as necessidades e os programas existentes”, atentando para a “dimensão político-social da didática, entendendo que a prática letiva não decorre no vácuo; antes, se desenvolve num meio social concreto, integrado numa política educativa que envolve alunos provenientes de estratos sociais específicos”, uma ação educativa multidimensional que implica a confluência de várias vertentes: humanista, político-social, científica e técnica.

Em 2006, a maior parte dos alunos originava-se da Região Metropolitana do Recife, em especial dos subúrbios da capital e cidades vizinhas. Após mais de uma década, essa situação se inverteu, de modo que atualmente a maioria dos educandos provém das cidades da própria região (especialmente das maiores, como Carpina e Limoeiro) e mesmo do agreste (Surubim). Isso significa tratar-se de um público diverso: majoritariamente feminino, pardo, com formações escolares variadas, que vão dos bons colégios privados e escolas públicas de excelência até instituições bem mais carentes (algo particularmente verdadeiro em relação aos municípios mais pobres).

Desde sua concepção, o eixo central deste projeto foi o acesso dos alunos a fontes gregas traduzidas para o português. A prática pedagógica relativa ao Mundo Antigo exercida até então no Curso de História do Campus Mata Norte voltava-se para a leitura de manuais (muitos dos quais destinados ao Ensino Médio) porque, dizia-se, como “ninguém ali pesquisaria” tais assun-

tos, seria necessário apenas apreender determinadas informações e meramente repeti-las em sala. Esse panorama refletia algo bem mais amplo: desde a oficialização do ensino da História no Brasil, identificou-se a Antiguidade como atividade de memorização mecânica, tanto pelos alunos como pelos professores; aprendê-la significava saber de cor nomes, fatos e datas, repetindo exatamente o que estava no livro ou copiado nos cadernos (BITTENCOURT, 2008, p. 67). A proposta do Festival de Teatro Grego colocou-se frontalmente contrária a tal estado de coisas e voltou-se para a formação daquilo que, alguns anos depois, a BNCC chamaria de “atitude historiadora”, ou seja:

[...] um conjunto de competências a serem adquiridas por meio do ensino de história que possibilitam uma leitura mais sistemática, fundamentada e crítica da história. O desenvolvimento destas competências, por sua vez, se dá a partir da experiência de alunos e professores. Experiência esta que está diretamente relacionada à ‘realidade social e o universo da comunidade escolar, bem como seus referenciais históricos, sociais e culturais.’ (BNCC, p. 351). Em outras palavras, a construção do conhecimento está diretamente relacionada com a realidade sociocultural do sujeito. (SILVA, MORAIS, 2017, p. 116)

Ao invés de memorizar determinado quantitativo (por definição, limitado) de informações, os educandos têm em mãos uma fonte histórica que será lida, adaptada e representada perante a turma durante os dias do festival. No decorrer da disciplina, cabe ao professor trabalhar com eles o contexto histórico de produção dessas obras, a que público se destinavam, como foram recebidas quando de sua apresentação e como os passados mais recentes se apropriaram delas, de modo a que façam sentido não apenas para o período que está sendo estudado, mas, também, para o tempo vivido da turma, estabelecendo assim um diálogo entre o passado e o presente.

Para que, conforme estabelecido no Plano Político-Pedagógico, a prática letiva se desenvolva num meio social concreto, integrada numa política educativa que envolva alunos provenientes de estratos sociais diversos, é fundamental que estes alunos compreendam os temas ministrados em sala (em nosso caso específico, o teatro clássico ateniense) *vis-à-vis* suas próprias experiências de vida. Snell (2005, p. 97) cita Aristóteles quando diz que “o historiador narra o que aconteceu, o poeta o que poderia acontecer”. Eis aí uma perspectiva sempre trabalhada em sala de aula. O mito, mas também o teatro,

são experimentos sociais poderosos (BUXTON, 2019), que levam as vivências humanas a campos para os quais viajar de corpo presente seria difícil – quando não fatal. Durante a encenação, audiência e elenco são expostos a uma singela pergunta: “e se?”. E se tal desgraça ocorresse comigo, qual seria minha atitude? E se me encontrasse em dilema semelhante, o que faria? E se minha comunidade agisse dessa maneira, eu a seguiria, ou seria uma voz contrária? As questões multiplicam-se porque o teatro as impõe e nos força a confrontar-nos conosco, pois “a literatura e as outras artes se originam do impulso humano para conhecer, representar e, assim, controlar o sentido da vida” (LUNA, 2012, p. 29). A tragédia nos faz enfrentar a desgraça, enquanto a comédia nos expõe ao ridículo – em ambos os casos, o desafio é sair ilesos da experiência, vivenciá-la incorporando-a à compreensão histórica.

Durante os seis primeiros anos, o Festival de Teatro Grego foi realizado em História Antiga II, como sua atividade final. Ocorreu, então, uma reforma curricular e foi remanejado para outra disciplina, *Prática de História III* (45h), blocada no mesmo período, cuja ementa afirma visar “discutir a prática da produção do conhecimento histórico dentro da sala de aula como um elemento essencial do fazer da História. Utilizar fontes históricas para elaboração do conhecimento histórico, trabalhar e discutir novas formas de ensino, novos temas, abordagens e desafios do conhecimento histórico”. Anos depois, essa disciplina assumiu outra denominação. *Educação e Cultura Histórica*, onde o projeto se encontra até hoje. A mudança para uma unidade curricular específica significou uma etapa de consolidação, pois ao invés de ser mais um conteúdo dentro de um conjunto maior de saberes e práticas, o Festival passou a ser o foco central, criado, desde o início, para refletir sobre a prática do ensino de história da Antiguidade, os debates e desafios que essa área vem experimentando nos últimos anos. Um dos seus elementos centrais é: como situar as encenações no contexto do sexto ano do Fundamental II, e, para tanto, voltamo-nos para a BNCC e o Currículo Pernambuco.

