

Teatro Político: resgate e restauração



Silvana Garcia | Clóvis Dias Massa
Organizadores



**Teatro Político:
resgate e restauração**

- Este livro originou-se do seminário Teatro Político: resgate e restauração, ministrado por Silvana Garcia entre outubro de 2024 e março de 2025 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
- A publicação contou com recursos do Programa Emergencial de Consolidação Estratégica dos Programas de Pós-Graduação stricto sensu Acadêmicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sendo uma realização do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS por meio de sua Comissão Editorial, em ação coordenada pelo professor Clóvis Dias Massa.
- Esta obra não pode ser comercializada.

**Silvana Garcia
Clóvis Dias Massa
(Orgs.)**

Teatro Político: resgate e restauração



São Leopoldo
2025

© Dos autores – 2025

Editoração: Oikos

Revisão: Rui Bender

Capa: Juliana Nascimento

Imagem da capa: Claudio Etges

Arte-final: Jair de Oliveira Carlos

Impressão: Allprint

Conselho Editorial:

Avelino da Rosa Oliveira (UFPEL)

Danilo Streck (Universidade de Caxias do Sul)

Elcio Cecchetti (UNOCHAPECÓ e GPEAD/FURB)

Eunice S. Nodari (UFSC)

Haroldo Reimer (UEG)

Ivoni R. Reimer (PUC Goiás)

João Biehl (Princeton University)

Luiz Inácio Gaiger (Bolsista de Produtividade CNPq)

Marluza Marques Harres (Unisinós)

Martin N. Dreher (IHSL)

Oneide Bobsin (Faculdades EST)

Raúl Fornet-Betancourt (Intern. Schule für Interkult. Philosophie Aachen/Alemanha)

Rosileny A. dos Santos Schwantes (Centro Universitário São Camilo)

Vitor Izecksohn (UFRJ)

Editora Oikos Ltda.

Rua Paraná, 240 – B. Scharlau

93120-020 São Leopoldo/RS

Tel.: (51) 3568.2848 / 9 81149642

contato@oikoseditora.com.br

www.oikoseditora.com.br

T253 Teatro político: resgate e restauração. / Organizadores: Silvana Garcia e Clóvis Dias Massa. – São Leopoldo, RS: Oikos, 2025.

207 p.; il.; color.; 16 x 23 cm.

ISBN 978-65-5974-329-2

1. Aspectos éticos e sociais – Teatro. 2. Teatro político. 3. Artes cênicas – Brasil. 4. Teatro político – Brasil. 5. Ativismo artístico. 6. Teatro negro – Brasil. I. Garcia, Silvana. II. Massa, Clóvis Dias.

CDU 792.06

Catálogo na Publicação: Bibliotecária Eliete Mari Doncato Brasil – CRB 10/1184

Sumário

Apresentação	7
<i>Silvana Garcia</i>	
Prefácio – Mutações do Teatro Político: rupturas estéticas e reconfigurações políticas na prática de grupos teatrais brasileiros	17
<i>Clóvis Dias Massa</i>	
Devenir activismo politico	41
<i>Maritza Farías Cerpa</i>	
Teatro Negro: uma ponte entre a Bahia e o Rio Grande do Sul	54
<i>Celso de Araújo Oliveira Júnior</i>	
A cena e aquilo que “engasga”: temáticas que atravessam o teatro contemporâneo	74
<i>Elisa Beschorner Heidrich</i>	
A dupla cidadania: outridade, imaginário e representações sociais em <i>A doença do Outro</i> e <i>Deus tem Aids</i>	87
<i>Tiago Silva</i>	
Roubo de perspectivas: a utilização de recortes como procedimento criativo na obra <i>Gás</i> , de Jéssica Barbosa	107
<i>Mario Celso Pereira Junior</i>	
Um teatro com pedra nas veias: o trabalho de preservação da memória do Ói Nós Aqui Traveiz	119
<i>Maiara Silveira de Oliveira</i>	
Reflexão sobre a poética da <i>Cambada de Teatro em Ação Direta</i> e sua relação com agitprop	135
<i>Robson Reinoso Machado</i>	
Entre o épico e o dramático: a questão agrária no centro do teatro político de Vianinha	146
<i>Luno Pires dos Santos</i>	
A agressão estética e o maniqueísmo formal lado a lado no engajamento teatral	159
<i>Stephanie da Silva Borges</i>	

Por um teatro da contradição: o trabalho de agitprop e o resgate das poéticas políticas pela Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro	171
<i>Gabriel de Barros Medeiros</i>	
O ator social, comunidade, teatro e novas aventuras	182
<i>André Borba Arieta</i>	
Curadoria, um movimento político nas artes cênicas	192
<i>Camille Dittert Bittencourt</i>	
Sobre autores e autoras	201

Lista de Figuras

Figura 2.1: Tânia Farias em <i>Desmontagem Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência</i>	35
Figura 2.2: Tânia Farias em <i>Viúvas – Performance sobre ausência</i> ...	36
Figura 2.3: Paulo Flores em <i>Meierhold</i>	37
Figura 3.1: Imagens de Jesusa Rodríguez na obra <i>El maíz</i>	41
Figura 3.2: Cartaz da obra <i>Irán #3037</i> , dirigida por Patricia Artés Ibáñez	43
Figura 3.3: Imagens da obra <i>Irán #3037</i>	44
Figura 3.4: Imagem da obra <i>Irán #3037</i>	45
Figura 3.5: Imagem final da obra <i>Irán #3037</i> no Teatro Nacional Chileno	45
Figura 3.6: Beatriz Bataszew	46
Figura 3.7: Imagens da obra <i>Paisajes para no colorear</i>	47
Figura 3.8: Imagens de Jesusa Rodríguez no Congresso do México	50
Figura 3.9: A diretora Patricia Artés junto ao coletivo Mujeres Sobrevivientes	51
Figura 3.10: Elenco de <i>Paisajes para no colorear</i> com cartaz de denúncia em 2019	52
Figura 5.1: Esquema feito em grupo para a criação do espetáculo <i>Arena Selvagem</i>	83
Figura 5.2: Cena ‘Estupro’ do espetáculo <i>Arena Selvagem</i> , do Grupo Cerco	84
Figura 8.1: Paulo Flores ao fundo em cena de <i>Viúvas: Performance sobre a Ausência</i>	129
Figura 8.2: Cena de <i>Viúvas – Performance sobre a ausência</i>	131

Apresentação

Silvana Garcia

*Em vez de procurar ser um substituto para a política
– essa sim o lugar de respostas –,
creio que à arte importa mais manter a capacidade de interrogação.*

Rodrigo Naves, *O moinho e o vento*

No panorama das artes cênicas brasileiras, o entendimento do que seja teatro político teve sua base alargada nos últimos tempos com a inclusão das pautas identitárias e de outros temas da agenda inclusiva. Ainda que se tenham mantido espetáculos que buscam informar acerca da atualidade política, até mesmo reativando antigos modelos de teatro de denúncia social e de resistência, fato é que o teatro revitalizou-se politicamente, retomando ou inventando formas e procedimentos. As dramaturgias canônicas cederam passo ou combinaram-se aos depoimentos, aos documentos, às histórias pessoais, ao resgate das memórias e das ancestralidades, à reabilitação da História do ponto de vista dos oprimidos e subalternizados; os palcos foram ocupados por novos corpos e *corpas*, por intervenções audiovisuais e recursos tecnológicos, e frequentemente trocados por espaços específicos e lugares inusuais às produções cênicas; por fim, variaram as formas de interação com as plateias, que passaram a ser convocadas com maior constância e de modos mais incisivos. Na prospecção do fenômeno cênico, os pesquisadores também buscaram arregimentar novas teorias, novas referências e, como resultado, arquitetaram-se novos parâmetros de análise com reforço na interdisciplinaridade e na pluralidade de fontes não hegemônicas.

Revigorado pelo desafio de abarcar novos vieses, tanto éticos quanto artísticos, o nosso teatro sobreviveu ainda ao período terrível da pandemia e do governo de direita liberal conservadora. Durante a retomada das atividades artísticas, a partir de 2022, muitas das novas produções

exibiram as marcas dolorosas desse trauma coletivo e mesmo espetáculos anteriores à pandemia acabaram ressignificados pela travessia desses terríveis anos de doença, desmandos e obscurantismo.

Esses foram a substância e o contexto que inspiraram o seminário “Teatro político: resgate e restauração”, que ministrei para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a convite do professor Clóvis Massa. Durante uma semana, em novembro de 2024, o grupo de alunos e professores interessados ali reunidos dispôs-se a refletir sobre o teatro como um espaço político de resgate – da memória, da identidade, da cidadania – e de confirmação de pactos de adesão e solidariedade, no contexto da atualidade brasileira.

Como eixo do programa, o estudo de alguns espetáculos, atuais ou do passado recente, por meio do qual buscamos averiguar de que modo grupos e artistas realizaram na cena suas ideias e ideais de teatro político: como conciliaram seus temas específicos com o contexto mais amplo da conjuntura nacional, de quais procedimentos lançaram mão para tornar seus propósitos visíveis no palco, quais impasses e dilemas se interpuseram à realização de seus projetos artísticos e outras questões afins.

O livro foi o resultado pragmático desse seminário, que cada pós-graduando traduziu em uma proposta de artigo, dispondo-o – mas não necessariamente – em diálogo com seus projetos de dissertação ou tese. A maioria optou por recorrer à análise de espetáculos, de modo individual ou em comparação com outro espetáculo, demarcando territorialidades – procedimento que, metodologicamente, também foi praticado durante o seminário. Também a bibliografia que utilizamos ou que foi indicada durante o encontro repercutiu naturalmente no processo de escrita dos artigos, e isso explica, em parte, a coincidência de fontes que se verifica em alguns casos.

Os textos aqui compilados refletem a diversidade de interesse dos novos pesquisadores, e o que se observa, de imediato, é que, embora focados na atualidade, também não perderam a disposição de continuar prospectando o passado, revisitando momentos significativos e autores já consagrados, referências obrigatórias que alicerçam o estudo do teatro político brasileiro.

* * *

Abre este volume o prefácio de Clóvis Massa, professor do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS e co-organizador deste volume. Em “Mutações do Teatro Político: rupturas estéticas e reconfigurações políticas na atuação de grupos teatrais brasileiros”, Massa projeta um olhar panorâmico sobre a produção das artes cênicas, com foco no movimento de grupos, para apontar as transições as quais atravessa o teatro de matiz política, a partir da segunda metade do século XX. Tendo como marco inicial o Teatro de Arena, ele acompanha a mudança de rumo promovida pelo CPC, guiado pelo pensamento de um de seus principais mentores, Oduvaldo Vianna Filho. A seguir, mapeia as décadas de 1970-80, verificando o movimento de teatro independente que atravessou os últimos momentos da ditadura militar e que, durante o período de redemocratização e na década seguinte, irão buscar novas formas de apresentação dos anseios políticos, derivando, no dizer do autor, para “abordagens mais sutis, experimentais e performáticas, que politizam a própria estrutura e experiência cênica”. Nesse ponto, Massa abre para uma reflexão teórica, elaborando uma relação entre a prática dos grupos e o pensamento de Hans-Thies Lehmann, com a noção de pós-dramático, e de Béatrice Picon-Vallin, acerca dos fundamentos do teatro documentário.

Para finalizar seu texto, Massa resgata a experiência de dois grupos, que por sua longevidade e consistência ética e artística condensam, a seu ver, os modos contemporâneos do ser político no teatro: o gaúcho Ôi Nós Aqui Traveiz e o paulista Oficina.

Em sua abrangência, o artigo do professor Massa prepara o corpo de artigos que vem a seguir, já que nos oferece enquadramento para os caminhos que percorreu o teatro político no Brasil, a partir de uma apreensão sensível dos conteúdos expostos pelos articulistas que compõem este volume.

Temos, na sequência, como articulista convidada a atriz, pesquisadora e docente da Universidade de Valparaíso, no Chile, Maritza Farias Cerpa. Em seu artigo “Devenir activismo politico”, Cerpa descreve sua experiência como espectadora em três espetáculos de alto teor de engajamento político e como ela correspondeu aos apelos de cada um, per-

mitindo que essa demanda se manifestasse no corpo e engendrasse uma ação. Cerpa utiliza sua experiência de espectadora reagente para introduzir uma reflexão sobre ativismo artístico, ou *artivismo*, em diálogo com os escritos da crítica de arte americana Lucy Lippard. O que está em questão, para Cerpa, é a possibilidade de a arte que convoca politicamente o espectador poder constituir-se em um trampolim para a ação cidadã, para a resolução de “tornar-se ativo”, de transitar “da observação à prática”.

