

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**Ismael Crispim Coelho**

**CIA DE ARTES NISSI:**

Uma análise da relação teatro-religião-sociedade

**Juiz de Fora  
Novembro de 2017**



**Ismael Crispim Coelho**

**CIA DE ARTES NISSI:**

Uma análise da relação teatro-religião-sociedade

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella.

Juiz de Fora  
Novembro de 2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Coelho, Ismael Crispim.

Cia de Artes Nissi: : Uma análise da relação teatro-religião sociedade / Ismael Crispim Coelho. -- 2017.

113 p. : il.

Orientadora: Márcia Cristina Vieira Falabella

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2017.

1. Teatro. 2. Fé. 3. Transformação. 4. Arte. 5. Nissi. I. Falabella, Márcia Cristina Vieira, orient. II. Título.

Ismael Crispim Coelho

Cia de Artes Nissi:  
Uma análise da relação teatro-religião-sociedade

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella (FACOM/UFJF).

Aprovado pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Profa. Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella (FACOM/UFJF) - orientadora

---

Prof. Dr. José Luiz Ribeiro (FACOM/UFJF) - convidado

---

Prof. Ms. Thiago Luiz Berzoini Machado (CES/JF) – convidado

Conceito obtido: ( x ) aprovado                      ( ) reprovado.

Observação da banca: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Juiz de Fora, 07 de dezembro de 2017.



À tia Eliana, a quem, depois de Deus, eu devo  
minhas conquistas acadêmicas.





## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, que me fortalece e me permitiu chegar até aqui. Sem Ele eu não teria conseguido nada do que conquistei até hoje. A Ele toda honra e toda glória eternamente.

Não posso deixar de mencionar a importância que minha tia Eliana teve em todo esse processo. Sem seu apoio, eu não teria condições de viver todas as experiências fantásticas que a Facom me proporcionou. A ela toda a minha gratidão.

Aos meus pais, que sempre cuidaram de mim (e ainda cuidam, de certa forma). E aos meus irmãos, que ainda que sem perceberem, me inspiram a correr atrás dos meus sonhos e me dão força quando desanimo.

Aos meus amigos, que não me deixaram desistir nos momentos mais críticos da caminhada. Tanto os da Facom quanto os de outros núcleos, em especial os da igreja, que oram por mim, se preocupam e cuidam. E àqueles que, além de amigos, são primos e irmãos.

À minha querida orientadora, Marcinha, pela paciência e boa vontade, o que não me deixou desistir de alcançar meu objetivo, e por encarar os desafios com tanta garra.



“Gosto desses terrenos do impalpável. Despertam em mim um fascínio e ao mesmo tempo certo temor pelo desconhecido. Creio que o teatro tem um pouco disso.”

(FALABELLA, 2016, p. 143)



## RESUMO

A presente pesquisa tem como tema a relação entre teatro e religião e como essa relação impacta a sociedade. Num primeiro momento, são abordadas as características teatrais nos ritos religiosos antigos, passando pelo teatro grego, egípcio e medieval e culminando nos dias atuais, a partir de pesquisa bibliográfica. Em outra etapa, tomamos como objeto a Cia de Artes Nissi, companhia cristã protestante popularmente conhecida como Jeová Nissi – uma das maiores companhias de teatro cristão da América Latina. Tomando como principais fontes a autobiografia do fundador da companhia – Caíque Oliveira –, websites referentes aos seus projetos e entrevistas com integrantes da Cia ou pessoas relacionadas aos seus projetos sociais e artísticos, testamos a hipótese de que o teatro aliado à fé pode ser um agente transformador da sociedade.

Palavras-chave: Teatro. Fé. Transformação. Arte. Nissi.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Caíque Oliveira interpretando o protagonista de <i>O Jardim do Inimigo</i> .....	46
Figura 2 – O Jardim do inimigo – 10 anos .....	49
Figura 3 – Peça <i>Sobre Si</i> .....	52
Figura 4 – Palhaços da Cia Nissi .....	54
Figura 5 – Palhaço Crispim apresentando o monólogo <i>Donde?</i> .....	55
Figura 6 – Pedro Tostes na peça <i>O Reino de Aspan</i> .....	57
Figura 7 – Peça bimodal <i>Orfanato Lamed</i> .....	60
Figura 8 – Site Aldeia Nissi .....	66
Figura 9 – Projeto Notas do Sertão .....	70
Figura 10 – Projeto Identidade Sallutar .....	71
Figura 11 – Site Nissi Store .....	73
Figura 12 – Turma B de Teatro I do Encontrart 2017 com Caíque Oliveira .....	76
Figura 13 – Aula de Jogos Teatrais .....	77
Figura 14 – Parte do elenco da Peça <i>O Reino de Aspan</i> .....	78





## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 A RELIGIÃO COMO MANIFESTAÇÃO ESPETACULAR .....</b>	<b>15</b>
2.1 O INSTINTO DE REPRESENTAÇÃO.....	15
2.2 ORIGENS DIVINAS DO TEATRO.....	20
2.2.1 O teatro egípcio.....	21
2.2.2 O teatro grego .....	24
2.2.3 Roma: superficialidade e queda do teatro.....	31
2.3 O TEATRO MEDIEVAL DENTRO DA IGREJA.....	34
2.3.1 Os milagres.....	36
2.3.2 Os mistérios.....	37
2.3.3 As moralidades.....	39
<b>3 CIA DE ARTES NISSI .....</b>	<b>43</b>
3.1 HISTÓRIA, FORMAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA .....	43
3.2 O TEATRO DA FÉ .....	50
3.2.1 Os caminhos sagrados da cena .....	51
3.2.2. A prática teatral como missão .....	57
3.3 PROJETOS E PRODUTOS .....	62
3.3.1 Aldeia Nissi.....	63
3.3.2 Espaço Cultural Nissi .....	68
3.3.3 Ações do Instituto Nissi de Missões.....	69
3.3.4 Fazenda de Contos.....	72
3.3.5 Os produtos .....	73
3.4 ENCONTRART .....	75
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>83</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>85</b>



APÊNDICE A – ENTREVISTA GLENYSON MAFRA .....	85
APÊNDICE B – ENTREVISTA PEDRO TOSTES .....	88
APÊNDICE C – ENTREVISTA VINÍCIO NODA .....	89
APÊNDICE D – ENTREVISTA HELENA T. U. DOS SANTOS MUMBEPIA .....	90
APÊNDICE E – ENTREVISTA RAPHAEL BRITO.....	92
APÊNDICE F – ENTREVISTA BIANCA BÁRBARA COLMAN .....	93
APÊNDICE G – ENTREVISTA AMANDA DUARTE PRADO .....	95
APÊNDICE H – ENTREVISTA JÚNIA ALMEIDA.....	97
<b>ANEXO.....</b>	<b>102</b>
ANEXO A – LIVRETO – INSTITUTO NISSI.....	102
ANEXO B – LIVRETO – IDENTIDADE SALUTAR.....	103



## 1 INTRODUÇÃO

A história do teatro nos mostra que essa arte possui, desde seus primórdios, uma forte ligação com o sagrado. Na Idade Média, por exemplo, foi um instrumento fortemente utilizado pela Igreja Católica em busca de fiéis. No cenário religioso brasileiro atual, o teatro tem sido uma manifestação artística amplamente utilizada como forma de evangelização, principalmente no meio protestante. A Cia de Artes Nissi (popularmente conhecida como Jeová Nissi) vem se destacando como um dos maiores grupos de teatro gospel da América Latina. É a atuação desta companhia que este trabalho busca estudar.

A presente pesquisa tem como tema a relação entre teatro e religião e como essa relação impacta a sociedade. Num primeiro momento, traçaremos um histórico do teatro permeando as práticas religiosas, os ritos de alguns povos antigos, apresentando o instinto de representação intrínseco à humanidade desde tempos remotos, passando pelas manifestações espetaculares dos egípcios, gregos e romanos. Veremos que a utilização do teatro por esse último povo culmina numa gradativa decadência de tal arte, que vai perdendo seus ideais devido aos interesses políticos e econômicos da época, tornando-se submissa aos objetivos das classes dominantes, até desaparecer quase por completo no período medieval – ficando adormecida por certo tempo – devido às invasões dos bárbaros e às imposições da Igreja Católica, que também será a responsável pelo ressurgimento da arte teatral alguns séculos depois. Em um segundo momento, serão abordados os trabalhos da Cia de Artes Nissi, composta por atores que são, ao mesmo tempo, missionários. Apresentaremos a história da companhia, seus modos de produção, formação de equipes, linguagens teatrais, principais espetáculos e os projetos sociais desenvolvidos pela Cia, além de relatar experiências vivenciadas por integrantes da mesma e por pessoas que tiveram algum tipo de relação com seus trabalhos artísticos e/ou suas ações sociais.

A principal hipótese levantada nesta pesquisa é a de que a arte teatral, aliada à mensagem cristã e à fé, pode ser uma poderosa ferramenta de transformação de vidas e, conseqüentemente, da sociedade. Fernando Peixoto (1981) defende que, sozinho, o teatro seria incapaz de provocar grandes mudanças sócio-políticas. No entanto, ao estabelecer um diálogo vivo com seus espectadores, consegue gerar reflexões em nível de emoção e razão. Logo, ainda que não possa interferir de forma direta sobre os processos de transformação social, tem o poder de agir diretamente sobre os “verdadeiros agentes da construção da vida social”: as pessoas (PEIXOTO, 1981, p. 13). Nesse sentido, no trabalho da Cia de Artes Nissi é possível observarmos esse estímulo a reflexões, com foco nas questões concernentes à fé

cristã, aos princípios éticos e aos valores humanos. Ao final de suas apresentações, os espectadores são convidados a irem até a frente (palco ou altar), recebem orações e refletem sobre a mensagem transmitida pela peça. Esse momento, conhecido como apelo, pode impulsionar decisões que geram transformações na vida de algumas pessoas. Essas mudanças poderão atingir o contexto social das mesmas, como poderemos verificar a partir de alguns depoimentos coletados. É interessante destacar o fato de que o teatro religioso mantém seu foco no público, o que é uma característica importante do teatro de forma geral.

A metodologia adotada para a realização deste trabalho se baseia em pesquisas a partir de material bibliográfico, materiais impressos da companhia, fontes eletrônicas e entrevistas em profundidade semi-abertas com alguns profissionais membros da Cia e com pessoas diretamente impactadas por seus projetos. Com caráter qualitativo, tais entrevistas são primordiais para apresentar como são os trabalhos da companhia na prática e mostrar que a fé nem sempre precisa ser exercida de forma rígida e engessada.

O objetivo geral deste trabalho é analisar a trajetória da religião como manifestação espetacular, abordando sua relação com o homem e com o teatro, culminando na atuação contemporânea do teatro dentro do cristianismo a partir do trabalho da Cia de Artes Nissi. Quanto aos objetivos específicos, buscamos compreender a relação histórica entre teatro e religião; abordar as características teatrais nos ritos religiosos antigos, perpassando pelo teatro grego, egípcio, romano e medieval; apresentar como o cristianismo protestante atual vem lançando mão da arte teatral como forma de comunicação de suas crenças através da Cia de Artes Nissi; e, por fim, exemplificar como esse tipo de arte tem sido efetivo no processo de transformação de vidas e, conseqüentemente, da sociedade.

Criada pelo diretor, roteirista e ator Caíque Oliveira, a companhia usa o teatro para pregar o Evangelho Brasil afora e até mesmo em outros países. Ele também é fundador da ONG Aldeia Nissi, que atende a crianças e famílias carentes da Província do Bié, em Angola, na África, e se tornou a principal razão da existência da companhia, que aplica a maior parte de seus esforços e recursos financeiros nesse projeto.

Um contraponto interessante pode ser notado entre o aprendizado do teatro adquirido por Caíque Oliveira, que buscou sua formação teatral com diretores seculares, e a "demonização" criada no passado em torno desta arte pelos puritanos ingleses, que "atribuíram paganismo a todo o drama, acusaram-no com sinistra leviandade e, em 1642, trancaram todos os teatros públicos da Inglaterra" (GASSNER, 1974, p. 4). Hoje, a arte que um dia foi considerada anátema, possui grande aceitação nos contextos religiosos mais populares do Brasil.

Segundo Santos (2013), durante muito tempo o Cristianismo manteve um posicionamento avesso às apresentações teatrais, por negar tudo que tivesse ligação com práticas religiosas pagãs. Um dos principais motivos a esse repúdio era o fato de o teatro ter surgido em homenagens ao deus pagão Dionísio, na Grécia Antiga. O autor destaca ainda que o filósofo cristão Santo Agostinho, do século IV, considerava o amor ao teatro uma miserável loucura que conduz o homem em direção às paixões que o Cristianismo considera condenáveis, como o prazer em ver a dor dos outros. Em contrapartida, a Igreja também havia sido ridicularizada pelas representações teatrais em diversas ocasiões (SANTOS, 2013, p. 2).

No entanto, a própria Igreja teve papel fundamental no desenvolvimento do drama. Ela dispunha dos mais ricos recursos para a dramaturgia devido à sua posição preponderante na Europa. Semelhantemente aos rituais pagãos egípcios, gregos e sírios, sua liturgia girava em torno da morte e ressurreição de um Deus. Como aponta Gassner (1974), o drama cristão surgiu como uma espécie de resposta ao problema prático de comunicar uma religião a um povo simples e iletrado, de forma que a adaptação visual dos Evangelhos, que teve seu início nas artes plásticas (escultura, pintura e vitrais) atingiu seu ápice no drama.

A importância de se estudar a relação teatro-religião pode ser compreendida ao levar em consideração a luta da arte teatral por sua sobrevivência como processo comunicacional. Como defende Guinsburg (2007), o tipo de comunicação artística do teatro é tão peculiar que possui “uma reserva de domínio, infranqueável para outros veículos” (GUINSBURT, 2007, p. 32), como a TV e o cinema, para quem vinha perdendo espaço nas últimas décadas. Segundo o autor, no teatro, mais que em qualquer outra manifestação artística, a medida de todas as coisas é o ser humano. Falabella (2016) levanta alguns questionamentos a respeito desse caráter social e comunicacional do teatro:

Há que se pensar também no papel do teatro numa sociedade tão tecnologizada, de ações tão bárbaras, de pensamentos tão dissonantes que não se emparelham mais, uma babel de sentimentos e sentidos que engole a possibilidade de um diálogo verdadeiramente democrático. Um mundo violento e pleno de radicalismos improdutivos. Um tempo de pouca poesia, de metáforas impossíveis, da ironia muda que dá espaço à aridez do explícito. Sendo uma arte social, como o teatro se organiza nesse contexto? E como o ator se coloca nesse campo santo e profano? Enquanto fenômeno vivo de comunicação, alguns questionamentos norteadores se impõem: O que dizer? A quem dizer? Como fazer? Por que fazer? São dos desafios da expressão. (FALABELLA, 2016, p. 51)

Nesse sentido, é importante observar a influência que o teatro vem conquistando no meio cristão, onde pessoas estão constantemente absorvendo discursos que podem influenciar suas vidas e seu âmbito social. A religião é considerada, nesse contexto, como

espaço de manifestação espetacular, à medida que o teatro da fé alcança pessoas que nem sempre poderiam ter acesso a esse tipo de arte.



## 2 A RELIGIÃO COMO MANIFESTAÇÃO ESPETACULAR

A arte de interpretar tem seu embrião nas representações dos povos antigos, que se fantasiavam de animais, espíritos, ou ainda adoravam a totens e aos elementos da natureza. Nesse sentido, podemos ver a religiosidade marcando toda a trajetória do teatro, desde as tentativas mais primitivas e arcaicas de representar o sagrado, presente nas forças da natureza que marcavam a transição das estações, bem como no culto aos deuses egípcios, ou ao deus grego Dionísio e tantas outras divindades que marcam a história da dramaturgia. Os romanos descobrem o teatro dos gregos e começam a reproduzi-lo. Mas com a cristianização da Europa, a Igreja consegue silenciar essa arte durante séculos – ou pelo menos forçá-la a sobreviver de outras formas. No entanto, ela ressurge das cinzas através da mesma instituição que, em dado momento da história, havia tentado aniquilá-la. E nunca mais parou.

### 2.1 O INSTINTO DE REPRESENTAÇÃO

O desejo ou a necessidade humana de representar é algo latente desde tempos muito remotos. Pode-se dizer que o teatro possui suas origens em rituais e cerimônias religiosas, visto que o que era realizado por muitos povos primitivos em suas celebrações eram justamente imitações, representações, ou até mesmo “incorporações” de personagens – no caso, espíritos, deuses ou forças da natureza.

Segundo Gassner (1974, p. 4), o drama surgiu “da própria fonte do gosto instintivo do homem pela alegria ou pela liberação emocional e de seus primeiros esforços para dominar o mundo visível e invisível”. Ele explica que o primeiro dramaturgo começou como jogral e mago, e defende que “não há um único impulso humano, moral ou não, que não se possa associar à evolução do teatro; (...) os mestres da dramaturgia são os filhos da vida” (GASSNER, 1974, p. 4).

Bárbara Heliodora (2008, p. 10) explica que apesar de não se ter registros de como as coisas aconteciam exatamente, devido à inexistência da escrita na pré-história, é possível imaginarmos que, inicialmente, todos os membros de uma determinada tribo promovessem coletivamente os seus rituais. Para a autora, a imitação é importante para expressar desejos e comunicar informações.

Segundo Heliodora, os ídolos foram criados a partir de uma crença tribal na existência de algum poder desconhecido que controlava as forças da natureza. Tal crença levava os indivíduos a adorarem árvores ou animais, “até que, passados mais alguns séculos,

apareceu o conceito de deuses invisíveis com poderes muito mais amplos, e aos poucos começaram a ser realizados rituais cultuando esses deuses”. (HELIODORA, 2008, p. 9). Há que se registrar que o homem ainda não tinha um entendimento total dos fenômenos ao seu redor. Por isso, atribuía forças divinas ao que não conseguia explicar.

Um dia, no entanto, aparece um indivíduo dotado de um talento muito especial e se mostra capaz de expressar os anseios de toda a sua comunidade. Esse indivíduo, de início, representa ou imita tudo o que é desconhecido, e com o passar do tempo se verá que, na verdade, ele é a semente da qual nascerão o sacerdote, o filósofo, o médico, o poeta e... o ator. (HELIODORA, 2008, p. 10)

Para representar o espírito ou o deus cultuado de forma convincente, esse indivíduo com poderes incomuns buscou um elemento de apoio que foi definitivo para o nascimento do teatro: a *máscara*. Como destaca Falabella (2016), ela é um símbolo supremo e sagrado do teatro. Com o poder de ocultar e desvelar, “a máscara cria uma espécie de deformidade na fisionomia do ator, imprimindo uma nova expressão congelada, estilizada, servindo tanto à comédia como à tragédia.” (FALABELLA, 2016, p. 154). Para Molinari (2010, p. 28), tal objeto é, portanto, a encarnação do espírito. Esse espírito ou deus era apresentado no ritual a partir daquilo que seria sua suposta imagem. Logo, pode-se fazer um paralelo com aquilo que no teatro será o *personagem*. O *diálogo* apresenta tal divindade falando em sua própria pessoa com outros deuses ou espíritos, ou mesmo com representantes da comunidade. Com o passar do tempo, o ritual acaba adquirindo uma forma a ser sempre repetida, construindo aquilo que seria a pedra fundamental do teatro: a *ação*. (HELIODORA, 2008, p. 10).

Em muitos povos, principalmente nos agrícolas, as manifestações espetaculares que envolvem toda a comunidade estão relacionadas à recorrência dos ciclos sazonais. Este vínculo assume “um claro significado ritual e propiciatório, na medida em que a representação pretende celebrar e favorecer a renovação do ciclo cuja regularidade está ligada a sobrevivência da comunidade.” (MOLINARI, 2010, p.19).

Bárbara Heliodora (2008, p. 11) também menciona os rituais relacionados a esses ciclos, os quais teriam sido os que mais se desenvolveram ao longo dos séculos.

Um assunto que sempre preocupou a humanidade é o fato de o reino vegetal, todos os anos, morrer com a chegada do inverno e reviver com a primavera, enquanto os animais e os humanos só têm um período determinado de vida. Os rituais que mais se desenvolveram foram os ligados a essa ideia, atingindo seu esplendor nas chamadas paixões que aparecem em todo o Oriente Médio, centro de algumas das primeiras grandes civilizações que conhecemos. (HELIODORA, 2008, p. 11)

Gassner (1974), sobre a questão dos rituais praticados em honra de ancestrais, afirma que estes eram considerados uma espécie de herói da comunidade, podendo atingir o status de deus.

Na verdade, não devemos subestimar o rito centralizado em alguma figura ancestral ou imagem paternal que foi originariamente a de um patriarca, mais tarde caudilho ou rei, em geral acumulando com essas funções a de sacerdote. Com toda probabilidade esse herói é o primeiro deus, a personagem sobre cuja imagem são criados os espíritos da natureza e seres divinos. Muito antes que o homem primitivo pudesse conceber a idéia abstrata de um poderoso agente sobrenatural, tinha que competir com um ser humano todo-poderoso. Se essa figura fora potente enquanto estava viva, poderia ser igualmente potente na morte, pois era possível que voltasse como um fantasma cuja ira deveria ser prevenida ou apaziguada com ritos tumultuosos. (GASSNER, 1974, p. 7)

A partir da existência dessa personagem – o ancestral que se torna uma espécie de fantasma a ser cultuado e servido mesmo após sua morte –, passa a ocupar seu lugar no teatro o principal assunto da tragédia: a Morte (GASSNER, 1974, p. 7). E o autor vai mais além:

O homem primitivo nega a morte trazendo de volta o falecido sob a forma de espírito, e o rito do ancestral ou adoração do espírito converte-se em uma representação gráfica dessa ressurreição. O túmulo torna-se o palco e os atores representam fantasmas. Claro está que verdadeiras cenas de fantasmas são abundantes no teatro posterior e o drama dos espíritos sobreviverá de forma altamente desenvolvida nas peças japonesas do teatro Nô<sup>1</sup>. (GASSNER, 1974, p. 7)

A sobrevivência da alma, ainda de acordo com Gassner (1974), também apresentava seus próprios terrores, uma vez que o fantasma poderia ser agressivo. No entanto, havia uma maneira de amenizar o perigo: através de ritos propiciatórios, na esperança de tornar o espírito mais benévolo. Outra opção era o exorcismo público daquele espírito hostil, através da prática conhecida como “expulsão do espírito”. O autor cita o exemplo do antigo festival de Antesteria, em Atenas, que ocorria no final do mês de fevereiro, quando os fantasmas que então assombravam a cidade eram acalmados e expulsos a partir de festins e danças dramáticas.

A Noite das Bruxas, nos Estados Unidos, é uma sobrevivência desse costume muito difundido. Antigas pantomimas européias, como a tradicional peça São Jorge e o Dragão”, descrita por Thomas Hardy em *The Return of The Native* (A Volta do Nativo) estão igualmente associadas a fantasmas que são espantados pelos mimos ou varridos com uma vigorosa vassourada. (GASSNER, 1974, p. 8)

O homem também descobriu formas de negar a mortalidade, como destaca Gassner (1974). A maneira mais eficaz de superar o índice de mortes seria ampliando o índice

---

<sup>1</sup> Segundo Filho (1968), o teatro Nô é uma modalidade de teatro japonês trágico ligado à aristocracia. Nele, os gestos e o leque possuem grande significação. Kwanami Kiosugu é considerado seu fundador, tendo vivido na segunda metade do século IV.

de nascimentos, o qual era de suma importância para tribos rivais. Como resultado dessa preocupação, foram tomando grande valor as representações que interpretavam e incentivavam a procriação. Tais representações acabaram sendo a semente do que mais tarde viria a ser a comédia, “com sua imensa alegria e com o riso que silencia muitas ansiedades ou dores do coração do espectador. A proverbial ‘leviandade’ do palco é uma de suas mais antigas heranças (...).” (GASSNER, 1974, p. 8). Assim, os rituais assumiam uma nova face:

[...] e não é de surpreender que os ritos da fertilidade humana, que tinham seu paralelo em ritos da fertilidade animal e vegetal, acabassem por surgir muito cedo na história. Os ritos fálicos ou sexuais eram caracterizados por muitos festins, desde que tendiam a reproduzir os elementos eufóricos do ato sexual. Permitia-se uma total liberação da libido reprimida, as exibições sexuais eram muito mais diretas que até mesmo em nossos espetáculos burlescos e as pilhérias tinham livre curso. Não é de espantar que o acontecimento provasse ser um estímulo que fornecia os resultados desejados nove meses mais tarde, e se o homem primitivo os atribuía à magia, é tarde demais para desiludi-lo. (GASSNER, 1974, p. 8)

Molinari (2010) aponta como se deu o instinto e a manifestação de representação em alguns povos primitivos. Segundo ele, em termos representativos, a transferência de patrimônio mítico-cultural é um dos elementos mais constantes do teatro de todos os povos e, possivelmente, a causa maior dele ser frequentemente relacionado aos rituais de iniciação. Ele explica que:

Tais rituais, que podem esgotar-se numa breve cerimônia, ou inserir-se num ciclo com duração de muitos anos, têm, geralmente, três momentos essenciais: as provas físicas ou psíquicas a que os jovens são sujeitos; as manifestações aos não iniciados dos espíritos, geralmente representados por máscaras, bem como por simples sons; e a revelação feita aos neo-iniciados que os espíritos são, na realidade, personificados por homens (o que não significa que sejam vistos como uma fraude). (MOLINARI, 2010, p. 23)

O mesmo autor também considera que há uma diferença quando o teatro não está associado a cerimônias de iniciação. Ele, então, é realizado na zona central da aldeia ou em qualquer outro espaço. Além disso, todos os espectadores fazem coro, mas quem tem algo a dizer, ou mesmo deseja aparecer, interfere livremente no espetáculo. (MOLINARI, 2010). Para ele, às vezes, não há espectadores:

[...] para representar a navegação da canoa ou a luta entre o tubarão e o peixe-espada, ambos representados por correntes de homens, é necessário um número mínimo de participantes, porém, não está estabelecido um número máximo, pelo que todos podem participar activamente. Todavia, quando um segredo encobre o significado da representação, os espectadores devem ser mantidos separados dos actores ou, no mínimo, cada um deve desempenhar o seu papel preestabelecido. (MOLINARI, 2010, p. 24)

Para Margot Berthold (2001), o encanto mágico do teatro habita na capacidade inesgotável de se apresentar ao público sem revelar seu segredo pessoal. Existe um comando ao qual obedecem tanto o xamã, que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que espanta os demônios, quanto o ator, que traz vida à obra do poeta: esse comando é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira.

Do ponto de vista da evolução cultural, a autora assinala que a principal diferença entre formas teatrais primitivas e as mais avançadas é a quantidade de acessórios cênicos dos quais o ator pode lançar mão para expressar sua mensagem. Ela afirma que “o artista que precisa apenas de seu corpo para conjurar mundos inteiros e percorre a escala completa das emoções é representativo da arte de expressão primitiva do teatro” (BERTHOLD, 2001, p. 1). A autora explica ainda que é possível aprender sobre o teatro primitivo pesquisando três fontes:

[...] as tribos aborígenes, que têm pouco contato com o resto do mundo e cujo estilo de vida e pantomimas mágicas devem portanto ser próximos daquilo que nós presumimos ser o estágio primordial da humanidade; as pinturas das cavernas pré-históricas e entalhes em rochas e ossos; e a inesgotável riqueza de danças mímicas e costumes populares que sobreviveram pelo mundo afora. (BERTHOLD, 2001, p. 2)

Berthold (2001) destaca que o ser humano personificou os poderes da natureza. “Transformou o Sol e a Lua, o vento e o mar em criaturas vivas que brigam, disputam e lutam entre si e que podem ser influenciadas a favorecer o homem por meio de sacrifícios, orações, cerimônias e danças”. (BERTHOLD, 2001, p. 2).