O Projeto Festival de Teatro Grego está lastreado pelas concepções emanadas do Currículo Pernambuco, elaborado em 2019:

[...] é a consolidação das diferentes formas de pensar e fazer o processo educativo das diversas instâncias de construção curricular, assim como das indagações existentes nas escolas sobre a Educação, sobre a sociedade e sobre os conceitos

que fundamentam o currículo enquanto definidor do que se deve ensinar e aprender, sempre tomando como ponto de partida a problematização das necessidades inerentes às práticas educativas. Pensado dessa forma, o currículo não é meramente uma prescrição, mas, acima de tudo, um campo de lutas e tensões que traduz a escola e a sociedade que se pretende construir [...] não visa apenas definir os conhecimentos a serem aprendidos e ensinados, mas permitir práticas educativas críticas, reflexivas e contextualizadas, que estejam pautadas na dialogicidade como ato primordial na busca do conhecimento daqueles que fazem o processo educativo no seu dia a dia. (2019, p. 18)

O Currículo é estudado nas primeiras aulas da Educação e Cultura Histórica para que os alunos tenham a consciência de que a encenação das peças efetivamente possui função pedagógica, não diversionista ou folclórica. É pedido que pensem o processo do ponto de vista das competências e habilidades propostas pela BNCC e pelo Currículo de Pernambuco.

Dentre as competências gerais, destacamos: “Valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e também participar de práticas diversificadas da produção artístico-cultural”; “Utilizar diferentes linguagens – verbal (oral ou visual-motora, como Libras, e escrita), corporal, visual, sonora e digital –, bem como conhecimentos das linguagens artísticas [...] se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos em diferentes contextos e produzir sentidos que levem ao entendimento mútuo”; “Exercitar a empatia, o diálogo, a resolução de conflitos e a cooperação, fazendo-se respeitar e promovendo o respeito ao outro e aos direitos humanos, com acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e de grupos sociais, seus saberes, identidades, culturas e potencialidades” (PERNAMBUCO, 2019, p. 24-25).

Dentre as competências específicas para a aula de História, salientamos a compreensão dos “acontecimentos históricos, relações de poder e processos e mecanismos de transformação e manutenção das estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais ao longo do tempo e em diferentes espaços para analisar, posicionar-se e intervir no mundo contemporâneo”, pois não basta simplesmente representar a peça, mas também entender o contexto no qual ela foi criada, algo igualmente válido para os “questionamentos, hipóteses, argumentos e proposições em relação a documentos, interpretações e contextos históricos específicos, recorrendo a diferentes linguagens e mídias” (PER-

NAMBUCO, 2019, p. 521-522). Salientamos para os alunos que eles têm em mãos um documento da época, aberto à análise, saindo assim da Antiguidade como tempo meramente mnemônico para a história-problema, “construída em torno de hipóteses e de análises de profundidade, e não mais como uma História que é mera ordenação factual ou descritiva” (BARROS, 2009, p. 30).

Sendo uma proposta essencialmente prática, é fundamental que o Festival de Teatro Grego esteja fundamentado também nas habilidades propostas pelo Currículo Pernambuco (2019, p. 536-538). Assim sendo, apresentamos os conteúdos do sexto ano do Ensino Fundamental, discutimos as três unidades temáticas nas quais a proposta se enquadra (“A invenção do mundo clássico e o contraponto com outras sociedades”, “Lógicas de organização política” e “Trabalho e formas de organização social e cultural”) e identificamos os objetos de conhecimento nos quais se insere (por exemplo, “Discutir o conceito de Antiguidade Clássica, seu alcance e limite na tradição ocidental, assim como os impactos sobre outras sociedades e culturas”, “Explicar a formação da Grécia Antiga, com ênfase na formação da pólis e nas transformações políticas, sociais e culturais do período, procurando destacar a emergência da filosofia como forma de conhecimento e das noções de democracia, cidadania e política, apontando para suas mudanças e permanências ao longo do tempo e as diversas formas de apropriação por outras sociedades e civilizações” ou “Descrever e analisar os diferentes papéis sociais das mulheres no mundo antigo e nas sociedades medievais e as mudanças e permanências ocorridas ao longo do tempo nos costumes, hábitos, valores, modos de viver, conviver e trabalhar característicos dos diferentes grupos de mulheres que constituem uma dada localidade, discutindo as formas de discriminação sexual, social, cultural, religiosa e de gênero exercidas sobre as mulheres ao longo daqueles períodos”).

Todas essas habilidades são apresentadas e discutidas com os alunos, e cada peça escolhida é pensada tendo em vista esses elementos. Por exemplo, numa comédia como a *Lisístrata* de Aristófanes (uma das peças mais representadas do Festival: 2007, 2008, 2010 e 2012), destacamos tanto a (habilidade) formação da pólis ateniense quanto a (competência) participação feminina nessa estrutura política. Já em *Os Persas*, de Ésquilo, salientamos as relações entre a Antiguidade Clássica e outras culturas circunvizinhas (habilidade), criticando a perspectiva de superioridade inerente ao mundo clássico e inse-

rindo-o num contexto mediterrânico mais amplo, marcado pelo diálogo e pelas trocas étnico-culturais (competência).

As peças escolhidas vêm do repertório clássico do teatro ateniense (entre as décadas de 470 e 390 AEC), incluindo as obras dos três grandes tragediógrafos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) e do comediógrafo Aristófanes. Sempre que possível, comparamos traduções para o português brasileiro disponíveis no mercado editorial e optamos pelas que consideramos as mais afeitas ao vocabulário do corpo discente – é fundamental salientar que cada elenco terá de ler a peça inteira, adaptá-la e representá-la, um desafio não pequeno. Nesse particular, percebemos que as obras do tradutor acreano Mário da Gama Kury têm tido a relação mais positiva com os grupos, que têm se mostrado capazes de interagir melhor com os textos e memorizar mais facilmente as falas. Dessa feita, ao longo dos anos já percorremos todas as tragédias (*Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Antígona*, *Agamênon*, *Coéforas*, *Eumênides*, *Medeia*, *Hipólito*, *As Troianas*, *Os Persas*, *Electra* de Sófocles, *Hécuba*, *Ifigênia em Áulis*, *As Fenícias*, *As Bacantes*, *Prometeu Acorrentado*, *Ájax*, *Alceste*) e todas as comédias (*As Nuvens*, *Só para Mulheres*, *Um Deus Chamado Dinheiro*, *As Vespas*, *As Aves*, *As Rãs*, *A Greve do Sexo* e *A Revolução das Mulheres*) por ele traduzidas.