Também articulista convidado, tendo estado presente e com participação ativa no Seminário, o pesquisador gaúcho Celso de Araújo Oliveira Júnior, atualmente docente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, introduz o tema do teatro negro, estabelecendo uma ponte entre grupos baianos e grupos gaúchos. O professor inicia seu texto com um breve panorama da história do teatro negro no Brasil e dá sequência com a descrição da trajetória do Bando de Teatro Olodum, traçando uma linha evolutiva que revela um processo paulatino de comprometimento com a militância e com as questões da comunidade afrodescendente da Bahia. O marco desse amadurecimento político, na visão do historiador, foi o espetáculo *Cabaré da Rrrraça*, de 1997, sob condução do diretor artístico do grupo, Márcio Meirelles. No ano seguinte a essa estreia, nascia o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA), consolidado como um grupo que pesquisa e leva à cena a religiosidade afrodescendente. Oliveira Junior apresenta os principais espetáculos do grupo e dá voz à encenadora Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa) para comentar seus processos de criação, concebidos a partir da constelação de orixás do candomblé Ketu.

Na sequência, o autor destaca o trabalho de dois coletivos gaúchos: o Grupo Caixa Preta e o Pretagô. Revelando o parentesco do Caixa Preta com o Bando de Teatro Olodum, Oliveira Junior aborda o projeto do coletivo de “empretecer os clássicos” ao aproximar obras consagradas do teatro universal com personalidades contemporâneas ou entidades da religiosidade afro-brasileira. No que concerne ao Pretagô, grupo formado com estudantes egressos do curso de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o autor também destaca um

possível diálogo com o trabalho do Olodum, tendo em vista uma mesma ênfase na musicalidade de raiz negra.

Em sua contribuição para este volume, a pesquisadora Elisa Beschorner Heidrich se vale da metáfora do “engasgo” para avaliar aspectos da produção teatral brasileira sob a perspectiva dos temas que afloraram em tempos recentes, em combate às estruturas patriarcais brancas, racistas, homo e transfóbicas da sociedade. Ao evocar artistas que fazem parte dessas lutas, ela começa pela performer potiguar Jota Mombaça, com destaque para seu livro *Não vão nos matar agora*, e põe a artista em diálogo com outras autoras, como Judith Butler e Suely Rolnik. A seguir, a autora comenta dois grupos de teatro: o paulista Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e o gaúcho Grupo Cerco. Novamente um território se estende em âmbito inter-regional, desta feita para avaliar procedimentos e metodologias que se assemelham. Do Núcleo Bartolomeu, a autora destaca o registro de depoimentos, pelas falas de atores e atrizes, bem como das figuras ficcionadas que eles sustentam. Também ressalta a imersão na cultura hip-hop, que é marca do grupo. Do Cerco, Elisa Heidrich salienta, em convergência com o grupo paulista, a prática de procedimentos coletivos e o emprego da colagem para a construção da dramaturgia.

Em “A dupla cidadania: outridade, imaginário e representações sociais em *A doença do outro* e *Deus tem Aids*”, Tiago Silva debate a vigência de um imaginário negativo que discrimina e condena os corpos dissidentes da comunidade LGBTQIAP+ portadores do vírus HIV. É nesse cenário que o autor analisa o espetáculo-palestra *A doença do outro*, de Ronaldo Serruya, dispondo-o em diálogo com o filme documentário *Deus tem Aids*, de Fábio Leal e Gustavo Vinagre. Tanto o filme quanto o espetáculo operam no sentido de romper com os estereótipos sorofóbicos, atuando pela promoção de narrativas próprias ao universo *queer* e pela conformação de um imaginário assertivo acerca *desse Outro*. Em paralelo à análise das duas obras, Tiago Silva articula em rede os pensamentos de importantes referências teóricas como Susan Sontag, Paco Vidarte e Cornelius Castoriadis, entre outras.

O artigo de Mário Celso Pereira Junior, que vem na sequência, introduz o tema da memória como instrumento de validação política da

História. O objeto de sua análise é a peça *Gás*, da dramaturga gaúcha Jéssica Barbosa, inspirada nos eventos desastrosos que resultaram da ausência de políticas públicas adequadas ao combate da epidemia de Covid-19. Para desenvolver seu libelo crítico, a autora recorreu à obra do alemão Peter Weiss, *O interrogatório*, escrito em 1965 e inspirado no Julgamento de Auschwitz – tribunal que teve lugar em Frankfurt, de 1963 a 1965, e que revelou para a sociedade alemã os crimes de guerra ocorridos naquele campo de concentração. Pereira Junior detém-se no registro dos procedimentos de colagem realizados pela dramaturga, que utilizou fragmentos retirados diretamente da obra de Weiss, aos quais acrescentou excertos recortados de outras fontes, em especial falas de políticos e de depoentes na Comissão Parlamentar de Inquérito sobre a pandemia, instalada pelo Senado brasileiro, em 2021. A peça de Jéssica Barbosa coloca em fricção essas duas realidades, separadas no tempo e no espaço, permitindo, assim, que a memória de uma ilumine a outra, e que o teatro se institua, como sintetiza Pereira Junior, em ato de resistência contra o esquecimento.

O trabalho com a memória também é central no artigo de Maiara Silveira de Oliveira, dedicado ao estudo da trajetória da Tribo de Atua-dores Ói Nós Aqui Traveiz. Como aponta a pesquisadora, o coletivo, que nasceu durante o período da ditadura militar, em 1978, cresceu e se firmou com o espírito de luta que caracterizaria muitos dos grupos de teatro que atuaram no período, munidos de ousadia e determinação. Poucos, porém, tiveram a longevidade do Ói Nós Aqui Traveiz, o que lhe favoreceu a oportunidade de sedimentar uma prática artística das mais consistentes em território nacional. Depois de traçar um breve histórico dessa trajetória, Maiara Oliveira detém-se no espetáculo *Viúvas: Performance Sobre a Ausência*, inspirado na obra do escritor argentino naturalizado chileno Ariel Dorfman. Instalado em uma ilha no meio do rio Guaíba, o espetáculo relata a luta de mulheres para reaver os corpos de seus parentes desaparecidos. Essa narrativa desenvolve-se em meio às ruínas de um antigo presídio que serviu à ditadura militar para o acolhimento de presos políticos: memória ativada e ressignificada, já que, no dizer da autora do artigo, com esse espetáculo “o grupo não apenas

representa a memória da repressão, mas a corporifica – tornando-a presente, sensível e compartilhada”.

Foi de uma oficina livre de teatro organizada pelo Ói Nóis Aqui Traveiz que saiu o grupo gaúcho Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela. Dessa vivência, do estudo do agitprop – teatro de agitação e propaganda – e do contato com outro grupo de igual envergadura e longevidade, o paulista Teatro União e Olho Vivo, o TUOV, que nasceram os espetáculos do grupo Cambada de Teatro que Robson Reinoso Machado traz como seu objeto de estudo. Na primeira parte do texto, o pesquisador traça uma retrospectiva histórica do que foi a vertente do teatro de agitação e propaganda, desde sua gênese na Rússia pós-revolução, até a sua possível irradiação no Brasil, por meio do Centro Popular de Cultura, o CPC, no início dos anos 1960. Depois, menciona os grupos de teatro que surgiram ou se instalaram nos bairros periféricos de São Paulo ao longo da década, já distantes do agitprop, mas preservando a intenção militante: é no interior desse movimento de teatro independente que se encontra o TUOV. Na segunda parte de seu artigo, Robson Machado dedica-se a expor os processos de criação do Cambada de Teatro, detendo-se em alguns espetáculos do grupo, entre eles o *Sepé Guarani Kuery Mbaraeté*, inspirado na peça *Morte aos Brancos: A Lenda de Sepé Tiarajú*, de César Vieira, coordenador artístico do TUOV.

O CPC da UNE retorna como objeto de estudo no artigo de Luno Pires dos Santos, mas agora associado ao nome de Oduvaldo Vianna Filho. Inspirado no pensamento de Peter Szondi, em especial nas formulações do livro *Teoria do Drama Moderno* e nas aproximações que Iná Camargo faz desse autor com o teatro brasileiro, Santos concentra sua análise no confronto entre duas peças de Vianinha, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredos mais os Benevides*. O foco do interesse nessas duas obras, que têm como tema a questão agrária, é o jogo de avanços e recuos entre a forma dramática e os constituintes épicos, enquadrado pela moldura da relação política de Vianinha com o Partido Comunista Brasileiro e iluminado pelas formulações acerca de cultura popular engendradas pelos ideólogos do CPC.

Também focado nos anos 1960, o artigo de Stephanie da Silva Borges, por sua vez, verifica posições dissonantes dentro do movimento artístico de esquerda, contrapondo dois discursos que apontam para diferentes, quase antagônicas direções. A pesquisadora analisa, primeiramente, a entrevista dada por José Celso Martinez Corrêa a Tite Lemos, que foi publicada com o título “A guinada de José Celso”. Realizada em seguida ao êxito de dois de seus espetáculos mais polêmicos, *O rei da vela* e *Roda viva* – responsáveis pela “guinada” do título da entrevista –, ela revela um José Celso excitado, enérgico, que defende a violência do palco como modo de mover as plateias, retirando-as de suas zonas de conforto pequeno-burguês. Em contraponto a essa posição, Stephanie Borges apresenta os argumentos de Augusto Boal, registrados em um texto-panfleto denominado “O que pensa você do teatro brasileiro?”, também de 1968. Nele, Boal critica a cisão no meio artístico da esquerda, apontando a arte burguesa, a arte-mercadoria como alvo prioritário, ao qual deveriam ser dirigidos todos os ataques. O que se encontra evidenciado nesse confronto é a disposição de ambos os autores de definir rumos para o teatro, para que ele desempenhe um papel transformador da consciência das plateias e cumpra seu destino revolucionário. O artigo de Stephanie Borges percorre com atenção cada uma das alegações articuladas por esses artistas e, por meio delas, recupera criticamente esse momento de intensa atividade artística e intelectual da primeira fase da ditadura militar.

A associação entre Boal e o agitprop volta a ser objeto de estudo no artigo de Gabriel de Barros Medeiros, desta feita vinculada ao trabalho realizado pela Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro, instalada no Centro de Teatro do Oprimido, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. Valendo-se ainda das elaborações de Brecht acerca do teatro épico, Medeiros utiliza todo esse material teórico para iluminar as ações teatrais promovidas pela escola, destacando sua relação com os movimentos sociais e confirmando sua atuação como um espaço de resistência artística e de fomento do pensamento crítico acerca da própria arte e dos mecanismos de opressão dominantes na sociedade.

O nome de Boal aparece ainda uma vez no ensaio de André Borba Arieta, que relata sua experiência no cinema e reflete sobre a figura do

ator social, do ator não profissional que ele, como cineasta, tem incorporado em suas produções fílmicas. Em decorrência do fato de estar agora engajado em uma experiência de oficina de teatro com moradores de uma ocupação no centro de Porto Alegre, ele retoma a pesquisa acerca da figura do *não ator*, introduzindo autores que se ocuparam do tema, reforçando o enquadramento teórico de sua narrativa e aproximando seu projeto das práticas de Boal, compiladas em seu *Teatro do Oprimido*.

Encerrando este volume, temos o artigo de Camille Dittert Bittencourt, dedicado à reflexão acerca do lugar político que ocupa a curadoria em festivais e mostras de artes cênicas. Valendo-se do exemplo do Festival de Curitiba, em especial da Mostra Lúcia Camargo, Bittencourt avalia como a seleção e a inclusão de artistas negros e indígenas, bem como de obras que tematizam questões vinculadas ao universo LGBTQIAP+ promoveram a agregação de novos públicos e potencializaram a dimensão política do evento. Quando conjugados todos os aspectos complexos implicados na escolha de espetáculos, a curadoria pode converter-se em “uma prática discursiva com potencial de transformação social”, no dizer da pesquisadora.

* * *

Com o conjunto de artigos aqui reunidos, podemos ter uma ideia acerca da diversidade de tópicos, abertos à discussão, que concerne aos caminhos do teatro político da atualidade. À luz dos novos temas, que ainda têm muitos flancos a serem explorados, reavivam-se as polêmicas ocorridas no passado, justificando a permanência delas, só que agora em terminologia e conceitos atualizados.

Do movimento que esses estudos realizam, da prática à teoria, emergem novos interlocutores fora do âmbito estrito das artes cênicas, e esses autores e autoras ampliam o escopo do debate, deslocando o foco da ideia de eficácia do engajamento político para horizontes mais amplos, que não predispõem resultados desejados para o espetáculo, mas abrem campos inesperados de fricção no âmbito das subjetividades e das experiências pessoais e coletivas, bem como permitem que se estabeleça uma relação mais horizontal com as plateias.