Assim como o teatro atual, o teatro primitivo lançava mão de acessórios exteriores, como máscaras, figurinos, objetos de contra-regragem, cenários e orquestras, porém na forma mais simples possível. (BERTHOLD, 2001, p. 3). No que se refere ao uso da máscara, ela afirma que aquele que se esconde por detrás desse precioso adereço perde sua identidade:

Ele está preso – literalmente “possuído” - pelo espírito daquilo que personifica, e os espectadores participam dessa transfiguração. O dançarino javanês do *Djaram-kévang*, que usa a máscara de um cavalo e pula de forma grotesca, cavalgando uma vara de bambu, é alimentado com palha. Aromas inebriantes e ritmos estimulantes reforçam os efeitos do teatro primitivo, uma arte em que tanto aquele que atua com os espectadores escapam de dentro de si mesmos. (BERTHOLD, 2001, p. 4)

Berthold (2001) aponta ainda que o teatro primitivo, além de abranger a dança coral e o teatro de arena, também fez uso de procissões para suas celebrações rituais de magia. Uma área aberta de terra batida compõe o seu palco. Entre os equipamentos de palco, podem

estar inclusos um totem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal morto, um monte de trigo, milho, arroz ou outros alimentos. Do mesmo modo,

[...] as nove mulheres da pintura rupestre paleolítica de Cogul dançam em torno da figura de um homem; ou o povo de Israel dançava em torno de bezerro de ouro; ou os índios mexicanos faziam sacrifícios, jogos e dançavam, invocando seus deuses; ou, atualmente, os dançarinos totêmicos australianos se reúnem quando o espírito ancestral faz sentir sua presença (quando soam os mugidos do touro). Assim, também vestígios do teatro primitivo sobrevivem nos costumes populares, na dança em volta do mastro de maio ou da fogueira de São João. É assim que o teatro ocidental começou, nas danças do templo de Dionísio aos pés da Acrópole. (BERTHOLD, 2001, p. 4)

Oriundos desses rituais, surgem dois conceitos que são fundamentais para o teatro e mesmo para a prática teatral religiosa: a mímese e a catarse.

A catarse, segundo Boal (1983), é um conceito definido por Aristóteles como uma espécie de purificação da alma humana através da representação trágica. Ao se emocionar com o que vê, como na tragédia, o homem purifica sua existência, colocando para fora suas emoções.

A mímese, também um conceito aristotélico, refere-se à imitação. No entanto, como destaca Boal (1983), o conceito não se refere a uma cópia de um modelo exterior. Ao defender tal ponto de vista, o autor afirma que “quando Aristóteles diz que a arte imita a natureza, devemos entender que esta afirmação, que pode ser encontrada em qualquer tradução moderna da *Poética*, é uma má tradução, originada talvez em uma interpretação isolada do texto” (BOAL, 1983, p. 19). Portanto, ao dizer que a arte imita a natureza, Aristóteles estaria querendo dizer que a arte reinventa o princípio criador das coisas que já foram criadas. Nesse sentido, ao imitar animais e simular lutas e outros eventos, o homem primitivo estaria recriando a forma daquelas ações de uma forma dramática.

## 2.2 ORIGENS DIVINAS DO TEATRO

De acordo com Berthold (2001), nos três milênios que antecederam o nascimento de Cristo foram lançadas as bases da civilização ocidental, pelos povos do Antigo Oriente Próximo e pelo povo egípcio. Tais povos atuavam nas regiões que iam desde o rio Nilo até os rios Tigre e Eufrates e ao planalto iraniano, que se estendia do Bósforo até o Golfo Pérsico. Segundo a autora, essa era uma época tão criativa da humanidade que o Egito instituiu as artes plásticas, a Mesopotâmia a ciência, e Israel uma religião mundial (BERTHOLD, 2001, p. 7).

Nesse sentido, abordaremos a seguir como o teatro teve suas raízes intimamente ligadas ao sagrado, desde os egípcios, passando pelos gregos e atingindo Roma, que bebeu nas fontes da Grécia.

### 2.2.1 O teatro egípcio

De acordo com Heliadora (2008), as peças que se materializaram com a entrada do deus ou herói deificado no teatro, em várias culturas, com rituais que apresentavam dramatizações do processo de vida, morte e, na maioria dos casos, do sonho da ressurreição, constituíram as chamadas “Paixões”. A mais antiga paixão de que se tem claros relatos é a de Osíris, que foi apresentada no Egito pela primeira vez por volta de 2600 a.C.

O relato, que ainda sobrevive, esculpido em uma pedra, data de vários séculos mais tarde, porém com indícios de transcrição fiel do acontecimento. Com personagens (que usam máscaras), ação e diálogo, é representada a morte de Osíris nas mãos de seu irmão Seth, sua ressurreição obtida por sua irmã/esposa Ísis, etc. Paixões semelhantes vão aparecendo em várias civilizações do Oriente Próximo, e é possível que seja por influência egípcia que ela também tenha chegado até a Grécia. (HELIODORA, 2008, p. 11)

Segundo Gassner (1974, p. 10), o herói deificado Osíris possuía diversos atributos: ele era deus do cereal, espírito das árvores, patrono da fertilidade e senhor da vida e da morte. A partir de uma união de sucesso entre o céu e a terra acontece o seu nascimento. O deus teria vindo para a terra, resgatado seu povo da barbárie e, ainda, dado a ele suas leis. Além disso, juntamente com sua irmã-esposa Ísis, ensinou o povo a cultivar os frutos do solo. Entretanto, algo de ruim acontece: Osíris desperta a inimizade de seu irmão Seth, ou Morte, que o convence a entrar num caixão, prega a tampa velozmente e o lança ao rio Nilo. Desesperada, Ísis viaja desorientada à procura do irmão-esposo e, ao longo de suas buscas, acaba dando à luz a um filho, Hórus. Ela consegue recuperar o corpo de Osíris com muita dificuldade, mas apenas para perdê-lo mais uma vez para o irmão, que o esquartejou em quatorze partes e as espalhou por toda a terra. Por fim, Ísis consegue recuperar os pedaços do deus assassinado, os junta e abana sobre ele o barro frio com suas asas, o que fez com que Osíris ressuscitasse e se tornasse o governante do mundo subterrâneo.

Gassner também aponta que, nas “Paixões” representadas para homenagear Osíris, tudo era tratado com grande pompa, desde as lamentações por sua morte, passando pelo encontro do corpo, seu retorno à vida, até as alegres saudações ao deus ressuscitado. Nesse momento, todos os elementos ritualísticos que começaram a ser desenvolvidos pelo homem

primitivo se tornaram ainda mais elaborados, conquistando características cênicas já voltadas para dramatização do espetáculo:

A peça converteu-se em parte de um festival grandioso e esfuziante que durava dezoito dias e iniciava-se, bastante significativamente, com uma cerimônia de aradura e sementeira. Para propiciar ainda mais o propósito mágico do rito, os egípcios também faziam efígies do deus e enterravam trigo com ele, de forma que o brotar da semente, que simbolizava sua ressurreição, poderia propiciar o crescimento das colheitas. Outras peças abordavam temas correlatos. (GASSNER, 1974, p. 10)

Segundo Berthold (2001, p. 7-8), o culto aos mortos sempre foi o que mais fortemente influenciou a criação de monumentos duradouros, pois esse culto demonstra a transitoriedade do homem. Tal rito é demonstrado tanto em túmulos pré-históricos como nas pirâmides e câmaras mortuárias do Egito. Os egípcios eram muito preocupados com uma vida além-túmulo, na qual nenhum prazer terreno poderia faltar. Essa preocupação pode ser verificada através dos murais dos templos, que retratam músicos, dançarinas, banquetes, procissões e oferendas sacrificiais.

No Egito, além da paixão de Osíris em Abidos, o mimo e a farsa também tinham seu lugar reservado. Berthold relata que havia o anão do faraó, indivíduo que lançava trocadilhos diante do trono, além de representar o deus/gnomo Bes nas cerimônias religiosas. Papel semelhante ao do bobo da corte nas peças shakespearianas séculos mais tarde.

Enquanto Osíris era aclamado como deus dos mortos, outra divindade era invocada como senhor do paraíso: o deus Rá. A forma de contato com tais divindades era através de imagens pintadas e esculpidas, à qual se adicionava a magia da palavra: os egípcios invocavam tais deuses suplicando para que o morto fosse recebido em seus reinos e que os deuses o elevassem como seu semelhante. (BERTHOLD, 2001, p. 11).

Em 1882, Gaston Maspero, um importante egiptologista, chamou a atenção para o caráter “dramático” dos textos das pirâmides, o que demonstra que os hieróglifos de cinco mil anos possibilitariam que estudiosos fizessem inferências sobre o estado do teatro no Egito antigo. É possível que, em algumas cerimônias, como as de coroação e os jubileus, as recitações tenham sido realizadas de forma dramática. Até mesmo a apresentação em que a deusa Íris profere algumas palavras mágicas para livrar o pequeno filho Hórus de uma picada de escorpião aparenta ter uma origem dramática. Entretanto, os apelos aos deuses nas câmaras mortuárias e as oferendas sacerdotais não possuíam o elemento fundamental do teatro: o público, seu parceiro criativo indispensável (BERTHOLD, 2001, p. 11).

No entanto, o público está presente nas danças dramáticas cerimoniais, nas lamentações e choros pantomímicos (isto é, que se exprimem através de gestos ou expressões



faciais, sem utilizar palavras<sup>2</sup>) e também nas apresentações dos mistérios de Osíris em Abidos. Abidos era uma espécie de Meca dos egípcios, pois milhares de peregrinos viajavam até a cidade todos os anos para participar dos grandes festivais religiosos, pois acreditava-se que a cabeça de Osíris estava enterrada no local. A história de Osíris contém em seu âmago o conflito dramático e, conseqüentemente, a raiz do teatro, por trazer o relato de um deus que se tornou homem, introduzindo, assim, a emoção humana no reino do sobrenatural, ou o oposto, a descida do deus às regiões de sofrimento terreno (BERTHOLD, 2001, p. 11). Tal acontecimento seria visto novamente na história do Cristianismo, que também fala sobre um Deus que se fez homem e sentiu na pele as mazelas da humanidade. Sendo o mais humano dos deuses do panteão egípcio, Osíris sofre, assim como o Cristo dos mistérios medievais, traição e morte – um destino humano.

Vale destacar que, no grande mistério de Abidos, além de organizarem a peça, os sacerdotes atuavam na mesma. Além de Abidos, aconteciam festivais de culto a Osíris nos grandes templos das cidades de Busíris, Heliópolis, Letópolis e Sais. Em Siut, era comemorado o festival de Upuatu, deus dos mortos, o qual, acredita-se, possuía um sistema de procissão semelhante, na qual a imagem ricamente coberta do deus era acompanhada até seu túmulo. (BERTHOLD, 2001, p. 13).

Também repleta de teatralidade, foi elaborada uma cerimônia de erguimento de uma coluna conhecida como Ded, pelo faraó Amenófis III. Esta cerimônia também possuía traços teatrais definidos e era sempre observada solenemente nos aniversários de coroação. De acordo com Berthold, o túmulo de Kheriuf em Assasi (Tebas) traz uma representação gráfica da cena:

Amenófis e sua esposa estão sentados em tronos no local do levantamento da coluna. Suas filhas, as dezesseis princesas, tocam música com chocalhos e sistros, enquanto seis cantores louvam a Ptá, o deus guardião do império. A parte inferior do relevo de Kheriuf descreve a conclusão da cerimônia do festival: participantes lutando com bastões, numa cena simbólica de combate ritual, no qual os habitantes da cidade também tomavam parte. (BERTHOLD, 2001, p. 13-15)

Apesar de todas as características notáveis da cultura egípcia no caminho do desenvolvimento da arte dramática, esta teve suas sementes sufocadas pelo apego às tradições. “O teatro de sombras, que surgiu no Egito durante o século XII d.C., proporcionou estímulos para a representação de lendas populares e eventos históricos. Sua forma e técnica foram inspiradas pelo Oriente”, relata Berthold (2001, p. 15). O povo egípcio aceitava as leis impostas pelo rei e suas ordens como se viessem dos deuses.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/pantomimico/>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

Para que o drama se desenvolvesse, era necessário um indivíduo participativo em sua comunidade, que possuísse voz e não acatasse tudo que o governo mandasse como verdade absoluta. A semente do drama brota do conflito entre a vontade do homem e a vontade dos deuses, e faltava ao egípcio o impulso para a rebelião. Na democracia ateniense, esse caráter mais participativo e de confronto pessoal com o Estado e com os deuses já pode ser observado em seus cidadãos.

### 2.2.2 O teatro grego

Assim como os egípcios, os gregos primitivos estavam mergulhados na magia e no ritual, como nos mostra Gassner (1974). Eles buscavam antecipar o retorno da primavera e a celebravam de diversas formas. Representavam o levantamento do espírito da terra, Perséfone, aquela que, segundo o mito, é arrastada para o mundo subterrâneo pelo amante – Plutão (ou Morte). Na cidade de Delfos, uma boneca chamada “Charila” era queimada pelos gregos; ela era a Virgem da Primavera doadora de graças. Além de queimada, ela era exumada para representar e propiciar a chegada da estação fértil. Tudo isso porque o grande inimigo era o inverno. Seu representante era a grande fome, ou o “Boi-fome”, personagem que era expulsa com imensa solenidade. Um escravo representava um bode expiatório e era espancado com um bastão confeccionado a partir de uma planta mágica e expulso para além das portas da cidade.

Algumas cidades gregas recorriam ao sacrifício animal, abatendo touros santificados. De acordo com Gassner (1974), tal prática poderia ter suas origens no Minotauro, da lenda do Labirinto de Creta. Cidades como Magnésia (Ásia Menor) possuíam seus próprios ritos que giravam em torno de uma *Boufonia*, isto é, sacrifício de bois. Até mesmo em Atenas tal prática podia ser observada, porém com um acréscimo bastante relevante: a ressurreição do animal que era uma fonte de força para a os cidadãos. Novamente observamos a questão da vitória da vida sobre a morte através do ressurgimento de um ser cultuado após seu assassinato.

Como esclarece Heliadora (2008), os rituais servem sempre para lembrar, comemorar ou reafirmar uma mesma coisa. Já o teatro, entretanto, só nasceu a partir do momento que um indivíduo teve a ideia de usar todos os mesmos recursos do ritual com o objetivo de expressar uma ideia nova, ou olhar para algo já conhecido de uma nova maneira. Com esse propósito de buscar novas concepções, a nova arte surge com um autor que “imagina uma ação por meio da qual expressa sua visão do comportamento humano diante de

determinada situação” (HELIODORA, 2008, p. 16). A chamada “ação da peça” é o que acontece dentro dessa situação e encaminha a criação dos personagens, de acordo com sua função. Vale destacar que o teatro possui um tema essencial: a preocupação com comportamentos humanos.

Os gregos foram se desenvolvendo até se tornarem suficientemente criativos, de modo que suas superstições evoluíram para a crença em divindades altamente personalizadas, com histórias riquíssimas, bem elaboradas e com vivas representações. Gassner (1974, p. 13) aponta essa evolução marcada por Dionísio (também denominado por alguns autores como Dioniso ou Dionisos), deus criado à imagem do homem e que se tornou o protagonista de várias funções da mente primitiva. Ele era identificado por diversos nomes e reconhecido como o Espírito da Primavera, o deus do Renascimento (“O Divino Rapaz” e “Brômio, Aquele do forte grito”), o deus Touro ou o deus Bode. O mais comum de seus títulos, entretanto, era o de deus do vinho, que denotava um aspecto simbólico de sua divindade energética.

Heliadora (2008, p. 15) traz a ideia de que o teatro propriamente dito apareceu pela primeira vez no final do século VI a.C., em Atenas, e que teria sido resultado de uma transformação dos hinos entoados a Dionísio. Na capital grega, este deus era celebrado por pelo menos quatro festivais anuais. Destes, os principais eram o da Dionísia Maior, de onde nasceu a tragédia, e o da Lenéia, que acontecia na primavera e possivelmente deu origem à comédia. De acordo com Nogueira (1962), o termo “teatro” vem de *theatron*, que era um conjunto de bancadas de espectadores. *Theatron* deriva do termo *theáomai*, que quer dizer “eu vejo”.

Segundo Gassner (1974), o rito devotado a Dioniso ficou conhecido como *ditirambo*, que consistia em uma “dança de saltos” ou dança de abandono, ritmada por hinos apropriados e acompanhada por movimentos dramáticos. O ditirambo, segundo Heliadora (2008), era composto por um coral de cem homens, cujo líder ficou conhecido como *corifeu*. O corifeu (diretor de coros) era responsável por narrar as aventuras e os grandes feitos de Dionísio. Outros aspectos presentes nesse rito eram o sacrifício de um animal, provavelmente um bode, além das pantomimas, que eram realizadas por um conjunto de dançarinos, os quais vestiam as peles do animal sacrificado, para simbolizar, assim, a ressurreição do deus Bode. Além disso, “os líderes do ditirambo tinham uma estória completa sobre a qual trabalhar quando começaram a improvisar acréscimos à dança”. (GASSNER, 1974, p. 13-14).

A história de Dionísio possui mais de uma versão. De acordo com uma delas, ele nasceu da união entre Zeus e Perséfone, a Virgem da Primavera ou do Cereal. Outros

atribuíam sua maternidade à Semele (ou Terra). Em outra versão, ainda, Dionísio teria nascido como “Zagreus”, a criança de chifres, e logo em seguida subido ao trono de seu pai, vindo a ser derrubado pelos Titãs, “dos quais fugia por algum tempo, assumindo diversas formas, até que seu corpo era cortado em pedacinhos (como em certos ritos totêmicos de morte do touro).” (GASSNER, 1974, p. 14). Aqui também está a essência da tragédia: conflito e morte. Dionísio é apenas mais um dos tantos deuses que morreram. No entanto, em Creta corria outra versão de sua história: ele seria filho de um rei terreno e estaria a caminho da ressurreição. Sob ordem de Zeus, os pedaços de seu corpo eram juntados e depois queimados. E as tantas versões não param por aí: uma narrativa contava que sua mãe teria reunido seus pedaços, tornando-o jovem novamente. Outra, ainda, conta que ele teria se levantado do túmulo e se elevado aos céus pelo seu próprio poder.

Acredita-se que o primeiro ator da história foi um corifeu chamado Téspis (ou Thespis). Certo dia, estaria vestido como Dionísio, com a cara lambuzada de grés branco (um material feito a partir de argila de grão fino), talvez simulando o deus morto. Ele se coloca em pé sobre uma mesa e, em vez de dizer “Dionísio fez...”, começou a dizer “Eu fiz...”. Logo, segundo Heliodora (2008), Téspis transformou-se no primeiro ator, visto que ator é aquele que age. Ele passa então a dirigir a palavra ao novo corifeu, que o substitui como líder do coro, nascendo assim, de acordo com Gassner (1974), o diálogo na Grécia e o ator clássico, diferente do dançarino. “Sua mesa, que provavelmente servia de altar para o sacrifício animal, foi também o primeiro esboço de um palco diferente do primitivo círculo de dança.” (GASSNER, 1974, p. 15). No entanto, Gassner (1974) aponta que o diálogo, apesar de atribuído a Téspis, talvez não tenha sido um mérito exclusivo do referido corifeu. O autor defende que o diálogo pode ter sido antecipado por outros líderes de ditirambos, além de destacar que o poeta Arion já havia inserido algumas falas no rito algum tempo antes. Todavia, o trabalho de Téspis foi o que mais se destacou:

Mas foi o trabalho de Téspis que maior impressão causou nos gregos e seu nome atravessou as idades como uma figura importante, ainda que um tanto vaga. Ele parece haver empregado o diálogo mais amplamente que qualquer de seus predecessores ou contemporâneos, e ter desenvolvido uma trama dramática de razoável extensão. Conta-se que Sólon, o sábio racionalista, legislador e censor de costumes, chegou mesmo a censurá-lo por suas fabulosas histórias. – “Não tens vergonha de contar tantas mentiras?” – perguntou-lhe Sólon. (GASSNER, 1974, p. 15)

O brilhante diretor de ditirambos se tornaria dramaturgo e, em 535 a.C., foi o primeiro a ser premiado, em um concurso de peças promovido pelo tirano ateniense Psístrato, que trouxe para a cidade um rústico festival dionisíaco. A força da religião sempre em

conjunto com a arte dramática pode ser notada até mesmo na presença de um templo de pedras ao fundo de uma área circular, também de pedras, onde as peças de Téspis passaram a ser representadas. Como aponta Gassner (1974), diferentemente dos espíritos ancestrais adorados pelos nobres, Dionísio era um deus de todo o povo, e celebrar sua glória com a maior pompa possível era considerado uma perspicaz estratégia política. Portanto, nota-se que, ao lado de Téspis, um político recebe parcial mérito a respeito do pontapé inicial dado ao teatro grego. Entre outros feitos, Psístrato também teve parte da responsabilidade de tornar simples a presença de heróis homéricos – como Agamemnon, Odisseu, Aquiles e outros – ao lado de Dionísio entre as *dramatis personae* (pessoas do drama) do teatro.

Dionisos nunca foi negligenciado pelo teatro clássico, que pagou tributo ao deus tornando-o seu patrono, honrando-o com uma elaborada procissão e atribuindo-lhe o papel central em diversas peças. Mas os heróis nacionais, ao lado de vários heróis locais, como Teseu e Hipólito, forneceram ao dramaturgo clássico uma variedade definitivamente maior de material para estórias. Tornando-se o principal tema do drama, os caracteres homéricos e ancestrais transformaram o teatro de Deus no templo do Homem. (GASSNER, 1974, p. 15-16)

Como menciona Heliadora (2008), com o surgimento da tragédia, as necessidades relativas ao espaço físico do teatro aumentam: os atores passam a ter a necessidade de um local onde possam, além de representar os episódios da ação, trocar de roupa, momento em que se transformam em seus personagens. É possível que, inicialmente, tenham utilizado os templos, mas cada vez mais os espetáculos exigiam condições melhores e específicas.

Quando se tem somente um ator e um corifeu (que nunca era um personagem, apenas representante do coro), as histórias dramáticas ficam limitadas. Essa realidade foi transformada por Ésquilo, o primeiro autor trágico de quem ainda existem peças. Segundo Heliadora (2008), ele foi o responsável pelo aparecimento do segundo ator. Ela ressalta que o fato de existirem apenas dois atores não significa que a peça só poderia ser composta por dois personagens, pois eles poderiam sair por uma das três portas existentes no cenário, trocar de máscara e figurino e voltar interpretando outro personagem. De acordo com Nogueira (1962), Ésquilo era de família nobre e nasceu em 525 a.C., em Elêusis, considerada a cidade dos oráculos e mistérios. Para o autor, Ésquilo era mergulhado na questão da religiosidade, do sagrado e, ao mesmo tempo, da natureza:

A presença moral une-se, em Ésquilo, a uma ardente e quase nocturna poesia; o ímpeto lírico adquire fôlego e nobrezas de epopéia; a primitividade e os repartimentos, os acentos e a violência quase bárbaros integram-se numa composição rigorosa, embora simples. Ésquilo está ligado às forças obscuras do cosmos, da cidade, da estirpe e herança, do destino. Ésquilo está imbuído de sagrado e da beleza e da lei dos números. Ésquilo não se restringe à alma das personagens, mas trata de as amarrar aos movimentos de todas as coisas e de provocar uma forte

ação nas almas dos espectadores. [...] Unindo o espírito e a natureza numa relação e numa comunhão dramática, propulsoras, submetendo toda a rudeza e avalanche das forças desencadeadas e das almas a uma hierática majestade, à serena integração do divino, Ésquilo surge-nos como o autor religioso, unindo o misticismo e a ordenação. (NOGUEIRA, 1962, p. 53-54)

Ésquilo escreveu cerca de noventa tragédias, das quais apenas sete chegaram até nós: *As Suplicantes*; *Os Persas*; *Os Sete Contra Tebas*; a trilogia *Oréstia* (*Agamémnon*, *Coéforas e Euménidas*) e *Prometeu Agrilhado*. No entanto, Nogueira (1962) afirma que esta última é a única tragédia esquiliana passada com deuses, além de possuir mais conflito e ação, com um estilo mais ágil e um atrevimento mais inovador. As demais obras falam sobre heróis que se debatem. Sua obra mais perfeita, segundo Nogueira, foi *Oréstia*, que lhe rende sua última vitória nos concursos de 458 a.C., pois o poeta veio a morrer entre 456 e 455 a.C., em Gela.

Como bem ressalta Heliadora (2008), conforme a ideia da ação dramática ia sendo aperfeiçoada, foi surgindo a necessidade de situações mais complexas e de mais personagens. Eis que o segundo grande trágico da Grécia conhecido, Sófocles, cria o terceiro ator. Filho de um fabricante de armas e membro de uma família financeiramente próspera, Sófocles viveu entre 496 e 406 a.C., ocupando diversos cargos públicos ao longo de sua carreira política. Todavia, sua glória é especialmente teatral, como afirma Nogueira (1962). Três atores já são o suficiente para causar um grande impacto nas peças criadas a partir de então, e Heliadora (2008) afirma que as peças escritas a partir da obra de Sófocles já possuem uma forma que pode ser contemplada nos nossos dias. Esse surgimento do terceiro ator começa a desencadear um gradual desaparecimento do corifeu. A narração das histórias também foi perdendo sua força:

Com a ação cada vez mais contida na ação de personagens que falavam em sua própria pessoa, a narrativa foi se tornando desnecessária, e o coro cada vez mais foi se transformando só em comentário. Durante todo o tempo em que o teatro em Atenas esteve no auge, o coro continuou a existir, mas só os atores pisavam no palco; o coro ficava só na arena redonda central. (HELIODORA, 2008, p. 23)

De acordo com Berthold (2001), as obras dramáticas de Sófocles renderam a ele dezoito prêmios. Ele escreveu cento e vinte e três dramas - que foram conservados na Biblioteca de Alexandria até o século II a.C. -, dos quais cento e onze títulos ainda são conhecidos. No entanto, o número é bem mais reduzido quando falamos das obras que chegaram até nós: apenas sete tragédias – *Ajax*, *Antígona*, *Electra*, *Rei Édipo*, *As Traquínias*, *Filocletes* e *Édipo em Colono* - e os restos de uma sátira – *Os Pesquisadores*. Sófocles era considerado um devoto cético. Talvez pelo fato de sua atitude ser, segundo Nogueira (1962),

orientada pela razão e pela consciência, qualidade que ele replicava em suas personagens. Entretanto, a afirmação, a crença e a religiosidade também se fazem presentes na obra de Sófocles e formam um ponto de onde nascem todas as suas atividades.

A questão é que, para Sófocles, nem sempre a divindade é justa: sempre poderosa e soberana, a ela o homem deverá sempre obediência. Como elucida Berthold (2001), os deuses amontoam tanta carga sobre o rebelde que ele só consegue preservar sua dignidade na aflição:

O homem tem consciência dessa ameaça, mas por suas ações força os deuses a ir até os extremos. Para o homem de Sófocles, o sofrimento é a dura mas enobrecedora escola do “Conhece-te a ti mesmo”. Enganado por oráculos cruéis, à mercê de destinos enigmáticos, mergulhado na loucura fatal, levado a más ações sem o querer, entrega-se por suas próprias mãos às Erínias, as vingadoras dos infernos, e à ‘Justiça’ que corrige, o braço da lei. Ajax morre pela própria espada; o rei Édipo cega a si mesmo; Electra, Djanira, Jocasta, Eurídice e Antígona buscam a morte. (BERTHOLD, 2001, p. 109-110)

Conforme aponta Berthold (2001), o terceiro dos grandes trágicos gregos foi Eurípedes, filho de um proprietário de terras, nascido em Salamina e instruído pelos sofistas<sup>3</sup> de Atenas. Cético, ele duvidava da existência de uma verdade absoluta, inclusive quando atribuída a um pronunciamento divino, e se interessava pela relativização dos valores éticos, pelas contradições e ambiguidades e pelo princípio da decepção. Eurípedes escreveu setenta e oito tragédias. Destas, sobreviveram apenas dezessete e uma sátira. Foi premiado com apenas quatro de suas obras, sendo a primeira delas *As Peliades*, em 455 a.C. Seu ceticismo foi refletido em suas personagens, às quais ele concedeu o direito de duvidar, de hesitar. Chegou a ser acusado de ateísmo por seus contemporâneos, bem como de perversão sofista dos conceitos morais e éticos.

Em 408 a.C. Eurípedes é convidado pelo rei macedônio Arquelaus para a sua corte em Pela. Sem pensar duas vezes, ele abandona Atenas e, em Pela, escreve o drama *Arquelaus*, em homenagem ao seu patrono, e mais duas obras “cuja vitória póstuma foi obtida por seu filho: *As Bacantes*, um retorno à sensualidade arcaica e mística sob o bastão sagrado de Dioniso, o *tirso*; e *Ifigênia em Áulis*, o elogio ao humanismo.” (BERTHOLD, 2001, p. 110). Em março de 406 a.C., Eurípedes morre em Pela. Além das obras já citadas, figuram entre suas principais: *Alceste*, *Medeia*, *Hipólito*, *As Troianas* e *Helena*, de acordo com Nogueira (1962).

<sup>3</sup> Os *sofistas* foram reputados como grandes mestres, eram procurados por jovens bem-nascidos, dispostos a pagar muito dinheiro para aprender o que os filósofos tinham a lhes ensinar. O jovem buscava junto ao sofista a *areté*, qualidade indispensável para se tornar um cidadão bem-sucedido. (Disponível em <<https://www.coladaweb.com/filosofia/os-sofistas>>. Acesso em: 08 nov. 2017.