Mas as indicações não se restringem às traduções de Gama Kury. Especialmente nas comédias, as opções adotadas pelo tradutor (atualizações um tanto dispersivas) têm nos levado a buscar outras versões das peças, de modo que já utilizamos as traduções de Trajano Vieira para a *Lisístrata* e a de Junito Brandão para *As Rãs* e *As Vespas*. Esperamos para o próximo ano utilizar a versão muito criativa de Édson Reis Meira para a *Lisístrata*, na qual os atenienses se expressam no “dialeto do sul da Bahia” e os espartanos no “dialeto de Pernambuco” – não como uma curiosidade, mas sim como uma apropriação do texto antigo por falares nordestinos, algo que raramente se vê no contexto do ensino de História e da historiografia antiquarista no Brasil.

A utilização dessa tradução pelos alunos representará uma bela oportunidade para que se assenhem do texto grego, que o compreendam em sua riqueza vocabular e no estilo tão próprio de Aristófanes, repleto de coloquialismos e vulgaridades. Para ilustrar tal movimento, comparemos os versos 124-130 de *Lisístrata*, à esquerda segundo Gama Kury e à direita por Édson Reis Meira (que saborosamente traduz o nome da personagem-título por *Dichmanchatropa*):

<p>Muito bem: vocês terão de se privar... de fazer amor! Ei! Por que vocês estão indo embora? Aonde vocês vão? Por que estão com essa cara amuada e coçando a cabeça? E essas lágrimas? Vocês vão ou não vão fazer o que eu disse? Qual é a dificuldade?</p>	<p>“Tá... É preciso, então, a gente se afastar da binga. Por que é que ‘ceis tão virando as costa pra mim? Ei, pra onde é que ‘ceis tão indo? E vocês aí, por que tão murmurando e balançando a cabeça com má vontade? Amarelaro por quê? Que chororô é esse? E aí, vão fazer ou não? O que é que ‘ceis tão matutando aí?</p>
--	---

O sentido dessas escolhas tradutórias não é fazer troça dos falares nordestinos, mas sim demonstrar que eles são igualmente apropriados para verbalizar o teatro aristofânico,⁴ obra em que a exploração dos aspectos e tipos populares na cultura ateniense é habitual: dialetos de *dêmos* rurais, expressões utilizadas apenas por alguns grupos, zombarias e falares vulgares são características marcantes nas peças desse comediógrafo – e no caso específico do projeto Festival de Teatro Grego, o público é precisamente nordestino, estabelecendo assim uma interação maior com os alunos atores/espectadores e colaborando para que a monumentalidade inserida na comédia antiga torne o passado uma experiência do presente. Além disso, sendo o riso um dos qualificativos essenciais da comédia e um elemento performático marcado pela imediatez, contextualização e adaptação são bem-vindas para a apresentação de uma peça com mais de 25 séculos e que, embora de olho na Grécia Antiga, têm pés, mãos, mentes e corações no presente.

A caracterização das suas personagens é sobremaneira acentuada, ainda, pelos *nomes falantes*, ou seja, a identificação dos nomes com peso dramático com significados linguísticos relacionados a perfis sociopolíticos e culturais específicos (KANAVOU, 2011), servindo a críticas políticas e a sátiras de costumes cotidianos. A liberdade discursiva do dramaturgo relacionando a construção das personagens à ambientação política e cultural das comédias é mecanismo que possibilita, na adaptação moderna para a sala de aula, a correlação entre o jogo cômico levado à cena entre os antigos atenienses e possíveis motivos de riso no tempo e espaço de atuação dos estudantes, o que permite inquietante diálogo entre passado e presente desde a leitura primária, passando pela adaptação do texto, culminando na apresentação das peças e nos debates posteriores.

Além de todas essas traduções mencionadas, outras foram utilizadas: de Trajano Vieira (*Hércules*, *Electra* de Eurípidés), José Ribeiro Ferreira (*As Suplicantes* e *Helena*, esta representada pela primeira vez neste ano de 2022), Donald Schüller (*Os Sete Contra Tebas*) e Junito Brandão (*O Ciclope*, esta última um drama satírico, único do gênero que chegou até nós completo).

O que significa encarnar esse patrimônio grego? Acompanhamos o pedagogo espanhol Jorge Larrosa, que diz:

A reconstrução e a interpretação do passado é um fazer valer o passado para o presente, o converter o passado num acontecimento do presente. Só assim é verdadeira a experiência. A experiência do passado [...] não é um passatempo, um mecanismo de evasão do mundo real e do eu real. E não se reduz, tampouco, a um meio para adquirir conhecimentos sobre o que aconteceu. [...] A interpretação do passado só é experiência quando tomamos o passado como algo ao qual devemos atribuir um sentido em relação a nós mesmos (2010, 135)

Larrosa contrapõe esta experiência à indiferença, que torna “inofensiva” a experiência do passado. No caso das tragédias, Aristóteles, em sua *Poética*, torna-se um balizador teórico da experiência, pois, como um dos primeiros críticos literários do drama no mundo grego, afirma que a tragédia põe em cena questões éticas ao opor caráter e pensamento. As catástrofes e sua imprevisibilidade – embora as tragédias descendam de mitos já conhecidos dos gregos, o desenrolar das ações partindo de efeitos contrários é o que lhe confere beleza – propõem o rompimento do limite entre real e imaginário, o que leva à catarse por meio do terror e da piedade e faz com que o filósofo considere a mimese trágica como experiência que só pode ser empírica, envolvendo imaginação e representação, pondo em perspectiva as ações:

[...] tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, [...] Pois não faz parte de um todo o que não altera esse todo. (ARIST. 1451a, 49.29)

A representação de uma tragédia propõe, então, um duplo exercício ao provocar reflexões sobre passado e futuro, produzindo aquilo que Aristóteles

considerou como efeito prático e que a torna o drama grego um clássico na literatura mundial.