Por fim, último aspecto a ser observado desse conjunto, a distribuição dos espetáculos estudados por diferentes pontos da região Sudeste também nos oferece uma amostra da coincidência de temas e procedimentos adotados pelos grupos e pelos artistas em seus projetos artísticos. Se, por um lado, esse panorama revela a presença ainda forte do teatro de grupo, por outro, indica que há experiências fora do âmbito dos coletivos que se alimentam de consórcios temporários, também eles provenientes do desejo de compartilhar vivências e demandas em comum, sem necessariamente obrigar a uma permanência. Esse modo de produzir valida o encontro entre artistas e valoriza o projeto cênico como fator de união, sem o ônus de uma constância que o grupo pressupõe.

São caminhos que predominam sem que se desprezem outras vias abertas, uma vez que a arte, em busca de sua significância, vive sempre em processo de transformação. Como sugere o crítico Rodrigo Naves, citado como epígrafe no início deste texto, o importante, mais do que prescrever, é entender o endereçamento que cada artista – e, no caso do teatro, em cada espetáculo – faz à sociedade, à política, ao *Outro*. A nós, estudiosos, cabe perceber onde nos leva esse movimento que se constrói a cada ponto de interrogação.

Prefácio

Mutações do Teatro Político: rupturas estéticas e reconfigurações políticas na prática de grupos teatrais brasileiros

Clóvis Dias Massa

O teatro brasileiro, espelho e agente das complexas transformações sociais e políticas do país, tem em sua história recente um campo fértil para a análise das rupturas e reconfigurações da atuação política. Longe de ser uma prática monolítica, o engajamento político no teatro transitou de formas mais diretas e textuais, características dos anos de resistência à ditadura militar, para abordagens mais sutis, experimentais e performáticas, que politizam a própria estrutura e experiência cênica.

Essa trajetória remonta a debates cruciais da década de 1950 e início de 1960, com a emergência de grupos como o Teatro de Arena e a articulação do Centro Popular de Cultura (CPC), que já postulavam uma politização do teatro e a busca por uma expressão da realidade nacional, como analisa Maria Silvia Betti (2013).

A partir dessa base, a emergência das formas documentárias no teatro contemporâneo representa um desdobramento crucial dessa trajetória, ao trazer o real para o centro da cena de maneiras inovadoras. Além disso, a própria sobrevivência e o desenvolvimento do teatro político têm sido moldados por um intenso contexto político-institucional, marcado pela luta dos artistas por políticas públicas e leis de fomento. Este artigo busca delinear essa trajetória, evidenciando as mudanças na

concepção e na prática do teatro político no Brasil, utilizando o Teatro Oficina Uzyna Uzona, de São Paulo, e o Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, como exemplos elucidativos dessas transformações.

Partiremos, portanto, das décadas de 1950-60, com a análise de Maria Silvia Betti sobre o Teatro de Arena e a criação do CPC, evidenciando como esses grupos já se dedicavam à representação das classes trabalhadoras e à busca por novas linguagens. Na sequência, torna-se necessário trazer a compreensão de Silvana Garcia sobre o teatro de militância (1988), que considera que o engajamento nos anos 1970 ocorria frequentemente na veiculação de mensagens e na conscientização política e social. Em seguida, adentraremos a década de 1980, com o ressurgimento da prática estético-militante de teatro de grupo, segundo Alexandre Mate (2018), que forçou a reavaliação de suas estratégias políticas e estéticas. A compreensão de Hans-Thies Lehmann (2007) sobre o teatro pós-dramático e a politização da percepção será crucial para entender as rupturas estéticas que acompanharam essas mudanças políticas, deslocando o foco do conteúdo para a experiência e a materialidade da cena. Já a análise de Béatrice Picon-Vallin (2025) sobre as formas documentárias virá para enriquecer essa trajetória, mostrando como a apropriação e a encenação do real tornaram-se ferramentas potentes de engajamento político.

No final desse percurso, o Teatro Oficina e o Ói Nós Aqui Traveiz servirão como casos de estudo emblemáticos da experiência do teatro de grupo no período contemporâneo, indicando como os grupos se organizaram em coletividades para resistir ao neoliberalismo e à mercantilização da arte, buscando novas formas de sustentabilidade. O Oficina, com sua estética dionisíaca e sua precisão invisível no trabalho do ator (Massa, 1997), ilustra a radicalidade da politização da forma e da experiência. O Ói Nós, com sua ocupação da rua e escuta social, exemplifica a inserção comunitária e a performance como ato de presença política e na última década enfeixa novos caminhos que conciliam com práticas de individuação artística. Ambos sintetizam, à sua maneira, as reconfigurações do teatro político brasileiro, transpondo as fronteiras do engajamento tradicional para a militância da experiência e da forma.

O teatro como campo de batalha político e estético: do Teatro de Militância à busca de novas estéticas

As raízes das rupturas e reconfigurações do teatro político brasileiro podem ser traçadas a partir da década de 1950, com a atuação seminal do Teatro de Arena e, posteriormente, do Centro Popular de Cultura (CPC). Maria Silvia Betti (2013) descreve em *A Politização do Teatro: do Arena ao CPC* um período efervescente de debates sobre a realidade nacional e o papel do teatro nesse contexto.

No Arena, impulsionado pelos Seminários de Dramaturgia e por obras como *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, emergiu uma intensa reflexão sobre os problemas sociais representados. Em um Brasil sob as políticas de desenvolvimento industrial e urbano do governo Juscelino Kubitschek, o Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual muitos integrantes do Arena se ligavam formal ou informalmente, defendia o projeto desenvolvimentista como estratégia para fortalecer a burguesia nacional progressista contra os capitais estrangeiros. A expansão industrial era vista como um fator propício ao crescimento do proletariado e, conseqüentemente, de sua força política, um passo em direção a uma revolução futura (Betti in Faria; Guinsburg, 2013, p. 183). Essa interpretação apoiava-se na necessidade de uma frente aliada à classe trabalhadora na luta contra o imperialismo e no conceito de nação como força representativa.

O pensamento estético do Arena baseava-se nesse momento em três formulações principais: a percepção de que o país, compreendido como sua classe trabalhadora, não possuía representação expressiva na dramaturgia nacional; a crença de que era uma tarefa inadiável para o teatro, no campo da cultura, colocar essa representação em prática; a convicção de que, ao fazê-lo, o teatro revelaria e discutiria mecanismos de exploração, conscientizando o público e gerando formas de intervenção.

Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), figuras centrais do Arena, buscavam simultaneamente desenvolver um pensamento crítico sobre a situação socio-histórica do país e esboçar princípios estéticos e parâmetros formais para uma nova prática nacional no teatro. Guarnieri, por exemplo, no artigo *O Teatro como*

Expressão da Realidade Nacional (1958), priorizava a investigação dos problemas socioeconômicos sob uma análise marxista, vendo a dramaturgia como o principal elemento. No entanto, sua proposta artística não transcendia o âmbito profissional do teatro, reivindicando a cultura popular através de temas populares nesse setor.

As questões de Vianinha, no entanto, foram as que mais aprofundaram e avançaram o debate sobre a politização. Ele criticava a ditadura da mensagem e o realismo que apenas representava as contradições do capitalismo, sem discutir e examinar suas causas. Conforme Betti, Vianinha buscava superar as contradições detectadas por ele “no trabalho dramatúrgico produzido dentro do Arena e dos Seminários de Dramaturgia, colocando em foco não as situações que ilustravam a crônica da miséria, mas o exame crítico das condições e mecanismos ideológicos que a perenizavam” (Betti *in* Faria; Guinsburg, 2013, p. 185). Ele via no teatro épico de Bertolt Brecht recursos para ir além da representação de consciências aprisionadas e mergulhar na análise dos processos de aprisionamento e fragmentação. Sua preocupação era clara: a plateia do Arena era predominantemente universitária e de classe média, e havia uma dificuldade crescente em levar os espetáculos às camadas da população neles representadas.

Essa inquietação levou Vianinha a um movimento de ruptura estética e política que culminou na criação do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, em 1960. A montagem de sua peça *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar* foi decisiva para isso. O texto caracterizou-se pela incursão radical na forma épica, tanto na dramaturgia quanto na concepção cênica, com personagens alegorizando as classes sociais e a narrativa discutindo o processo de acumulação capitalista. A peça utilizava ferramentas antidramáticas – projeções de slides, cartazes, canções, desnaturalização interpretativa, humor, técnicas circenses e de teatro de revista – para superar as amarras do drama tradicional, que focava em conflitos domésticos e individuais (Betti *in* Faria; Guinsburg, 2013, p. 185).

O teatro do CPC, que surgiu da aglutinação de intelectuais e artistas, tinha como meta explícita construir um trabalho cultural orientado para as classes exploradas e excluídas do acesso aos meios de produção

e à cultura. Sem o compromisso de atrair público pagante e com o horizonte da politização, o CPC enfrentou desafios logísticos (atuar em fábricas, praças, favelas, sem infraestrutura), estéticos (falta de repertório adequado) e políticos (necessidade de pertinência crítico-teórica na discussão dos acontecimentos históricos). Produziu resultados em duas frentes: o teatro de rua conciso e de agitação (com a forma do auto, personagens-tipo, humor e linguagem não verbal, abordando questões do dia a dia) e uma dramaturgia de maior extensão. O experimentalismo artístico proporcionado pelo teatro de rua do CPC foi abortado pelo golpe militar de 1964, e seus textos e documentos perderam-se em grande parte devido à perseguição. A experiência do CPC, embora muitas vezes alvo de autocríticas depreciativas *a posteriori* (Betti in Faria; Guinsburg, 2013, p. 191), representou um amadurecimento significativo da reflexão e do experimentalismo estético no teatro político brasileiro, cuja profundidade só seria retomada décadas depois.

Após o golpe militar de 1964 e o desmantelamento de iniciativas como o CPC, o teatro brasileiro, sob a égide da ditadura militar, foi marcado por um forte teatro de militância, cujo objetivo primordial era a denúncia, a conscientização e a mobilização política. Silvana Garcia descreve esse como um período em que o teatro se põe “a serviço dos movimentos populares no processo de mobilização e organização de suas reivindicações” (2022, p. 212), da construção de um país mais justo e democrático. A politização ocorria, em grande parte, através de um conteúdo explícito e de mensagens claras, buscando a identificação do público com as problemáticas sociais e políticas apresentadas.

O trabalho de dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho exemplifica essa tendência. Vianinha utilizava o texto dramático, a narrativa linear e a construção de personagens para veicular sua crítica social e política, buscando a conscientização e a mobilização racional do público. O teatro era concebido como um instrumento didático e catalisador, um espelho crítico da sociedade que, por meio da representação, pretendia incitar à ação diretamente na periferia. A relação com a comunidade era estabelecida muitas vezes pela discussão dos problemas locais e a construção processual do espetáculo. Debates pós-espetáculo e en-

quetes moldavam a obra, como os feitos pelo Teatro União e Olho Vivo, cujas principais premissas giraram, já nos primórdios, em torno da busca por um teatro popular (Garcia, 2022, p. 222). Essa abordagem, embora potente e necessária para seu tempo, baseava-se em uma “ditadura da ‘mensagem’ (interpretação da realidade) fechada” (Garcia, 2022, p. 313), priorizando o conteúdo sobre a forma e o objetivo político sobre a pesquisa estética.

Com a abertura política os próprios projetos foram colocados em xeque, denunciando sua natureza circunstancial, isto é, seu caráter de resposta a um determinado contexto. O processo de transformação dos grupos coincidiu com as alterações que se foram processando na sociedade: o crescimento dos movimentos populares organizados e, posteriormente, junto com a reforma partidária, o fortalecimento dos sindicatos e organizações de classe (Garcia, 2022, p. 312).

A transição para a década de 1980 trouxe consigo um cenário de profundas transformações que impactaram diretamente o teatro político brasileiro. A redemocratização, embora desejada, não veio acompanhada da prometida revolução social, gerando um desmanche das esperanças de transformação radical e uma crise da militância no campo da esquerda. O engajamento direto e a mensagem explícita, tão eficazes contra a ditadura, pareciam perder parte de sua ressonância em um contexto de fragmentação ideológica e complexificação social.

Desse modo, o teatro político dos anos 1980 buscou reconfigurar suas estratégias e marcar o surgimento do sujeito histórico teatro de grupo (Mate, 2020). Houve uma reavaliação do papel do artista e do intelectual e uma diversificação de abordagens. Grupos e artistas passaram a explorar temas como a memória, a identidade, as subjetividades e as novas problemáticas urbanas, muitas vezes com linguagens que se afastavam do realismo e da didática em favor de estéticas mais fragmentadas e poéticas. Surgiram experimentações com o corpo, o gesto e o espaço em um movimento que, sem abandonar a política, buscava outras formas de interpelação do público. Para Alexandre Mate, grupos como o Engenho Teatral tiveram que criar estratégias para “desenvolver um trabalho teatral vinculado à classe trabalhadora, com a qual o

grupo se identificava e que se caracterizava na classe que gera a riqueza e a quem cabe o papel de sujeito histórico num processo de transformação” (Mate, 2008, p. 255). O teatro de grupo começa a se consolidar nesse período como uma forma de organização e produção, que, por sua coletividade e permanência, conseguia atravessar essas crises e buscar novas respostas estéticas e políticas.