Berthold (2001) destaca que, após a morte dos grandes autores gregos, a era de ouro da tragédia antiga foi desintegrada, bem como o modo de vida das cidades-Estado e o poder unificador da cultura. Esse caos cultural causado pela fragmentação da *polis* é representado em *As Rãs*, de Aristófanes. Em Atenas, um nobre escreve uma sátira que demonstra essa queda da tragédia:

O nobre ateniense Crítias, um inimigo inflexível da democracia e, em 404 a.C., um dos mais cruéis dos Trinta Tiranos, escreveu uma sátira na qual Sísifo descreve a religião como a “invenção de um pedagogo convencido”. O espírito da tragédia e a democracia ateniense haviam perecido juntos. (BERTHOLD, 2001, p. 113)

Como afirma Nogueira (1962), o teatro grego era dividido em quatro gêneros: a tragédia, o drama satírico, a comédia e o mimo. Segundo ele, a *tragédia* se baseava em assuntos da tradição épica, isto é, das antigas lendas. Mesmo antes de Téspis, os chamados *rapsodos* – recitadores de obras que se deslocavam de uma terra a outra, participando de festivais que contribuíram para a fixação do texto dos poemas homéricos<sup>4</sup> - participavam de concursos públicos, buscando atribuir expressão ao que recitavam, por todos os meios de voz e gesto. A linguagem desse gênero possui semelhanças com a religiosa, percebida em sua solenidade. A tragédia é movimentada por algo que vai além da atitude heroica, excepcional e elevada: a relação entre a culpa e o destino.

O *drama satírico* teve origem em Fliote, na região Noroeste do Peloponeso. Esse drama chegou à capital Atenas através de um poeta chamado Pratinas, no início do século V a.C., e tem como fonte as mascaradas populares, os coros satíricos, os poemas homéricos e lendas cômicas. Os coros satíricos tinham forte participação nessas peças. Como aponta Berthold (2001), a sátira, “tida como ‘a mais difícil tarefa do decoro’, uniu-se à tragédia, atreveu-se a zombar dos sentimentos sublimes, dando-lhes um estilo grotesco” (BERTHOLD, 2001, p. 107).

Ainda de acordo com Nogueira (1962), a *comédia* também tem origem nas mascaradas populares e nas festas rústicas a Dionísio. A palavra “comédia” deriva do termo *kômos*, que era um cortejo grotesco no qual os participantes, que poderiam tanto ir caminhando a pé quanto colocados sobre carros, saltavam, imitavam gestos e vozes, zombavam de defeitos, disfarçavam-se, inventavam e deturpavam cânticos e danças. Esses participantes realizavam todas essas encenações, estimulados pelo barulho, pela alegria e pelo vinho. Nesse cortejo, a imagem de Dionísio era transportada por um carro naval (*carrus*

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://conteudosemportugues.wordpress.com/2013/02/10/aedos-e-rapsodos/>>. Acesso em: 07 nov. 2017.



*navalis*, termo originário de Carnaval), devido à ligação entre o deus e a água, os mares e os navios. Nogueira (1962) aponta o siracusano Epicarmo de Castro como o primeiro grande autor de comédias, entre 550 e 460 a.C.. A comédia retratava assuntos e comportamentos mais próximos do cotidiano.

O *mimo*, segundo Nogueira (1962), ia mais a fundo na questão do cotidiano, atribuindo a ela um ar malicioso. Esse gênero também foi criado por um siracusano, Sófron, que viveu no tempo do rei persa Xerxes (465-435 a.C.). Lançando mão da prosa rítmica como linguagem, os mimos eram recitados em banquetes ou na orquestra, porém sem uso de cenários. Seus intérpretes faziam uso de trajes caracterizadores e as apresentações eram engraçadas.

Segundo Heliodora (2008), a comédia viria a ter direito a cinco atores, dois a mais que a tragédia, devido à sua missão de provocar o riso ao tratar de acontecimentos do cotidiano a que qualquer pessoa estaria sujeita, ou sobre política e bem-estar da comunidade, apresentando personagens sendo criticados e até ridicularizados. Diferentemente da tragédia, na qual os figurinos e as máscaras, em dado momento, precisaram ganhar escalas maiores a fim de proporcionar maior dimensão e peso ao ator - que ficava muito pequeno nos teatros construídos para milhares de espectadores -, o ator cômico utilizava sandálias sem salto e máscaras pequenas que pareciam caricaturas.

O teatro grego possuía um caráter comunitário, posto que, naquele momento, todo o povo se integrava ao espetáculo, chegando às vezes a interferir diretamente em sua construção ou mesmo em sua realização. Os autores gregos eram preocupados em desenvolver uma arte com propósitos, sejam eles religiosos, educacionais ou concernentes à cidadania. No entanto, o teatro também presenciou a queda de Atenas e, conseqüentemente, da Grécia e de sua civilização, quando o povo grego foi se perdendo por caminhos de egoísmo, luxo exacerbado, perda do gosto pela autoridade e superioridade civil e da hierarquia.

### **2.2.3 Roma: superficialidade e queda do teatro**

Enquanto os gregos se desenvolveram ricamente na arte teatral, os romanos já não possuíam raízes locais para tal. Sua sociedade, inicialmente, girava em torno da agricultura e eles não eram tão preocupados com a arte quanto os gregos. Além disso, os romanos também não cultivavam o costume de perpetuar lendas populares, conforme aponta Heliodora (2008). No entanto, receberam forte influência da cultura grega, uma vez que a metade sul da

península itálica era dominada pelos gregos e por sua cultura. Essa região era chamada de Magna Grécia.

Como indica Nogueira (1962), em 146 a.C. a Grécia foi reduzida a província romana, o que impulsionou cada vez mais a entrada da cultura grega em Roma. “Os vencidos serviam de mestres aos filhos dos vencedores, os dominadores tomavam maior contacto com as obras dos dominados e cediam à admiração.” (NOGUEIRA, 1962, p. 65). O teatro grego teve sua participação nessa invasão cultural e foi fortalecendo sua influência sobre aquela sociedade.

Todavia, mesmo antes, os romanos já possuíam traços e tendências teatrais, pelo menos no que diz respeito ao espetáculo religioso ou popular, como aponta Nogueira (1962). Semelhantemente a outros povos anteriormente mencionados, como os gregos, os romanos praticavam em seu antigo cerimonial o sacrifício de um touro branco – que também era o representante de Dionísio e do Zeus cretense.

Heliodora (2008) relata que, quando um astuto romano assiste a uma tragédia e a uma comédia na Magna Grécia, o mesmo resolve traduzi-las para o latim e montá-las em um palco improvisado, mostrando, assim, o teatro para seus concidadãos, por volta de 250 a.C.. Assim, o teatro passaria a ganhar, lentamente, espaço na vida de Roma.

Devido à forte hierarquização de sua sociedade, a tragédia não conseguiu ganhar espaço em Roma, pois não era interesse das autoridades romanas que seu povo refletisse sobre assuntos sérios - antes, preferiam mantê-lo alienado com sua política de “pão e circo”. Comida e diversão como estratégia para minar a reflexão. Uma artimanha que permanece até os dias atuais. Também a comédia de caráter político, como as obras assinadas por Aristófanes, não tinha grande representatividade junto ao público. Logo, o chamado “teatro romano” foi basicamente formado por comédias de tramas superficiais, inspiradas pela chamada “comédia nova”, da Grécia. Seus principais autores foram Plauto (século II a.C.) e Terêncio (século I a.C.). Mais tarde, Plauto veio a ser uma das principais referências para o teatro renascentista, e até mesmo para as comédias de Molière.

Por medo da popularidade da arte teatral, o governo romano, a princípio, não incentivava a criação de teatros permanentes como os da Grécia e da Magna Grécia, o que fazia com que as apresentações ficassem limitadas a palcos de madeira improvisados. Essas peças, mesmo com certa precariedade, eram apresentadas em honra dos vários deuses romanos, durante suas várias festas. O primeiro teatro permanente de Roma viria a ser construído somente em 55 a.C., feito de pedras, porém sob um disfarce ou pretexto religioso: muito sagaz, o político responsável por sua construção, Pompeu, também construiu um

templo dedicado a Vênus Vitoriosa, no alto da arquibancada, alegando que esta seria uma escadaria que possibilitava o acesso ao templo, como relata Heliodora (2008).

O teatro passou a ganhar espaço nos festivais que os romanos chamavam de “jogos”, que foram sendo mais frequentes ao longo do tempo, para manter o povo distraído. Nesses jogos, também era realizada uma cerimônia religiosa da qual dependia o prosseguimento dos mesmos:

[...] o sacerdote estudava as entranhas de uma ave sacrificada, e, quando as coisas não andavam certo nessa cerimônia, os jogos tinham de ser repetidos. Dá para desconfiar da seriedade da coisa, no entanto, quando se sabe que quando foi apresentada a comédia de Plauto *O soldado fanfarrão*, que fez muito sucesso, os jogos tiveram de ser repetidos sete vezes... Só mesmo se tivessem arranjado um sacerdote muito incompetente! (HELIODORA, 2008, p. 27)

Como aponta Berthold (2001), duas características concernentes ao Império que podiam ser observadas tanto em sua organização quanto em sua arte, e que também tiveram seus reflexos no teatro romano: a síntese e o exagero. O objetivo do teatro da Roma imperial era impressionar. Mas impressionar a quem? A todo um império que se estendia desde o extremo norte da Germânia até a Ásia Menor e as costas da África. Os romanos tinham uma atração pelo circo, e suas lutas de gladiadores e competições tiveram influências dos etruscos, que já as haviam desenvolvido em seus jogos funerários muito tempo antes. A imensa arena conhecida como Circus Maximus foi sendo ampliada e aperfeiçoada ao longo da gestão de diversos imperadores – Júlio César, Augusto, Vespasiano, Tito, Trajano e Constantino. Mas o mais grandioso teatro dos chamados “imperadores flavianos” foi o Coliseu, primeiramente conhecido como Anfiteatro Flaviano. Este patrimônio histórico da humanidade foi construído em um local anteriormente incendiado por Nero. A obra teve início em 72 d.C., pelo imperador flaviano Vespasiano, sucessor de Nero, sendo concluída em 80 d.C. Sua inauguração contou com a presença de cinquenta mil pessoas que assistiam a lutas de gladiadores e muitos sacrifícios de animais – cerca de cinco mil animais selvagens foram abatidos nesse episódio.

No entanto, Berthold (2001) destaca que nenhum drama de mérito literário foi apresentado no Coliseu, cujo espaço abrigava “tudo o que correspondia ao *show* e ao espetáculo no sentido mais amplo da palavra” (BERTHOLD, 2001, p. 157). No governo de Augusto, o drama falado já havia sido tão desvalorizado, em detrimento do *show* de variedades, que atores atelanos (que apresentavam farsas populares feitas de improviso), mimos e atores de pantomima se sentiam muito seguros ao concorrer com atores dramáticos

nas competições. Os romanos desse tempo não queriam experiências intelectuais marcantes com o teatro.

De acordo com Heliodora (2008), após Terêncio, o espetáculo apresenta certo crescimento, mas a dramaturgia quase desaparece por completo. No período do Império, surge apenas um autor de grande relevância: Sêneca, cujas tragédias escritas no primeiro século da era cristã parecem não terem sido montadas na época. O principal motivo que leva a crer nisso é o fato de que seus textos não possuíam rubricas de justificativa de entrada ou saída, e as peças montadas em Roma pareciam subestimar a imaginação de seus espectadores: sempre que algum ator entrava ou saía, precisava explicar claramente de onde vinha ou para onde ia, além dos motivos dessas saídas e entradas. Como destaca Berthold (2001), as obras de Sêneca estavam muito distantes do gosto do público, o qual possuía muito mais afinidade com corridas de bigas (carruagens puxadas por dois cavalos), jogos na arena, incitamento de animais e bufões (bobos da corte).

Com o esfacelamento do Império, o teatro mostrava o que estava acontecendo. Chegaram a haver casos de peças que continham algum personagem que morria e eram colocados criminosos condenados para interpretar o papel, os quais eram verdadeiramente mortos no palco. Segundo Berthold (2001), o imperador Domiciano derramou sangue de cristãos no Coliseu desta forma.

Ainda segundo Heliodora (2008), a derrocada do teatro na Antiguidade pode ser explicada por dois expressivos acontecimentos. As invasões dos bárbaros, por volta do século V, que destruíram muito do que o Império Romano havia organizado, sufocando o teatro e as demais formas artísticas. O segundo motivo de destaque se deu no século VII, quando a Igreja Católica, que já havia se espalhado por todo o Império e se tornado a instituição mais organizada de todo o Ocidente, resolve excomungar todos os atores e seus familiares, pois estava chocada com o escândalo provocado pelos espetáculos teatrais da época. Desde então, o teatro levaria muito tempo para ressurgir.

### 2.3 O TEATRO MEDIEVAL DENTRO DA IGREJA

Como o mundo dá muitas voltas, alguns séculos depois, após a fixação das tribos bárbaras e a cristianização da maioria delas, o teatro ressurgiria, impulsionado pela própria Igreja Católica. Os sacerdotes cristãos se tornam atores de sua própria liturgia – liturgia essa que não podemos deixar de considerar uma forma de drama, ou seja, um drama religioso. Este tipo de drama seria a primeira forma de manifestação do teatro, por exemplo, na França, como

destaca Hermildo Borba Filho (1968). O drama cristão, como defende Gassner (1974), surgiu como uma resposta a um problema prático que a Igreja enfrentava: pregar sua religião a um povo analfabeto, que não sabia latim e por isso não poderia compreender a Bíblia latina de São Jerônimo. Diante desse contexto, a imagem era o principal instrumento para a transmissão da ideologia católica. E o teatro foi um dos aspectos utilizados como estratégia de afetação.

Algo extraordinário acontece, no século X, para que o teatro começasse a ressurgir, com a ajuda da própria igreja, que o havia aniquilado cerca de três a quatro séculos antes, como indica Heliadora (2008): a mais organizada instituição da época havia guardado em seus mosteiros alguns textos do teatro romano. Os monges estudavam esses textos em segredo, pois não queriam que os fiéis tivessem qualquer contato com obras de autores pagãos. Em contrapartida, a Igreja estava absolutamente ciente da situação de analfabetismo da população. Assim como as histórias da Bíblia eram retratadas na decoração das igrejas medievais, em imagens, vitrais e pinturas, o teatro renasce a partir da possibilidade de se dramatizarem tais histórias. “No século X, no mosteiro de São Galeno, na Suíça, alguém teve a ideia de dramatizar trechos dessas histórias, e desde então o teatro nunca mais parou.” (HELIODORA, 2008, p. 34).

Em alguns países europeus, quando os espetáculos saíram de dentro da Igreja, caíram e mãos de irmandades religiosas, porém leigas. Já na Inglaterra, entretanto, ao saírem da Igreja, os espetáculos não foram entregues às irmandades, mas às *guildas* – espécie de sindicato de diversas categorias profissionais, que capacitava os aprendizes em seus ofícios, visto que não havia escolas para sapateiros, carpinteiros, entre outros. Logo, cada ofício ficava responsável pela representação de um episódio específico da Bíblia, “e quem representava eram os que, em cada cidade, pertenciam a cada guilda. O conjunto de peças apresentadas formava um *ciclo*, e os textos de alguns ciclos estão preservados até hoje.” (HELIODORA, 2008, P. 38).

Devido à sua elevada posição na Europa, a Igreja dispunha dos mais ricos recursos para a dramaturgia, mas mesmo assim estava destinada a criar peças mais populares. Como mostra Gassner (1974), seu ritual girava ao redor da morte e ressurreição de um Deus – característica identificada nos rituais de diversos povos ao longo da história do teatro. “Todo o credo e literatura da Cristandade compunham um grande drama.” (GASSNER, 1974, p. 159).

A teatralidade dentro da igreja tinha o objetivo de tocar profundamente no âmago do ser através dos olhos e dos ouvidos. O drama litúrgico queria trazer edificação aos fiéis, mostrando Deus na vida cotidiana, sempre reforçando a história redentora de Cristo. Como

aponta Filho (1968), “a religião, assim, junta-se ao teatro, mas a função do padre é salvar as almas e não distrair os ouvintes, pois a religião não conhece gratuidade na arte, por isto não podendo ser considerada como um espetáculo” (FILHO, 1968, p 48-49). O teatro era uma forma de apoio às ideias religiosas.

Nesse sentido, três formas específicas de teatro na Igreja merecem ser destacadas: os milagres, os mistérios e as moralidades.

### 2.3.1 Os Milagres

Por volta da segunda metade do século XIV, surgia o gênero teatral conhecido como *milagre*, que tinha como assunto central um fato sobrenatural causado pela intervenção de algum santo, ou, na maioria das vezes, da Virgem Santa.

As principais características dos milagres são destacadas por Nogueira (1962): o tema principal é a vida ou um episódio (milagre) da vida de um santo e a vida cotidiana ocupa um espaço importante nestas peças. Segundo o autor, na Inglaterra os mistérios também eram conhecidos como milagres, talvez porque os milagres tenham chegado ao país antes dos mistérios. “Registre-se, porém, que o drama religioso em Inglaterra, embora não possa situar-se anteriormente à conquista normanda (1066), é bastante antigo e já temos notícias dele pelos fins do século XII (por exemplo, em 1182).” (NOGUEIRA, 1962, p. 99).

Entre os milagres, Gassner (1974) destaca o *Sepulchrum* de Orléans, formado por três episódios: a visita das três Marias; o momento em que elas relatam a Pedro e João a novidade de que Cristo havia ressuscitado, o que leva os dois santos a saírem em disparada em direção ao sepulcro; e a aparição de Cristo a Maria Madalena no mesmo instante em que ela proclama “Meu coração está ardendo de desejo de ver meu Senhor!”. O autor faz, ainda, menção a outras peças:

Para a Segunda-Feira da Semana Santa havia uma peça como *Peregrini* ou *Viandantes* da Catedral de Rouen, datada do século XII, na qual viajores na estrada para Emaús encontram Cristo e não conseguem reconhecê-lo até que, sentado à mesa, parte o pão “para eles” e desaparece. Para o Natal havia peças como *Pastores* de Rouen. Doze dias depois vinha *Os Magos*, na qual três reis estrangeiros surgem resplandcentes em suas vestimentas e trazem raras oferendas, e peças correlatas como *Herodes*, de Órleans, em que, depois de ser informado do nascimento do rei do mundo, Herodes se comporta como o bombástico herói a que se refere Shakespeare em *Hamlet*. (GASSNER, 1974, p. 161)

Ele afirma que outra obra foi ainda mais importante historicamente, apesar de muito menos eficaz: *Prophetæ* (Profetas). Nela, o drama litúrgico começa a lançar mão de narrativas e personagens do Antigo Testamento e a preparar o terreno para peças como

*Abraão e Isaac*. Dentre as personagens dos Profetas, são encontrados o profeta Isaías, São João Batista e Balaão, com sua jumenta falante.

Outro passo indicado por Gassner (1974) para a evolução dos milagres foi a utilização do hagiológico (tratado sobre a vida dos santos) da Igreja como fonte de material adicional de estórias. As peças passaram a ser elaboradas em conformidade com as datas comemorativas de cada santo e com as procissões eclesiásticas, das quais a mais estruturada era Corpus Christi – um festival de primavera instituído em 1624, pelo Papa Urbano IV, como forma de homenagear a Sagrada Hóstia.

Como descreve Filho (1968), a música religiosa exerce um papel muito importante no milagre, o qual é realizado, geralmente, em favor de um personagem repugnante, uma vez que seu objetivo é mostrar que qualquer pecado, por pior que seja, pode ser redimido pela fé na Virgem Maria. Tais peças eram apresentadas, geralmente, nos *puys*, espécie de sociedades literárias. Esse termo deriva do estrado onde os poetas declamavam em competições, nas quais era montada a peça do vencedor. O autor explica que os milagres eram escritos em versos, “sendo usado o octassílabo, variando seu comprimento de mil a três mil versos. O milagre desapareceu no decorrer do século XVI, sendo conservado apenas na Espanha.” (FILHO, 1968, p. 51). Segundo Filho (1968), cerca de quarenta milagres chegaram até os nossos dias, oriundos de fontes múltiplas: lendárias, históricas ou romanescas.

### **2.3.2 Os Mistérios**

De acordo com Filho (1968), o *mistério* marca o século XV. Seu objetivo é edificar, mas, ao mesmo tempo, também buscava distrair o público. Este tipo de teatro conseguia misturar, numa única cena, os detalhes mais íntimos da vida real e os personagens sobrenaturais. “Não é um mistério dogmático: ora é o Ofício da Paixão, ora é um *métier*, o das pessoas que têm como profissão representar a Paixão, mas não é um mistério de Fé.” (FILHO, 1968, p. 51). Segundo o autor, inicialmente o termo se aplicava apenas às peças religiosas, havendo os mistérios mimados e os mistérios falados.

Para a realização dos mistérios, eram necessários centenas de atores, além de uma enorme e complexa encenação. Representam o ápice do teatro medieval no que tange a perfeição dos meios empregados, porém marcam sua decadência quanto ao seu valor literário. O público queria ver a história completa da humanidade nos mistérios, indo de vinte a quarenta dias seguidos ao teatro:

Alguém imaginou ligar num só espetáculo todo o Antigo Testamento, que foi representado durante vinte sessões e onde se passava toda a história santa. Os outros ciclos são: o da Paixão, seguido dos Atos dos Apóstolos e da Vingança de Nosso Senhor e o da vida dos santos. Tudo servia de inspiração aos autores: textos sagrados, a legenda dourada e as apócrifas. Não hesitavam diante de nenhum milagre inédito. No mistério entrava tudo: o bom e o falso, o sério e o burlesco, o verídico e o lendário. (FILHO, 1968, p. 52)

Como aponta Molinari (2010), nesses grandes mistérios divididos em vários dias, os muitos “lugares designados” poderiam ter seu significado, disposição ou mesmo sua estrutura alterados, mas o paraíso e o inferno eram mantidos “fixos e inalterados, única realidade imutável que confere significado ao eterno devir das coisas humanas.” (MOLINARI, 2010, p. 98). A estrutura simultânea do cenário é o elemento mais macroscópico que qualifica as dramatizações dos mistérios. Apesar de ser, na maioria das vezes, organizado por laicos, o mistério é, antes de tudo, uma forma de teatro cristão, por se encarregar da visualização e da dramatização das Sagradas Escrituras e da vida dos santos.

O mistério por excelência, segundo Filho (1968), era a Paixão, que abria o Ciclo do Novo Testamento. A qualidade literária, aqui, é suprida pela crença. A permanente preocupação com a vinda de Cristo conectava todos os mistérios do Ciclo do Antigo Testamento. Complemento essencial da Paixão, *A Vingança de Nosso Senhor* era uma obra antisemita – “em que se representava a destruição de Jerusalém” (MOLINARI, 2010, p. 102) – na qual o sadismo dos atores se aperfeiçoa por meio de métodos aprimorados de tortura. Já o Ciclo da Vida dos Santos busca relatar a vida do santo-personagem em sua totalidade.

Ainda de acordo com Molinari (2010), apesar da ampla difusão dos mistérios, os mais conhecidos e estudados são os mistérios franceses. Seus mais conceituados autores foram Arnoul Gréban, Eustache Marcadé e Jean Michel, que marcaram presença entre o final do século XV e o início do século XVI. Suas volumosas obras chegavam a superar os quarenta mil versos, ao passo que uma tragédia clássica normalmente não atingia mil e quinhentos versos. Todos eles encenaram a Paixão, porém inserindo nela a vida completa de Jesus. Uma dessas representações chegou a durar vinte e cinco dias, porém eram dias de poucas horas, visto que, normalmente, a elaboração de um mistério ocupava o período de luz. Esta versão, representada em Valenciennes (norte da França) em 1547, chamada de *Mistério do Nascimento, Paixão e Ressurreição de Jesus*, compõe o espetáculo sobre o qual se tem maior número de informações hoje, graças às iluminuras do coreógrafo e autor Hubert Cailleau, que ilustrou diversas cenas do mistério, além da estrutura geral do palco, que era relativamente pequeno. Como afirma Molinari (2010), esse mistério seria o que mais se



aproxima da nossa ideia atual de teatro, uma vez que o espaço cênico e os espectadores se opunham frontalmente, e tal modelo foi repetido depois em muitos casos.

Segundo o autor, podiam ainda ser introduzidos nos mistérios outros momentos especialmente intensos no que se refere ao espetáculo, lançando mão de truques e engenhos mecânicos, somados a um grande número de figurantes. Como no caso, por exemplo, do *Mistério do Apocalipse*, de L. Choquet, que reproduz quatorze visões de São João, concomitantemente a vários fenômenos naturais e sobrenaturais. “Esta representação dava também um interessante exemplo do desenvolvimento paralelo da ação que, durante as visões de João, prossegue em Roma.” (MOLINARI, 2010, p. 103).

No *Mistério dos Actos dos Apóstolos* de Gréban, que foi encenado em Bourges em 1536, o palco representava o mundo a partir do afastamento dos apóstolos em várias direções.

O conceito de mistério, por vezes, se confunde com o dos milagres. Como defende Nogueira (1962), não podemos estabelecer fronteiras rígidas entre os dois gêneros; no máximo, tentar diferenciá-los com uma fórmula simples: o mistério tem a Bíblia como centro, mesmo quando ocorre a presença de heróis, santos ou homens comuns; já o milagre tem como foco um santo.

### 2.3.3 As Moralidades

Com intenção didática, sempre querendo ensinar alguma coisa, as moralidades são um gênero que varia entre grave e alegre, como explica Filho (1968). Quando uma moralidade possui intenções religiosas, pode ser diferenciada dos mistérios pelo fato de moralizar em vez de contar. “As moralidades provam uma verdade de ordem moral, fazendo dialogar personagens alegóricos.” (FILHO, 1968, p. 57). De acordo com Nogueira (1962), a moralidade surge nos princípios do século XIV e sua intenção didática pode ser tanto de ordem religiosa, moral ou política. Emprega, com frequência, personagens alegóricas, como a Humildade, a Avareza, a Luxúria, a Pobreza, a Comunhão, o Trabalho, o Verão, o Tempo, a Igreja, o Comércio, a Sabedoria, a Fé, a Esperança, entre outros. Geralmente, é moralista e exemplar, tornando-se, em alguns casos, satírica e polêmica.

Segundo Berthold (2001), o tema favorito dos autos de moralidade seria o mesmo da obra *Psychomachia*, do retórico Prudêncio, escrita cerca de mil anos antes como forma de louvor à Cristandade: a batalha das virtudes e vícios pela alma do homem. De acordo com a autora, Prudêncio foi o primeiro a personificar os conceitos fundamentais da

ética cristã, além de discorrer sobre a *Eclesia* (Igreja) e a *Synagoga*, o Príncipe deste mundo e a Roda da Fortuna.

Berthold (2001) também nos relata que o cenário e o palco das primeiras moralidades eram despretensiosos. Estas obras eram bem menos espetaculares que os mistérios. O único elemento necessário era um pódio, uma vez que os elementos teológicos e pedagógicos se sobressaíam, e a representação funcionava como uma experiência retórica. Era fundamental uma dicção clara e, quando os espetáculos eram feitos por estudantes, era necessário muito ensaio antes da declamação. Quem também não ostentava muito luxo eram os figurinos. “A ‘*bonamagistra*’ usava uma longa beca de letrado, a Igreja, uma coroa, a Sinagoga, uma venda sobre os olhos, e os eruditos eram identificados por seus capelos.” (BERTHOLD, 2001, p. 262). A autora destaca que o palco da moralidade lançava mão dos apetrechos técnicos da Paixão, e na segunda metade do século XV, se torna igual a ela, tanto na riqueza de conteúdo quanto na duração do espetáculo.

As moralidades se estabelecem fortemente na Inglaterra, onde teria sido o berço do gênero juntamente com a França, conforme ressalta Bertlhod (2001). Entretanto, Gassner (1974) defende que, na França, a forma da moralidade teria se desenvolvido mais cedo, sendo possível encontrar seus traços por toda a Europa. Com *The Castle of Perseverance* (O Castelo da Perseverança), a moralidade inglesa atinge o seu ápice em 1425. A obra manuscrita engloba três autos das chamadas *Macro Morals*, que “também incluem um plano cênico detalhado – um dos primeiros esboços, senão o primeiro, de uma cenografia teatral na Inglaterra.” (BERTHOLD, 2001, p. 265). O manuscrito é composto por quatro partes: “Os Proclamas”, uma espécie de anúncio da obra em forma de prólogo; a obra em si; uma lista de personagens; e um plano cênico, que consta na última página.