Durante as três noites de culminância do projeto, a turma, a um só tempo plateia e elenco, é convidada a se arriscar no “experimento social poderoso”, a ousar ir, naquele espaço controlado da sala de aula, a lugares e emoções que, na vida real, evitaria como a praga. A Atenas Clássica deixa de ser uma página de livro, um artigo da *Wikipédia*, e passa a ser um tempo vivido, compartilhado, carnificado. Um risco que Fernanda Montenegro descreveu em palestra proferida na Academia Brasileira de Letras em 20 de setembro de 2016:

[...] o ator confunde-se com outra figura absurda, o viajante, e como o viajante o ator esgota alguma coisa que percorre sem cessar, ele é o viajante do tempo [...] ele vai morrer dentro de duas ou três horas sob um rosto que não é o seu. É preciso que nessas duas ou três horas ele sinta e exprima todo um destino excepcional – e isso tem um nome certo: é perder-se para se encontrar.

O teatro, continua Fernanda, “é um milagre da criação mesma em cima do teu corpo [...] é à custa da tua respiração [...] a gente não se vê, a gente só se percebe. [É] uma arte sagrada porque definitivamente carnificada: não é você vendo e fazendo [...] você faz isso tudo com você mesmo”. Num tempo de celulares e smartphones progressivamente presentes nas mãos dos alunos, o exercício do teatro propõe outra forma de interação e de conhecimento, advida não por intermédio de uma tela e de caracteres escritos, mas sim pela pele e pela palavra dita, ambas vivas, dedilhando presencialmente as cordas do *lógos* (razão) e do *páthos* (sentimento). Viajantes em terra estrangeira, durante esse processo os futuros professores de história entendem que ensinar é mais do que transmitir conhecimento; antes, é a formação de uma consciência histórica atuante, que vai ao passado com as vistas do tempo vivido, em intensa interação com este último.

Nessa condição de expressão de destinos e arranjos de vida de agentes genéricos da vida social, um dado fundamental no teatro antigo ateniense são os usos e simbolismos a que as máscaras se prestavam, juntamente com indumentária, composição gestual e linguística das personagens. Em um tempo sem tecnologias digitais de propagação de som e imagem, as máscaras colaboravam sobretudo para a identificação do caráter em cena, mas também para a distinção de personagens, uma vez que um mesmo ator poderia na mesma pe-

ça representar personagens diferentes (CASTIAJO, 2012). Os atores, por sua vez, foram ganhando gradativamente mais destaque nos concursos dramáticos, chegando a ser premiados, sendo inicialmente pouco relevantes devido à centralidade dos coros e, ao longo do tempo, tornando-se agentes importantes nos embates das personagens em cena. Seu desenvolvimento, do início ao final do século V AEC demonstra que passaram por uma evolução, do coletivo ao individual, colaborando para a afirmação de Isabel Castiajo (2012, p. 99) de que eram produto da democracia. Como afirma a autora (p. 81), à medida que o ator deixava de ser apenas um declamador, “passando a contracenar e a dialogar com outros atores e provavelmente com o coro, a palavra usada regularmente para o designar, fosse trágico ou cômico, protagonista ou não, era *hypokrites*, vocábulo que veio a dar origem, em português, ao termo hipócrita”. No Festival de Teatro Grego, os alunos/atores abraçam esse aspecto e, não raro, produzem máscaras que caracterizam seus personagens em cena.

Figura 2 – Uma aluna mascarada em plena atuação em *O Ciclope* (2014).⁵



Fonte: Acervo dos autores.

Um dos grandes temas do debate atual do ensino de História recai sobre os elementos lúdicos, de como práticas escolares fora da rigidez disciplinar normal podem favorecer o aprendizado e atuar nas competências. Neste particular, dois autores foram fundamentais para a estruturação inicial do projeto. Para Hélder Pinheiro (2007, p. 47), “faz-se necessário buscar outras alter-

nativas de abordagem que fujam, sobretudo, dos esquemas meramente cognitivos/informativos”, de forma que os jogos dramáticos são respostas criativas a tal necessidade. Eles não se destinam a “atores virtuosos”, mas sim “a formar jogadores, mais preocupados em dominar o seu discurso que em criar a ilusão” (2007, p. 48). Esses jogos podem, sim, ter a forma de peças inteiras representadas em um festival, mas também podem ser leituras dramatizadas, jograis, a depender das condições específicas de cada escola.

Terezinha Fialho considera que o maior objetivo da educação “deve ser ajudar a um ser humano em crescimento a extrair o melhor de si e torná-lo apto para o uso de suas aptidões e potencialidades” (1998, p. 15). Para tanto, elementos como liberdade e criatividade precisam estar presentes o tempo inteiro – e poucos lugares são tão propícios ao exercício dessas condições quanto o teatro em sala de aula, um recurso didático, uma estratégia de ensino que pode ser utilizada por professores de quaisquer áreas (em nosso caso, História). Nesse espaço de liberdade, de reinterpretação dos próprios limites, manifesta-se a “necessidade de criar, inovar, renovar, abrigoando o imprevisível e o risco natural de quem se aventura. Não há certo nem errado nos jogos, tudo é experiência, vivência” (1998, p. 39). Num momento em que a mera presença da História Antiga nos currículos escolares brasileiros é questionada, em que boa parte dos seus conteúdos (incluída aí muito especialmente a herança clássica) é relacionada à dominação branca imperialista, é fundamental que seu ensino se curve como ponte sobre águas turbulentas, aproxime as vivências antigas das presentes, que reencene o “pensamento passado encapsulado em um contexto de pensamentos presentes que, por contradizê-lo, o confinam a um plano diferente do deles” (FERGUSON, 2012, p. 15).