Dentre essa gente toda, os artistas de teatro organizam-se em grupos, muitos deles de rua, de intervenção, como o antigo Grupo de Niterói, fundado em 1975, que se reorganiza, em 1980, sendo rebatizado como Tá na Rua, liderado por Amir Haddad; o Grupo Imbuça, de Aracaju, fundado em 1977; o Galpão, criado em 1982, em Minas Gerais; o Grupo Teatral Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, fundado em 1977, por estudantes do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Antes de ter sua sede própria, o Ói Nós Aqui Traveiz, desafiando tantas proibições e dificuldades econômicas, perambulou pelas ruas e pelos mais diversos espaços de representação. (...)

Artistas separados por injunções políticas reaproximaram-se na década, mesmo que não mais ligados ao mesmo grupo. Para citar apenas um caso, José Celso Martinez Corrêa retorna do exílio e tenta “reabilitar”, durante toda a década, o Teatro Oficina (Mate, 2008, p. 19-21).

Essa reconfiguração preparou o terreno para as profundas rupturas que se acentuariam nas décadas seguintes. Um dos espetáculos significativos do grupo Engenho Teatral foi *A ferro e fogo*, de 1981/82, que tratava do movimento operário, por meio do qual o diretor Luiz Carlos Moreira discute a luta de classes não no âmbito clássico do embate entre burguesia e proletariado, mas a partir da ideologia liberal-burguesa, por meio de uma narrativa não linear, com uso de flashes, num tratamento cinematográfico que apresentava aspectos mais amplos da vida social dos personagens, não ficando restrita à representação apenas das questões políticas do operariado.

A descrição do texto feita por Mate demonstra que a profusão de rubricas presentes na obra, em suas 39 cenas que tematizam a vida do operariado naquele momento histórico, faz com que a peça basicamente esteja pronta para ser encenada, com indicação de slides que epiciizam o espetáculo, cujas fotos do fotógrafo Ricci em cortiços, fábricas e transportes se juntam a fotos que documentam greves no ABC, guerrilhas e processos de repressão pela América Latina. “Os documentos iconográficos foram projetados em telão de jornal. A escolha pelo jornal

também se caracterizava em um elemento cênico documental. As imagens eram projetadas em documento informativo em cujas páginas ainda muito estava impedido de ser mostrado” (Mate, 2008, p. 295).

A partir da Nova República (1985), o teatro de grupo no Brasil entra em sua fase contemporânea, conforme a análise de Rudifran Pompeu e Thiago Vasconcelos (2020, p. 29). Esse período é marcado pelo fortalecimento de uma movimentação contrária a tais formas de governo e suas agendas neoliberais, que impunham políticas de privatização e cortes sociais. A atuação política não é apenas um tema das peças, mas a própria forma de organização e sustentabilidade dos grupos que buscam um “lugar nas experiências populares de sociabilidades comunitárias e autogestionárias” (Pompeu; Vasconcelos, 2020, p. 30). A luta por fomento é, em si, um ato político crucial. Ela se opõe à lógica de mercado, que vê a arte como mercadoria e busca garantir a forma produtiva do teatro de grupo, baseada na cooperação e na solidariedade, permitindo que os grupos desenvolvam suas pesquisas estéticas e projetos de longo prazo sem estar inteiramente sujeitos às pressões comerciais. A atuação política dos artistas estende-se, assim, para além do palco, para a esfera da gestão pública e da formulação de políticas culturais, tornando-se uma força ativa na construção de um ambiente mais favorável à produção artística independente.

A dimensão da atuação política dos grupos ganhou um contorno institucional cada vez mais proeminente com a luta por políticas públicas e leis de fomento. A criação da Cooperativa Paulista de Teatro – em 1979, mas com fortalecimento posterior – é um exemplo dessa articulação, visando a luta por direitos, a criação de leis (como o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, aprovado em 2002), o enfrentamento ao poder público e a resistência às investidas do mercado. Nesse contexto, o teatro de grupo distingue-se por uma ação conjunta, que visa congregiar as coletividades, consolidando um “movimento constante de articulação: coletivo e coletividade de coletivos” (Pompeu; Vasconcelos, 2020, p. 29). Em Porto Alegre, a vitalidade do teatro de grupo está intrinsecamente ligada à organização dos artistas gaúchos para a criação e manutenção de mecanismos de apoio. Desta-

cam-se iniciativas como a do Programa Municipal de Fomento ao Teatro de Porto Alegre (criado em 2002), fruto de uma intensa articulação da classe artística.

A compreensão do fazer político, tanto na sociedade quanto no âmbito artístico, passa por uma significativa reconfiguração. A Política tradicional (com P maiúsculo), centrada nos jogos de representação de partidos e sindicatos, cede espaço – ou, mais precisamente, expande-se – para as micropolíticas. Essa mudança, explorada pelo filósofo Peter Pál Pelbart e aprofundada pelas perspectivas de Gilles Deleuze e Suely Rolnik, revela a dimensão política em esferas antes consideradas neutras ou meramente pessoais.

Essa migração da política partidária para as micropolíticas que permeiam o cotidiano e estão em toda parte não implica incompatibilidade com as lutas mais amplas. Pelo contrário, Pelbart (*in* Canton, 2007) sugere que certas lutas, como as de mulheres, presidiários ou outras minorias, podem gerar uma sensibilidade social capaz de convocar alianças com movimentos maiores. Enquanto a macropolítica opera no plano das grandes massas, das instituições visíveis (o Estado, os partidos, os sindicatos), das grandes organizações sociais e das identidades estáveis, a micropolítica atua no plano molecular, dos fluxos de desejo, dos afetos, dos corpos e da própria constituição da subjetividade.

Longe de ser um mero espelho ou um campo neutro de expressão, a cultura, especialmente a cultura de massa ou cultura-mercadoria, é um elemento fundamental na produção de subjetividade capitalística, funcionando através de um controle de subjetivações e fabricando indivíduos “normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 16). É contra essa máquina de produção de subjetividade que os autores propõem os processos de singularização, afirmando outras maneiras de ser, outras sensibilidades e percepções de mundo, de modo a agenciar uma subjetividade singular que não se confunde com a mera individualização. Os novos movimentos sociais não apenas resistem à serialização da subjetividade, mas tentam “produzir modos de subjetividade originais e singulares” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 45) em

grupos feministas, negros, ecologistas, homossexuais que operam seu próprio trabalho de semiotização e cartografia.

A própria noção de identidade, como observa Stuart Hall, torna-se politizada na pós-modernidade, modificando-se de acordo com a forma como o sujeito é representado e influenciando novas bases políticas como o feminismo, as lutas antirracistas, os movimentos ecológicos, entre outros. A atuação artística não visa mais apenas a grandes narrativas de transformação social em larga escala (macropolítica), mas se concentra em intervir nos regimes de força que operam na produção da subjetividade e nos modos de vida cotidianos.

Nesse sentido, o teatro torna-se político ao expor, questionar e atuar sobre as estruturas de poder que moldam a vida em suas dimensões mais íntimas e locais. A subjetividade do artista, suas experiências pessoais e a forma como a arte interage com as micropolíticas do corpo, do espaço e das relações humanas adquirem centralidade. A cena, seja na rua ou em espaços convencionais, passa a ser um laboratório de experimentação de novas formas de pensar, sentir e agir sobre o mundo, desafiando os modos de subjetivação dominantes e abrindo caminho para a invenção de outros modos de existência.

A compreensão das rupturas e reconfigurações do teatro político é significativamente enriquecida à luz da teoria do teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann, para quem a função designada como “política” do teatro desapareceu. “Ele não é mais, como na Antiguidade, centro de uma *pólis*, lugar de sua autocompreensão; o teatro, que se tornou assunto de uma minoria, também já não pode ser um ‘teatro nacional’, que fortaleceria uma ‘identidade’ cultural e histórica” (Lehmann, 2007, p. 408). Mesmo as iniciativas de propaganda política ou autoafirmação de classe restam ultrapassadas. O teórico argumenta que o teatro contemporâneo frequentemente se afasta da primazia do texto dramático, da narrativa linear e da ilusão mimética. A dimensão política, nesse novo paradigma formado pelo excesso de linguagens da contemporaneidade, não se restringe mais ao conteúdo veiculado por um texto ou à representação de conflitos sociais, mas permeia a própria estrutura da performance. Ainda que apresente em sua vasta cartografia “modelos para

uma nova politicidade da cena europeia” (Carvalho, 2007, p. 11), cujo *corpus* de análise se mostra distante da realidade vivenciada pelos grupos brasileiros, essa perspectiva é fundamental para entender as práticas dos grupos e coletivos que se consolidaram no país após os anos 1980, quando a experiência estética torna-se, em si, um ato político.

Para Lehmann, o teatro vale-se de um aprofundamento reflexivo dos temas políticos, porém “seu engajamento político não se encontra nos temas, mas nas formas de percepção” (Lehmann, 2007, p. 424). O teatro contemporâneo não apenas mostra uma realidade injusta; ele busca “problematizar a realidade presente através de uma experiência estético-perceptiva, o que significa que a política se manifesta na forma como a performance é construída e recebida. Elementos como a ruptura da ilusão cênica, a dissolução da fronteira entre palco e plateia, a ênfase na materialidade da presença dos performers e a exploração de rituais e experiências sensoriais contribuem para uma ‘politização da percepção’” (Lehmann, 2007, p. 424), ao criar uma situação que tensiona e expõe estruturas de poder, ideologias e convenções que moldam nossa percepção do mundo, o que promove uma libertação do texto e da representação em favor de outras formas de sentido e de experiência.

A emergência e o fortalecimento das formas documentárias no teatro contemporâneo representam uma outra significativa reconfiguração da atuação política. Béatrice Picon-Vallin destaca em sua análise sobre os teatros documentários como as produções desse campo buscam fazer entrar no mundo do teatro o mundo tal como ele é. Longe de ser uma mera reprodução da realidade, o teatro documentário apropria, filtra, confronta e encena a realidade, criando um espaço de reflexão crítica sobre o real,

apoando-se não mais sobre ficções dramatúrgicas já compostas, mas sobre dispositivos construídos com a ajuda de sondagens, investigações, arquivos, documentos, testemunhos às vezes muito aprofundados, reorganizados por um trabalho frequentemente coletivo e interdisciplinar, iluminados por pontos de vista novos, muitas vezes subjetivos (Picon-Vallin in Picon-Vallin; Magris, 2025, p. 66).

Ao enfatizar a estranheza ou alteridade que o real adquire na cena documentária – não apenas pela autenticidade do material (testemu-

nhos, documentos, objetos), mas pela forma como ele é apresentado e percebido –, esse “real do teatro” não é uma cópia, mas uma recriação que visa a uma nova compreensão. Assim, as estratégias documentárias trazem à cena vozes e histórias reais, muitas vezes de sujeitos marginalizados ou invisibilizados, e conferem uma agência política particular à performance. A autenticidade não é um fim em si, mas um meio para desestabilizar as narrativas oficiais, confrontar o público com realidades incômodas e abrir espaço para múltiplos pontos de vista.

A politização nas formas documentárias ocorre não apenas pelo conteúdo que é exposto – a violência, a injustiça, as narrativas silenciadas –, mas pela própria intervenção na lógica da representação. Ao borrar as fronteiras entre ficção e realidade, entre o ator e o personagem (que muitas vezes é ele mesmo ou um porta-voz do real), o teatro documentário questiona a natureza da verdade e da mediação. Essa abordagem ecoa as preocupações do teatro pós-dramático com a materialidade e a presença e com a problematização da percepção, oferecendo um caminho potente para a militância em um contexto no qual a crise da militância e a fragmentação ideológica demandam novas formas de engajamento.