Como aponta Gassner (1974), as moralidades registram um progresso na arte de escrever peças, por serem mais longas, transcenderem o material estritamente religioso e exigirem maior originalidade por parte do autor, o qual deve criar suas próprias tramas em vez de apenas copiá-las das Sagradas Escrituras. O autor destaca como obra-prima das moralidades o *Auto de Moralidade de Todo-o-Mundo*, do final do século XV, cujo poder é creditado à sua simplicidade:

A obra deve ser poder à arrebatadora simplicidade da fábula onde é narrada a forma pela qual Todo-o-Mundo, a caminho do túmulo, é abandonado por todos, com exceção de Boas-Ações, o único a acompanhá-lo ao tribunal de Deus e a interceder por ele. A ominosa figura da Morte, que veio diretamente da *danse macabre* da imaginação medieval e conquistou uma imagem pictórica tão eficaz na obra de Holbein e Dürer, inunda o palco de solenidade. [...] A tragédia se aprofunda quando

Força, Discricção, Beleza, Cinco-Sentidos e até mesmo Conhecimento o abandonam por sua vez, como devem abandonar todo o mundo. (GASSNER, 1974, p. 175).

Ele ressalta que, dificilmente, se encontraria um sermão tão simples e, ao mesmo tempo, tão verdadeiro e, portanto, definitivo.

Ainda segundo Gassner (1974), as moralidades posteriores também se tornariam interessantes historicamente ao tratarem de assuntos como o humanismo, a educação progressista, as controvérsias religiosas e o perigoso tema da política – que entra no teatro de forma extraordinária durante o período absolutista dos Tudor, com obras como *Magnificence* (Magnificência), do poeta John Skelton, criada por volta de 1516. Tratava-se de um sermão dirigido ao rei Henrique VIII, de quem o poeta fora tutor, denunciando suas extravagâncias. Essa temática era tão delicada que alguns autores e atores desse tipo de moralidade foram mandados para a prisão pelos líderes políticos da época, como no caso de *Lord Governance* (Senhor Governança).

No campo das controvérsias religiosas, Gassner (1974) nos mostra questões conflitantes entre católicos e protestantes sendo a força motriz de algumas moralidades. Em *The Treachrey of Papistas* (A Traição dos Papistas), *The Three Laws of Christ* (As Três Leis de Cristo) e em *King Johan* (Rei João), que apresenta o Rei João como um nobre prejudicado e perseguido pela Igreja, o bispo protestante John Bale de Ossory esbraveja sua ira contra a Igreja Romana. Temos um herói que se converte à fé reformada em *Lusty Juventus* (O Robusto Juvento), de R. Wever. Um poeta escocês chamado Sir David Lindsay, através da obra *Satire of the Three States* (Sátira das Três Classes), demonstra o anseio por justiça social e por reformas na Igreja, no momento em que “Pobre” reclama da tirania de “Senorio” e de “Clero”. No início do século XVI, as moralidades servem como instrumentos de propaganda para ambos os credos – católico e protestante.

O autor ressalta, ainda, que as moralidades foram se ajustando às necessidades da Renascença e da Reforma e continuaram a ser produzidas mesmo depois do surgimento da era elisabetana, chegando a coincidir, em partes, com o trabalho de Shakespeare e de seus contemporâneos. Eram vistas, porém, como um tanto avulsas, devido ao seu caráter medieval.

Com a prática medieval se encerra um longo ciclo em que o teatro foi marcado por um profundo sentido de religiosidade.



### 3 CIA DE ARTES NISSI

Nascida em 2000, a Cia de Artes Nissi é considerada uma das maiores companhias de artes da América Latina. Segundo informações do site da Aldeia Nissi<sup>5</sup> – projeto desenvolvido pela Cia em Angola –, esteve em festivais como o FITA (Festival Internacional de Teatro de Angra), promovido pela Rede Globo em parceria com o Governo do Estado do Rio de Janeiro e o Sesc (Serviço Social do Comércio). Em seu histórico, também constam participações em gravações de videoclipes e DVDs de vários artistas da música gospel, como PG, Nívea Soares, Fernanda Brum e Cassiane. Gravou cerca de 12 DVDs de seus espetáculos, dentre os quais dois são bilíngues, com dois álbuns premiados com disco de ouro e platina. Gravou também dois CDs, um deles com participação de Nívea Soares, Fernandinho, Rodolfo Abrantes, Paulo César Baruk, Fernanda Brum, David Quinlan, dentre outros nomes da música gospel brasileira.

No campo do cinema, a Cia também produziu o longa metragem *Metanoia*, que tem como pano de fundo a Cracolândia de São Paulo. Originalmente exibido em cinemas de todo o Brasil, atualmente está disponível em DVD.

Hoje, a Cia conta com cerca de 130 pessoas, distribuídas entre assessoria de comunicação, administração, distribuição, atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, técnicos de som e músicos. A maioria desenvolve um trabalho voluntário, com espetáculos apresentados simultaneamente em todo o Brasil e no exterior. Todas as equipes trabalham supervisionadas pelo escritório, que administra as turnês e agendas, com apresentações diárias.

#### 3.1 HISTÓRIA, FORMAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA

Conforme narra o diretor geral, Caíque Oliveira (2012), em sua autobiografia “*Passado, Presente, Renúncia*”, a Cia de Artes Nissi nasceu a partir de um trabalho evangelístico de um grupo de seis jovens de sua igreja, dos quais alguns ainda faziam parte da Cia até a escrita do livro – Weila, Lilian, Ângela e Nelma. Esse grupo saía pelas ruas pregando a Palavra de Deus, e seu público-alvo eram as pessoas que mais se encontravam à margem da sociedade, como prostitutas, traficantes, alcoólatras e cafetões.

---

<sup>5</sup> Disponível em <<http://aldeianissi.com/quem-somos->>. Acesso em 31 out. 2017.

Nesse momento, Caíque trabalhava como ator em um lugar que ele considerava o emprego dos sonhos: o famoso parque de diversões Hopi Hari. Entretanto, seu envolvimento com o evangelismo foi se tornando cada vez maior. A atuação do grupo ia além do compartilhamento de uma crença, pois seus integrantes se preocupavam com questões sociais e queriam contribuir para que as pessoas tivessem uma vida melhor.

A nossa militância incluía separar brigas de bêbados, defender prostitutas vítimas de violência e aconselhar dependentes químicos a abandonar as drogas. A nossa ousadia nos permitia fazer coisas que, como dizem por aí, *só Deus em nossas vidas*. Nossos pastores ficavam furiosos. *Onde já se viu um grupo de jovens evangelizando na zona?* – diziam uns. Outros, requeriam para si o compromisso, dizendo que *a iniciativa tinha que partir da Igreja, não de um grupo de jovens inexperientes*. Analisando hoje o que aconteceu com a gente no passado, percebo que a preocupação dos nossos líderes fazia sentido. Corremos muitos riscos. Essa ousadia do grupo que me acompanhava foi a base, o embrião do Jeová Nissi. (OLIVEIRA, 2012, p. 113)

Oliveira (2012) descreve um episódio em que a equipe passou uma noite inteira e parte da manhã do dia seguinte tentando socorrer uma mulher que era agredida pelo marido. Em pleno sábado, dia de maior movimento no parque em que trabalhava, ele liga para sua chefe tentando explicar o que estava acontecendo, pois estava atrasado para o trabalho.

Caíque estava diante de um conflito: não podia abrir mão do emprego dos sonhos, de seu salário, mas também não conseguia se afastar dos trabalhos de evangelização. Até que ele pede a Deus um sinal sobre qual decisão tomar. Prestes a pedir demissão, é surpreendido por um acidente de trabalho. Devido a fortes dores na coluna, ele procura o médico da empresa que, após pedir alguns exames e avaliá-los, solicita que ele se afaste do trabalho. Sua cervical estava comprometida devido ao peso da cabeça do boneco do personagem que representava – o adereço pesava cinco quilos. O problema já havia evoluído para uma hérnia, que provocava dores muito intensas. Como resultado, Caíque passou sete anos afastado, recebendo um benefício do Instituto Nacional de Seguro Social (INSS).

O jovem ator entendeu a situação como um escape, uma resposta de Deus, pois teve condições de bancar suas despesas pessoais e se dedicar ao trabalho missionário. Sempre cuidando da saúde, consultando um neurologista, após sete anos recebe a notícia do médico de que a hérnia havia sido curada. “Sete anos. Esse foi o tempo que Deus nos deu para que estruturássemos o nosso Ministério.” (OLIVEIRA, 2012, p. 116).

Algo que deixava Caíque muito incomodado era que, na década de noventa, poucas igrejas possuíam grupos de teatro, e dentre essas poucas, a maioria não se preocupava com a qualificação dos atores e com a qualidade técnica de suas apresentações. Segundo ele, peça de teatro gospel era algo inexistente naquela época. O que produziam nas igrejas eram

esquetes, nem sempre com boa qualidade. Ao assistir, em sua igreja, a um esquete do grupo Jocum, intitulado *Não Toque na Cadeira*, que falava sobre o pecado, Caíque sentiu um desejo de oferecer ao grupo de teatro da sua igreja seus conhecimentos em artes cênicas. Ele havia feito diversos cursos e *workshops* de teatro, em especial o curso da conceituada Casa de Cultura Manoel Cardoso de Mendonça, mais conhecida como Casa de Cultura de Santo Amaro que, aliás, era bem distante do bairro Jardim Ângela, onde fora criado pelos avós. Apesar de ter gostado da rápida apresentação, ele se viu elencando mentalmente pontos de melhoria para o espetáculo, como aprimorar o cenário e explorar mais o tema. Conversou sobre a ideia com o pastor, que o explicou que o grupo estava de férias e só retornaria dentro de alguns meses. A princípio, Caíque queria apenas ajudar, oferecendo algumas aulas para o grupo, mas, segundo ele, Deus queria muito mais.

Oliveira (2012) conta que, meses depois, estando ele assistindo a uma pregação na mesma igreja, começa a surgir em sua mente o roteiro de uma peça “cujo enredo girava em torno de um jovem que se corrompia e era aprisionado pelo inimigo” (OLIVEIRA, 2012, p. 118). Ele teria passado o culto inteiro montando a peça mentalmente. Ao final do culto, quando pretendia conversar com o pastor, uma senhora se dirige a ele, afirmando ter recebido uma revelação divina, na qual via Caíque apresentando grandes peças que impactariam a vida de muitas pessoas, e assegurando que ele viajaria pelo mundo inteiro. Atualmente sabemos que a Cia Nissi tem alçado vôos altos e ousados, enviando equipes em turnê por diversos países, como Índia, Rússia, Inglaterra, Estados Unidos, entre outros. Sem mencionar os projetos sociais desenvolvidos, como veremos mais a frente, em Angola, na África.

O primeiro ensaio do grupo aconteceria seis meses depois, o qual, segundo Caíque, foi um desastre. Desanimado, ele chegou a pensar que havia sido um mal-entendido; a profetisa, talvez, havia dado o recado à pessoa errada. O grupo não tinha, como ele afirma, a menor noção de teatro, e estavam felizes por terem aula com um profissional, aprendendo de graça o que ele teve que pagar caro para conhecer – ele havia feito muitos cursos com profissionais altamente qualificados. “Eu me achava a última Coca-Cola do deserto, único detentor do conhecimento das artes. Hoje, confesso; o tamanho do meu ego era maior que meu conhecimento.” (OLIVEIRA, 2012, p. 119). Um diretor casca grossa, exigia de seus alunos como se estivesse lidando com atores profissionais. Eles ficavam assustados, pois não estavam acostumados a serem tratados com palavras de derrota, assim como o diretor não estava acostumado com pessoas tão frágeis.

*- Vocês são uns frescos – berrava -, sabiam que no carnaval as pessoas sambam com os pés sangrando porque querem dar o melhor para as suas escolas de samba?*

*Para Deus não pode ser de qualquer jeito não. Temos que fazer com excelência. Excelência, gente, dar o melhor de nós. [...] Magoei muita gente antes de entender que não iria conseguir resultado algum agindo daquela forma. Então, tive que regredir profissionalmente para que eles aprendessem o bê-a-bá do teatro. (OLIVEIRA, 2012, p. 120)*

Após tantas dificuldades, um ano depois, o grupo havia se tornado unido como uma família e realizou sua primeira apresentação em sete de abril de 2000. Momentos antes da estreia, todas as cadeiras da igreja já estavam ocupadas e grande era a expectativa, tanto de quem assistiria quanto de quem apresentaria, pela primeira vez, a peça teatral cristã mais conhecida pelo público evangélico brasileiro: *O Jardim do Inimigo*. Caíque interpretava o personagem principal, o inimigo, cujo figurino era o mais sofisticado – calça, camisa, sapato social e uma capa preta. A maquiagem branca e preta do protagonista foi inspirada no musical *Cats*, da *Broadway*, e na banda de rock Kiss.



Figura 1: Caíque Oliveira interpretando o personagem principal da peça *O Jardim do Inimigo*. Disponível em <<http://modinhabela.blogspot.com.br/2017/08/peca-o-jardim-do-inimigo.html>>. Acesso em: 18 novembro 2017.

Com uma mistura de humor, guerra espiritual e o triunfo final de Jesus Cristo, o roteiro da peça foi inspirado em um texto que Caíque recebeu de um grupo chamado *Testemunhos* e nas histórias de pessoas que ele havia conhecido em trabalhos de evangelização. O espetáculo traz personagens que representam diversos tipos de problemas sociais e os pecados que os aprisionam. Se despojado de qualquer preconceito social, Caíque tenta identificar entre eles o vilão, mas sem sucesso. O que o leva a concluir que todos esses personagens eram “vítimas de um poder invisível, habitantes de um lugar desértico e sem vida que outrora havia sido um jardim, o paraíso perdido.” (OLIVEIRA, 2012, p. 121). Por correspondência, a serpente, que em Gênesis convence Eva a comer do fruto proibido, se



apresenta nos dias atuais como uma espécie de jardineiro maldito, um personagem manipulador que rouba a essência das rosas, que simbolizam as pessoas.

Milhares de anos havia se passado e o inimigo continuava atuante – e continua! –, usando a mesma estratégia que usou para convencer Eva a morder a maçã. Arditoso, o diabo não é mais o ser caricato que conhecemos: misto de animal e homem com chifres inconfundíveis e tridente na mão esquerda. Ele tem várias facetas. É doce quando precisa ser. Fala baixinho, com voz suave ao pé do ouvido quando precisa convencer suas vítimas do pecado. É sarcástico, manipulador e irônico. Um escarnecedor capaz de colocar o dedo dentro do ferimento de alguém e revelar – indiferente à dor provocada pelo dedo que percorre o orifício, fazendo o sangue jorrar – os pecados mais íntimos da pessoa. Ele induz ao pecado e depois se diverte desmascarando sua vítima, por pura diversão. (OLIVEIRA, 2012, p. 122)

Findada a apresentação, o público estava em choque: jamais haviam assistido algo tão impactante, como relata Oliveira (2012). Aquela noite foi o pontapé inicial para o nascimento do ministério<sup>6</sup> Jeová Nissi, que mais tarde passaria a ser oficialmente chamado de Cia de Artes Nissi. No entanto, Caíque relata ter comprado uma briga com o eterno inimigo da humanidade ao interpretá-lo: ele teria tentando calar a sua voz após a apresentação, a qual teria sido restabelecida com orações da equipe.

Devido ao impacto gerado pela peça, em poucos dias o grupo de teatro começou a receber convites para se apresentar em igrejas, congressos, eventos e retiros espirituais. Impressionadas com o enredo, as pessoas diziam que era a primeira vez que alguém ousava expor as mazelas humanas de forma tão aberta na Igreja. Em pouco tempo, o grupo se tornou referência de teatro gospel no Brasil.

O ministério Jeová Nissi nasce de fato no momento em que seus integrantes decidem se tornarem missionários em tempo integral. Foi necessário que eles se desligassem de suas atividades seculares, como trabalho, faculdade e família, para se dedicarem exclusivamente ao teatro. Oliveira (2012) explica que não foi apenas a agenda lotada que os levaram a tomar essa decisão, mas principalmente aquilo que é o combustível do ministério: o momento do apelo, que acontece ao final de cada peça, em que as pessoas presentes são convidadas a irem até a frente e confessarem a Jesus como Senhor e Salvador de suas vidas. Ver as vidas que são resgatadas mediante a fé em Cristo é o que move os integrantes da companhia.

A primeira turnê internacional da equipe foi no Chile. Uma viagem repleta de aventuras, dificuldades, surpresas, momentos desesperadores e surpreendentes, que durou três

---

<sup>6</sup> No meio evangélico, é comum o uso do termo “ministério” para se referir a uma responsabilidade ou grupo na Igreja que possui um objetivo específico. Ex: Ministério de Louvor; Ministério de Dança; Ministério de Evangelismo, etc. Daí nasce também a expressão muito utilizada pela Cia de Artes Nissi “ministrar as peças”.

meses. Durante esse tempo, viveram praticamente de favores, até que um homem com dinheiro suficiente resolveu ajudá-los com as despesas para retornarem ao Brasil. “Apesar dos perrengues, nossa aventura no Chile foi importante para entendermos que Deus sempre irá suprir todas as nossas necessidades.” (OLIVEIRA, 2012, p. 138). Ser missionário é viver numa constante dependência de Deus, confiando que Ele pode suprir suas necessidades.

Depois do Chile, a aventura seguinte foi na África, onde foram muito bem recebidos e acolhidos. Nesse continente surgiria um dos maiores projetos desenvolvidos pela companhia, o qual abordaremos detalhadamente adiante. Depois, o grupo foi conhecendo muitos outros países.

Em 2010, *O Jardim do Inimigo* completou dez anos de existência. Para comemorar, foi gravado, em 2011, o DVD da edição comemorativa da peça, na igreja Bola de Neve Church em São Paulo (sede). Segundo Oliveira (2012), a gravação foi feita com os melhores profissionais do áudio e vídeo do cinema nacional, com direção da Conspiração Filmes, cenário montado por J.C. Serroni (cenógrafo mais premiado do teatro secular, segundo o autor, e que realizou trabalhos com importantes nomes do teatro brasileiro, entre eles o diretor Antunes Filho) e iluminação feita por Guilherme Bonfanti, responsável por mudar, de acordo com o autor, o conceito de luz dos espetáculos nacionais e internacionais. A trilha sonora ficou por conta do maestro Jonas Paulo, e o figurino desenvolvido pelo figurinista Allan Ferc. Além disso, o DVD contou com a participação especial da cantora gospel Cassiane, “que representou o cântico do pássaro silenciado pelo inimigo, uma analogia aos artistas e pastores e a todos aqueles que usam o dom da voz de maneira equivocada.” (OLIVEIRA, 2012, p. 138). O objetivo dessa superprodução era se tornar uma referência gospel no teatro secular. Mas Caíque ressalta que a gravação foi feita através de doações, pois, como a equipe não cobra cachê – apenas recebem ofertas – não havia como pagar todo esse projeto, que não saiu nada barato.



Figura 2: Cena da gravação comemorativa dos dez anos da peça O Jardim do Inimigo. Disponível em <<http://www.movemontanhas.com.br/noticias/jeova-nissi-leva-o-jardim-do-inimigo-a-criciuma>>. Acesso em 18 nov. 2017.

Alguns anos antes, a peça foi gravada em VHS e também a base de milagres, com ofertas que chegavam de onde ele menos esperava. E, apesar de ser tecnicamente pobre, a fita chegou a vários países, de onde chegavam cartas e mais cartas de pessoas relatando o quanto haviam sido impactadas. Teve um episódio em que Caíque recebeu uma carta de uma mulher, que era espancada pelo marido, contando que o mesmo havia pedido perdão a ela de joelhos após assistir à peça. Outro relato interessante foi de um senhor, mordomo de uma celebridade dona de um castelo na Escócia, que disse que todos os funcionários foram reunidos para assistir ao VHS em um dos salões do palácio, e todos teriam sido impactados.

Caíque explica que, ao analisar a história da companhia, ele chega à conclusão de que não há uma receita que mostre quais os ingredientes usados para fazer com que essa mistura de fé e arte desse certo. Tudo foi fluindo com naturalidade, sem fórmulas, sem roteiros. “O que existe é muito trabalho, muita dedicação e sinceridade para com a obra do Senhor. Nós não cruzamos os braços, dobramos os joelhos. E Deus tem nos honrado.” (OLIVEIRA, 2012, p. 138).

A companhia sobrevive por meio de doações e vendas de produtos. Segundo Junia Almeida (APÊNDICE H), supervisora de agendamento da Cia Nissi, em entrevista, quando as equipes se apresentam em igrejas e teatros, é pedida uma doação voluntária em dinheiro ao final das apresentações. O valor arrecadado é integralmente depositado na conta bancária da ONG Aldeia Nissi (Angola). Já a manutenção das equipes quanto a maquiagens, figurinos, alimentação, hospedagem e viagens é custeada por quem convida a Cia para se apresentar em

suas igrejas. As doações recebidas especificamente para o projeto em Angola não podem ser utilizadas para outros fins. Almeida (APÊNDICE H) também esclarece que o sítio onde se localiza a Base Missionária da companhia, em Ibiúna (interior de São Paulo), foi adquirido em 2009, ano em que ocorreu a primeira edição do Encontro, congresso de artes realizado anualmente e que reúne artistas do Brasil inteiro e de outros países. Adiante falaremos um pouco mais do evento, do qual tivemos a chance de participar na edição de 2017. Antes do sítio, a Base era na Casa de Cultura Nissi, localizada na cidade de Campinas (SP), e abrigava os missionários que vinham de longe, uma vez que a maioria era da região e moravam em suas casas.

De acordo com Oliveira (2012), várias viagens missionárias do ministério foram bancadas graças aos dotes culinários de seus integrantes. Já venderam bolos, trufas, marmitas para motoristas de ônibus e já montaram até mesmo uma espécie de *self service* improvisado. Como ele destaca, todos os integrantes são missionários e o dinheiro arrecadado nas apresentações é investido nos projetos sociais e nas campanhas missionárias da Cia.

Segundo Almeida (APÊNDICE H), o sustento dos casais vem dos recursos obtidos a partir da venda de produtos, como copos personalizados e bijuterias, comercializados após as apresentações. Já os solteiros eram sustentados, até 2016, exclusivamente através de doações realizadas por suas igrejas locais. Atualmente, quando em turnê, tanto os solteiros quanto os casados apresentam a peça *O Dez Obediente* em escolas das cidades onde vão, cobrando ingressos simbólicos, e o valor obtido é dividido entre a equipe.

Imagina uma escola pública no Acre, onde a maioria das crianças nunca assistiu a uma peça teatral ao vivo! As companhias de teatro do sudeste não conseguem ir tão longe sem patrocínio, então raramente as cidades recebem peças. É uma forma bacana de fazer chegar a cultura a esses lugares e também sustentar as equipes. (ALMEIDA, 2017, APÊNDICE H)

Ela explica ainda que, quando possuem filhos pequenos, os atores não realizam turnês. Eles são alocados em uma única cidade, apresentando ali suas peças ou em cidades próximas.

### 3.2 O TEATRO DA FÉ

Algo que chama atenção no teatro produzido pela Cia de Artes Nissi é o seu caráter social. As peças sempre buscam transmitir uma mensagem de fé, mas ao mesmo tempo promovem mudanças na sociedade ao investir seus esforços em projetos que ajudam a melhorar a vida de muitas pessoas, no Brasil e fora dele. Inicialmente, a companhia era

chamada de Jeová Nissi – que em hebraico significa “O Senhor é minha bandeira”<sup>7</sup>, mas depois teve o nome adaptado para Cia de Artes Nissi, pois, segundo Rodrigues (2017), o grupo enfrentou certo preconceito por parte dos teatros tradicionais, uma vez que o grupo foi ampliando sua área de atuação, passando a se apresentar não só em igrejas, mas também em teatros e escolas não cristãs. O nome religioso provocava certa aversão em algumas instituições, e apesar de ter cunho religioso, a Cia não pertence a nenhuma denominação específica.

Com um teatro itinerante de caráter missionário, mesclando diversas linguagens e técnicas, a Cia se apresenta em turnês por diversas regiões do Brasil e do exterior. Buscando sempre apresentar algo de qualidade, rapidamente se tornou o principal referencial artístico no meio evangélico do país, sendo considerada uma das maiores companhias de artes da América Latina<sup>8</sup>.

### 3.2.1 Os caminhos sagrados da cena

De acordo com Júnia Almeida (APÊNDICE H), os roteiros das peças são sempre escritos pelo diretor geral, Caíque Oliveira. Alguns ajustes vão sendo feitos durante a leitura dramática, momento em que o próprio elenco pode sugerir mudanças. Ela explica também que os temas são variados, sempre relacionados de alguma forma a textos bíblicos ou a valores, como obediência aos pais, amor ao próximo, generosidade, entre outros.

Ao todo, foram mais de vinte peças produzidas, entre adultas, infantis e musicais. Entre as principais peças adultas, estão: *O Jardim do Inimigo*; *Tortura*; *Surpresa*; *A Senha*; *Jó*; *O Fantasma de Naamã*; *Socorro, o pastor vem jantar em casa*; *Retratos*; *Canção de Jó*; *Diretoria Feminina*; *Diretoria Masculina*; *Sobre Si*; *A Tempestade*; *Refém*; *Três Ferramentas*; *Artigo 121*; *Reino de Aspan*; *Hipotermia*; *Era uma vez* e *Donde* (monólogo do palhaço Crispim, interpretado pelo ator Samuel Gonçalves). Entre as infantis, *O Dez Obediente*, *O Despertar dos Brinquedos*, *A Máquina do Tempo* e *O Jardim do Inimigo Infantil*. Além de dois musicais: *A Paixão de Cristo* e *O Cristo do Natal*.

Destas peças, várias foram gravadas em DVD. A mais recente foi *Era uma vez*, no último dia do Encontro 2017. O lançamento, segundo Almeida (APÊNDICE H), será

<sup>7</sup> Disponível em < <https://www.esbocandoideias.com/2012/04/o-que-significa-jeova-rapha-jeova-jireh-jeova-nissi-jeova-shama-el-shaday-e-elohim.html>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

<sup>8</sup> Disponível em <<http://aldeianissi.com/quem-somos->>. Acesso em 20 nov. 2017.

durante a edição de 2018 do *OverGod*, retiro de carnaval que acontece todo ano na Base Missionária Nissi, em Ibiúna, interior de São Paulo.

De acordo com Almeida (APÊNDICE H), após escrever uma peça, Caíque Oliveira seleciona o elenco e, em seguida, realiza uma leitura com todos os integrantes falando o texto de cada personagem. Nessa etapa do processo podem, ainda, ocorrer alterações no texto.



Figura 3: Apresentação da peça *Sobre Si*, durante o Encontrart 2017. Fonte: DVD de mídias do Encontrart 2017.

Enquanto o elenco começa a ensaiar e decorar a peça, uma equipe de produção cria os conceitos, os figurinos e as maquiagens. Essa equipe geralmente é formada por profissionais contratados. Uma vez definidos os padrões de base para a construção do espetáculo, os maquiadores oferecem *workshops* aos atores da companhia, visto que, no dia a dia das apresentações, cada um é responsável por fazer a sua própria maquiagem. Em seguida, as equipes são enviadas para as turnês.

As equipes são montadas a partir de dois formatos. Existem as equipes de seis integrantes, formadas pelos atores solteiros da Cia, que apresentam peças que exigem um elenco maior. O outro modelo são as peças apresentadas por duplas, que ficam a cargo dos casais, para que os mesmos possam ter mais privacidade e também atingir um público diferente. Além desses dois modelos, também há o monólogo *Donde*, do palhaço Crispim, que apresenta suas turnês sozinho.

A Cia de Artes Nissi apresenta características variáveis na construção de sua identidade cênica, no que diz respeito à estética teatral. O intuito é utilizar diversas estéticas teatrais ao mesmo tempo. Como aponta Rodrigues (2017), essa escolha nasce de forma quase inconsciente. Um traço marcante em suas montagens é o teatro popular, visto que a liberdade

que o ator possui para improvisar prontamente dentro do próprio texto “demonstra pequenos traços da *Commedia Dell’Arte*<sup>9</sup>, que, assim como na antiguidade, se apresentavam em palcos itinerantes, com textos explorando os conflitos humanos com possibilidades infinitamente variáveis.” (RODRIGUES, 2017, p. 22).

Outra referência fundamental para os trabalhos da Cia, segundo Rodrigues (2017), é o teatro pobre de Grotowski<sup>10</sup>. Suas apresentações buscam um trabalho com a plateia, sem focar tanto em cenários, iluminação e figurinos, os quais podem contribuir, mas não devem ser o cerne – este deve ser a experiência teatral. Como aponta o autor, muitas vezes o teatro pobre busca eliminar tudo o que é desnecessário, de modo que o ator ou a atriz fique vulnerável, sem ter qualquer artifício ao seu alcance. É comum os espetáculos da Cia serem apresentados em espaços pequenos, sem iluminação e sonoplastia adequados. Por essa razão, o processo de ensaio é realizado com exercícios “que levam ao pleno controle de seus corpos para obterem um espetáculo que não depende de nenhum artifício, possibilitando aos espectadores uma atenção direta, na pura percepção e entendimento do conteúdo apresentado.” (RODRIGUES, 2017, p. 23).