Os anos do Festival de Teatro Grego têm nos mostrado que essa ponte é frequentemente instaurada a cada nova apresentação. No distante ano de 2007, segunda edição do festival, a música eletrônica marcou o ritmo do *Prometeu Acorrentado*. Na representação da *Electra* de Sófocles, em 2018, Clitemnestra entrou em cena sob as galas de uma rainha de Maracatu, com criadas vestidas à caráter segurando o pálido (guarda-sol), e sua morte não ocorreu fora de cena, como exigia a moderação ateniense, mas sim em pleno palco à vista de todos, como convém a um tempo acostumado à violência explícita. Mesmo antes de utilizarmos a *Lisístrata* de Édson Reis Meira, os alunos-atores impuseram às comédias não somente sua prosódia nordestina, mas também

o modo de representação, evocação constante ao *Auto da Compadecida* suas-súnico. E não é raro que, em vista dos ritos, dos oráculos, dos inúmeros deuses e cerimônias, eles se apercebam da semelhança entre os politeísmos helênico, afro-brasileiro e indígenas,⁶ percepção essa que ocorre também negativamente: um problema relativamente constante nas apresentações do Festival são alunos que alegam não poder representar as peças por impedimentos religiosos, algo particularmente marcante quando da representação das *Eumênides*, de Sófocles: uma aluna argumentou que, não teria autorização de sua mãe (embora fosse maior de idade) para participar, ainda mais porque as personagens principais eram demônios. Vale salientar que ela se referia às Erínias, divindades “imediatamente convocadas à ação sempre que se cometia um assassinato, em particular quando a vítima mantinha vínculos familiares com seu algoz” (BUXTON, 2019, p. 87), ou seja, o único satanismo presente estava em seu próprio olhar. O Festival cria oportunidades para reflexões sobre alteridade, identidades e intercâmbios culturais, questões urgentes e presentes nos embates agônicos das comédias e no terror das tragédias levadas à cena no Festival de Teatro Grego, tornando a experiência uma performance semelhante ao conhecimento teatral na antiga Grécia, sobretudo na pólis democrática de Atenas, em que toda a perspectiva do que é público convergia para a exaltação da unidade políade, no que concerne aos aspectos políticos, à religiosidade, à economia e à vida social como um todo.

Mas o que seria essa experiência que identificamos de maneira tão genérica como “performance”? O teatro grego genericamente refere-se a um prédio (estrutura física) onde aconteciam espetáculos de representação de ações, às quais definimos aqui como *dramas*, mas com o cuidado de não as confundir com a homônima noção ficcional moderna. Aquela estrutura poderia ser algo montado em uma ágora, o aproveitamento de uma encosta propícia, ou também uma construção fixa de alvenaria em algum canto da pólis. O teatro funcionava na sociedade grega como um espaço de projeção de memórias, onde acontecimentos e personagens eram postos à reflexão sob o signo de ações pedagógicas ou denunciativas. Tal e qual a sala de aula, o teatro era, entre outras coisas, local de experiências de aprendizagem.

A performance, então, entendida não apenas como a leitura de um texto literário, mas a experiência que marca essa leitura, envolve ações gestuais, corporais, os simbolismos relativos àquela leitura, em suma, sua interpretação e

contato com os interlocutores. Seguimos a abordagem teórica de Paul Zumthor (2008, p. 41-42), historiador e crítico literário, ao defender que “a situação performancial aparece então como uma operação cognitiva, e eu diria mais precisamente fantasmática. Ela é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha”. Ao ilustrar a experiência da leitura de um texto que era canto popular em sua juventude, o autor afirma que a leitura, posterior e solitária décadas depois, não exprime a situação performática pela qual passava quando jovem devido ao conjunto de ações e simbolismos envolvidos à época em que ele participava da experiência do canto: “havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo” (2008, p. 28). Esse espetáculo é, na concepção de Zumthor, o conjunto que forma a ação performática, experiência concretizada a partir da leitura plena, explorando voz e corpo e tornando-se um reconhecimento de si e do objeto conhecido. “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. [...] Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta” (2008, p. 32-33).

Enquanto realidade experimentada, a performance leva a uma ampliação do horizonte conhecido. Performar tragédias e comédias gregas em sala de aula é, como era no mundo antigo, desempenhar uma atividade individual e coletiva, correlação entre todos os sujeitos, objetos e espaços envolvidos, que colabora para pôr em perspectiva a realidade sociopolítica e cultural dos antigos gregos, mas também conhecer-se e reconhecer-se diante de si e do outro, do mundo e das ideias presentes dos lados de dentro e de fora das paredes da sala de aula, que se abrem como um grande teatro de experiências em que o estudante não precisa ficar sentado à carteira e assistindo passivamente a tudo que lhe cerca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que nos encontramos, quando as demandas pelo ensino de História estão na pauta do dia, uma das raras unanimidades entre os profissionais de História é a utilização de fontes em sala de aula como forma

de favorecer o aprendizado. Fala-se de muitos recursos (os jogos, o cinema, os memes, e por aí vai), mas não se deve esquecer o papel fundamental que a literatura possui nesse contexto, na formação mesma do profissional de História. Nas palavras de Alfredo Bosi,

Como adjetivo verbal, *cultus* atribuía-se ao campo que já fora arroteado e plantado por gerações sucessivas de lavradores. *Cultus* traz em si não só a ação sempre reproposta de *colo*, o cultivar através dos séculos, mas principalmente a qualidade resultante desse trabalho e já incorporada à terra que se lavrou [...] algo de cumulativo: o ato em si de cultivar e o efeito de incontáveis tarefas, o que torna o particípio *cultus*, esse nome que é verbo, uma forma significativamente mais densa e vivida que a simples nomeação do labor presente. [...] *Cultus* é sinal de que a sociedade que produziu seu alimento já tem memória. (1992, p. 13)

É tarefa do profissional de História lavar esse campo. É a ele que cabe apresentar as colheitas aos seus educandos, torná-los senhores desse patrimônio cultivado, não como um bem intocável a ser reverenciado (e, portanto, inerte), mas antes como cabedal vivo de experiências e costumes, com o qual pode interagir. Contudo, e tão importante quanto, nesse processo ele não é somente lavrador, mas também campo a ser lavado. A carência do estofamento literário – noutras palavras, da sua participação na memória do *cultus* – é daninha à sua formação. O historiador, afirma Hayden White, precisa “abeberar-se no lastro de *mythoi* fornecidos pela cultura a fim de construir os fatos e configurar uma história de tipo particular, da mesma maneira que deve recorrer ao mesmo lastro de *mythoi* existente na mente de seus leitores para conferir ao seu relato do passado o odor de sentido ou significado” (apud SOUZA Neto, 2014, p. 9).