A arte teatral atua micropoliticamente nesse contexto. Desnaturaliza o corpo e a subjetividade, expondo como o corpo é historicamente construído e atravessado por normas de poder (sexualidade, gênero, saúde) e recusando os sistemas de identificação modelizantes; agencia novas sensibilidades e percepções de mundo, promovendo experiências estéticas que abrem campos de percepção e afeto não conformes e imaginando outras possibilidades de relação; quebra as dicotomias e o cotidiano maniqueísta robótico; potencializa minorias e singularidades, dando voz e visibilidade a existências que escapam às normas hegemônicas ao fomentar a proliferação de devires (feminino, homossexual, negro) que rompem com as estratificações dominantes e se negam a ser absorvidos e esvaziados pela cultura-mercadoria; intervém na espacialidade e temporalidade do cotidiano, ocupando espaços públicos, redefinindo territórios e temporalidades da vida urbana, ao perturbar a ordem estabelecida dos fluxos e ritmos e rompendo com as percepções maquínicas.

Rupturas e reconfigurações micropolíticas: o Teatro Oficina e o Ói Nóis Aqui Traveiz

Nesse sentido, um olhar sobre as trajetórias do Teatro Oficina, de São Paulo, e do Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre, fornece exemplos paradigmáticos das rupturas e reconfigurações do teatro político brasileiro, transpondo as fases do engajamento militante e das reconfigurações dos anos 1980 para as formas de atuação e resistência contemporâneas.

O Teatro Oficina Uzyna Uzona exemplifica a radicalidade da politização da forma e da experiência dionisiaca como motor político, diferenciando-se do teatro político dos anos 1970 e mesmo das tendências mais reflexivas dos anos 1980. Sua prática alinha-se perfeitamente com a visão pós-dramática de Lehmann, que propõe uma politização pela desestabilização perceptiva. A encenação de *Bacantes*, por exemplo, é um manifesto pós-dramático, em que o texto de Eurípides é transformado em um ritual contemporâneo. A desestetização do objeto artístico e a busca por uma “comunhão sensorial e existencial rompem com as fronteiras entre palco e plateia, promovendo uma politização da forma pela experiência visceral”. A politização ocorre pela desestabilização perceptiva e pela experiência visceral, provocando o público a confrontar tabus e convenções, como explicitado na cena do esquartejamento narrado a Penteu, durante o ato II do espetáculo.

Alleyona Cavali/Mensageira entra vestida de boiadeiro, com roupa insinuante de couro marrom, botas e capa. Nas costas, a bandeira do Movimento Sem-terra. Traz numa das mãos o berrante e na outra o microfone. Corre para um lado e para outro como uma pantera enjaulada, e a fala grave em staccatto combina com o som de triângulo da música ao vivo, aumentando a tensão do que tem a dizer. Tendo chegado diretamente do monte Cyteron onde vira as veneradas bacantes, ela agora vem contar ao rei Penteu e a todos os demais sobre a guerra sertaneja das bacantes.

Mas: pausa. A mensageira tem receio do temperamento de Penteu, não sabe se deve relatar tudo. O rei, porém, tranquiliza-a, nada tem a temer quem cumpre o seu dever.

Pois então aí vai: o som do triângulo retorna e a música aumenta de volume. A mensageira narra a história com gosto. Diz que encontrou três coros de mulheres, cada qual governado por uma parenta do rei, a mãe e duas tias. Estavam todas dormindo ao léu até que, acordadas com o mugido dos bois, saltaram do sono e se ajoelharam em busca de mais prazer.

Os jagunços decidiram sequestrar Dona Agave, mãe de Penteu, pra puxar o saco do chefe. Mas na hora do acontecido, são eles que têm que picar a mula pra não virar picadinho. Uma das bacantes, por exemplo, pegara uma vaca leiteira à unha e a levantara em pleno ar, ao mesmo tempo em que outras estraçalhavam bezerrinhos. Comeram toda a carne num piscar de olhos.

À medida que vai expondo os fatos, as bacantes que estão em cena puxam pessoas para a pista e começam a interagir com elas, oferecendo-lhes vinho e iniciando um contato sensual, com direito a beijos e lambidas. Cada bacante pega uma dupla, geralmente um casal, e por um tempo ficam os homens e mulheres acariciando-se mutuamente.

Um grupo mais afoito de bacantes começa o ritual de esquiteamento de um dos espectadores. A música torna-se mais intensa. Eles oferecem-lhe vinho e tiram suas roupas. No outro lado da pista, um integrante do coro/Celso Sim devora um mamão, lambuzando-se com ele e o espatifando ao chão. No final da fala da mensageira, a vítima do esquiteamento está deitada nua com o rosto coberto por uma máscara. Suas roupas estão espalhadas pelo local. Retiram o espectador do centro da cena e o levam até a fonte de Dirce, de onde jorra a água da cachoeira na qual ele banha-se. Desfilam com ele pela pista, enfeitando-o com folhas, e depois protegem-no do frio com peles de veado (Massa, 1997, p. 162).

A cena do esquiteamento narrado a Penteu durante o ato II do espetáculo ilustra como o Oficina atua nas micropolíticas dos corpos e dos afetos, desestabilizando a percepção e as convenções. A Mensageira, com sua indumentária simbólica e narrativa intensa, não apenas conta uma história, mas evoca uma guerra sertaneja das bacantes, que ressoa com as lutas sociais e os devires contemporâneos. A interação com o público, oferecendo vinho e iniciando “contato sensual, com direito a beijos e lambidas”, e o “ritual de esquiteamento de um dos espectadores” – que culmina com o participante nu, enfeitado e banhado – rompe com os sistemas de identificação modelizantes da subjetividade capitalística (Guattari; Rolnik, 1996, p. 38). O espectador é levado a uma experiência que desorganiza a percepção habitual do corpo, da sexualidade e do ritual, agenciando novas sensibilidades e subvertendo a lógica da representação passiva para uma participação ativa e sensorial.

Conforme análise sobre a “precisão invisível” no trabalho do ator do Oficina (Massa, 1997, p. 178-185), essa abordagem “tira partido da improvisação a ponto do desempenho do ator ser amplamente sujeito à contingência da performance” e o deixa “livre para improvisar” (Massa, 1997, p. 253). É uma ruptura com modelos de atuação mais formalizada

(precisão dinâmica e a precisão orgânica, à época identificados respectivamente com o trabalho do ator nos espetáculos da Cia. dos Atores e do Centro de Pesquisa Teatral). Fruto de uma atuação em que o “coração bate junto”, a atuação fomenta uma “percepção menos estética e mais participativa” no espectador. A própria luta do Oficina pela preservação de sua sede contra a especulação imobiliária também o posiciona como um dos “coros de contrários” (Pompeu; Vasconcelos, 2020, p. 29) frente às agendas neoliberais, unindo a radicalidade estética à militância concreta pela autonomia do espaço artístico e cultural, resistindo à “cultura-mercadoria”.

A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz ilustra, por sua vez, a profunda reconfiguração da militância para a ocupação do espaço público e a inserção comunitária como ato político, reverberando diretamente as micropolíticas no cotidiano. Desde sua formação, a “tribo de atuadores” compreende o teatro como uma ferramenta essencial para a transformação social e para a constituição de um pensamento crítico. A prática do grupo, fundamentada na desconstrução de certezas e na escuta social, envolve uma profunda imersão nas contradições e belezas da vida. Como destaca Paulo Flores, a busca por uma forma revolucionária para um teatro de transformação, inspirada em Maiakovski, levou o grupo a inovar na produção e no espaço, questionando a organização convencional do sistema teatral e a subjetividade capitalística que molda a cultura:

O DCE [Diretório Central dos Estudantes] apoiava os espetáculos, as produções do Teatro de Arena de Porto Alegre, nesse período, que já é um período de efervescência política, no sentido que os diretórios, os DCEs, estão investindo na propaganda política, na luta direta contra a ditadura. O Oi Nós nasce bem no período, no ano em que se volta às ruas de novo depois do AI-5. É o período que começa discussão sobre a formação do Oi Nós. No segundo semestre de 77, é o auge das manifestações aqui em Porto Alegre de conflito com a polícia. Então é nesse momento que o Oi Nós, as pessoas tão começando a se encontrar, a discutir, e claro que os primeiros espetáculos, em 78 e 79, como são pessoas ligadas à universidade, de alguma maneira, várias delas, existe uma circulação de informação dos nossos espetáculos, de venda de ingresso direto aos estudantes. que aquele grupo de pessoas, a estética passava pelo ideológico. A gente não acreditava no tipo de teatro social que se fazia na época, uma forma tradicional, convencional, uma forma de organização de produção con-

vencional, do sistema aquele, do empresário que contrata o produtor, o diretor e o ator, então todas essas questões estavam em discussão. Então, pra nós, a frase do Maiakovski “Não há arte revolucionária sem uma forma revolucionária” era presente nas nossas discussões. Nós queremos um teatro de transformação, ele vai ter que reinventar, ele vai ter que pesquisar formas revolucionárias que existiram nas últimas décadas, vamos nos apropriar delas, vamos reinventar outras. E a questão do espaço era o segundo ponto, porque de que maneira o grupo poderia ter uma maior liberdade de criação; nem posso dizer que seria uma liberdade total de criação porque existia a censura, existia uma polícia extremamente repressiva, mas uma maior liberdade de criação, nós tendo o nosso espaço. Aí a gente vai poder reinventar um teatro novo pra nós (Flores, 2014).

A metodologia de criação do Ói Nós é caracterizada por uma profunda imersão em temas sociais e humanos, culminando em espetáculos que não se limitam a entreter, mas a interrogar e a mobilizar. O grupo observa que, ao longo de sua trajetória, muitos temas emergiram da própria vivência dos integrantes e do diálogo com as comunidades. O teatro, nesse contexto, é compreendido como um grande caldeirão cultural, em que as diversas influências e experiências se misturam para dar forma à arte. Nesse sentido, o coletivo acredita que essa escuta é fundamental para que a arte dialogue com o cotidiano e com a experiência humana, tornando-se, de fato, política. Segundo a atriz Tânia Farias,

A gente pensa muito muito quem é o público que está nos assistindo em sala. Por isso que, às vezes, a gente leva pessoas pra nos assistir. A gente, por exemplo, já fez espetáculos de “Vivência” pra um grupo de moradores de rua, a gente levou pra assistir ou pra pessoas do MST, só pra pessoas do MST, que é outra realidade... Justamente pra fazer essa troca. Porque a gente sabe que o público que naturalmente vai ao teatro é um. Então, por isso também, só pra dar vários exemplos de momentos que o Ói Nós exercita essa relação: a gente faz temporadas gratuitas e temporadas pagas. A gente sabe que o público que paga um ingresso de quarenta reais pra ir ao teatro é um, o público que vai pra fila cedo pra assistir ao espetáculo gratuito é outro, e a gente vai se dando conta de que é importante que o espetáculo dialogue com todo tipo de público. E que na sala vai ser sempre uma barreira, não importa se o espetáculo é gratuito. O fato de estar dentro de uma sala, uma camada inteira da população da tua cidade não vai te assistir, por isso a gente faz teatro de rua. A gente sabe que é quando tu encontra o desavisado na rua, tu chega em qualquer pessoa e, ainda sim, se tu ficar só no centro não vai pegar as pessoas da periferia, mesmo que as pessoas da periferia venham, mas têm pessoas que não saem de lá. Então tu precisa ir para lá também (Farias, 2016).

O Ói Nóis demonstra uma clara aversão à cultura-mercadoria e à produção de subjetividade serializada, buscando, através de sua escuta e imersão, produzir modos de subjetividade originais e singulares. Sua metodologia de criação emerge da vivência dos integrantes e do diálogo com as comunidades, tornando a arte um “grande caldeirão cultural” que dialoga com o cotidiano e com a experiência humana. A atriz Tânia Farias exemplifica essa micropolítica da presença e do acesso ao relatar a importância de fazer “teatro de rua” e de ir “para a periferia”, buscando o “desavisado” e reconhecendo que a sala de teatro, mesmo com ingressos gratuitos, é uma barreira para “uma camada inteira da população”. Isso evidencia a recusa à segregação cultural imposta, agenciando novas sensibilidades e percepções de mundo.

A iniciativa do Ói Nóis de circular no interior do Rio Grande do Sul, por ocasião dos 50 anos do Golpe Militar de 1964, com o espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* (2008) e performances sobre desaparecidos políticos é um exemplo contundente de teatro documentário e de militância micropolítica. Ao narrar a história de Carlos Marighella e a trajetória do Brasil, o grupo não apenas informa (macropolítica), mas provoca uma experiência imersiva e multifacetada que atua na memória, nos afetos e na percepção (micropolítica). A performance de rua dedicada aos desaparecidos políticos, onde se jogam papéis com nomes na rua, gera “zonas de atrito e conflito” (Farias), como o enfrentamento com um fazendeiro reacionário que “queria nos bater”. Essas reações demonstram como a arte na rua problematiza a realidade presente através de uma experiência estético-perceptiva (Lehmann), atuando diretamente nos agenciamentos coletivos de subjetividades e desafiando as narrativas hegemônicas. O teatro na rua, para o Ói Nóis, transcende a apresentação; é um ato de presença e afirmação que busca “aproximar as pessoas e provocar o pensamento crítico”, constituindo “fragmentos de sonho e de utopia” que geram reflexão sobre a vida e suas possibilidades.