A linguagem do clown também é bastante utilizada pela Cia, como explica Rodrigues (2017), lançando mão métodos de blablação – técnica desenvolvida pela teórica Viola Spolin, que consiste em uma expressão vocal que acompanha uma ação, com a substituição de palavras articuladas por configurações de sons<sup>11</sup> –, mímica e expressão corporal. Simultaneamente, pode ser encontrada numa mesma montagem a linguagem do teatro épico, “com alguns adjetivos que se referem a algo que relata versos de uma ação heróica.” (RODRIGUES, 2017, p. 23). Segundo o autor, a companhia permite o desenvolvimento de um teatro vivo e orgânico ao trabalhar com tamanha diversidade estética. Ela transmite sua mensagem evangelizadora de forma lúdica, que proporciona um melhor entendimento aos seus espectadores.

---

<sup>9</sup> A *Commedia Dell’Arte* surgiu na Itália, no século XVI, vindo a se desenvolver na França, sendo uma linguagem muito popular até o século XVIII. Baseada no improviso, seus atores lançavam mão de muitos elementos da comédia e acrobacias. Foi uma vertente popular do teatro renascentista. (Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/comedia-dell-arte/>). Acesso em: 23 nov. 2017.)

<sup>10</sup> O *teatro pobre*, de Jerzy Grotowski, consiste em eliminar todos os elementos desnecessários, de forma que o ator ou a atriz não tenha ao seu alcance nenhum artifício, como cenários, figurinos, iluminação, entre outros, pois estes elementos são considerados armadilhas. O foco principal é o trabalho com a plateia. (Disponível em: <https://aruasetima.wordpress.com/2010/06/13/o-que-e-teatro-pobre/>). Acesso em: 23 nov. 2017.)

<sup>11</sup> Disponível em < <http://teatronasaladeaula.blogspot.com.br/2011/06/blablacao-de-viola-spolin.html>>. Acesso em: 20 nov. 2017.



Figura 4: Apresentação de palhaços da Cia durante o Encontroart 2017. Fonte: DVD de mídias do Encontroart 2017.

Em muitas de suas peças a Cia também trabalha com canto, porém, apesar disso, os espetáculos não podem ser caracterizados como musicais, e sim, como montagens musicadas, isto é, uma peça que contém música, uma vez que o texto não ocorre durante as canções entoadas, como explica Rodrigues (2017). Ele também destaca a dança como linguagem presente em muitas montagens da Cia, como *O Fantasma de Naamã*; nessas ocasiões, os atores recorrem a uma representação mimética ou fantasiosa de seus personagens.

Em entrevista, o ator da Cia Glenyson Mafra (APÊNDICE A) nos conta que tenta enquadrar o teatro desenvolvido por eles em três principais teorias: “as três teorias que nós mais usamos aqui são a Poética, de Aristóteles, com a questão da catarse, do drama e da tragédia; usamos muito o Teatro Épico, do Berthold Brecht; também usamos muito Augusto Boal, com o Teatro do Oprimido, para alcançar o povo”. (MAFRA, 2017, APÊNDICE A). Integrante da companhia desde 2013, Mafra (APÊNDICE A) afirma que o teatro desenvolvido por eles é um teatro de inclusão, reconstrução e totalmente voltado para a questão social. “Quando a gente ministra nas igrejas e em outros lugares, a gente vê a transformação do indivíduo, daquela pessoa que antes não via sentido na vida, após assistir a um espetáculo nosso. É algo prazeroso, algo incrível” (MAFRA, 2017, APÊNDICE A).

O primeiro espetáculo da Cia Nissi em que Mafra (APÊNDICE A) atuou foi *Artigo 121*, cuja temática gira em torno de homicídio, morte da fé e da esperança e esfriamento do amor. Apesar de ser uma peça de época, possui uma dramaturgia totalmente atual. Em 2014, ele também atuou em *Refém*, seu último espetáculo até então, pois precisou



dar uma pausa para concluir sua graduação em Licenciatura Plena em Teatro, pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

As apresentações da companhia são realizadas, normalmente, em igrejas, teatros, praças, presídios, escolas, asilos e onde mais forem convidados, segundo Almeida (APÊNDICE H). Algumas equipes são enviadas para fora do Brasil e precisam ter as peças decoradas em três idiomas: português, inglês e espanhol. Em 2017, foi lançada pelo Instituto Nissi de Missões uma peça especial, da qual falaremos mais detalhadamente adiante: considerada a primeira peça bimodal do Brasil, *Orfanato Lamed* é apresentada em português e em libras (língua brasileira de sinais) ao mesmo tempo.

O monólogo *Donde*, do palhaço Crispim (Samuel Gonçalves), por exemplo, é apresentado tanto no Brasil quanto no exterior. Em 2016, ele passou três meses na Espanha. Em 2017, o palhaço se apresentou em diversos países da América Latina.



Figura 5: Monólogo *Donde?*, do palhaço Crispim, apresentado durante o Encontrart 2017. Fonte: DVD de mídias do Encontrart.

As turnês são realizadas, normalmente, nos períodos entre fevereiro e junho e entre agosto e dezembro de cada ano. Cada equipe segue viagem para alguma região do Brasil ou para o exterior. Atualmente, existem treze equipes apresentando a peça *Reino de Aspan* e doze casais apresentando a peça *Hipotermia*, além do monólogo *Donde*. Dentre essas equipes, algumas estão percorrendo alguns países da Europa, além de Canadá, Estados Unidos e Índia.

É importante assinalar aqui a forma como é feita a seleção dos integrantes da companhia. Segundo Rodrigues (2017), inicialmente, esse processo era feito através de indicações. Caíque Oliveira ia até os candidatos, conversava com eles, procurava saber um

pouco de suas histórias e, após sua análise, os convidava para fazer parte da Cia. Mais tarde, esse método foi substituído pelas audições, espécie de avaliação prática aplicada por integrantes do Nissi durante as noites do Encontrart – evento anual sobre o qual falaremos adiante. Nas audições não era pré-requisito o candidato ter alguma formação em artes; o fator definitivo para sua aprovação era a disponibilidade e o interesse em se tornar um missionário voluntário. Também eram observados o talento e a vocação para alguma modalidade artística. Além disso, era realizada uma entrevista para coletar informações do candidato.

Entretanto, como esclarece Rodrigues (2017), atualmente o ingresso de novos membros é feito somente através do curso preparatório do Instituto Nissi de Missões, em Juazeiro do Norte. O curso tem duração de dez meses, dividido em duas etapas. Os primeiros cinco meses possuem foco no aprendizado teórico e prático sobre missão e teologia. A segunda metade do curso possui foco em técnicas teatrais, com aulas específicas sobre criação de roteiros, cenários, figurinos, direção e atuação. Ao final do curso os alunos estão aptos a serem novos membros da Cia de Artes Nissi ou mesmo a atuarem fora dela. Todavia, como destaca Almeida (APÊNDICE H), caso ocorra alguma demanda urgente, a Cia utiliza o método das audições para recrutar pessoas com algum perfil específico, como ocorreu nesse ano.

Durante o Encontrart 2017, do qual tivemos a oportunidade de participar, foram feitas audições e novos membros foram recebidos pela companhia. Entre eles, Pedro Tostes (APÊNDICE B), de Governador Valadares (MG), que fazia parte da turma que frequentamos no curso de Teatro I. Em entrevista, ele nos conta que o que o motivou a fazer parte da Cia era a seriedade com que desenvolvem o trabalho missionário e artístico.

Hoje eu tenho certeza do meu chamado ministerial. E ver como eles trabalham e se envolvem na obra missionária com esse teatro me encantou muito, me despertou uma necessidade, um interesse, uma vontade muito grande de estar usando esse talento, esses meios, esses artifícios do teatro, com figurino enriquecido, maquiagens maravilhosas, - tudo muito perfeito – para Deus. Porque o Senhor merece a excelência do nosso trabalho, daquilo que nós temos nas mãos para usar para a obra d'Ele. Então, desde que comecei a acompanhá-los, aos poucos foi se desenvolvendo e crescendo em mim um sonho de participar da obra do Senhor através dos dons que Ele me deu. E o Jeová Nissi está sendo uma ferramenta, um canal para que eu possa trabalhar na obra do Senhor e colher frutos em Sua seara, para a glória de Deus. (TOSTES, 2017, APÊNDICE B).



Figura 6: Pedro Tostes, representando o Rei Jehobarem VII, em Reino de Aspan. Foto postada em seu perfil da rede social Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BXzMQKhhdKG/?hl=pt-br&taken-by=pedrinhotostes>. Acesso em: 20 nov. 2017.

Mais conhecido como Pedrinho, o artista começou a apresentar a peça *Reino de Aspan* – cuja história gira em torno de uma raça de leões brancos que estava prestes a entrar em extinção –, representando o personagem “Rei Jehobarem VII”. Porém Pedrinho precisou retornar à sua cidade para resolver algumas questões familiares e pretende retornar à Cia no início de 2018. Também chegou a apresentar a peça infantil *O Despertar dos Brinquedos*, no projeto Fazenda de Contos, que recebe crianças no sítio onde se localiza a Base Missionária da Cia de Artes Nissi.

Mas a Cia Nissi não é uma companhia que existe apenas em função das peças teatrais que produz. Outros projetos são desenvolvidos não só como suporte à formação e evangelização, mas também como fontes de renda para a realização de seus trabalhos. Falaremos sobre esses projetos mais adiante.

### 3.2.2 A prática teatral como missão

Para Fernando Peixoto, entre tantas outras definições, o teatro pode ser a origem de um ato produtivo: para o espectador, ele pode ir muito além do simples reconhecimento de sua subjetividade, representando o conhecimento de sua existência como ser social (PEIXOTO, 1981). Dentro deste conceito, podemos identificar a contribuição do teatro cristão na compreensão das pessoas como seres sociais, visto que o Evangelho de Jesus Cristo – temática central da Cia de Artes Nissi – não se limita apenas a rituais e dogmas, mas transcende como um estilo de vida para aqueles que o praticam, influenciando, assim, nas

formas de convívio e relações sociais. Além disso, o autor defende que o teatro possui poder de transformar a sociedade ao agir diretamente sobre as pessoas. Esse poder, aliado a fé, consegue impulsionar as mudanças sociais quando o teatro é realizado com algum propósito, com uma missão, como no caso do teatro evangelizador da Cia.

Isoladamente, é claro que [o teatro] é impotente para provocar modificações ou despertar resultados sociopolíticos marcantes. Mas o palco, ou seja qual for o espaço de representação, estabelece, em nível de razão e emoção, uma reflexão e um diálogo vivo e revelador com a plateia, ou seja qual for o espaço dos espectadores. Incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social. (PEIXOTO, 1981, p. 12-13)

Tivemos a oportunidade de conversar com algumas pessoas durante o Encontro 2017, cujos depoimentos podem exemplificar essa ideia do teatro como agente transformador social.

O ator e professor do curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Raphael Brito, que ministrou aulas para os cursos de teatro do congresso pela sétima vez, conta que conheceu a Cia Nissi quando morava em São Luiz (MA), quando ainda estava na graduação em Teatro, e foi convidado pelo diretor, Caíque Oliveira, para participar do Encontro. Ele afirma que o teatro cristão tem a capacidade de impulsionar algo além do evangelismo: a difusão de valores e princípios, tanto éticos quanto de convivência em sociedade, de relacionamentos interpessoais. O professor acredita que a arte tem o poder de provocar a sociedade, seja em que viés for. “E se tratando de um viés cristão, ela tem um grande impulso, obviamente se alinhado com a técnica e com um bom profissionalismo, um bom desempenho.” (BRITO, 2017, APÊNDICE E). Ele conta que sua conversão ao protestantismo ocorreu três meses após o início de sua faculdade, em 2007, e nesse momento começou a surgir um dilema em sua vida, pois queria se profissionalizar em teatro, mas não conseguia ver uma relação clara entre sua profissão e sua fé, pois as peças cristãs que ele conhecia não eram de boa qualidade. No entanto, acredita na capacidade do teatro e da fé para transformar vidas.

Acredito que a questão espiritual tem um propósito, obviamente, importantíssimo nesse sentido, mas eu também acredito que isso só acontece de fato quando há uma interlocução entre a técnica - o profissional - e o espiritual. Pois, pensemos que um profissional da Globo, por exemplo, vá assistir a uma peça em uma igreja. Possivelmente ele vai ficar um pouco disperso se essa peça tiver uma péssima qualidade. E eu digo isso não somente por atores globais, mas também por ter amigos que não são cristãos, que já assistiram a algumas peças cristãs, e que ficaram extremamente enojados por verem uma coisa com uma técnica tão ruim. E eu já vi também outros processos acontecerem, por exemplo, de amigos que não são cristãos, assistirem a espetáculos cristãos bons, como do Jeová Nissi, por exemplo, e ficarem extremamente impactados. Realmente tem como falar do cristianismo de

uma forma profissional, que impacte a sociedade, e que também te chame não somente para uma religião em si, mas que ajude você a pensar em sua própria identidade, tanto como cristão, como quanto ao seu posicionamento social e relacional como um todo na sociedade. (BRITO, 2017, APÊNDICE E)

O artista Vinício Noda (APÊNDICE C), que trabalha como ator, palhaço e professor de teatro para a educação infantil, relata que a Cia de Artes Nissi vem impactando sua vida desde o primeiro contato, em 2011, quando ele assistiu a uma apresentação da peça *Três Ferramentas*. Ele conta que na ocasião o ministério de teatro de sua igreja havia acabado de nascer, e seus integrantes já citavam a Cia como referência. A partir de então, ele começa a pesquisar e acompanhar o trabalho da mesma. “Todas as peças me deixavam extremamente impactado e eu vi muitas vidas sendo impactadas também. Não tem como não ser constrangido com essa arte, não tem como não ser alcançado, não tem como não ser compreendido.” (NODA, 2017, APÊNDICE C).

Em 2012, ele participou do Encontro pela primeira vez, cursando o módulo de Cinema. Em 2013, fez o de teatro e desde então não parou mais. O congresso havia despertado nele uma sede pelo conhecimento teatral. Teve que ficar alguns anos sem participar do evento, retornando em 2017 pelo módulo de Circo, com o intuito de “contribuir melhor para o Reino de Deus, com essa maravilhosa e mais perfeita ferramenta que é a arte”. Ele conta que, antes do teatro, trabalhava com informática e era muito tímido, mas a prática teatral contribuiu para o seu desenvolvimento. “Não que eu tenha perdido a timidez. O medo ainda é o mesmo, só que eu transformei isso em prazer. Tanto que em 2015 deixei o trabalho com informática e hoje vivo só com a arte, através de ministrações de cursos, oficinas, aulas de teatro em escolas, e também realizando apresentações”. O artista acredita que o potencial da arte aliada à fé para transformar a sociedade se baseia na clareza, por ser uma espécie de linguagem universal, que alcança diversos povos, línguas e culturas.

E é isso que transforma: é o Espírito Santo, é Jesus, é a própria história. Assim como José de Anchieta quando veio ao Brasil: a forma que ele encontrou para se comunicar, para evangelizar os nativos daqui dessa terra, foi através da arte, através do teatro. É como uma linguagem universal, que todos conseguem entender. (NODA, 2017, APÊNDICE C)

Uma história marcante é a das irmãs Amanda Duarte Prado (APÊNDICE G), que é surda, e Bianca Bárbara Colman (APÊNDICE F), protagonistas da peça *Orfanato Lamed* (2017), a qual, segundo Prado (APÊNDICE G), é considerada a primeira peça bimodal do Brasil, apresentada simultaneamente em português e em libras. A peça foi desenvolvida pelos alunos do Instituto Nissi de Missões. As duas irmãs interpretam a protagonista, Luisa, uma garota em busca de sua própria identidade – Bianca faz a voz, enquanto Amanda interpreta as

falas em libras. Como explica Bianca, em busca de respostas para as inquietações de sua alma, a garota foge do orfanato onde vive e tenta descobrir o verdadeiro sentido de sua existência. Seu amigo North, um boneco, lhe entrega uma bússola que guiará seus caminhos. Pelo caminho ela se depara com diversos desafios até alcançar seus objetivos. “A gente fala sobre essa questão da identidade e também do cuidado de Deus como Pai, que sempre está nos protegendo e tem esse desejo de que a gente possa encontrá-lo e entender quem Ele é de verdade.” (COLMAN, 2017, APÊNDICE F).

Segundo informações do site Mundo Cristão<sup>12</sup>, a ideia de produzir uma peça com essas características veio da percepção de que quase não existe material cristão dedicado à comunidade surda, além da falta de informações relativas à inclusão dessa parcela da sociedade. Ainda de acordo com o site, o Instituto Nissi de Missões está envolvido em um projeto de tradução da Bíblia para surdos, ainda em fase de pesquisa, recrutamento de profissionais voluntários e viabilização.



Figura 7: *Orfanato Lamed*, apresentada durante o Encontrart 2017. Fonte: DVD de mídias do Encontrart 2017.

Colman (APÊNDICE F), que já participou de outras peças da Cia, como *Refém* e *Era Uma Vez*, conta que faz parte do ministério desde 2013, quando teve início o Instituto Nissi de Missões. Antes disso, ela era missionária da agência *Jocum - Jovens com uma missão*. Ela conta que conheceu a Cristo Jesus aos doze anos de idade, através de uma peça de teatro apresentada em sua escola por um grupo de teatro da *Jocum*. Ao final da peça, o grupo perguntou se alguém tinha interesse em conhecer mais sobre a fé, e ela teria se disposto a isso.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.mundocristao.com.br/conteudo/847/Instituto-Nissi-lan%C3%A7a-pe%C3%A7a-de-teatro-bimodal-em-LIBRAS-e-em-Portugu%C3%AAs>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

Após alguns dias, ela recebeu uma visita da equipe, e desde então passou a frequentar uma igreja.

Se hoje estou aqui, levando a vida que eu levo, é exatamente porque um dia eu fui transformada através dessa arte. Eu entendo que nós podemos usar qualquer forma de arte com um propósito, assim como estamos usando libras, assim como usamos o teatro, a dança, a música, tudo. Eu preciso ter objetivos. Uma vida sem objetivos não tem graça nenhuma. Então eu gosto de trabalhar no sertão, ensinando música para crianças, ensinando teatro, ensinando libras. É um meio pelo qual estou libertando as pessoas. Estou usando minha arte para trazer uma libertação e uma transformação para o outro. Assim como os surdos. A Amanda encontrou um surdo de oito anos de idade e que não sabia nada de libras. Imagine uma criança crescer dessa forma! A família também tinha essa dificuldade, e a partir do momento que ela se dispôs a ensinar, começou a acontecer uma libertação para a família, através de uma simples comunicação. Então a gente pode usar a arte. Minha irmã também conheceu uma pessoa surda de vinte anos, que não sabia a própria língua deles. Nós temos a possibilidade de usar tudo aquilo que nos foi entregue para abençoar a outros. Esse é o objetivo de tudo. Porque guardar para mim não vai valer de nada. (COLMAN, 2017, APÊNDICE F)

Além de *Orfanato Lamed*, Colman (APÊNDICE F) comenta que em Juazeiro do Norte o Instituto tem trabalhado com uma peça chamada *Hospital de Bonecas*, cuja temática gira em torno da questão do abuso infantil. Ela defende que sua entrada na Cia Nissi e sua participação em todos esses trabalhos é algo que a transforma como ser humano à medida que ela se dispõe a ajudar os outros, se preocupando com causas que vão além da evangelização.

A gente vê Deus nos levando a trabalhar pela nossa sociedade, trazendo transformação para as pessoas, não somente a preocupação com o lado espiritual, mas entendendo que onde o Reino de Deus é estabelecido tem que haver uma mudança social também. [...] Nosso papel é amar. Amar independente de formas, de títulos, e mostrar às pessoas esse amor que um dia nos alcançou, que foi o de Cristo. Da mesma forma que estamos buscando levar uma transformação em meios que às vezes não tinham alcance, como Juazeiro do Norte, onde temos localidades totalmente distantes desse universo do teatro, dessa parte de cultura, a gente pode estar trazendo essa realidade para eles. E nós também somos transformados a partir dessa simplicidade que nos contagia. (COLMAN, 2017, APÊNDICE F)

Já Prado (APÊNDICE G), que ao nos conceder a entrevista em libras era interpretada pela irmã, vivenciou uma experiência ainda mais desafiadora. Sonhava em se envolver com o teatro, mas as peças que conhecia eram todas baseadas na oralidade. Em 2015, ela entra para o Instituto, onde a irmã já trabalhava. Porém, por ser surda, tinha muitas dificuldades e acreditava ser necessário um local próprio para se treinar missionários surdos. Com o incentivo do diretor da escola, Otávio Menezes, Prado (APÊNDICE G) começa o curso, estudando Teologia e aprendendo cada vez mais sobre a Palavra de Deus, da qual ela não conhecia nada antes. Quando chegou a segunda etapa do curso, voltada para o ensino do teatro, volta a sentir dificuldades devido à deficiência. Mas o diretor sempre buscava acalmá-la, dizendo que ela conseguiria, e ela retrucava: “Como? Eu sou surda! Não vou ter como

acompanhar os ouvintes fazendo.” Após a criação dos figurinos, conceitos das maquiagens e demais elementos da peça, a equipe começa a encontrar dificuldades nos ensaios. Então surge uma solução: apresentar *Orfanato Lamed* simultaneamente em português e em libras.

É a primeira peça do Brasil que usa essa ferramenta. Então eu acredito que eu e meu grupo temos mudado essa história, através dessa peça de teatro, onde eu mostro aquilo que Deus tem mostrado para mim. É do interior que a gente traz essa libertação às pessoas. Assim como Deus tem feito comigo, também tem feito com outros. [...] Antes eu sempre questionava “Por que eu sou surda?”, e minha irmã não sabia responder. Existem muitos surdos que ficaram assim por causa de uma sequela de alguma doença, mas eu não tive nada. Então eu questionava minha mãe: “Mãe, para de mentir para mim, eu nasci surda por quê? Eu peguei alguma doença?”. E um dia, numa célula<sup>13</sup> de surdos, eles estavam lendo sobre o texto de Moisés, no qualele se questionava por ter dificuldade de falar. E Deus falou para ele: “Quem criou o surdo? Quem criou o cego? O mudo? Fui eu!”. Então, quando eu vi aquilo, eles me ensinaram, e a partir daquele momento eu abri meus olhos para entender porque eu sou assim. Foi Deus que me fez dessa forma. Ele deseja que eu possa levar Sua Palavra a outros surdos também, assim como Ele me encontrou. Então eu posso incentivar esses outros surdos e falar que eles são capazes e importantes. E esse amor que nos encontrou é que a gente mostra a outros agora, a todas as pessoas. Isso é o mais importante. (PRADO, 2017, APÊNDICE G)

Após observar esses depoimentos, fica clara a importância do teatro como ferramenta de transformação social, ainda que de forma indireta, atuando primeiramente no indivíduo, como aponta Peixoto (1981). A experiência pessoal com o teatro, aliada a uma fé que busca mudanças, pode gerar grandes efeitos numa sociedade que, ainda que não valorize tanto as artes, se apega fortemente às suas crenças. Devido a esse apego, a arte passa a alcançar classes sociais que não teriam acesso a ela de outras formas. Histórias como a da Amanda nos revelam como esse desejo por algo encantador e lúdico como o teatro, aliado a uma crença de que o amor pode ser compartilhado com seus semelhantes, independentemente de suas limitações físicas, fortalecem a ideia da força transformadora da arte teatral.

### 3.3 PROJETOS E PRODUTOS

A dedicação ao trabalho evangelístico, artístico e social levou a Cia de Artes Nissi a desenvolver diversos projetos que contribuem para a melhoria de vida de muitas pessoas em diversos lugares do Brasil e do mundo. A seguir, abordaremos alguns desses projetos, com destaque especial àquele que viria a ser o destino da maior parte das forças empregadas pelos membros atuantes no ministério: a escola Aldeia Nissi, em Angola (África), que inicialmente recebeu o nome de “Projeto Tenho Fome”. Também serão elencados os principais produtos

<sup>13</sup> Célula é um grupo de estudos da Bíblia, uma espécie de culto realizado em locais alternativos (fora dos templos), como nos lares, de forma mais livre.



comercializados pela Cia, que contribuem para a manutenção de seus projetos e de sua estrutura.

### 3.3.1 Aldeia Nissi

Quando Caíque Oliveira passa a compreender que precisava fazer algo a mais com relação à sua missão na Igreja, ele viaja para o norte do Brasil para conhecer a realidade de algumas comunidades carentes e nesse período, ele é procurado por um pastor que pede sua ajuda para divulgar o trabalho de uma missionária que atuava em Angola, chamada Vera Lúcia Rissato. Após assistir a um DVD fornecido por esse pastor, Caíque fica profundamente comovido com as imagens das crianças desnutridas e os depoimentos de tristeza narrados por suas mães. Segundo ele, Angola havia sido palco de uma sangrenta guerra civil entre 1975 e 2002, que provocou a morte de mais de dois milhões de angolanos e obrigou mais de um milhão e setecentas mil pessoas a deixarem suas casas (OLIVEIRA, 2012, p. 149).

A missionária atuava na cidade de Sumbe, pertencente à província de Kwanza Sul. Da região de Sumbe, segundo Oliveira (2012), foram trazidos muitos escravos para o Brasil no passado, da etnia *bantu*. Sua casa, relata o autor, parecia uma base de ajuda humanitária, devido ao constante fluxo de pessoas. Ao participar de um velório de uma criança de apenas um ano, Caíque se depara com uma garotinha que aparentava ter por volta de sete anos de idade, e no meio da conversa com ela, lhe pergunta qual seria seu sonho. A resposta da menina mexeu profundamente com ele, ao revelar que seu maior sonho era viver até os quinze anos de idade. Todos os irmãos dessa menina haviam morrido antes da puberdade por causa da guerra.

“Foi em meio a questionamentos íntimos sobre a insensatez humana que Deus colocou no meu coração o propósito de abrir uma escola em Angola para ajudar essas pessoas.” (OLIVEIRA, 2012, p. 150). Ainda sem ter um projeto estruturado, Caíque entra em contato com o Ministério da Saúde angolano e consegue marcar uma audiência com o Ministro. Na ocasião, ele apresentou suas ideias ao ministro, o qual lhe propôs um desafio: apresentando um mapa de Angola, apontou o dedo indicador para um local que havia sido totalmente destruído pela guerra – a província do Bié. Ainda informou ao brasileiro aventureiro que nenhum missionário até então se atrevia a ir para esse lugar, talvez pelo tamanho da miséria. “Quando o Ministro retirou o dedo do mapa, soube na hora que era lá que a escola seria erguida. A província de Bié fica bem na região central do mapa de Angola, cuja capital é a cidade do Kuito; impossível não se apaixonar.” (OLIVEIRA, 2012, p. 153).

Com essa certeza em mente, Caíque retorna ao Brasil e reúne o pessoal do Jeová Nissi para relatar o ocorrido. Todos abraçaram a causa. O ministério não possuía recursos financeiros para dar início ao projeto naquele momento, mas seus integrantes usaram as redes de relacionamento para divulgar o projeto, batizado de *Tenho Fome*. Semanas depois, Caíque estava de volta a Bié com uma equipe significativa de voluntários – cerca de quarenta e cinco pessoas dispostas a colocar a mão na massa e que entenderam que o objetivo era bem maior do que suprir as necessidades básicas daquele povo, como comer e beber, apesar de serem as mais urgentes naquele momento.

Entre os voluntários, havia integrantes da peça *Jó*, da Cia Nissi, além de pessoas de diversas partes do Brasil que tiveram conhecimento do projeto por meio das redes sociais. Eles levaram três dias para chegar a Bié, numa aventura que inclui erros de rotas e outros apertos, mas que no final acabou dando tudo certo. No momento em que eles se perderam no caminho, foram encontrados por uma comunidade de cristãos que ofereceram banho à equipe em troca de algumas aulas de teatro.

Quando finalmente chegaram ao local desejado, o terreno doado pelo governo – que antes fora um campo de refugiados na guerra – havia sido arado. Logo começou a construção dos alicerces da escola. Não demorou muito para que surgissem, do meio da mata, algumas crianças que foram se aproximando timidamente.

Durante o trabalho, refletimos sobre as nossas vidas e os nossos valores, ouvimos histórias e assistimos a cenas que esmagaram nossos corações. No primeiro dia em que as crianças se aproximaram da gente, na hora do almoço, fomos todos para um barracão que servia de cozinha e de refeitório, e as convidamos para comer com a gente. Elas não aceitaram – e olha que insistimos bastante. Depois do almoço, uma cena chocou a todos nós: várias crianças em torno da lata de lixo, para apanhar e comer as migalhas que haviam ficado em nossos pratos e que foram descartadas. (OLIVEIRA, 2012, p. 157).