A proposta original do Festival de Teatro Grego esteve calcada nessa premissa de apresentar fontes primárias da Grécia aos professores em formação, estimulando não apenas o seu conhecimento sobre a área, mas, também, buscando que esse contato efetivamente contribuisse para sua formação cultural. Não se tratava de mais uma leitura dentre as tantas efetuadas no decorrer de um curso superior, mas sim da vivência (“carnificação”) de um vestígio da Antiguidade, compartilhada com todos os colegas daquela disciplina, no palco e/ou na plateia, um processo de experimentação que irá acompanhá-los daí em diante.

Um dos autores deste texto participou dessa experiência como aluno, e destaca: quando do quarto ano de atividades do Festival de Teatro Grego (2009), tive a oportunidade de participar da experiência de montagem e execução de uma das peças desde as leituras primárias até a performance enquanto estudante-diretor-ator. Pude, por meio da comédia *As Nuvens*, não apenas conhecer de maneira mais densa a realidade sociocultural da Atenas democrática, mas debater sobre questões urgentes de nosso tempo, como a homofobia, a análise dos discursos políticos, reflexões sobre ética e moral – questões que me moldaram enquanto cidadão e perpassam minha formação desde aquele distante 2009 até hoje. Da performance dessa comédia surgiu o interesse de estudar as relações entre a comédia antiga e a cultura ateniense, que levou ao desenvolvimento de um projeto de extensão universitária no qual desenvolvemos leituras dramáticas em escola da rede municipal do Recife e um projeto de PIBIC em que o foco era analisar as referências ao homoerotismo na comédia de Aristófanes. Esse projeto culminou no desenvolvimento de um projeto de mestrado, com o qual ingressei no Programa de Pós-Graduação em História Política da UERJ sob orientação da professora Maria Regina Candido, desenvolvendo a dissertação *Pederastia, educação e cultura política dos Aristhoi no discurso aristofânico d'As Nuvens (Atenas, séc. V a.C.)*.

Mas sendo um projeto vivo e em plena execução, ao longo do tempo o Festival de Teatro Grego vem incorporando novas perspectivas teóricas e enfrentando desafios referentes às novas situações do ensino da História Antiga no contexto nacional, o qual, como bem colocou Gilberto da Silva Francisco (2017, p. 50), “se, antes, era amplamente necessário, e sua presença não precedia a necessidade de justificativa, atualmente, em muitos contextos, sua existência é relacionada a uma série de justificativas”. Somente a tradição já não é suficiente para sustentar o ensino da História Antiga na escola brasileira (“a História Antiga vai se retirando como explicação taxativa da origem do que somos”). Já não se olha mais para Grécia ou Roma como fontes sacralizadas de nossa própria identidade, mas sim lança-se sobre esses tempos e espaços um olhar crítico, que nos permite não apenas enxergar outro(s) mundo(s) que não o(s) nosso(s), mas que também nos situa dentro de um todo ao qual historicamente pertencemos, o Ocidente, não como uma periferia afastada, mas sim como uma parte sem a qual ele não existiria. O “projeto moderno europeu”, que “cunhou uma trajetória civilizatória cujo ponto inicial é a Histó-

ria Antiga” (FRANCISCO, 2017, p. 55), não existiria sem a colonização das Américas e o tráfico humano transatlântico; logo, esse pertencimento nos é direito, com todas as particularidades que nossa formação histórica nos propiciou. Outrossim, representar as peças gregas não significa reverenciar nossa origem primeira, mas sim apropriar-se dos seus conteúdos com nossos sotaques, nossas heranças históricas, nossas compreensões específicas. Tragédias, comédias e sátiras passam a ter nossas cores, vozes, referentes. Como bem colocou Guilherme Moerbeck,

[...] não há antinomia entre o ensino da História Antiga e algumas das questões político-sociais mais urgentes no Brasil; ao contrário, pode haver sinergia entre essas distantes temáticas e espaços-tempo. O ensino crítico da História Antiga, antes de sufocar vozes invisibilizadas pelo uso ideológico de um passado distante e transcontinental, pode ajudar a pensar maneiras de se compreender problemas que dizem respeito aos países latino-americanos, às populações indígenas, entre tantos outros grupos sociais. A relevância do estudo da História Antiga na escola também se encontra naquilo que reside fora de seus muros, em seus profundos diálogos socioculturais. Sejam nas múltiplas formas de difusão do conhecimento no registro da História Pública (digital), sejam nos mais variados entretenimentos e usos contemporâneos do passado, as histórias e culturas antigas estão muito mais presentes nas formas como lidamos com o nosso mundo-da-vida, do que se poderia imaginar ingenuamente. (2021, p. 62-63)