Na última década, a trajetória do Ói Nóis Aqui Traveiz ganha um contorno ainda mais singular na atuação de artistas como Tânia Farias. Sua participação no grupo não apenas reflete como também intensifica

a compreensão das micropolíticas em jogo na cena contemporânea, especialmente ao integrar sua vivência pessoal e a perspectiva de mulher militante na construção dos espetáculos. Conforme é evidenciado em seu artigo *Uma História Íntima de Criação* (2014), em *Desmontagem Evocando os mortos – Poéticas da experiência* (2013) Tânia Farias não dissocia a arte da vida, e sua prática é um mergulho em um fazer teatral em que o trabalho autoral condensa um ato real com um ato simbólico. O espetáculo é, em essência, um ato de cidadania, um testemunho de que a real emancipação se constrói na constante reelaboração do ato criativo, buscando ver “o outro” e “ver-se no outro”. A desmontagem de suas personagens – Ofélia, Cassandra, Sasportas e Sophia – revela um percurso que se alinha perfeitamente, no qual a politização se manifesta na forma e na experiência, que desnaturalizam o corpo e a subjetividade.¹

Como atuadora – termo que une o ofício do artista à prática de ativismo político num exercício de paixão, conforme Sandra Alencar (1997) –, Tânia Farias utiliza a própria memória de dor e violação, como o estupro que sofreu, para dar corpo a Ofélia em *Hamlet Máquina*, de Heiner Müller. Essa não é uma memória afetiva no sentido stanislavskiano, mas uma “presença desta memória de dor contida nos ossos, na musculatura, no corpo” (Farias, 2014). Ao fazer de Ofélia uma força e não uma personagem que rompe com o mundo doméstico, reservado às mulheres, a atriz transforma a experiência pessoal em um potente agenciamento de resistência e encarna a revolta contra a violência de gênero. A cena em que Ofélia destrói os instrumentos de seu cativeiro com um cheiro de perfume de rosas em homenagem a uma atuadora falecida é um exemplo de como a subjetividade do artista e a poética ritualística se entrelaçam para criar uma experiência que desafia as convenções e as expectativas do público.

¹ Segundo Valmir Santos, a atuadora “revisita os processos de criação que deram sopro a três papéis femininos e um masculino. Em ordem cronológica: Ofélia em *Hamlet máquina* (1999), a partir da peça homônima do alemão Heiner Müller; Cassandra em *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process* (2002), a partir da novela Cassandra, da alemã Christa Wolf; Sasportas em *A Missão – Lembrança de uma Revolução* (2006), novamente a partir de texto de Müller; e Sophia em *Viúvas – Performance sobre a ausência* (2011), a partir de peça e da novela *Viudas*, do chileno Ariel Dorfman” (Santos, 2016).

Figura 2.1: Tânia Farias em *Desmontagem Evocando os Mortos*
– *Poéticas da Experiência*



Fonte: Foto de Rafael Saes.

Na criação de Cassandra em *Aos Que Virão Depois de Nós: Cassandra In Process*, Tânia Farias enfrenta o desafio de construir uma personagem de maior complexidade e contradições que, conforme a visão do mito grego, diz a verdade, mas não é ouvida. Sua experiência pessoal de confrontar um contexto muito machista, hostil e dissimulado nas reuniões pela preservação da Terreira da Tribo, sendo mulher e jovem, alimenta a Cassandra de Christa Wolf – uma mulher em busca de autonomia que não aceita passivamente o papel imposto pela sociedade. A ação de Cassandra de bater contra o ventre – numa reconciliação com o ventre gerador de tantos processos do grupo – e depositar homenzinhos azuis em um campo de batalha de mármore triturado é um ato performático que intervém na espacialidade e temporalidade do cotidiano, questionando a guerra, a pilhagem e o imperialismo e dando voz à mulher do campo, originária, latino-americana, que enfrenta múltiplas camadas de opressão, como apontado no artigo de Michele Rolim (2016).

Em *A Missão (Lembrança de uma Revolução)*, a decisão do Ói Nóis de inverter a questão racial pela problemática de gênero, representando todos os negros por mulheres, e a atuação de Tânia Farias como Sasportas com um quadril em constante movimento, com um tambor pulsando dentro do ventre, materializam a frase de John Lennon: “A mulher é o negro do mundo”. Aqui, o corpo da atuadora torna-se um território político, onde a dança do vodun e a ativação do ventre desnaturalizam o corpo e a subjetividade, recusando os sistemas de identificação modelizantes e agenciando novas sensibilidades em relação à luta e à identidade.

Finalmente, em *Viúvas – Performance sobre ausência*, Tânia Farias (como Sophia) não pretende construir uma personagem no sentido clássico, mas quer que se possa ver a atriz por trás da personagem. Ela agrega à Sophia a característica de mancar, como Rosa Luxemburgo, morta por suas ideias, um sinal de espera e da dor dos anos vividos, marcando a “luta por alteração do sistema político, econômico ou social imposto” (Rolim, 2016). Sua viagem ao Peru e o encontro com as mulheres indígenas para buscar trajes para Sophia demonstram a busca por uma autenticidade que permeia a experiência estética, conectando a personagem à ancestralidade e à luta das mulheres latino-americanas.

Figura 2.2: Tânia Farias em *Viúvas – Performance sobre ausência*



Fonte: Foto de Claudio Etges.

A par dessas potentes incursões de Tânia Farias, o espetáculo *Meierhold* (2018), adaptação do texto *Variaciones Meyerhold*, de Eduardo Pavlovski, introduz outra camada de reflexão sobre a prática política do Ói Nóis, dessa vez pelos anseios de seu fundador, Paulo Flores. A encenação sobre Vsevolod Meierhold, uma figura de postura artística, política e social contestadora, de personalidade ruidosa e irrequieta, ressoa diretamente com a busca do Ói Nóis por um teatro de transformação, como mencionado por Paulo Flores anteriormente. Meierhold, que priorizava a criação do ator, a apropriação livre do texto e a participação ativa do público, defendia uma liberdade de criação irrefutável, mesmo em meio a um momento político e cultural adverso. A tragédia de sua prisão e execução, por ser considerado antissoviético e contra o progresso socialista, transforma o espetáculo do Ói Nóis em uma poderosa metáfora sobre os perigos da censura e da repressão à arte e ao pensamento crítico.

Figura 2.3: Paulo Flores em *Meierhold*



Fonte: Foto de Matheus José Maria.

Cada um a seu modo, o Teatro Oficina Usyna Uzona e o Ói Nós Aqui Traveiz mantêm um compromisso com a disputa simbólica e militante contra todas as barbáries, mas adaptando suas formas e estratégias aos desafios de novas épocas, dialogando com as transformações da sociedade e as variantes dramáticas. Ao desautomatizar o olhar do público, suas estéticas remetem diretamente à politização da forma de Lehmann, na qual a experiência sensorial e a confrontação com a realidade nua e crua tornam-se o motor da reflexão. Como em outros coletivos artísticos, são exemplos de suas éticas singulares.

Ao encenar a trajetória de Meierhold, o Ói Nós não apenas homenageia um mestre da encenação, mas tece um comentário atual sobre a função do artista em sociedades que frequentemente tentam silenciar as vozes dissonantes. A discussão sobre o papel da arte e a função do artista, central na obra de Meierhold, é uma reafirmação dos valores do Ói Nós e de sua luta contínua por um teatro que não se curve às ideologias dominantes. A preocupação de Meierhold com o estudo das formas populares de teatro e a ênfase no treinamento árduo e no pensamento crítico do ator ecoam as práticas do Ói Nós de ir às ruas, de buscar a escuta social e de formar atores conscientes de seu papel político.

O ato de Tânia Farias, por sua vez, ao compartilhar seus segredos e fragilidades e potencializar a presença do ator no coletivo, é uma prova de que a ética interna do teatro de grupo, em sua generosidade e contestação, continua a gerar fragmentos de sonho e de utopia. Sua trajetória no Ói Nós, ao dar voz às mulheres protagonistas e desconstruir o feminino em uma sociedade patriarcal, mostra como o teatro pode ser um poderoso agente de transformação, não apenas questionando o sistema, mas gerando revoluções moleculares que se manifestam na experiência, na forma e na incansável luta por um mundo mais justo e plural. Ambos os caminhos – o das micropolíticas encarnadas por Tânia Farias e o da reflexão sobre a liberdade artística através de Meierhold, guiado por Paulo Flores – demonstram como o teatro político brasileiro estabelece uma relação singular com seu tempo ao continuar resistindo às lógicas de mercado e operar em coletividade sem negar os caminhos possíveis da individuação artística.

Referências

- ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.
- BETTI, Maria Silvia. A Politização do teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (org.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013.
- CARVALHO, Sérgio de. Apresentação. In: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- CANTON, Katia. *Da política às micropolíticas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- FARIAS, Tânia. *Entrevista a Clóvis Massa na disciplina de Teatro Comparado*. Mediação de Marta Haas. Departamento de Arte Dramática/IA/UFRGS, 13 jan. 2016.
- FARIAS, Tânia. Uma história íntima de criação. (2014). *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, 1 (1). Disponível em: <https://doi.org/10.14393/RR-v1n1a2014-03> . Acesso em: 01 out. 2025.
- FLORES, Paulo. *Entrevista a Clóvis Massa na disciplina de Seminário em Teatro I*. Mediação de Renato Mendonça. Departamento de Arte Dramática/IA/UFRGS, 13 nov. 2014.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância [livro eletrônico]: a intenção do popular no engajamento político*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- MASSA, Clóvis Dias. *O paradoxo de criação do ator na encenação teatral: improvisação e formalização na fenomenologia cênica contemporânea sob a ótica da percepção estética*. Dissertação (Mestrado) – ECA/USP, 1997.
- MATE, Alexandre. [À Guisa de] Apresentação: alguns coros teatrais inseridos nas práxis do [sujeito histórico] teatro de grupo. A explosão de uma estética poético-militante a (en)cantar a história, as cidades e suas gentes. In: MATE, Alexandre et al. (org.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias*. São Paulo: Lucias, 2020.

MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabis-cando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percursão de andança*. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-04122008-152310/pt-br.php>. Acesso em: 29 set. 2025.

PICON-VALLIN, Béatrice; MAGRIS, Erica (orgs.). *Teatros documentários* [livro eletrônico] / [idealização Luiz Fernando Lobo, Tuca Moraes; tradução Fátima Saadi]. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025.

POMPEU, Rudifran; VASCONCELOS, Thiago. O Teatro de Grupo em sua fase contemporânea. In: MATE, Alexandre *et al.* (orgs.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias*. São Paulo: Lucias, 2020. p. 28-31.

ROLIM, Michele. O percurso feminista do Ói Nóis Aqui Traveiz. *Teatro Jornal*, 20 ago. 2016. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2016/08/o-percurso-feminista-do-oi-nois-aqui-traveiz/>. Acesso em: 01 out. 2025.

SANTOS, Valmir. Eu, Tânia Farias, pela Tribo. *Teatro Jornal*, 24 out. 2016. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2016/10/eu-tania-farias-pela-tribo/>. Acesso em: 01 out. 2025.

Devenir activismo político

Maritza Farías Cerpa

Primera experiencia: 2010. “La llegada de Piñera”

Figura 3.1: Imágenes de Jesusa Rodríguez en obra “El maíz”



Fonte: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-61/6-1-review-essays/jesusa-rodriguez-s-transgenics.html>. Fotos de Julio Pantoja, 2005.