Em seguida, Caíque precisou retornar ao Brasil para cumprir sua agenda de compromissos profissionais e levantar recursos financeiros para conseguirem construir a cobertura das salas de aula que já haviam construído e deixou uma equipe levando o trabalho adiante. “Eu tinha pressa em colocar aquelas crianças embaixo de um teto decente e lhes dar comida, água potável e educação de qualidade.” (OLIVEIRA, 2012, p. 158). Mais uma vez as redes sociais e o *network* seriam ferramentas de mobilização para o projeto: várias pessoas fizeram doações em dinheiro. Além disso, foi gravado um CD com a participação de vários artistas gospel que doaram seus cachês e os direitos autorais de suas músicas ao projeto *Tenho Fome*. Entre os artistas estavam Nívea Soares, Fernanda Brum, Paulo César Baruk, David

Quinlam, Rodolfo Abrantes, entre outros. Devido a solidariedade de muita gente, Caíque conseguiu, em poucos dias, arrecadar quase cem mil reais.

A escola foi batizada com o nome da avó de Caíque, Sebastiana de Jesus Garcia Santos, que o havia criado junto com o esposo. Todavia, ela veio a falecer antes da inauguração da escola. Quando Caíque recebia as doações em dinheiro, era ela quem as guardava em um saco de pano branco, dentro do guarda-roupa. Dona Sebastiana ficou assustada quando viu a quantidade de dinheiro que haviam conseguido arrecadar para Angola. Nunca havia visto tanto dinheiro em sua vida. Guerreira, ela já havia vencido um câncer que, segundo os médicos, era incurável. Alguns meses antes de seu falecimento, o neto diminuía a agenda de apresentações, evitando viagens muito longas, devido ao seu estado de saúde.

O trabalho realizado em Bié é considerado a menina dos olhos de todos os envolvidos com a Cia de Artes Nissi, e a prioridade deles é, todos os meses, saciar as necessidades da escola. “Podem faltar suprimentos em nossas casas, não para nossas crianças. Elas já sofreram demais com a guerra.” (OLIVEIRA, 2012, p. 160). Caíque explica que, ao recrutar voluntários para Bié, é necessário contar algumas histórias, porque muitas vezes as pessoas não têm uma noção muito clara da realidade de países destruídos pela guerra. Quem se voluntaria mostra que possui empatia e um forte desejo de mudar o mundo. Todavia, precisa saber que vai encarar situações complicadas.

Certa vez, um pastor me chamou para conversar: queria minha opinião sobre um impasse. Ele havia abençoado a união de um casal cuja mulher havia perdido o marido na guerra. Mesmo sem que houvesse uma certidão de óbito ou uma cova indicando o local em que o corpo havia sido enterrado, o homem foi dado como morto – tipo de situação comum em Angola. Acreditando que a mulher tinha o direito de refazer a vida, o pastor abençoou a união. Meses depois, o marido, supostamente morto, reapareceu. Ele não sabia que a guerra havia acabado e permaneceu escondido por muitos anos na mata. A mulher, com a benção da Igreja, passou a ter dois maridos. Eu nunca soube o que dizer ao pastor. Se você [...] tiver uma solução para esse impasse, me procure. (OLIVEIRA, 2012, p. 161).

Entre muitas situações difíceis vivenciadas, Caíque relata a história de um garotinho que frequentava a escola e um dia disse a ele que às vezes se sentia muito triste. Imediatamente quis saber o motivo, e o garoto começou a contar um episódio terrível, no qual seus pais e seus irmãos, sendo um ainda de colo, foram assassinados durante a guerra. A família havia se escondido no meio de uma mata para se proteger, até que um dia foi encontrada por soldados que atiraram à queima-roupa. Na tentativa de proteger o bebê que carregava, a mãe saiu correndo, porém foi atingida por uma bala que atravessou seu corpo e atingiu também o filho a quem ela tentava salvar. O garoto concluiu o desabafo afirmando que ficou tão chocado com a cena e com tanto medo que ficou paralisado, sem coragem de

sair do lugar onde se escondeu para tentar defender os familiares. Sem ter muito o que dizer, Caíque apenas o abraçou e disse que ele não tinha culpa do que aconteceu.

Muitas outras histórias de angolanos marcaram a vida de Caíque. Entre elas, a de uma das cozinheiras da escola, Anastácia. Certo dia, ele estranhou seu comportamento, por ela estar calada e introspectiva – Anastácia vivia sempre sorridente e prestativa, por isso o estranhamento. Após muita insistência de Caíque para que ela contasse o que estava acontecendo, ele pergunta se era algo com seus filhos. Nesse instante, Anastácia se derrama em lágrimas – ele havia tocado na ferida. O problema era exatamente esse: seus filhos não comiam havia três dias. Ele precisou ser forte para não chorar na frente dela. Em seguida, reuniu a equipe de voluntários e compartilhou a situação com eles. Decidiram convidar Anastácia e toda sua família para jantar com eles naquela noite. Com o salário que pagavam a Anastácia, ela conseguiu comprar a primeira cama de sua vida. O que para nós, brasileiros, é uma necessidade básica, para esta senhora era um luxo. Caíque explica que nem sempre é possível resolver todos os impasses encontrados. “É por causa de histórias como essas que não tenho discurso pronto e politicamente correto quando o assunto é recrutamento e seleção de voluntários. Afinal, nem sempre podemos dar um final feliz às histórias tristes que ouvimos.” (OLIVEIRA, 2012, p. 164).



Figura 8: Site do projeto Aldeia Nissi. (Captura de tela). Disponível em: <<http://aldeianissi.com/inicio>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

Em julho de 2017, no Encontrart – congresso de artes realizado pela Cia de Artes Nissi –, tive a oportunidade de conhecer Helena Terêncio Ucueiânga dos Santos Mumbepia,

conhecida como Zoila, uma angolana que participa do projeto, que hoje é conhecido pelo nome *Aldeia Nissi*. Mãe de duas filhas, Mumbepia (APÊNDICE D) conta em entrevista que conheceu o projeto em 2012, quando foi informada pelo sogro que havia uma equipe de brasileiros trabalhando nas redondezas. O sogro era desconfiado e dizia que ninguém fazia trabalho de graça. Então, foram até a escola e conheceram os missionários. Desse momento em diante, ela ficou muito amiga deles e passou a contribuir com o projeto. Atualmente, ajuda a fazer qualquer tipo de serviço quando necessário, desde cuidar da escola até efetuar pagamentos referentes à mesma.

O povo da região gosta de contribuir com o projeto porque, segundo ela, entendem que eles é que estão sendo ajudados. “Você vê pessoas brasileiras que às vezes abandonam tudo – trabalho, família, etc. – por amor a nós, um amor que não tem explicação. Então, por esse amor nós temos nos sentido envolvidos e queremos ajudar”. (MUMBEPIA, 2017, APÊNDICE D). Ela relata que o projeto tem sido fundamental para sua família, pois tem uma filha portadora da doença falciforme, e graças ao projeto ela veio para o Brasil em meados de 2017 para tratar da doença da filha. Ao ser questionada sobre histórias que possam ter marcado sua vida na Aldeia Nissi, ela prefere destacar o fato de que as crianças de lá voltaram a sonhar.

Uma das coisas que mais me deixam triste em Angola é que as pessoas não têm sonhos. Achem que, por causa da guerra e de tudo o que aconteceu, nos foi tirado o direito de sonhar. E o que eu vejo nas crianças do Nissi é que elas têm muitos sonhos! Elas têm aprendido muita coisa, há muita diferença entre as crianças que vivem na casa e as outras crianças que vivem ao redor da comunidade. É isso que mais me marcou, ver pessoas que sonham, pessoas que querem alguma coisa na vida. Antes eu era professora numa escola ao lado da Aldeia. Dava aula de empreendedorismo para alunos de ensino médio (entre 16 e 20 anos). Tem muita diferença entre as crianças da Aldeia e as crianças dessa escola. Você vai lá para dar aula e ninguém tem motivação para assistir, ninguém quer nada com nada, ninguém está interessado em nada. E quando você vai para a escola do Nissi você vê as crianças com vontade de aprender cada vez mais. Quando vai algum brasileiro lá, elas ficam muito encantadas! Querem ouvir, ficam toda hora perguntando sobre histórias do Brasil, como os brasileiros são, o que eles fazem. Enquanto as outras crianças não querem saber de nada, não querem nada... não têm esperança de vida. Para elas, o que acontecer está bom. (MUMBEPIA, 2017, APÊNDICE D).

Segundo Mumbepia (APÊNDICE D), a maior parte da população do Bié vive com menos de um dólar por dia e a Aldeia Nissi alimenta muita gente. Alguns alunos apenas estudam na instituição, enquanto outros, mais necessitados, moram no local. Entre as conquistas recentes da escola estão: a instalação de energia solar e a construção de novas salas de aula, em 2014. Dados do site do projeto informam que diariamente são servidas 3808 refeições aos alunos, com um investimento mensal de 3324,76 dólares em alimentos. Com

mais de novecentos alunos, entre crianças e adultos, o projeto gera vinte e oito empregos diretamente<sup>14</sup>.

### 3.3.2 Espaço Cultural Nissi

O Espaço Cultural Nissi é um centro de pesquisa, aprimoramento e capacitação artística desenvolvido na cidade de Campinas (SP), que promove semanalmente workshops, palestras, bate-papos e debates com artistas profissionais de diversas áreas. De acordo com o site do projeto<sup>15</sup>, o objetivo é que o aluno se descubra enquanto artista, conheça profissionais e desvende novas formas de expressão, além de se aperfeiçoar nas áreas que já conhece, se capacitando ainda mais para o mercado de trabalho.

O espaço foi criado com uma missão muito importante: arrecadar recursos para levar o projeto Escola de Arte Itinerante ao maior número possível de comunidades, países e aldeias. O objetivo central do espaço é esse: converter os recursos adquiridos nos workshops e cursos oferecidos em um suporte artístico para as pessoas mais carentes do planeta, capacitando as mesmas a continuarem se comunicando com o mundo.

Entre os cursos oferecidos pelo Espaço Cultural Nissi, podemos destacar: Teatro Adulto (básico); Teatro Intermediário; e Técnica Vocal e Interpretação Musical. Também são ministradas algumas oficinas, como Processo Criativo e Pintura em Tela, Interpretação Para Cinema e Culinária Saudável (especial de Natal em 2017).

O objetivo da Escola de Arte Itinerante é levar arte aos mais remotos e esquecidos lugares do planeta, promovendo a comunicação dos povos, habitantes desses locais, com o resto do mundo. O projeto pretende oferecer workshops completos para essas comunidades, podendo ensinar uma modalidade artística específica ou várias modalidades simultaneamente. São enviados professores capacitados a ensinar todo o processo de desenvolvimento das obras de arte, que possam ajudar os alunos a se descobrirem como artistas.

No caso do workshop de audiovisual, por exemplo, são ensinadas todas as áreas necessárias para a produção de vídeos e filmes de qualidade. Os alunos ganham os equipamentos necessários para continuarem produzindo após o término das aulas, bem como acontece nos workshops de fotografia, música, dança, pintura e outros.

---

<sup>14</sup> Disponível em <<http://aldeianissi.com/escola>>. Acesso em: 31 out. 2017.

<sup>15</sup> Disponível em <<http://espacoculturalnissi.com/o-espaco/>>. Acesso em: 16 nov. 20107.

O foco na formação faz-se fundamental como um dos pilares de sustentação de toda a estrutura da Cia de Artes Nissi, seja trabalhando com seus integrantes, seja levando esse conhecimento específico a outras comunidades e pessoas.

### 3.3.3 Ações do Instituto Nissi de Missões

Nascido em 2013, o Instituto Nissi de Missões tem como objetivo ser um referencial de treinamento em arte e missão. Este projeto lança mão da arte como ferramenta de trabalho no campo missionário, utilizando em seus cursos uma visão multidisciplinar de ensino. Surgiu a partir da necessidade de estratégias diferenciadas e criativas para evangelismo. Seus idealizadores observaram que a arte possui grande poder de comunicar mensagens a pessoas de quaisquer raças, tribos e nações, e a partir dessa observação nasceu a ideia de formar alunos capazes de dominar essa linguagem e, ao mesmo tempo, capacitá-los para diversas formas de missões, como serviço episcopal, plantação de igrejas, entre outros. O instituto busca se pautar, acima de tudo, pela vivência do mandamento bíblico do amor ao próximo. É dirigido pelo casal Otávio Menezes e Aline Menezes<sup>16</sup>.

Acreditamos na possibilidade e na potencialidade da arte como instrumento que colabora para a prática do serviço social, onde resta evidenciado o potencial educador da arte como meio para consolidação desta ação. A potencialidade da arte somada à dimensão pedagógica do serviço social, quando construída num sentido de transformação e emancipação dos usuários, pode contribuir para a informação e a transformação da sociedade. (Livreto *Projetos: Sertão – Juazeiro do Norte/CE*; in: CD *Luz – O sertão tem um Pai*; Aline Menezes, 2017 – ANEXO A).

O treinamento possui dez meses de duração, em regime de internato. São realizados dois estágios práticos, um em cada semestre. A segunda etapa do curso consiste na criação de uma peça teatral por cada turma. Ao final deste período, as equipes saem em turnês, apresentando suas peças em teatros, escolas e locais públicos. Listaremos, a seguir, os principais projetos desenvolvidos pelo Instituto.

O primeiro deles é o projeto *Notas do Sertão*, que, de acordo com o site do Instituto<sup>17</sup>, é desenvolvido de forma itinerante e busca alcançar localidades do sertão nordestino através do ensino gratuito da música. São oferecidas aulas de violão, canto e bateria na zona rural de Juazeiro do Norte, no Ceará. A iniciativa pretende ir além do ensino de instrumentos, uma vez que objetiva também transmitir valores, promover a difusão da

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://institutonissi.com.br/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

<sup>17</sup> Disponível em <<http://institutonissi.com.br/notas>>. Acesso em 20 nov. 2017.

cultura musical entre as classes menos favorecidas, incentivar sonhos de uma parcela tão carente da sociedade brasileira e, principalmente, anunciar o amor de Deus aos alunos e seus familiares.

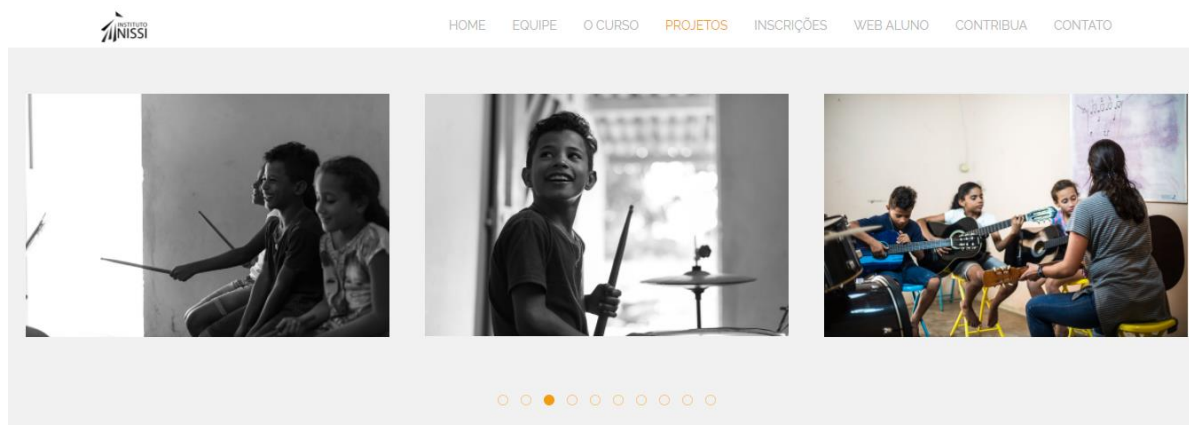


Figura 9: Figura 9: Imagens do projeto Notas do Sertão. (Captura de tela). Disponível em: <<http://institutonissi.com.br/notas>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

O trabalho desse projeto é todo desenvolvido por professores voluntários, fixos ou temporários. Todos os instrumentos utilizados são provenientes de doações, que são enviadas de várias partes do país. Entre as comunidades que são atendidas pelo projeto, podemos citar: Gavião, Gaviãozinho, Catolé, Baixa da Onça, Marrocos e Arraial. A soma das modalidades de bateria, canto e violão totaliza cerca de 150 alunos, distribuídos em torno de quinze turmas.

A *Casa de Cultura Nissi*<sup>18</sup> constitui-se num outro projeto. Está localizada no Sítio do Catolé e oferece cursos gratuitos de teatro adulto e infantil, libras, pintura e artesanato, além de servir de espaço para atividades desenvolvidas pelo Notas do Sertão. Além de proporcionar o ensino da arte à população sertaneja através dos cursos, a Casa também disponibiliza à comunidade uma estrutura para eventos, palestras, apresentações artísticas, ações sociais e de saúde. O trabalho também é realizado por professores voluntários e todos os materiais utilizados são também provenientes de doações.

A casa foi inaugurada em agosto de 2016 e foi idealizada pelo diretor do Instituto Nissi, Otávio Menezes. Atualmente, o projeto conta com oito professores voluntários fixos. Motivar as famílias sertanejas aos estudos, desenvolver seu potencial e promover sua inclusão social são alguns dos principais objetivos desta ação.

<sup>18</sup> Disponível em <<http://institutonissi.com.br/casanissi>>. Acesso em 20 nov. 2017.



Com o intuito de promover a mobilização de voluntários de diversas categorias profissionais em favor de comunidades sertanejas, o projeto *O Barreiro*<sup>19</sup> preza por levar orientação, educação e atendimento especializado para comunidades marginalizadas. É desenvolvido para pessoas que desejem viver uma experiência missionária de curto prazo. Em quatorze edições, o projeto já recebeu mais de 95 voluntários que desenvolveram, através de suas profissões e habilidades, um relacionamento com cerca de 380 sertanejos.

O projeto é realizado através de três modalidades diferentes, com períodos específicos de duração: sete, dez ou quinze dias. Os voluntários participam de palestras que os contextualizam quanto à cultura sertaneja e a história de Juazeiro do Norte. São voluntários de diversas áreas profissionais, como educação, saúde, engenharia, artes, jornalismo, além de estudantes da educação básica e universitários. Esses voluntários oferecem atendimento até mesmo nos vilarejos mais distantes, os quais vivem numa condição de abandono por parte das autoridades locais.

*Identidade Sallutar*<sup>20</sup>, por sua vez, foi criado em 2015. Esse projeto nasce a partir do amor de cinco mulheres por Angola, as quais foram voluntárias numa caravana de saúde na Aldeia Nissi. Como resultado da experiência de trinta dias na África, elas retornaram ao Brasil “com a certeza de que é possível ser um elo entre o querer e o agir por meio de ações sociais que contribuam para a promoção do bem estar”. (Livreto *Projetos: Sertão – Juazeiro do Norte/CE*; in: *CD Luz – O sertão tem um Pai*; Aline Menezes, 2017 – ANEXO B).

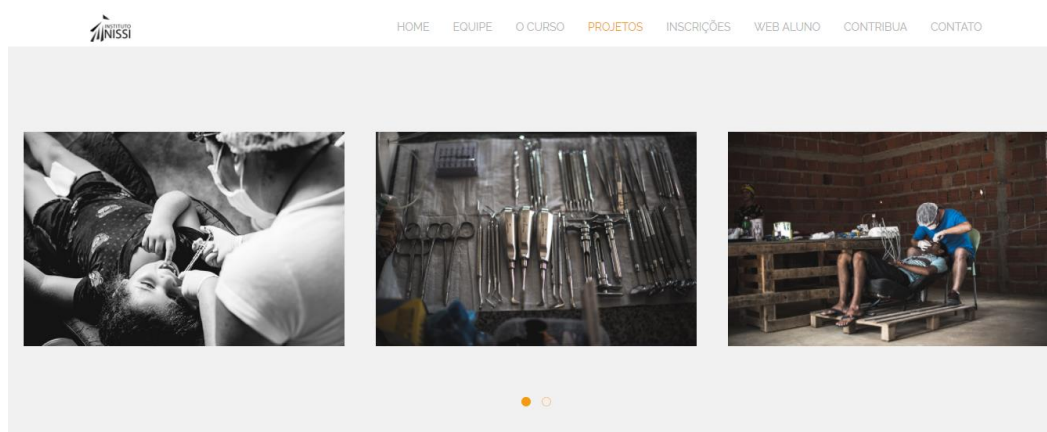


Figura 10: Imagens do projeto Identidade Sallutar. (Captura de tela). Disponível em: <<http://institutonissi.com.br/identidade#prettyPhoto>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

<sup>19</sup> Disponível em <<http://institutonissi.com.br/barreiro>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

<sup>20</sup> Livreto, *CD Luz – O sertão tem um Pai*; Aline Menezes, (2017).

Essa ação é desenvolvida por profissionais voluntários de diversas categorias da área da saúde – médicos, dentistas, enfermeiros, psicólogos, nutricionistas, biólogos, entre outros. Esses especialistas doam suas férias em prol de um trabalho social e humanitário, atendendo a comunidades mais vulneráveis. De acordo com o livreto do CD *Luz*, de Aline Menezes (2017), até o momento foram realizados mais de mil procedimentos odontológicos, 1280 palestras educativas em saúde, além de diversos atendimentos médicos e psicológicos a crianças, adolescentes e adultos das comunidades isoladas de Kuito (Angola) e das localidades rurais de Juazeiro do Norte (CE).

A formação e a capacitação dos voluntários são o foco da equipe, que considera importante o estudo da comunidade, dos costumes locais e o planejamento das ações, que geram resultados positivos para a comunidade, além da satisfação dos voluntários. “Mais do que levar saúde, os voluntários do Identidade Sallutar levam sementes de amor para que possam ser plantadas em terra fértil e produzir bons frutos”. (Livreto *Projetos: Sertão – Juazeiro do Norte/CE*; in: CD *Luz – O sertão tem um Pai*; Aline Menezes, 2017 – ANEXO B).

### **3.3.4 Fazenda de Contos**

Segundo Júnia Almeida (APÊNDICE H), a *Fazenda de Contos* é um projeto cultural infantil, realizado na Base Missionária, porém não se fala sobre Deus em nenhum momento. É um programa que atende às escolas e creches das cidades vizinhas, as quais agendam as visitas ao sítio, que podem ser realizadas de segunda-feira a sábado. As peças apresentadas e os passeios abordam valores familiares e culturais. É cobrado um ingresso no valor de quarenta e cinco reais, que inclui café da manhã, almoço, lanche da tarde e brinde. Toda a renda é aplicada no projeto de Angola.

Entre as atividades desenvolvidas nas visitas estão: passeio a um mini zoológico; visita à horta; plantio de árvores e hortaliças; visita ao atelier; apresentação das peças *O Desobediente* e *O Despertar dos Brinquedos*; palestra sobre generosidade e projetos humanitários – momento em que as crianças descobrem que o dinheiro dos ingressos vai ajudar uma criança em Angola – e, por fim, uma espécie de “baladinha” e entrega dos brindes. Enquanto as crianças são acompanhadas pelos monitores do projeto, uma programação diferenciada é oferecida às professoras, contendo palestras, aulas de auto maquiagem, massagem, e outras modalidades.

### 3.3.5 Os produtos

A companhia possui uma pequena loja física, localizada em um container dentro da própria base missionária, além de sua versão online, por meio da qual comercializa diversos produtos. Os valores arrecadados com a venda desses produtos são investidos na manutenção da ONG Aldeia Nissi. Alguns desses produtos também são vendidos pelos próprios atores missionários nos locais onde se apresentam.

A lojinha recebe o nome de *Nissi Store*. No site, encontramos as seguintes categorias de produtos divididas por seções: “DVD”, “Livros”, “CDs”, “Commedia dell’arte”, “Canecas”, “Souvenirs”, “Lançamentos” e “NissiClothing”, uma sessão subdividida entre roupas masculinas e femininas. Entretanto, atualmente, o site se encontra com poucas opções desses produtos, pois as equipes estão levando os mesmos para serem vendidos nas turnês.

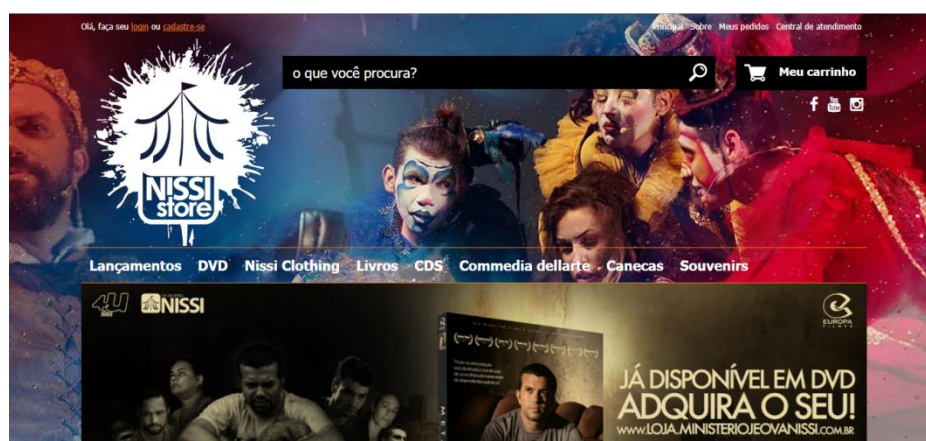


Figura 11: Site Nissi Store. (Captura de tela). Disponível em: <<http://loja.ministeriojeovanissi.com.br/>>. Acesso em: 24. nov. 2017.

Na seção DVD, estão disponíveis gravações das peças da Cia, além do longa metragem *Metanoia*, primeira obra cinematográfica de Caíque Oliveira. Além das unidades, são oferecidas algumas opções de “combos” promocionais – alguns contendo dois DVDs, e um especial que contém nove peças, com destaque para *Refém*, que foi a última a ser gravada e comercializada. Durante o Encontrart 2017, foi gravada a peça *Era Uma Vez*, porém esta ainda não está disponível. As demais peças que compõem o pacote promocional de nove DVDs, além de *Refém*, são: *Três Ferramentas*, *Tortura*, *O Fantasma de Naamã*, *Surpresa*, *A Senha*, *Jó* e o clássico *O Jardim do Inimigo*.

A seção “Comedia dell’arte” apresenta diversas máscaras do gênero, porém todas aparecem como “produto indisponível”. Apesar disso, as máscaras ainda podem ser

visualizadas, e trazem os nomes de seus personagens. São eles: Brighella, Capitano, Dottore, Pantalone e Tartaglia.

Na seção “CDs”, encontramos o álbum *Partes de mim*, da cantora e atriz Aline Menezes, que também é diretora do Instituto Nissi de Missões, em Juazeiro do Norte (CE), junto com seu esposo, também diretor, Otávio Menezes. De acordo com a descrição, o disco é composto por doze canções que buscam transmitir a mensagem do amor de Deus de forma poética, refletindo momentos e sentimentos da cantora, num estilo pop alternativo com influências folk. Também missionária e diretora do Instituto Nissi de Missões, Aline Menezes é mencionada pela página como “uma menina que teve uma palavra liberada ainda quando criança, na qual o Senhor disse que a sua música chegaria a muitos corações”<sup>21</sup>. Em 2017, ela lançou seu novo álbum, *Luz – O sertão tem um Pai*, contendo dez composições; este, porém, ainda não está disponível no site. Além de *Partes de Mim*, podemos encontrar o CD *Tenho Fome*, que conta com a participação de importantes nomes da música gospel: Fernanda Brum, Fernandinho, David Quinlan, Nívea Soares, Marcus Salles, Paulo Baruk e Rodolfo Abrantes, que se unem nesse trabalho em prol do projeto homônimo ao CD, desenvolvido pela Cia de Artes Nissi em Angola.

Na seção “Canecas”, o único exemplar é uma caneca de porcelana da peça *Refém*, estampada com cores vibrantes compatíveis com as do espetáculo, um dos mais coloridos já montados pela Cia. No entanto, o produto também já não está disponível. Outra seção com apenas um item, que também não está mais disponível, é “Souvenirs”. A categoria apresenta um caderno moleskine de bolso da peça *Era Uma Vez*, em capa dura colorida.

A seção “Nissi Clothing” também se encontra bastante limitada. Na subseção masculina, aparecem dois modelos de camisetas – “Camiseta Nissi Red” e “Camiseta Encontrart”. Destas, porém, apenas a primeira encontra-se disponível para compras online. Já na subseção feminina, podem ser visualizadas seis peças: “Bata Nissi Red”, “Bata Nissi Purple”, “Bata Clown Bailarina”, “Bata Encontrart”, “Bata Palhaço Azul” e “Long Feminina Índia”, das quais apenas as duas primeiras estão disponíveis.