A História Antiga não é algo distante de nós, que não nos pertence nem nos toca. Pelo contrário, ela esteve presente na formação da bicentenária nação brasileira e presente continua nos mais diversos ambientes, em sala de aula, mas, principalmente, fora dela – como pensar o entretenimento corrente sem lembrar de jogos como *God of War*, por exemplo, todo situado na Grécia? Sem levar em consideração as produções cinematográficas que carregam alguns milhares aos cinemas e que, após a sua vida nas salas de projeção, ganham uma existência tão eterna quanto etérea na nuvem informática que paira sobre nós? Ou ainda sem as novelas, de maneira muito especial as produzidas pela Rede Record de Televisão, que são a mais importante “escola” da Antiguidade do país? É preciso que o ensino de História Antiga esteja alinhado aos valores que norteiam o ensino de História como um todo, que promova um “diálogo aberto com diferentes mitologias, culturas, e crenças para se

fomentar, entre muitas outras demandas urgentes da sociedade brasileira, a tolerância religiosa” (MOERBECK, 2021, p. 71) – algo que já vimos descrito nas páginas deste artigo. Esse é o espírito do Festival de Teatro Grego, a celebração da apreensão da Antiguidade pelos hoje estudantes e futuros professores de História do estado de Pernambuco, que terão, esperamos, a mesma liberdade com o texto clássico que teve Millôr Fernandes, envolto então pelas trevas do AI-5, ao escrever seu prólogo para a *Antígona*, de Sófocles:

Ao cidadão grego na plateia/ o que lhe importava/ ao sentar de novo para ouvir de novo/ não era a velha lenda:/ era a palavra nova do poeta. Colocando o cidadão de hoje/ atento aí, à espera,/ em pé de igualdade com o ateniense/ de faz tantos séculos/ lhe damos um resumo da espantosa história:/ Creonte, rei de Tebas, vinga-se de Polinices, sobrinho e inimigo./ Antígona, irmã de Polinices,/ Enfrenta o rei, é condenada à morte./ Hémon, filho do rei, noivo de Antígona, rompe com o pai.

E assim a História avança, em luta fratricida,/ ódio mortal, violência coletiva./ Tudo pago por fim, naturalmente,/ com a escravidão do povo,/ na derrota final./ Sabemos bem/ que ninguém aprendeu muito/ com esta história de Sófocles./ Os jornais de hoje mostram /que os próprios gregos não aprenderam./ E, cansativamente, ela se repetiu/ nos 2.400 anos que passaram:/ Ânsia de Brutus, Cruz de Cristo,/ Bizâncio Prostituída, Heil Hitler!, / Lumumba esquartejado, Che nas montanhas.

Há sempre duas faces na mesma moeda/ Cara, um herói,/ coroa, um tirano. Algo mudou, bem sei: a ambição mudou de traje,/ a guerra, de veículo,/ o poder, de método./ O mundo girou muito,/ mas o homem mudou pouco./ Porém repetir uma história é nossa profissão, é nossa forma de luta./ Assim, vamos contar de novo,/ de maneira bem clara./ E eis nossa razão:/ ainda não acreditamos que no final/ o bem sempre triunfa./ Mas já começamos a crer, emocionados,/ que, no fim, o mal nem sempre vence./ O mais difícil da luta/ É descobrir o lado em que lutar.⁷

REFERÊNCIAS

Traduções citadas no texto

ARISTÓFANES. *A Greve do Sexo, A Revolução das Mulheres*. Tradução: Mário da Gamma Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

- ARISTÓFANES. *As Nuvens, Só Para Mulheres, Um Deus Chamado Dinheiro*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARISTÓFANES. *As Vespas, As Aves, As Rãs*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARISTÓFANES. *Lisístrata e Tesmoforiantes*. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- ÉSQUILO. *Oréstia (Agamênon, Coéforas, Eumênides)*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- ÉSQUILO. *Os Sete Contra Tebas*. Tradução: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Os Persas; Electra; Hécuba*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Prometeu Acorrentado; Ajax; Alceste*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- EURÍPIDES. *As Suplicantes*. Tradução: José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, 2012.
- EURÍPIDES. *Helena*. Tradução: José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.
- EURÍPIDES. *Hércules*. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EURÍPIDES. *Medeia; Hipólito; As Troianas*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *Um Drama Satírico: O Ciclope e Duas Comédias: As Rãs e As Vespas*. Tradução: Junito Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo.
- SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana (Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona)*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

Legislação

PERNAMBUCO. Secretaria de Educação e Esportes. *Currículo de Pernambuco: ensino fundamental*. Secretaria de Educação e Esportes, União dos Dirigentes Municipais de Educação; coordenação Ana Coelho Vieira Selva, Sônia Regina Diógenes Tenório; apresentação Frederico da Costa Amâncio, Maria Elza da Silva. Recife: A Secretaria, 2019.

Projeto Político-Pedagógico do Curso de Licenciatura em História. Disponível em: http://www.upe.br/petrolina/wp-content/uploads/2019/12/PPC_UNIFICADO_HISTORIA_IMPLEMENTADO-EM-2020.1.-COM-EMENTAS.pdf Acesso em: 31/07/2022.

BIBLIOGRAFIA

ALVITO, Marcos. *Eram os gregos macumbeiros?* Disponível em: https://www.academia.edu/5138017/Eram_os_gregos_macumbeiros_artigo_in_%C3%A9dito. Acesso em: 05/08/2022.

BARROS, José D'Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BEZERRA, Vanessa Lopo. *Tracunhaém, uma panela de formigas: a modelagem de santos e panelas de barro na zona da mata pernambucana*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2018.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: Fundamentos e Métodos*. São Paulo: Cortez, 2008.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUXTON, Richard. *O Mundo Completo da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2019.

CASTIAJO, Isabel. *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade e Coimbra, 2012.

CAVALCANTI, Pedro Rafael Chalegre. *A Recente Industrialização na Zona da Mata Norte de Pernambuco: as novas dinâmicas no mercado de trabalho promovidas pela industrialização recente da Mata Norte e a reconfiguração das relações de trabalho*. In: XXXI CIC – Congresso de Iniciação Científica – UFRPE, 2022. Disponível em: <https://www.doity.com.br/anais/xxxicic/trabalho/219134>. Acesso em: 01/08/2022.

FERGUSON, Niall. *Civilização*. São Paulo: Planeta, 2012.