El sábado 16 de enero de 2010, doce años atrás, cuando faltaba solo un día para la segunda vuelta de las elecciones presidenciales, un solo día antes de que Sebastián Piñera fuese elegido presidente y comenzara su primer período 2010-2014, yo fui al teatro. Fui a ver la obra “El maíz” de la actriz, directora, activista, profesora, artista de performance y exsenadora mexicana Jesusa Rodríguez. El unipersonal

se presentaba en el Teatro de la Universidad Católica en marco del Festival Santiago a mil. Han pasado doce años de este recuerdo y aún permanece atesorado en mi cuerpo. No recuerdo con exactitud la obra. Internet me ayuda y repaso que se trataba de un rito escénico inspirado en la valoración que las culturas originarias le asignaban al maíz como fuente de vida y cómo una mujer, Jesusa Rodríguez, viajaba al inframundo con el fin de salvar el entorno de la amenaza proveniente de la industria transgénica. No me acordaba con exactitud de lo que se trataba, pero sí de lo que pasó después. La obra termina, los aplausos se hacen presentes, la sala está llena. Jesusa saluda desde el escenario y agradece humildemente el reconocimiento del público. La artista pide un poco de silencio y comienza a hablar. Nos hace una petición urgente. Nos dice: “mañana, no voten por Sebastián Piñera, la derecha no puede estar en el poder, esto es nefasto, ni les cuento yo como estamos en México con Felipe Calderón, por favor no permitan que ese hombre sea presidente”. Las palabras no son exactas a las que Jesusa debe haber dicho ese día, pero son las palabras que me dicta la memoria. La sala se vino abajo. Gritos, consignas, aplausos se hicieron presentes, un fervor inimaginable al término de una habitual función de teatro. Nunca había vivido algo así en el teatro. Se me puso la piel de gallina, un nudo en la garganta y los ojos llorosos. El corazón me latía fuerte y solo era espectadora de aquella manifestación espontánea, estaba impresionada, no me uní a los gritos ni me levanté de mi asiento, solo sentía. Nunca había experimentado esta dimensión del teatro. Nunca había sentido en una sala de teatro lo que solo había sentido en las protestas y en espacios abiertos, como la calle. Jesusa Rodríguez incitó al público, hizo que tomaran partido y que lo manifestaran. La artista hizo que el teatro deviniera activismo.

Segunda experiencia: 2019.

“La violencia político sexual es terrorismo estatal”

Después de nueve años la sensación anteriormente descrita volvió a suceder. Esa vez fue el primer gobierno de Piñera el que movilizó a la gente de sus asientos y la segunda experiencia que relataré coincidió

con su segundo mandato. Tal como lo predijo Jesusa Rodríguez, Piñera fue nefasto. La primera vez solo me quedé sentada observando la situación sin poder pararme de tanta emoción, esta vez, hace tres años, ya no fue así.

Figura 3.2: Afiche obra *Irán #3037*, dirigida por Patricia Artés Ibáñez



Fonte: <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2019/09/17/iran-3037-la-obra-que-denuncia-la-violencia-politico-sexual-contra-las-mujeres-en-venda-sexy.shtml>, 2019.

Entre el 28 y el 30 de noviembre de 2019, la obra “Irán 3037” se presentó gratuitamente en el Teatro Nacional Chileno. Estas funciones estaban enmarcadas en el ciclo Teatro en emergencia, que presentaría obras relacionadas con el acontecer del país. Al llegar al teatro, que está al lado del Palacio de la Moneda, el aire era irrespirable de tantas bombas lacrimógenas que se habían incrustado tanto en árboles como en el cemento. Estábamos en plena Revuelta Social. La Moneda cercada de pacos, la calle Morandé custodiada por pacos que al querer ingresar preguntaban dónde íbamos y a qué. Logré entrar al teatro en el intento

de cruzar lo menos posible alguna palabra o intercambio de miradas con los pacos.

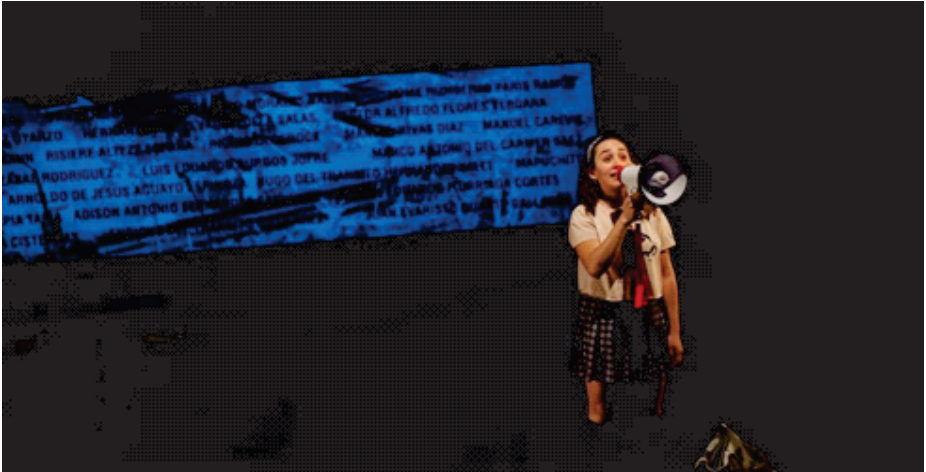
Figura 3.3: Imágenes de la obra *Irán #3037*



Fonte: Foto de Macarena Rodríguez, 2019.

“Irán 3037”, dirigida por Patricia Artés Ibáñez, reflexiona acerca de las violaciones a los derechos humanos cometidos en la dictadura cívico-militar chilena, principalmente a lo que se refiere a la violencia político sexual ejercida en contra de mujeres que fueron torturadas en la casa de torturas la “venda sexy”.

Figura 3.4: Imagen de la obra *Irán #3037*



Fonte: Foto de Macarena Rodríguez, 2019.

Dos megáfonos rojos con blanco son parte de la escena, dos de las actrices amplifican sus voces a través de ellos. Al terminar la función son ellas mismas las que despliegan un lienzo en el que se lee “No nos cuidan, nos violan”.

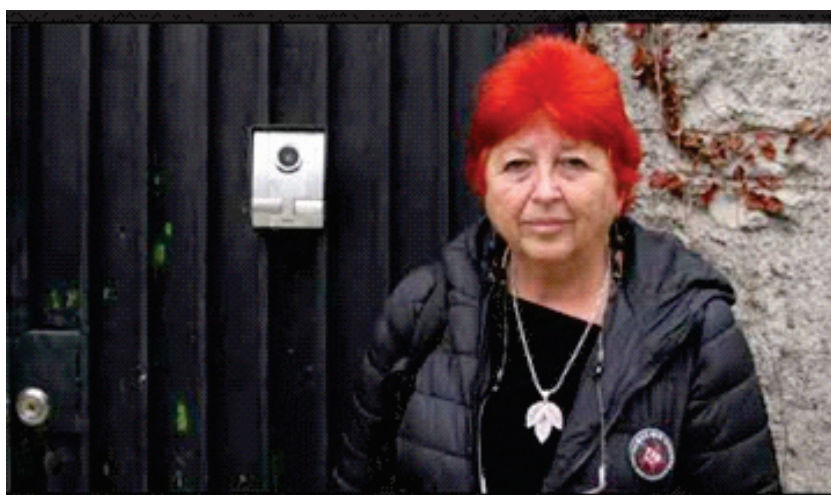
Figura 3.5: Imagen final de la obra *Irán #3037*
en el Teatro Nacional Chileno



Fonte: Foto de Maritza Farías Cerpa, 2019.

Entre los aplausos de las y los asistentes se va escuchando la voz de Beatriz Bataszew amplificada también por un megáfono: “Basta ya de impunidad / al milico violador / hasta cuando la justicia defendiendo la inmundicia / hasta cuando el estado sosteniendo el patriarcado / las mujeres torturadas no nos quedamos calladas”. Beatriz repite el grito para que todas y todos los asistentes nos hagamos parte de él repitiendo lo que ella va diciendo.

Figura 3.6: Beatriz Bataszew



Fonte: <https://radiojgm.uchile.cl/expropiacion-venda-sexy/>, 2023.

Beatriz Bataszew¹ es una de las mujeres sobrevivientes del centro de torturas la “venda sexy”. La sala de teatro nuevamente se enciende, todos comenzamos a gritar consignas que están a flor de piel desde el 18 de octubre. Esta vez salto de mi asiento y con la voz emocionada me uno a los gritos ardientes de todos los presentes. Hay un conversatorio al final de la función, miro a mi alrededor y todos tenemos las mejillas coloradas, de entusiasmo, rabia y pasión. Irán 3037 es una obra de teatro activista. El activismo a través del teatro.

¹ Para más información, ver video “Reinstalación baldosa por la memoria, Venda Sexy”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=-XMwzqNP5YA&t=1s>.

Tercera experiencia: 2020. **“Que muera Piñera y no mi compañera”**

Figura 3.7: Imágenes de la obra *Paisajes para no colorear*



Fonte: <https://gam.cl/teatro/paisajes-para-no-colorear/>, 2018.

Miércoles 4 de marzo de 2020, Matucana 100. Luego de estar meses de gira por el mundo, el elenco de la obra “Paisajes para no colorear” aterriza en Santiago de Chile y vamos a verla con mis hermanas y sobrinas. Un grupo de nueve jóvenes entre 13 y 17 años muestran desde la escena la vulnerabilidad, rebeldía, violencia y estigmatización del mundo adolescente femenino. Se posicionan frente a la naturalización de la violencia de género. Meses antes, había visto un video que circulaba en internet y que mostraba al elenco recibiendo los aplausos en España. Luego de estos, una de las jóvenes actrices habla directamente al público para informarles detalladamente de los sucesos que estaban aconteciendo en nuestro país. Ellas estaban en España cuando comenzaba en Chile la Revuelta Popular².

² Ver video “Niñas de obra ‘Paisajes para no colorear’ llaman a luchar por derechos, Santiago 2019”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JGMLKbM-lAI>.

Nuevamente, al terminar la función y con un teatro lleno de gente, todo el mundo aplaudía sin que nadie se moviese de su asiento. El aplauso fue largo y reflexivo. Al levantarme un calor interno me invadió, algo se había encendido en mi con el transcurrir de la obra, y empecé a gritar. Así, sin pensarlo, solo haciéndole caso al cuerpo grité a viva voz “Que muera Piñera y no mi compañera” y las personas respondieron al instante. Parece que todas y todos estábamos sintiendo lo mismo, solo que nadie se atrevía a dejarlo salir porque estábamos en una sala de teatro y no era lo apropiado, “las consignas se gritan en la calle y no en una sala de teatro” deben haber pensado todos. Pero desde el 18 de octubre los deberes ser y todas las estructuras se vieron cuestionadas y puestas en jaque. “Ni una mujer menos ni una muerta más” y así, todo el teatro gritaba mientras íbamos saliendo de la sala. Sonreíamos, nos mirábamos a los ojos y nuevamente las mejillas encendidas. La obra “Paisajes para no colorear” inflamó los corazones de todas las que estábamos ahí porque nos vimos reflejadas en cada abuso, en cada menosprecio, en cada mirada cochina, en cada palabra que salía de la boca de estas jóvenes mujeres y en cada acción que sus cuerpos realizaban. El público devino activo. Todas y todos por un instante nos volvimos activistas. La obra se pegó a nosotras y con el corazón latiendo y la voz nerviosa nos atrevimos a gritar juntas, como lo hacíamos en la calle.

Sentir que el propio cuerpo está haciendo algo. Devenir activo

“Los artistas por sí solos no pueden cambiar el mundo. Pero tampoco puede hacerlo nadie más, *solo*. Lo que sí podemos hacer es decidir formar parte del mundo que está cambiando” (Lippard, 1983, p. 61). Son las palabras de Lucy Lippard en su texto de 1983 “Caballos de Troya: arte activista y poder” en el que plantea que el poder del arte “es subversivo más que autoritario y consiste en su conexión de la capacidad de hacer con la capacidad de ver (y por tanto en su poder para hacer que otros vean que también ellos pueden hacer algo a partir de lo que ven... y así sucesivamente)” (Lippard, 1983, p. 62). El *teatro que deviene*

activista o el activismo que deviene en teatro otorga la posibilidad de acción, de trasladarse desde la observación a la práctica, “hacer ver” o “ver y hacer”, a esto apunta Lippard enfocándose en los objetivos del activismo artístico; a quien presencie o experimente un *teatro activista o activismo teatral o activismo escénico* se le concede intrínsecamente la posibilidad de hacer, no necesitando más que su propio cuerpo para accionar creativa y políticamente. Retomando lo señalado por Lippard, el arte tendría la capacidad de insurrección, ya que puede implantar en las personas por medio de los procedimientos artísticos: reflexiones, cuestionamientos y críticas, acerca de los sistemas que se revelan y por los que nadie nunca se había preguntado. Cito: “En la mayoría de los casos la situación social externa no afecta directamente al arte, (pero) sí afecta a la mayoría de los artistas como personas” (Lippard, 1984, p. 65).

El *teatro con orientación política* se presenta así, como una manifestación que le devuelve el ejercicio político como fuerza de acción a quien participa de la obra, entendiendo política como lo indica Alain Badiou: “el conjunto de procesos que permiten al colectivo humano devenir activo o capaz de posibilidades nuevas en cuanto a su propio destino” (Badiou, 2013, p. 16). Al ser un espectador participante al que se apela en su sentido ciudadano, las operaciones que interactúan al interior del sistema de la democracia representativa se dislocan hacia una democracia participativa en la que son los espectadores (especta-actores) quienes ejecutan la acción, los que ejercen su derecho de participación política. No se espera a que sean otras y otros quienes hagan algo, sino que son las personas, artistas o activistas, quienes se toman la acción y deciden incidir directamente en la sociedad. En este ir y venir entre *arte* y activismo es la rebeldía el afecto común que empuja a salir a las calles.