Na seção “Lançamentos” são apresentados o DVD *Refém*, o livro *Passado, Presente, Renúncia* (autobiografia do diretor geral da Cia, Caíque Oliveira) e uma “Squeeze Clowns”, de 500 ml, que já se encontra indisponível.

---

<sup>21</sup> Disponível em <<http://loja.ministeriojeovanissi.com.br/produto/cd-partes-de-mim-aline-menezes/28685>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

A seção que ainda possui uma maior quantidade de itens disponíveis para compras online é “Livros”. São apresentadas trinta e seis obras de diversos autores, das quais apenas sete estão indisponíveis. Os livros abordam diversas temáticas relacionadas ao teatro, sobretudo o trabalho de Shakespeare, Nelson Rodrigues, Villa-Lobos, Molière, Gil Vicente, José de Alencar, Oswald de Andrade, Dias Gomes, entre outros.

Vale ressaltar que essa ausência de produtos na loja online se deve ao fato de que, ao saírem para as turnês, espalhadas por todo o Brasil e até mesmo no exterior, cada equipe leva consigo alguns desses produtos para vendê-los. Durante o Encontrart, vários outros produtos estavam disponíveis na loja física e na entrada da Tenda Principal, onde eram realizados os cultos, as peças e algumas aulas de determinados cursos. Eram vendidos botons, chaveiros, adesivos, moleskines, copos, garrafas, canecas, moletons, camisetas, livros, DVDs, máscaras, CDs (inclusive de alguns cantores que se apresentaram no evento), entre outros. Nas apresentações das turnês também podem ser encontrados itens que não estão no site da Nissi Store.

Todo esse inventário de ações nos revela a grandeza estrutural da Cia Nissi. Trata-se de uma trajetória que foi crescendo aos poucos e que, certamente, ainda tem um amplo caminho para ser trilhado. E revela um feliz encontro da fé com as artes, sobretudo, com o teatro, que foi o princípio de tudo.

### 3.4 ENCONTRART

Nascido em 2006<sup>22</sup>, o Encontrart é um congresso de artes, no qual são ofertados cursos de diversas modalidades artísticas durante uma semana. Teatro I; Teatro II; Teatro Musical; Teatro Infantil; *Commedia dell'arte*; Dança; Danças Urbanas; Canto; Circo; Caracterização; Cinema; Fotografia; Libras; Roteiro, direção e liderança são os cursos mais recorrentes. Segundo Almeida (APÊNDICE H), a ideia do evento nasceu de uma necessidade de treinar a Igreja para produzir arte com excelência. “Com tantos talentos, era inadmissível ter Jesus vestido de lençol ou TNT. Então sempre trouxemos os melhores professores, dentro de cada área, para capacitar os artistas cristãos.” (ALMEIDA, 2017, APÊNDICE H). Apesar do foco, a princípio, ter sido os artistas cristãos, o evento é aberto ao público em geral, independente da religião. De acordo com o site Arte Nissi<sup>23</sup>, desde o seu surgimento, o

---

<sup>22</sup> Disponível em < <https://artenissi.wordpress.com/2013/07/06/8a-edicao-do-encontrart-deve-reunir-em-ibiuna-mais-de-1200-artistas/>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

<sup>23</sup>Idem.

Encontrart “tem se estabelecido no Brasil como um referencial para artistas cristãos que entendem que a arte é uma ferramenta poderosa para auxiliar na mudança da sociedade”.

Como participei da edição de 2017 do Encontrart, tomo liberdade para desenvolver este item em primeira pessoa do singular, uma vez que se trata de um relato de minhas próprias vivências. Participei do curso de Teatro I. O evento teve início no sábado, dia 15 de julho, e finalizou no dia 23, na madrugada do domingo com a gravação do DVD da peça *Era Uma Vez*. Ao chegar à Base Missionária Nissi todos os participantes fizeram *check-in* na chamada Tenda do Elefante.



Figura 12: Turma B de Teatro I com o diretor da Cia Nissi, Caíque Oliveira. Fonte: Arquivo pessoal.

O local é um sítio, possui diversas casas onde ficam alojados os missionários, os professores convidados, além dos dormitórios para os alunos e tendas onde eram realizadas as aulas. Logo em seguida, fui alocado no quarto C-17, onde havia “treliches” – camas de três andares – e dezenas de jovens. Depois serviram o jantar e, em seguida, teve início o primeiro culto na Tenda Principal, onde eram realizados cultos todas as noites, além de algumas aulas de algumas modalidades, como do curso de Roteiro, direção e liderança. Essa tenda parecia um circo. Havia uma fila imensa para entrar no primeiro dia.

Meu sentimento ao entrar naquele lugar foi extremamente impactante. Eu estava maravilhado com a atmosfera do ambiente, que parecia um misto de show com espiritualidade. Algo nunca antes experimentado por mim (pelo menos não com a mesma intensidade).

Os cultos não seguiam a mesma liturgia empregada nas igrejas. Para começar, durante os louvores, bailarinos da própria companhia acompanhavam as músicas com suas coreografias, o tempo todo. Em quase todos os cultos a pregação não era com um preletor



expondo sua mensagem, mas era feita através das peças da Cia. Foram poucos os cultos em que houve uma pessoa específica para realizar a pregação nos moldes tradicionais.

Durante o evento, havia também apresentações de palhaços, nem sempre com temática cristã. Lembro que um dia houve uma apresentação de um palhaço espanhol, Àngel Roset Rosado, que foi convidado para ministrar aulas para os alunos. Havia, ainda, em alguns cultos, apresentações de performances circenses, como trapézio e tecidos. Em um desses cultos, esteve presente o cantor gospel Fernandinho e sua esposa, Paula Santos.

Logo em seguida, uma surpresa: o “funkeiro” gospel Tonzão chegou e colocou todo mundo para dançar o *Passinho do Abençoado*. Foi um momento cômico, pois logo eu que sempre detestei *funk*, naquele momento achei algo incrível, ouvindo o testemunho de vida do cantor, que narrava tudo com rimas, e comecei a deixar alguns preconceitos de lado.

Sobre o curso de Teatro I: era um dos que mais possuíam alunos inscritos. Fomos divididos em seis turmas de cerca de 26 alunos cada. No primeiro dia de aulas, domingo (16), cada uma dessas turmas foi acompanhada o dia todo por uma dupla de professores. Começamos pela manhã com uma aula de exercícios corporais e, na parte da tarde tivemos Análise de Espetáculos com os professores Ana Lúcia Nonato e Raphael Brito.



Figura 13: Aula de Jogos Teatrais. Fonte: Arquivo Pessoal.

De segunda a sexta, a primeira aula seria com a professora Ana Lúcia, sobre técnicas corporais trabalhadas pelo grupo Lume Teatro (UNICAMP), logo após o café da manhã. Era a aula mais sacrificante e, ao mesmo tempo, uma das que mais amávamos. As atividades mais marcantes, para mim, eram dessa disciplina. Em seguida, corríamos para a

aula de uma professora italiana, Patrizia Anania, sobre Método Stanislavski. Logo após, descíamos uma estrada e participávamos de uma aula que também me marcou muito positivamente: Interpretação e Texto, com a professora Michelle Neves. Terminando essa aula, corríamos para enfrentar uma fila imensa para o almoço.

Após o almoço, corríamos para uma tenda mais distante, do outro lado do sítio, à beira de um lindo lago que, nos dias em que o sol não deu as caras, fazia congelar até a alma. Mas essa tenda nos privilegiava com a melhor vista. Era a aula de História do Teatro, com a professora Vanessa Moreno, que precisou ser substituída em certo momento pelo professor Glenyson Mafra por questões de saúde.

O frio que chegava abaixo de zero castigava até mesmo os mais adaptados ao local - Vanessa é integrante da Cia. Essa aula era aquela que a maioria da turma menos gostava, por ser mais teórica e logo depois do almoço, quando dá aquela preguiça. Mas eu amava. Ambos os professores foram ótimos, e sabiam despertar nosso interesse, principalmente o meu, que já vinha estudando sobre o assunto.

Depois da teoria, vinha uma aula mais prática e divertida: Jogos Teatrais, com o professor Rafael Fornazare. Esta disciplina foi ministrada durante a primeira metade da semana, e na outra metade o mesmo professor deu aula de Improviso. Em seguida, vinha a aula que eu mais temia e enfrentava dificuldades: Técnicas de Montagem, com o professor Paulo Ramos, que todos chamavam de Paulinho. Ele também precisou ser substituído um dia pelo professor Raphael Rebello, por questões de saúde. Por fim, todas as turmas de Teatro I eram reunidas na Tenda do Elefante para ter uma aula sobre Stanislavski com o diretor geral da Cia, Caíque Oliveira.



Figura 14: Ismael com parte do elenco da peça *O Reino de Aspan*. Fonte: Arquivo pessoal.



O que mais me marcou ao longo dessa experiência teatral foi a forma como ela desenvolveu em nós, alunos, capacidades corporais. Pude descobrir movimentos, gestos, expressões e capacidades que eu não sabia que possuía. Até mesmo meus reflexos melhoraram naquele período. Pude compreender a importância de se olhar nos olhos dos companheiros, manter a postura correta, estar pronto para agir e mudar de direção a partir de diferentes comandos e sinais. Descobri que a cada dia meus limites eram expandidos. Como um elástico, eu estava ampliando minhas capacidades corporais e até mesmo mentais, como a concentração, o foco e a sensibilidade.

Além disso, foi muito prazeroso compartilhar esses momentos com pessoas cristãs que sabem valorizar a arte, despidas de preconceitos e fanatismos, que entendem que a mensagem de Cristo é muito mais do que uma religião, mas um estilo de vida que promove o amor e a transformação das pessoas para melhor. Pois Ele não veio para implementar uma grande religião, mas para que tenhamos vida, e vida com abundância. E a arte é uma forma lúdica, bela e eficaz de expressar essa fé.



## 4 CONCLUSÃO

Após mergulharmos na história da relação do teatro com a fé, desde os povos primitivos – que, ainda que de forma bruta e instintiva, já esboçavam traços que prefiguravam a arte da interpretação – perpassando pelos egípcios, gregos, romanos, desaparecimento e ressurgimento na Idade Média, até os dias atuais, culminando nas práticas teatrais e evangelizadoras da Cia de Artes Nissi, podemos perceber que essa arte está intimamente conectada com a religiosidade, com a devoção, com o sagrado desde sempre. É uma relação que transcende questões culturais, territoriais e geográficas. O teatro funciona como uma espécie de linguagem universal, que integra diversos povos, criando pontes entre culturas e mentalidades diversas. A fé no invisível pode ser fortalecida ao ser acompanhada de representações visuais, e no teatro, muitas vezes, os atores tentavam representar e até mesmo incorporar seus deuses ou espíritos cultuados.

A principal conclusão que podemos retirar desta pesquisa é que, na medida em que o teatro foi a mola propulsora de uma instituição que mescla estudos e práticas artísticas com o trabalho missionário, visando a propagação das crenças cristãs através de diversos recursos artísticos e trabalhos sociais, a Cia de Artes Nissi torna-se uma boa demonstração do poder de transformação social que o teatro possui, atuando nesse processo através de cada indivíduo que ele impacta. Essa força transformadora ganha ainda mais intensidade quando aplicada a partir da parceria entre a arte e a fé, provocando mudanças positivas nas localidades onde atua, como em Angola, no sertão nordestino e onde mais seus projetos alcançarem.

Foi o teatro que despertou sonhos audaciosos no fundador da Cia, Caíque Oliveira, que não se conformava em ver, como ele julgava, tamanha pobreza técnica nas apresentações realizadas nas igrejas na época de sua conversão (o que parece uma ironia, uma vez que na Idade Média a Igreja investia fortemente em recursos cênicos). Sua vontade de realizar um trabalho de qualidade para Deus o levou a alçar vôos cada vez mais altos. Graças a esse inconformismo, ele conseguiu ultrapassar as paredes da religião, alcançando povos que nem ele mesmo imaginava atingir um dia com os projetos sociais que nasceram do embrião teatral, cerne de toda a companhia.

Além dos projetos sociais que geram a transformação da sociedade através dos indivíduos que por eles são alcançados, o próprio teatro possui um poder transformador que impacta seus espectadores, seja em igrejas, teatros, presídios, praças, escolas, ou qualquer outro lugar onde este seja apresentado, já que o cenário não é um elemento tão preocupante

para a Cia, cujas equipes são preparadas para se apresentar nos locais mais diversos, precisando, portanto, se adaptar sempre. A mensagem pregada pelas peças, ao tocar os corações dos espectadores, gera mudança de atitude para aqueles que se apegam à fé como uma fonte inesgotável de esperança. Muitas pessoas passam a agir diferente, se preocupando com os mais necessitados. A Aldeia Nissi é o melhor exemplo disso, pois muitos brasileiros vão para lá como voluntários, e esse desejo de se voluntariar, sair da caixinha religiosa da igreja local, quase sempre nasce no momento em que a pessoa assiste a uma peça da Cia, que ao final apresenta o projeto e recolhe uma oferta espontânea que é investida na escola em Angola.

É importante ressaltar também que a Cia de Artes Nissi consegue dialogar com diferentes segmentos da sociedade, despida de preconceitos e intolerância. Através de ações como o Encontrart, ela consegue impulsionar a busca cada vez maior pelo conhecimento das artes, como pudemos observar nas falas de alguns entrevistados. Esse anseio por conhecer novos saberes, novas técnicas, novos caminhos para se trabalhar, tanto secularmente como na obra evangelizadora e apoio humanitário, pode gerar, direta ou indiretamente, impactos no contexto social de cada indivíduo.

Esse trabalho me proporcionou ampliar os horizontes, conhecer novos caminhos e outras realidades, muitas vezes tão semelhantes e ao mesmo tempo tão contrastantes à minha. Tenho visto o campo da comunicação social se fechando a cada dia nas instituições acadêmicas, que se vêem obrigadas a afunilar seus conteúdos para alguma área específica, quando, penso eu, deveria ser o contrário. É uma área tão rica, com tantas possibilidades, que deveria se permitir explorar toda essa gama de opções, pois é uma ciência mutável, que sempre se renova com o tempo.

Além disso, a pesquisa me impulsionou a sair da minha zona de conforto, tanto no que se refere ao conhecimento, quanto à própria espiritualidade. Se não fosse por este trabalho, eu não teria me desafiado a participar do Encontrart 2017, que eu considerava algo tão distante da minha realidade, mas acabei encarando o desafio e o resultado foi muito positivo, me despertando novos interesses e abrindo o entendimento para novas realidades, percebendo que a prática da fé não precisa se resumir a uma rotina baseada em comparecer a cultos e compromissos eclesiásticos semanais.

Há muito o que se fazer pelo próximo, que necessita de ajuda e amor, muitas vezes mais perto de nós do que imaginamos. E arte é uma forma bela, prazerosa e eficaz para se transmitir o amor de Deus ao próximo. A Cia Nissi é prova disso.

## REFERÊNCIAS

- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- FALABELLA, Márcia. **Breviário de Cena**. São Paulo: Motirô, 2016.
- FILHO, Hermilo Borba. **História do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1968.
- GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- GUINSBURG, Jacob. **Da cena em cena: ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- MOLINARI, Cesare. **História do teatro**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- NOGUEIRA, Goulart. **História breve do teatro**. Lisboa: Editorial Verbo, 1962.
- OLIVEIRA, Caíque. **Caíque Oliveira: passado, presente, renúncia**. São Paulo: Editora Biografia, 2012.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- RODRIGUES, Roberth Alexandre. **Jeová Nissi: a história de escolhas estéticas e técnicas da maior Cia de teatro gospel do Brasil**. 2017. 30 f. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena e Artes) – Faculdade Paulista de Artes, São Paulo, 2017.
- SANTOS, Leandro Fazolla Rodrigues dos. Hibridismos e dicotomias do teatro cristão. In: Anais do IV Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades - ANPUH - Memória e Narrativas nas Religiões e nas Religiosidades. **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá (PR) v. V, n.15, jan/2013. ISSN 1983-2850. Disponível em <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em 23 dez. 2016.



## APÊNDICES

### APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM GLENYSON MAFRA, PROFESSOR DE TEATRO, ATOR E MISSIONÁRIO DA CIA DE ARTES NISSI

#### **Como se deu sua relação com o teatro e com a Cia de Artes Nissi?**

Iniciei no teatro aos 14 anos, no estado do Rio de Janeiro, e tive um primeiro contato com algo mais profissional, mais concreto, mais estudado a partir dos 15 anos, com cursos livres que eu fazia lá. Depois fui para a igreja, onde eu tive esse encontro, um contato mais próximo da arte, e foi onde eu comecei a fazer, desde então, teatro cristão. Em 2011 eu ingressei na Universidade Federal do Pará, no curso de Licenciatura Plena em Teatro, e foi onde o teatro deixou de ser um simples passa-tempo para mim, para ser algo mais profissional. Em 2012 surgiu o convite para fazer parte da Cia de Artes Nissi, e em 2013 eu ingressei no ministério. Foi quando eu passei a fazer parte desse meio, momento em que tranquei a faculdade e me mudei para SP. Foi onde eu tive esse contato com esse teatro cristão social, esse teatro que me aproximou mais do meio acadêmico, e foi onde também comecei a desenvolver minha pesquisa de campo, de conclusão de curso, que foi baseada no teatro social cristão evangelizador, que é uma nova teoria que surge na minha vida, com a minha experiência aqui no Nissi. Minha entrada no ministério teve uma grande influência na minha vida, por conta da questão do “abrir mão” - abrir mão de tudo, do meu eu, do meu conforto, para viver uma história, uma missão, que até então para mim era desconhecida, era desacreditada, não era possível. Graças a Deus, Ele vem sempre me usando, me mostrando os caminhos que eu devo seguir. Faz dois anos e meio que eu voltei para Belém do Pará para concluir o meu curso de Licenciatura em Teatro, o qual eu concluí esse ano. A experiência que o Jeová Nissi me deu para levar para o meu meio acadêmico foi de tamanha importância, porque até então a gente não tinha uma vivência tão forte, tão profissional, e eu não cheguei tão cru na universidade nesse meu retorno. Fui para me formar e voltar para o Nissi. Hoje estamos aqui, em meio ao Encontrart, um congresso de arte que recebe pessoas de tudo quanto é canto. É um congresso cristão de arte, mas vêm pessoas de todas as religiões, todos os lugares, todas as culturas, que se encontram aqui para discutir teatro, dança, música, então isso é bem interessante para nós por causa da troca de experiência, de vivências, o que é extremamente necessário para o artista, não somente para o ator, mas para o bailarino, para o cineasta. A gente precisa ter essa troca de experiências e de cultura. O Encontrart nos proporciona isso. É de extrema importância que nós, como atores, como pesquisadores da arte em geral, venhamos a

conhecer o que estamos fazendo, ou seja, estudar. A arte não é limitada. O estudo da arte é contínuo, ele nunca acaba. Eu, como ator, costumo dizer que todo ator é, sempre, um pesquisador. Ele é um eterno pesquisador. Ele não pode se permitir ser igual, ficar na mesmice sempre. Ele sempre tem que buscar algo a mais, estudar algo a mais. Esse trabalho de conclusão foi o que me proporcionou esse novo olhar, essa nova visão sobre o teatro cristão. E com o surgimento dessa nova teoria, “o teatro social cristão evangelizador”, eu creio que a gente está diante de um novo conceito, de uma nova forma de se fazer teatro, e isso vai abrir os olhos, não somente do nosso meio cristão, mas também de muitas universidades e de muitos estudiosos da arte, voltando seus olhos para nós. Isso é muito importante.

### **Atualmente você sai em turnês?**

Eu fiquei dois anos e meio afastado daqui e não estava saindo em turnês com o ministério. Eu estava estudando, retornei agora, mas creio que só vou fazer turnês no ano que vem, na ativa para atuar. Antes desse período, o primeiro espetáculo que participei no ministério foi *Artigo 121*, que fala sobre homicídio, a morte da fé, da esperança e o esfriamento do amor. Uma peça de época, mas com uma dramaturgia totalmente atual. A gente conseguiu passar o recado. Outra que fiz, mais recente, foi *Refém*, em 2014. Foi uma sensação incrível, uma troca incrível com essa peça, porque ela era mais curta, com um elenco reduzido, contendo seis atores. Foi o último espetáculo que eu apresentei com a Cia.

### **Vocês precisam ter alguma formação teatral antes de entrar na Cia?**

Não. A gente costuma dizer que a pessoa precisa apenas “ter o chamado”. Porque aqui é uma companhia onde não recebemos dinheiro, não temos um salário, somos missionários voluntários. Não recebemos da Cia nenhum salário nem algo parecido com isso para estar aqui ministrando as peças. A gente recebe apenas ofertas, da família ou da nossa igreja quando nos envia. Aqui tem professores capacitados, que buscam o conhecimento e passam para os outros missionários. Mas a maior parte dos missionários hoje, na Cia Nissi, não são estudiosos da arte, mas passam a ser quando entram para cá.

### **Você acredita que o trabalho da Cia traz mudanças para a sociedade ao impactar vidas?**

#### **De que forma?**



De extrema importância. Eu costumo dizer que o teatro desenvolvido pela Cia de Artes Nissi é totalmente voltado para o meio social. É um teatro de inclusão, de reconstrução. Quando a gente ministra nas igrejas e em outros lugares, a gente vê a transformação do indivíduo, a gente vê aquela pessoa que antes não via sentido na vida, e a gente vê a transformação dela após assistir um espetáculo nosso. É algo prazeroso, algo incrível. E a gente vê, por parte da Cia, se eu fosse definir as teorias que a gente trabalha aqui no Nissi, eu diria que as três teorias que nós mais usamos aqui são a Poética, de Aristóteles, com a questão da catarse, do drama e da tragédia; usamos muito o Teatro Épico, do Berthold Brecht; também usamos muito Augusto Boal, com o Teatro do Oprimido, para alcançar o povo.

**Você conhece alguma história de uma pessoa específica, na qual você viu de fato a mudança que vocês trouxeram para a vida delas?**

Eu não vou citar uma pessoa específica, mas um projeto. Já estamos em Angola há quase dez anos, com o projeto Aldeia Nissi. Uma transformação incrível é isso: algo que a gente vê todo dia, uma transformação do povo angolano, é o teatro chegando ali, de certa forma abençoando aquelas vidas, e isso é prazeroso para a gente.

Agora também em Juazeiro do Norte. Tem vários testemunhos lá, no sertão, com nosso projeto ‘Notas do Sertão’, que tem alcançado os sertanejos, e tem sido prazeroso. É notória a transformação deles.

**Essa é a primeira vez que participa do Encontrart como professor? Como tem sido a experiência?**

Não, eu dou aula no Encontrart desde 2013. A ideia do Encontrart surge para termos esse “compartilhar” de conhecimentos. É algo que marca, que nos deixa bem atenciosos perante os alunos. Há uma troca, a gente não só ensina, mas também aprende muito com nossos alunos. Vem um cara do Acre, outro do Amazonas, outro lá de Rondônia para São Paulo, passar um frio aqui com a gente, para aprender teatro, para ouvir a gente falar. Para mim, desde 2013, tem sido essencial, crucial, para a minha formação como ator e professor. Eu digo no meu trabalho de pesquisa que nós do meio acadêmico não podemos falar de teatro social, de teatro de inclusão, sem citar o Jeová Nissi hoje.

## APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM PEDRO TOSTES, ATOR E MISSIONÁRIO DA CIA DE ARTES NISSI (RECÉM-ADMITIDO)

### **Como se deu sua relação com o teatro e com a Cia de Artes Nissi?**

Falar sobre o Ministério Jeová Nissi para mim é um privilégio muito grande, porque é um ministério que tem abençoado muito a minha vida. Não só a minha vida, mas também de muitas outras pessoas que acompanham esse ministério, que há tantos anos está empenhado em levar a Palavra do Senhor, utilizando os dons que o Senhor mesmo nos deu, através do teatro, da música, e de várias outras formas que o Senhor tem conduzido. Falar deles é maravilhoso, porque desde que eu comecei a acompanhar o trabalho do Nissi eu vejo a seriedade que eles têm em levar a Palavra do Senhor. Como eles têm um empenho, e vêem a necessidade de alcançar vidas utilizando os meios que a gente tem, as ferramentas que o Senhor nos dá em nossas mãos. Uns usam a música, outros usam o teatro como eles, outros usam sua profissão secularmente. É um grupo que usa desses meios para alcançar vidas, trazer transformação, liberar uma palavra de benção, para alegrar o coração das pessoas também... então é maravilhoso. Graças a Deus hoje estou tendo o privilégio de ingressar nesse ministério, e eu creio que o Senhor fará muitas coisas maiores do que Ele já fez até hoje, através de cada um desses teatros. E tenho certeza que nós vamos ver muito mais o agir de Deus nas nossas vidas, na vida das pessoas, e espero ansiosamente pelo que o Senhor fará através de nós.

### **O que te motivou a se envolver tão diretamente com o ministério, a ponto de abandonar tudo e ser um integrante da Cia?**

Hoje eu tenho certeza do meu chamado ministerial. E por ver como eles trabalham e se envolvem na obra missionária com esse teatro, isso me encantou muito, me despertou uma necessidade, um interesse, uma vontade muito grande de estar usando esse talento, esses meios, esses artifícios do teatro, com figurino enriquecido, maquiagens maravilhosas, tudo muito perfeito para Deus. Porque o Senhor merece a excelência do nosso trabalho, daquilo que nós temos nas mãos para usar para a obra dEle. Então, desde que comecei a acompanhá-los, aos poucos foi se desenvolvendo e crescendo um gosto, um sonho de estar participando da obra do Senhor através dos dons que Ele me deu. E o Jeová Nissi está sendo uma ferramenta, um canal para que possa trabalhar na obra do Senhor e colher frutos em Sua seara, para a glória de Deus.

## APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM VINÍCIO NODA, PEDAGOGO, ARTISTA E PARTICIPANTE DO ENCONTRART

### **Como se deu sua relação com o teatro e com a Cia de Artes Nissi?**

O ministério Jeová Nissi tem impactado minha vida de forma tremenda desde o primeiro contato que eu tive, que foi em 2011, quando eu tive a oportunidade de assistir a uma apresentação deles na minha cidade, da peça Três Ferramentas, na qual fui imensamente impactado. Nesse momento, o ministério de teatro da minha igreja havia acabado de ser levantado - havia apenas um ano -, e todo mundo já citava eles como referência. Eu comecei a pesquisar e acompanhar os trabalhos deles. Todas as ministrações, todas as peças me deixavam extremamente impactado e eu vi muitas vidas sendo impactadas também. Não tem como não ser constrangido com essa arte, não tem como não ser alcançado, não tem como não ser compreendido. Então comecei esse processo. Em 2012 vim para o Encontrart pela primeira vez, fiz o módulo de Cinema e gostei muito. Em 2013 fiz teatro, e daí não parei mais. Continuei estudando, despertou em mim uma sede de buscar o conhecimento, e também de crescer na graça, buscando capacitação através do Senhor, e profissionalmente mesmo. Então continuei estudando teatro, até hoje, não parei. Graças ao incentivo que me despertou aqui. Após um tempo sem participar do Encontrart, devido à faculdade, esse ano fiz o módulo de Circo, para ampliar ainda mais esse universo, para poder contribuir melhor para o Reino de Deus, com essa maravilhosa e mais perfeita ferramenta que é a arte.

### **Você também aplica tudo isso na sua profissão?**

Também. Sempre trabalhei com informática, sempre muito tímido. Fui me desenvolvendo no teatro. Não que eu tenha perdido a timidez. O medo ainda é o mesmo, só que eu transformei isso em prazer. Tanto que em 2015 deixei o trabalho com informática e vivo só com a arte, através de ministrações de cursos, oficinas, ou até aulas de teatro em escolas, e também em apresentações.

### **Você aplica isso na Pedagogia também?**

Sim, porque minha paixão maior, meu público favorito é o infantil.

**Você acredita que essa união entre teatro, arte e fé, especificamente cristã, tem transformado vidas? Você acredita nesse potencial? Como?**

Sim, pela clareza. Por ser uma ferramenta de muito poder. É uma estratégia para ministrar a todos os povos, todas as línguas, em várias linguagens, que permite ter essa compreensão e esse envolvimento, fazendo com que a plateia se envolva e receba a mensagem de Cristo. E é isso que transforma: é o Espírito Santo, é Jesus, é a própria história. Acredito também na eficácia, assim como José de Anchieta quando veio ao Brasil: a forma dele se comunicar, de evangelizar os nativos daqui dessa terra, foi através da arte, através do teatro. É como uma linguagem universal, que todos conseguem entender.

#### APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM HELENA TERÊNCIO UCUEIÂNGA DOS SANTOS MUMBEPIA (ZOILA), PARTICIPANTE DO PROJETO ALDEIA NISSI – ANGOLA

##### **Como você conheceu a escola Aldeia Nissi e como esse projeto tem ajudado o povo angolano?**

Eu conheci o Jeová Nissi em 2012 por meio de alguns missionários que foram lá fazer algum trabalho e aí eu conheci o projeto. E desde que eu conheci o projeto a minha vida mudou muito, eu cresci muito espiritualmente, em termos de visão. Eu vejo o quanto o projeto se preocupa com o pessoal lá em Angola. E desde 2012 até agora o projeto tem crescido muito. Eles alimentam mais de mil crianças. E para ter uma ideia, a maior parte da população de lá é pobre, vive com menos de um dólar por dia. Então só o fato de a pessoa ter o que comer e onde viver já faz muita diferença. Lá também tem pessoas que vivem internamente. Tem pessoas que só estudam na escola e tem pessoas que vivem na casa, e essas pessoas que vivem na casa têm direito a tudo - almoço, jantar e um lugar para dormir. Eu conheci o projeto por meio de alguns missionários que estavam lá. E foi meu sogro que me apresentou. Uma das crianças da escola se feriu e foi levada a uma clínica, e aí conheceram meu sogro. Ele me falou: “Tem alguns brasileiros aqui”, e ficou meio suspeito por eles terem ido fazer trabalho de graça. Ele falou “Ninguém faz trabalho de graça, devem estar mentindo. Vamos lá ver como é!”. E eu fui lá e vi que eles são missionários, e ficamos muito amigos. E até agora eu fico lá às vezes, na escola. Ajudo lá na escola.

##### **O que você faz na escola?**

Agora tem dois brasileiros que vivem lá, são missionários. Mas quando não tem nenhum brasileiro eu fico lá, cuido da escola, de alguns pagamentos. O que tiver para fazer, eu faço. E não tem como não se envolver. Você vê pessoas brasileiras que às vezes abandonam tudo -

trabalho, família, etc. - por amor a nós, um amor que não tem explicação. E não tem como você chegar lá e ficar parado. Então, por esse amor nós temos nos sentido envolvidos e queremos ajudar. E sabemos que não é uma ajuda, porque eles é que nos ajudam, eles que fazem muita coisa por nós, então nós queremos participar, contribuir de alguma forma.

**Esse projeto impactou sua vida de alguma forma? Contribuiu para alguma mudança positiva na sua vida?**

Muito! Esse projeto é muito importante para minha vida, porque tem me ajudado muito particularmente. Eu tenho uma filha que é doente, tem a doença falciforme, e por meio desse projeto eu vim para o Brasil, eles me deram um lugar para ficar, comida, tem me ajudado a ir ao hospital, nas consultas. Eles fazem tudo por amor. E às vezes eu me pergunto como que pessoas tão estranhas, que não nos conhecem, não são nossas famílias, podem se importar tanto conosco. E eles têm se importado muito comigo, tem me ajudado muito e eu sou muito grata a esse projeto.

**Você se lembra de alguma história que te marcou muito na Aldeia Nissi?**

Uma história exata eu não me lembro agora, mas algumas atitudes me marcam muito. Uma das coisas que mais me deixam triste em Angola é que as pessoas não têm sonhos. Achem que, por causa da guerra e de tudo o que aconteceu, nos foi tirado o direito de sonhar. E o que eu vejo nas crianças do Nissi lá é que elas têm muitos sonhos! Você vê que até nas histórias mais tristes existe um sonho, existe uma vontade. As crianças lá têm aprendido muita coisa, você vê muita diferença entre as crianças que vivem na casa e as outras crianças que vivem ao redor da comunidade. É isso que mais me marcou, ver pessoas que sonham, pessoas que querem alguma coisa na vida. Antes de vir parar cá eu era professora lá, numa escola ao lado da escola da Aldeia. Dava aula de empreendedorismo para alunos de ensino médio (entre 16 e 20 anos). Tem muita diferença entre as crianças da Aldeia e as crianças dessa escola. Você vai lá para dar aula e ninguém tem motivação para assistir aula, ninguém quer nada com nada, ninguém está interessado em nada. E quando você vai para escola do Nissi você vê as crianças com vontade de aprender, com vontade de querer mais. Quando vai algum brasileiro lá, elas ficam muito encantadas! Querem ouvir, ficam toda hora perguntando sobre histórias do Brasil, como os brasileiros são, o que eles fazem... têm algum desejo. Enquanto as outras crianças não querem saber de nada, não querem nada... não têm esperança de vida. Para elas, o que acontecer está bom.

## APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM RAPHAEL BRITO, PROFESSOR DE TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ E PROFESSOR DO ENCONTRART

### **Como você conheceu a Cia de Artes Nissi?**

Conheci a Cia Nissi quando morava em São Luiz (Maranhão), quando fazia faculdade ainda, e lá foi meu primeiro contato, quando o Caíque me convidou para estar no Encontrart.

### **Você acredita que o teatro, aliado à fé, pode transformar a sociedade?**

Falar das questões de influência do teatro evangélico e dos princípios do teatro evangélico para capacitação e para socialização, eu acredito que é fato, existe, e é um grande impulso que promove não somente um evangelismo, como geralmente a gente costuma falar, mas também uma capacidade de mostrar princípios, que é algo que eu me identifico muito - mostrar princípios, mostrar valores, inclusive princípios éticos, de convivência em sociedade, de relacionamento uns com os outros. Porque eu acredito que a arte é uma grande motivadora e um grande impulso para provocar a sociedade, seja em que viés for. E se tratando de um viés cristão, ela tem um grande impulso, obviamente se alinhado com a técnica e com um bom profissionalismo, um bom desempenho. Não é a toa que existe o Encontrart, que tem o objetivo de capacitar ministérios de teatro cristãos, em sua maioria pessoas cristãs, para que possam compartilhar e propagar esses ensinamentos lá fora, quando essa semana acabar. A gente também vê muitas pessoas que não são cristãs, aqui no evento, e isso também é muito bom, porque também é uma forma de propagar a técnica e também a fé, a religiosidade e também os princípios cristãos para as pessoas que não conhecem ainda a Palavra de Deus, que não conhecem a essência do que é essa vivência, essa experiência, essa identidade cristã.

### **Fale um pouco sobre sua experiência pessoal com relação a essa união entre a arte e a fé.**

Eu lembro que quando eu comecei a faculdade, cerca de três meses depois eu me converti. E aí começou um grande dilema na minha vida, principalmente no que se refere às relações na faculdade e às pessoas que eu ia conhecendo, me fazendo pensar também se uma coisa tinha a ver com a outra. Porque eu fazia teatro, queria me profissionalizar no teatro - isso foi em 2007, faz dez anos -, e também me questionava como que acontecia essa ligação entre o cristianismo e o teatro, porque as peças que eu conhecia eram todas muito ruins. Então eu acredito muito nessa influência do teatro e da fé como capacidade para transformar vidas, transformar pessoas. Acredito que a questão espiritual tem um propósito, obviamente,

importantíssimo nesse sentido, mas eu também acredito que isso só acontece de fato quando há uma interlocução entre a técnica - o profissional - e o espiritual. Pois, pensemos que um profissional da Globo, por exemplo, vá assistir a uma peça em uma igreja. Possivelmente ele vai ficar um pouco disperso se essa peça tiver uma péssima qualidade. E eu digo isso não somente por atores globais, mas também por ter amigos que não são cristãos, que já assistiram a algumas peças cristãs, e que ficaram extremamente enojados por verem uma coisa com uma técnica tão ruim. E eu já vi também outros processos acontecerem, por exemplo, de amigos que não são cristãos, assistirem a espetáculos cristãos bons, como do Jeová Nissi, por exemplo, e ficarem extremamente impactados. Realmente tem como falar do cristianismo de uma forma profissional, que impacte a sociedade, e que também te chame não somente para uma religião em si, mas que ajude você a pensar em sua própria identidade, tanto como cristão, como quanto ao seu posicionamento social e relacional como um todo na sociedade.

#### APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA COM BIANCA BÁRBARA COLMAN, ATRIZ DA CIA NISSI

##### **Como foi que você começou a fazer parte da companhia? E como tem sido seu trabalho?**

Faço parte da companhia há quatro anos. Eu entrei em 2013, quando abriu o Instituto Nissi de Missões. Antes desse tempo eu já era missionária da Jocum (Jovens com Uma Missão), que é bem conhecida, e então eu saí da Jocum para vir participar dessa escola. Antigamente a escola funcionava em oito meses, mas hoje funciona em dez meses, em dois módulos: cinco meses da parte teológica, e cinco meses da parte de teatro. Então a escola começou a funcionar aqui em São Paulo, e há dois anos Deus nos deu um sonho de trabalhar no sertão nordestino, e a gente foi para lá com a escola. A gente está trabalhando atualmente aqui em São Paulo com essa escola de treinamento e ao mesmo tempo em Juazeiro do Norte, com vários outros projetos sociais lá. Atualmente, tenho trabalhado nessa escola de treinamento, auxiliando os alunos, e a gente está com uma peça agora, que foi desenvolvida por eles, “Orfanato Lamed”. É uma peça bimodal, que apresentamos em Português e em Libras, por causa da minha irmã, Amanda, que veio fazer parte dessa escola também. Foi algo totalmente desafiador para nós. É uma forma de teatro totalmente nova no Brasil, mas é a forma que Deus tem encaminhado para a gente ir para esse lado, não somente evangelístico, mas também social, das causas que nós deveríamos nos preocupar. Em Juazeiro a gente tem trabalhado com essa peça e também com uma peça chamada “Hospital de Bonecas”, na qual a gente fala sobre abuso infantil. A gente vê Deus nos levando a caminhos de trabalhar nossa sociedade, trazendo transformação

para as pessoas, não somente a preocupação com o lado espiritual, mas entendendo que onde o Reino de Deus é estabelecido tem que haver uma mudança social também. Então a vinda para o ministério, participar de todos esses trabalhos, é algo que nos modifica como seres humanos, a partir do momento em que eu me disponho a ajudar aos outros. E também, a todos os lugares que a gente vai, por mais que a gente pense “Ah, eu vou poder ajudar alguém”, acontece o contrário: nós somos as pessoas mais ajudadas, porque são as pessoas que nos encantam. O nordeste brasileiro é um resultado disso: onde você entra lá, uma pessoa que nunca te viu na vida, vai te trazer para dentro de casa, te oferecer um café, mesmo sem te conhecer. Então a gente descobriu lá que o relacionamento é a coisa mais poderosa que a gente tem. Que tudo no mundo passa, mas o amor sempre permanece. Nosso papel é amar. Amar independente de formas, de títulos, e mostrar às pessoas esse amor que um dia nos alcançou, que foi o de Cristo. Da mesma forma que estamos buscando levar uma transformação em meios que às vezes não tinham alcance, como Juazeiro do Norte, onde temos localidades totalmente distantes desse universo do teatro, dessa parte de cultura, a gente pode estar trazendo essa realidade para eles. E nós também somos transformados a partir dessa simplicidade que nos contagia.

**Qual o conteúdo, resumidamente, da peça *Orfanato Lamed*?**

*Orfanato Lamed* conta a história de Luisa, representada pela Amanda, que é surda. Eu faço a voz da Luisa. Todo o teatro se passa de forma bimodal, ou seja, Português falado juntamente com Libras, que é algo difícil de fazer. A Luisa está procurando a identidade dela, querendo saber quem ela é de verdade. E o amigo dela, o North, que é um boneco, entrega uma bússola para ela, para que possa encontrar essa direção. Ela vai em busca disso, e pelo caminho ela encontra várias situações, para que possa chegar até lá. A gente fala sobre essa questão da identidade e também do cuidado de Deus como Pai, que sempre está nos protegendo, e tem esse desejo de que a gente possa encontrá-lo e entender quem Ele é de verdade.

**Você acredita que essa união entre teatro e fé pode transformar a vida das pessoas? Essa fusão tem impactado as pessoas e transformado a sociedade?**

Me transformou. Eu fui conhecer esse meio da religião, conhecer Cristo Jesus através de uma peça de teatro. Eu tinha 12 anos, estava na minha escola, não conhecia nada sobre isso, não entendia nada. Era de uma família de outro meio religioso. E um dia, na escola, um grupo da Jocum foi apresentar um teatro, e perguntaram depois da peça toda, quem tinha desejo de conhecer mais sobre aquilo, e foi quando eu me coloquei à disposição, desejando conhecer



mais. Preenchi um formulário, e um dia uma galera veio me fazer uma visita. E através dessa visita, eu comecei a frequentar uma igreja, conhecer mais, e foi essa novidade, foi esse amor que eu conheci nesse lugar, revelado através daquelas pessoas que me mostraram essa verdade, que me tocou. Como aconteceu comigo, hoje eu valorizo porque me alcançou, me transformou. Se hoje eu estou aqui, levando a vida que eu levo, é exatamente porque um dia eu fui transformada através dessa arte. Eu entendo que nós podemos usar qualquer forma de arte com um propósito, assim como estamos usando libras, assim como usamos o teatro, a dança, a música, tudo. Eu preciso ter objetivos. Uma vida sem objetivos não tem graça nenhuma. Então eu gosto de trabalhar no sertão, ensinando música para crianças, ensinando teatro, ensinando Libras. É um meio pelo qual estou libertando as pessoas. Estou usando minha arte para trazer uma libertação e uma transformação para o outro. Assim como os surdos. A Amanda encontrou um surdo de oito anos de idade e que não sabia nada de Libras. Imagine uma criança crescer dessa forma! A família também tinha essa dificuldade, e a partir do momento que ela se dispôs a ensinar, começou a acontecer uma libertação para a família, através de uma simples comunicação. Então a gente pode usar a arte. A Amanda encontrou também uma pessoa surda de 20 anos, que não sabia a própria língua deles. Nós temos a possibilidade de usar tudo aquilo que nos foi entregue para abençoar a outros. Esse é o objetivo de tudo. Porque guardar para mim não vai valer de nada.

### **De quais peças você já participou?**

Todo ano o Instituto trabalha com duas turmas. O trabalho de conclusão é construir uma peça. Então desde 2013, com duas peças ao ano, a gente vem acompanhando peças diferentes. No início duravam um mês, mas hoje as peças estão saindo em turnês.

Dentro do ministério, participei de outras peças, como *Refém*, *Cordel*, *Era uma vez*, entre outras.

APÊNDICE G – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA (EM LIBRAS) COM AMANDA DUARTE PRADO, ATRIZ DA CIA NISSI – INTERPRETADA POR SUA IRMÃ BIANCA BÁRBARA COLMAN

### **Como você ingressou na companhia e como o teatro tem impactado sua vida?**

Antes eu sonhava com esse teatro em São Paulo, eu via tudo o que acontecia nas peças de teatro, mas tudo era oral, as peças eram faladas, e eu tinha esse desejo de estar me envolvendo

com o teatro, mas eu não conhecia nada de Jesus, nem sobre a Bíblia, porque eu não conseguia entender. E eu pensava “Como eu posso conhecer Jesus?”. Depois de um tempo, dois anos atrás, quando eu comecei a fazer o Instituto em Juazeiro do Norte, a minha irmã estava trabalhando lá e eu sonhava em poder entrar também. Mas eu tinha dificuldade por ser surda, e pensava que precisava de um lugar próprio para treinar missionários surdos. Eu sei que no Brasil existem cerca de dez mil surdos. Então o Otávio Menezes, diretor da escola, abriu as portas para que pudessem me receber. Entrando lá, comecei a estudar Teologia, comecei a conhecer mais sobre a Palavra de Deus, da qual eu não conhecia nada antes. Através do Instituto eu comecei a perceber coisas que antes eram desconhecidas. Eu fazia questionamentos, do tipo “Como que funciona isso? Sobre o Espírito Santo?” e eu comecei a entender. Depois veio o segundo período, o de teatro, e veio novamente a dificuldade, pensando “Como que eu vou fazer? Eu sou surda!”, e o diretor da escola sempre dizendo “Calma, você vai conseguir sim!”. Mas eu retrucava: “Como? Eu sou surda! Não vou ter como acompanhar os ouvintes fazendo.” Passamos então por esse processo de treinamento, criamos figurinos, maquiagens, tudo. Mas nos ensaios, a gente tinha essa dificuldade, porque os demais estavam decorando suas falas oralmente, e foi aí que surgiu a ideia de fazer essa peça bimodal, na qual a gente poderia usar libras junto. É a primeira peça do Brasil que usa essa ferramenta. Então eu acredito que eu e meu grupo temos mudado essa história, através dessa peça de teatro, onde eu mostro aquilo que Deus tem mostrado para mim. É do interior que a gente traz essa libertação às pessoas. Assim como Deus tem feito comigo, também tem feito com outros. Eu agradeço a tudo isso que aconteceu, de poder entrar no Instituto. Antes eu sempre questionava “Por que eu sou surda?”, e minha irmã não sabia responder. Existem muitos surdos que ficaram assim por causa de uma sequela de alguma doença, mas eu não tive nada. Então eu questionava minha mãe: “Mãe, para de mentir para mim, eu nasci surda por quê? Eu peguei alguma doença?”. E um dia, numa célula de surdos, eles estavam lendo sobre o texto de Moisés, e ele se questionava por ter dificuldade de falar. E Deus falou para ele: “Quem criou o surdo? Quem criou o cego, o mudo? Fui eu!”. Então quando eu vi aquilo, eles me ensinaram, e a partir daquele momento eu abri meus olhos para entender porque eu sou assim. Foi Deus que me fez dessa forma. Ele deseja que eu possa levar Sua Palavra a outros surdos também, assim como Ele me encontrou. Então eu posso incentivar esses outros surdos e falar que eles podem sim, que eles são capazes e importantes. E esse amor que nos encontrou é que a gente mostra a outros agora, a todas as pessoas. Isso é o mais importante.

## APÊNDICE H – ENTREVISTA COM JÚNIA ALMEIDA, SUPERVISORA DE AGENDAMENTO DA CIA DE ARTES NISSI (VIA WHATSAPP)

### **Como é feito o recrutamento de novos integrantes para a Cia?**

É pelo Instituto. Porém quando há alguma urgência abrimos audição para algum perfil específico. Como aconteceu esse ano. Já tinha dois ou três anos que não tinha audição.

### **Quando o membro novo entra, a princípio ele se compromete a ficar por pelo menos um ano? Tem algum tipo de contrato?**

Tem um contrato de voluntariado. Porém esse compromisso de um ano é verbal.

### **O projeto *Tenho Fome* e o Aldeia Nissi são o mesmo ou tem diferença?**

O *Tenho Fome* é o primeiro nome da Aldeia Nissi. Paramos de usar há alguns anos.

### **Vocês estão com alguma equipe em turnê em outro país além da Índia?**

Estamos na Europa, Estados Unidos e Canadá. Tem Reino de Aspan e Hipotermia na Europa, tem nos Estados Unidos (começaram a turnê no Canadá e estão em Orlando agora).

### **Sobre os imigrantes sírios: vocês vão recebê-los mesmo?**

Estamos em processo de treinamento com a ACNUR para recebê-los no próximo ano. ACNUR é o órgão da ONU responsável pela questão dos refugiados (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados).

### **Como vocês se mantêm financeiramente?**

Quando vamos às igrejas e aos teatros, é pedida ao final uma doação voluntária em dinheiro, que é integralmente depositada na conta da ONG [Aldeia Nissi]. Toda a renda da venda dos DVDs também é direcionada para a ONG. Para a manutenção da estrutura, maquiagens, figurino, alimentação, hospedagem e viagens, esse custo é mantido por quem convida a Cia. Não é permitido utilizar as doações que são recebidas para Angola para outros fins. Até ano retrasado, o sustento dos casais vinha das trufas. Ano passado mudou. Hoje os solteiros nas turnês, durante o dia fazem apresentações da peça infantil *O Dez Obediente* em escolas nas cidades onde estão, com cobrança de ingresso simbólico. Essa renda é dividida entre a equipe. É muito bacana. Imagina uma escola pública no Acre, onde a maioria das crianças nunca assistiu a uma peça teatral ao vivo! As companhias de teatro do sudeste não conseguem ir tão

longe sem patrocínio, então raramente as cidades recebem peças. É uma forma bacana de fazer chegar a cultura a esses lugares e também sustentar as equipes. Mas até ano passado o sustento dos solteiros era exclusivamente através das igrejas que enviavam a galera. Os casais têm autorização para venderem algum produto ao final da peça. A maioria vende copos personalizados ou bijuterias. Todos que servem no Nissi são voluntários. E trabalham para se sustentar através das peças nas escolas e vendas de produtos como copos e bijuterias.

**Quando os atores têm filhos, onde eles estudam?**

Quando os atores têm filhos, eles não fazem turnês, ficam baseados numa única cidade e fazem apenas aquelas cidades ou as cidades próximas.

**Você sabe em que ano vocês adquiriram o sítio em Ibiúna?**

Em 2009 foi o primeiro Encontrar no sítio. Então pode considerar esse ano pra aquisição do sítio.

**Antes disso, vocês tinham outra base?**

Uma casa em Campinas, onde hoje funciona a Casa de Cultura. Antes da base em Ibiúna eram menos pessoas. A maioria de Campinas. E morava cada um na sua casa. Só os de mais longe moravam na casa.

**Você poderia falar um pouco de como foram (ou estão sendo) os projetos que o Caíque menciona, em seu livro, que seriam realizados na Rússia e na China?**

Na China está em *standby*. O que está funcionando agora é Índia, Angola e Rússia. Na Rússia temos dois casais, em missão de suporte a igreja local – um em Moscou e outro em Kürsk. Na Índia estamos em processo de abertura de uma Casa de Cultura.

**Quantas peças foram produzidas pela Cia até hoje? Saberá o nome de todas?**

*O Jardim do Inimigo; Tortura; Surpresa; A Senha; Jó; Fantasma de Naamã; Socorro, o pastor vem jantar em casa; Retratos; Canção de Jó; O Jardim do Inimigo Infantil; O Dez Obediente (infantil); Diretoria Feminina; Diretoria Masculina; Sobre Si; A Tempestade; Refém; A máquina do tempo (infantil); O despertar dos brinquedos (infantil); Três Ferramentas; Artigo 121; Reino de Aspan; Hipotermia; Era uma vez; Donde?.* Além dessas, *A Paixão de Cristo* e *O Cristo do Natal*, que são musicais específicos, que não foram gravados.

**Já foi lançado o DVD da peça *Era uma vez*?**

Vai lançar no *OverGod*.

**Geralmente, quais as principais temáticas abordadas?**

São temas variados, sempre ligados de alguma forma à Bíblia ou valores morais, como obediência aos pais, amor ao próximo, generosidade.

**Sobre a autoria das peças: são todas escritas por Caíque Oliveira?**

O roteiro é sempre do Caíque. E alguns ajustes são feitos na leitura dramática, já com o elenco. Nessas leituras o próprio elenco pode sugerir mudanças.

**Como são os modos de produção?**

1. O autor escreve;
2. Seleciona o elenco;
3. Faz uma leitura com todos do elenco falando o texto do seu personagem. Nessa fase podem acontecer mudanças no texto;
4. Enquanto o elenco começa a ensaiar e decorar o texto, a produção cria e faz os figurinos, conceitos e maquiagem;
5. Turnê.

**Quem seria essa “produção”?**

São contratados. Contratamos pra criar o conceito. Depois o maquiador vem e faz *workshop* para a turma, para ensinar a fazer a maquiagem. Pois no dia a dia cada um faz a sua própria.

**Quais os locais onde são apresentadas? Dentro e fora do Brasil?**

As apresentações são em igrejas, teatros, praças, presídios, escolas, asilos e onde mais chamarem.

**Quantos integrantes a Cia tem atualmente?**

Atualmente são cerca de 130 integrantes entre elenco, produção, e escritório.

**Só o Crispim apresenta monólogo? Ele fica mais em São Paulo ou viaja pelo país?**

Sim. Dentro e fora do Brasil. Ano passado ele passou três meses na Espanha. Esse ano fez além do Brasil, a América Latina. As peças [em geral] são em português, inglês e espanhol. As equipes que vão para fora do Brasil têm o texto decorado nesses três idiomas.

### **Como é o projeto Fazenda de Contos?**

É um projeto mais cultural. Não se fala hora nenhuma em Deus. As peças e passeios são sobre valores familiares e cultura. É um programa que atende escolas e creches das cidades vizinhas e toda a renda é revertida para o projeto em Angola.

### **É cobrado ingresso?**

Sim. Quarenta e cinco reais. Mas no ingresso inclui café, almoço, lanche da tarde e brinde.

### **E qual a frequência?**

Recebemos crianças de segunda a sábado. A quantidade varia muito, não é aberto ao público. Apenas excursões escolares agendadas.

### **Tem uma programação fixa, com peças?**

Sim. A programação é mais ou menos assim: chegada; café da manhã; passeio ao mini zoo; peça *O Dez Obediente*; visita à horta e plantio de árvores e hortaliças; almoço; visita ao atelier; peça *O Despertar dos Brinquedos*; palestra sobre generosidade e projetos humanitários (nessa hora elas descobrem que o ingresso vai ajudar uma criança em Angola); “baladinha” e entrega do brinde; retorno para casa. Enquanto as crianças estão com os monitores, as professoras têm uma programação diferenciada. Elas têm palestras, aula de auto maquiagem, massagem, e muito mais.

### **Como surgiu a ideia do Encontrart?**

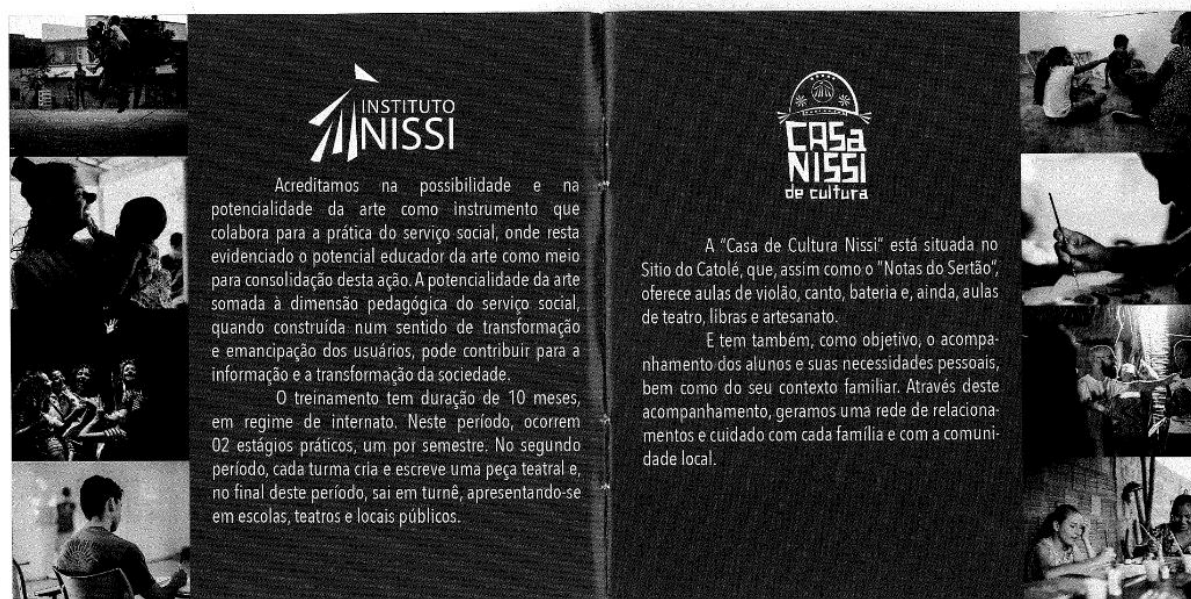
O Encontrart surgiu da necessidade de se treinar a igreja para fazer arte com excelência. Com tantos talentos, era inadmissível ter Jesus vestido de lençol ou TNT. Então sempre trouxemos os melhores professores, dentro de cada área, para capacitar os artistas cristãos. O curso, no entanto, é aberto ao público em geral, independente da religião. Mas ele surgiu realmente pra capacitar a igreja.

**Normalmente, quanto tempo as equipes ficam em turnês? E quantas são enviadas a cada nova peça? É correto dizer que os atores 'moram' na base?**

Moram na base sim. Turnês normalmente são de fevereiro a junho e de agosto a Dezembro. Nessa temporada tem 13 equipes de Aspan, 12 casais e um monólogo.

## ANEXOS

ANEXO A – Livroto *Projetos: Sertão – Juazeiro do Norte/CE*; in: CD *Luz – O sertão tem um Pai*; Aline Menezes, 2017 [Sobre o Instituto Nissi]





ANEXO B – Livreto *Projetos: Sertão – Juazeiro do Norte/CE*; in: *CD Luz – O sertão tem um Pai*; Aline Menezes, 2017 [Sobre o projeto Identidade Sallutar]