FIALHO, Terezinha. *Teatro na Educação: um Desafio*. João Pessoa: Editora Universitária, 1998.

- FRANCISCO, Gilberto da Silva. O lugar da História Antiga No Brasil. *Revista Mare Nostrum*, ano 2017, n. 8, p. 30-61.
- FUNДАРPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco). *1º Festival Pernambuco Nação Cultural – Educação Patrimonial para a Mata Norte*. Recife: FUNДАРPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco), 2009.
- KANAVOU, Nikoletta. *Aristophanes' comedy of names: a study of speaking names in Aristophanes*. Berlim/ Nova York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011.
- LARROSSA, Jorge. *Pedagogia Profana: Danças, Piruetas e Mascaradas*. São Paulo: Autêntica, 2010.
- LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o Legado Grego*. João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2012.
- MEIRA, Édson Reis. O português brasileiro e suas variantes. In: *Lisístrata: no dialeto do Sul da Bahia e no dialeto de Pernambuco*. Icarará: Via Litterarum, 2017.
- MOERBECK, Guilherme. *Em Defesa do Ensino da História Antiga nas Escolas Contemporâneas: Base Nacional Curricular Comum, Usos do Passado e Pedagogia Decolonial*. Brathair – Revista de Estudos Celtas e Germânicos, v. 21 n. 1: Ensino de História: Antiga e Medieval, 2021, p. 50-91.
- PINHEIRO, Hélder. *Poesia na Sala de Aula*. Campina Grande: Bagagem, 2007.
- POMPEU, Ana Maria César. *Acrópole Agora! Mulher, Dentro! Homem, Fora! Introdução à Lisístrata de Aristófanes*. Belo Horizonte: Substância, 2018.
- SCHMIDT, Maria Auxiliadora Moreira dos Santos. Cultura História, Ensino e Aprendizagem de História: questões e possibilidades. In: OLIVEIRA, Carla Mary S.; MARIANO, Serioja Rodrigues Cordeiro (orgs.). *Cultura Histórica e Ensino de História*. João Pessoa; Editora da UFPB, 2014.
- SILVA, Marco Antônio; MORAIS, Suelena Maria de. *Atitude Historiadora na Leitura dos não Lugares*. e-hum Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, vol. 10, n. 2, jul./dez. 2017.
- SNELL, Bruno. *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SOUZA Neto, José Maria Gomes de. O Teatro Ateniense na Formação do Historiador. *Boletim Historiar*, n. 04, jul./ago. 2014, p. 3-19.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

PALESTRA

MONTENEGRO, Fernanda. *A atriz como intérprete de si mesma*. Canal da Academia Brasileira de Letras. Youtube, 20 de setembro de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5oltEzCkKbo&list=WL&index=9&ab_channel=AcademiaBrasileiradeLetras Acesso em: 12/8/2022.

NOTAS

¹ “[...] o município de Goiana, que passa a abrigar o Polo Farmacoquímico, cujo principal empreendimento é a Empresa Brasileira de Hemoderivados e Biotecnologia (HEMOBRAS), um Vidreiro, puxado pela Vivix Vidros Planos, e um Polo Automotivo, com a Fiat Chrysler Automobiles (FCA). Os municípios ao entorno também contaram com novos empreendimentos industriais, a fábrica da Heineken, em Igarassu, e as fábricas da AMBEV e Grupo Petrópolis, formando um polo do setor de Alimentos e Bebidas” (CAVALCANTI, 2022).

² “envolve performances dramáticas, musicais e coreográficas, resultantes da fusão de manifestações populares (cambindas, bumba meu boi, cavalo-marinho e coroação dos reis de congo). O aspecto sagrado/religioso/ritualístico perpassa o folguedo durante todo o ano, em que se dão os ensaios ou sambadas, além das apresentações nos períodos carnavalesco e pascoal, caracterizando-o, fundamentalmente, como possuidor do ‘segredo do brinquedo’”. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/505/>. Acesso em: 01/08/2022.

³ “Escondida entre os canaviais, longe do agito do Recife, Tracunhaém guarda em suas pacatas ruas muitas histórias de mãos trabalhadoras. Mãos de mulheres e homens, meninos e meninas que souberam utilizar da força necessária para arar a terra e cortar a cana, agregando-lhes a delicadeza e a poesia necessárias para modelar o barro e encantar com simplicidade. Nesta pequena cidade da Zona da Mata pernambucana, existe um núcleo de cerâmica artesanal. Hoje vivem ali muitos artesãos ceramistas criando variadas formas, sejam painéis e tachos para rituais de Xangô ou esculturas de santos, bonecas e animais de barro”. BEZERRA, 2018, p. 25.

⁴ “A decisão de traduzir a peça para normas populares do português brasileiro nasceu da constatação de que, embora tenhamos traduções acadêmicas de muito prestígio, faltam-nos traduções para encenação, que privilegiem o português falado em situação de não-monitoramento. Qualquer norma popular brasileira poderia acomodar o texto de Aristófanes”. MEIRA, 2017, p. 10.

⁵ Os autores agradecem a Carolyne do Monte Batista de Souza o compartilhamento da foto e a permissão em publicá-la.

⁶ “Comparar gregos e africanos é, decerto, uma heresia acadêmica. Afinal, de um lado temos aqueles que são vistos como os verdadeiros criadores da civilização ocidental, os inventores da filosofia, do teatro, da democracia. Os africanos, ao contrário, tradicionalmente são vistos

como selvagens e irracionais, particularmente no Brasil, país de vasta trajetória escravista e que durante muito tempo rejeitou o legado das diversas culturas negras que por aqui aportaram. O ideal do embranquecimento progressivo da população brasileira foi visto como a solução para o nosso “problema racial” até a década de 1930” (ALVITO, 2002, p. 3).

⁷ Transcrição do prólogo adaptado por Andréa Beltrão para o filme *Antígona 442 a.C.* (2021), do diretor Maurício Farias.

Artigo submetido em 3 de setembro de 2022.
Aprovado em 30 de novembro de 2022.