El *teatro*, como herramienta del activismo político, otorga la posibilidad de sentir que es el propio cuerpo el que está haciendo algo, impulsa la propia acción y la importancia de tomar partido visibilizando con el cuerpo una opción política puesta en acontecimiento, “se deviene activo”, como lo señaló Badiou en las posibilidades de forjar el propio

camino. Los espectadores toman la palabra con su cuerpo y sienten que están aportando, que están haciendo algo para incidir en el destino que pretende que tome su sociedad. Se produce una restitución del poder del cuerpo.

El activismo artístico, arte activista o *artivismo* es un arte político directo y didáctico cuyas obras-acción funcionan a menudo según Lippard “como un ‘arte que hace despertar’, un catalizador de la acción colectiva” (Lippard, 2001, p. 51-72).

El *arte activista* surge en respuesta a un contexto determinado y a problemáticas sociales que aquejan el presente, está completamente situado en lo que está ocurriendo en la actualidad. En el contexto de sociedades fracturadas, con tramas pendientes, el *arte activista* es una posibilidad de acción personal y otras veces de acción colectiva, es un impulso al movimiento que arde dentro del ser y al que le urge accionar dentro de un contexto que le aflige y le duele, como lo aclara la definición de Manuel Delgado: “la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos” (Delgado, 2013, p. 70).

Figura 3.8: Imágenes de Jesusa Rodríguez en el Congreso de México



Fonte: <https://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/2019/jesusa-rodriguez-presenta-iniciativa-para-salvar-al-maiz.html>, 2019.

Después de todo no es extraño pensar que la artista Jesusa Rodríguez deviniera política llegando a ser senadora de la República y que en su ejercicio en el cargo fuese una férrea defensora del maíz, llegando incluso a hacer sus intervenciones en el Congreso de una manera performática. Su insistencia en el tema la hace activista, puesto que esta, es una característica del activismo.

Figura 3.9: La directora Patricia Artés junto al colectivo Mujeres Sobrevivientes



Fonte: Imágenes de Patricia Artés Ibáñez, 2019.

Pienso también en la directora Patricia Artés que durante 15 años ha dedicado su trabajo a hacer un teatro activista porque ella misma es una activista que durante mucho tiempo se ha hecho presente tanto en la calle, en los espacios comunitarios como en el hacer un teatro comprometido políticamente. Insiste, nuevamente la insistencia se nos presenta en el quehacer.

Figura 3.10: Elenco de *Paisajes para no colorear* con cartel de denuncia en 2019



Fonte: <https://www.instagram.com/paisajesparanocolorear/>, 2019.

El elenco de “Paisajes para no colorear” se afecta como personas, tal como lo señaló Lucy Lippard, tal vez la Revuelta Popular no afectaba directamente al arte, pero sí a sus artistas como ciudadanas y ciudadanos. Ellas utilizan el escenario para entregar un mensaje claro y directo, sin mediación ni contención de la emoción. Todo es más urgente. Pienso también en el camino que recorrí como espectadora de teatro en los tres relatos que compartí con ustedes, la primera vez me quedé sentada sin hacer nada, solo impactada de lo que estaba viviendo, la segunda vez me hice parte del colectivo, me uní a la fuerza común, y en la tercera vez inicié la agitación en el edificio teatral.

Hacer, devenir a activas, devenir activos, hacer algo, no esperar ni dejar a que otros lo hagan por mí. Por eso me gusta tanto la definición de política de Badiou porque me parece la más perfecta que define un ser político: “el conjunto de procesos que permiten al colectivo humano devenir activo o capaz de posibilidades nuevas en cuanto a su propio destino”.

Referencias

BADIOU, Alain. *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.

DELGADO, Manuel. Artivismo y pospolítica: sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Revista QUADERNS-E*, 18(2), p. 68-80 ISSN 1696-8298 © Quaderns-e de L'ica. Número 18 (2) Any 2013 p. 68-80 ISSN: 1696-8298 www.antropologia.cat, 2013.

LIPPARD, Lucy. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En: BLANCO, Paloma *et al. Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

LIPPARD, Lucy. Caballos de Troya: arte activista y poder. En: WALLIS, Brian (ed.). *Art after Modernism: Rethinking Representation. The New Museum of Contemporary Art*, Nueva York, p. 341-358, 1984.

Teatro Negro: uma ponte entre a Bahia e o Rio Grande do Sul

Celso de Araújo Oliveira Júnior

Retrato após a devastação – antes da ponte

Um sorriso negro, um abraço negro / Traz....felicidade / Negro sem emprego, fica sem sossego / Negro é a raiz da liberdade / Negro é uma cor de respeito / Negro é inspiração / Negro é silêncio, é luto / Negro é... a solidão / Negro que já foi escravo / Negro é a voz da verdade / Negro é destino, é amor / Negro também é saudade... (Dona Yvonne Lara).

Durante o período de outubro a novembro de 2024, em que estive na cidade de Porto Alegre (e Canoas), para realizar uma das etapas dos estudos do estágio pós-doutoral, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, encontrei uma cidade ainda muito marcada pelas recentes enchentes que devastaram o estado do Rio Grande do Sul. As marcas da água ainda podiam ser vistas nitidamente em alguns prédios públicos no centro da cidade. Mas também havia marcas invisíveis, que se notavam nos relatos ainda muito espantados das pessoas que haviam vivido a invasão das águas. Foram perdidas residências, livros, roupas e materiais cênicos. E grupos de teatro que tiveram suas sedes invadidas pelas águas e perderam material cenográfico, figurinos, acervos de livros, documentos, fotografias. Os relatos comuns de várias pessoas. Durante os meses de outubro e novembro, houve uma retomada dos grandes eventos artísticos e culturais, como a Feira do Livro, o Porto Alegre em Cena e o Palco Giratório – SESC. Porto Alegre voltava a fervilhar com atividades culturais.

A organização do grande festival Porto Alegre em Cena não ignorou as consequências da devastação e, no texto que abre o catálogo com a programação do festival do ano de 2024, Luciano Alabarse, coordenador geral incansável do Porto Alegre em Cena, manifesta-se de peito aberto:

Como qualquer um, minha reação foi de espanto e impotência. As perguntas sobre o futuro se impuseram imperiosas, urgentes. Futuro individual, futuro profissional. Qual o papel da arte no meio de uma tragédia climática sem precedentes? Qual o sentido de somar forças e iniciativas para preservar as condições do ofício artístico num cenário devastado e destruído? Essas e muitas outras perguntas pediam respostas e posicionamento (Alabarse, 2024, s.p.).

Numa decisão surpreendente, inédita e magnânima, a coordenação decide realizar o festival apenas com espetáculos de grupos e coletivos oriundos do Rio Grande do Sul, conforme afirma o próprio Alabarse no texto do catálogo:

Numa manhã, acordei decidido a encarar essa situação e propus ao grupo uma mudança radical de nossas metas e objetivos. Nosso festival deixaria seus parâmetros construídos ao longo de trinta anos para fortalecer um evento voltado aos grupos e trabalhadores gaúchos de cultura. Colocada ao grupo curatorial, a reação foi imediata e emocionante. Começava ali um Em Cena voltado à produção cênica dessa categoria profissional necessitada de alento, carinho e força de trabalho (Alabarse, 2024, s.p.).

Assim, a cidade de Porto Alegre, o estado do Rio Grande do Sul e seus fazedores de teatro e das artes cênicas iniciam o processo de cicatrização das feridas causadas pela enchente que assolou a região em maio de 2024.

Foi nesse período que eu travei contato com os grupos Pretagô e Caixa Preta, em Porto Alegre, e seus integrantes Jessé Oliveira e Bruno Monteiro. Em um encontro com estudantes do Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pudemos conversar sobre suas vivências, escolhas estéticas, embates políticos e experiências na cena.

Além desses encontros presenciais, alguns anos antes, entre 2022 e 2023, participei ativamente das atividades virtuais do projeto *Arte como ciência*, organizado pela pesquisadora, atriz, diretora e dramaturga Viviane Juguero. Uma das atividades do projeto chamava-se *Arte como ciência: raízes*, que promoveu o intercâmbio com personalidades, mestres e mestras das artes cênicas gaúchas. Nessa ocasião, pude conhecer as trajetórias de pessoas como Vera Lopes, Mestre Pernambuco, Irene Santos, Zé da Terreira, assim como Richard Serraria e a iluminadora estadunidense Kathy Perkins.

Dessa maneira, a ponte entre o teatro gaúcho e a Bahia estava sendo construída.

Teatro negro no Brasil

A atriz, professora e pesquisadora baiana Evani Tavares Lima, em sua tese de doutorado intitulada *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, apresentada em 2010, na UNICAMP, define resumidamente para a pesquisadora o que se pode chamar de um teatro negro: “aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra” (Lima, 2010, p. 43).

Ela divide esse conjunto de manifestações em três categorias: a) performance negra: formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de plateia para acontecer, folguedos populares (a exemplo do bumba meu boi, do maracatu, da congada, do congo, do samba rural, entre outros), formas expressivas como a capoeira e o samba; expressões religiosas como a festa da Boa Morte e alguns aspectos da religião dos orixás. De modo geral, nas produções dessa natureza a reflexão crítica sobre o contexto social e a problematização das questões negras na sociedade podem, eventualmente, ocorrer de modo intrínseco, mas não necessária e exclusivamente; b) teatro de presença negra, que está mais relacionado às expressões literalmente artísticas, como teatro, dança, música, de expressão negra ou com sua participação, ou produções que envolvam elencos de maioria negra. Nessa categoria, pode-se incluir um grupo teatral que monta peças de William Shakespeare ou Anton Tchekhov, autores notadamente não negros, com o propósito apenas artístico (a pesquisadora amplia sua categoria para as companhias teatrais de mulatos do século 17, bem como as revistas musicais do início do século 20); e, finalmente, c) teatro engajado negro, que diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política e que se distingue da categoria anterior justamente por seu posicionamento político. Essa

vertente teatral apresenta um posicionamento assumidamente crítico (seja no texto, nas escolhas estéticas de forma ou em ambos) em relação à situação do povo negro e de sua cultura na sociedade, utilizando o teatro como ferramenta de sua contestação (Lima, 2010).

Nesse sentido, o teatro negro apresenta performances e obras dramáticas que se fundamentam em pontos importantes como identidade, cidadania e, como aponta o pesquisador Julio Moracen, em sua tese intitulada *À sombra de si mesmo: um estudo do Teatro Negro Caribenho*, de 2004, atos rituais do povo negro. Dessa maneira, Evani Tavares Lima define o teatro negro como sendo “aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras” (Lima, 2010, p. 48).

Há algumas poucas informações sobre grupos de teatro negro no Brasil. No ano de 1882, há um registro de apresentação de “um grande espetáculo” na cidade de Lagos, na Nigéria, pela Brazilian Dramatic Company, que seria a primeira companhia teatral formada por artistas negros no Brasil, entre eles J. J. Da Costa, J. A. Campos, L. G. Barboza. Criada por Z. P. Silva, um brasileiro ex-escravizado liberto, que se mudou para Lagos após sua libertação. Segundo informações, “o grupo foi pioneiro ao levar para o seu país o teatro nos moldes europeus, misturado com elementos da cultura local, proporcionando uma expansão das artes cênicas nas regiões africanas” (Serrano e Del., 2012). Existem, ainda, evidências de uma representação dramática em homenagem ao aniversário de D. Pedro II, então imperador do Brasil.

Já no século 20, foi criada a Companhia Negra de Revistas pelo ator negro De Chocolat (João Cândido Ferreira) e pelo produtor branco Jaime Silva, que esteve em atividade apenas entre os anos de 1926 e 1927 e revelou grandes nomes da cultura brasileira como o ator Grande Otelo e o músico Pixinguinha. João Cândido Ferreira, que respondia pelo pseudônimo de De Chocolat, recebeu esse apelido de sua “madrinha artística”, a atriz, cantora e dançarina Josephine Baker, uma verdadeira estrela do entretenimento no período entre guerras na Europa. Entre os espetáculos produzidos pela Companhia Negra de Revistas es-

tavam títulos como *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Café torrado* e *Bataclan preto*. Após uma exitosa temporada pelo Rio Grande do Sul, a Companhia recebeu o convite de se apresentar na Argentina e no Uruguai. Porém, uma revista do Rio de Janeiro pediu a intervenção do Ministério das Relações Exteriores a fim de “evitar essa propaganda do nosso país”, e o escândalo criado foi tão grande, que o conselho deliberativo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) foi contrário à turnê internacional, constituindo uma comissão para fazer a Companhia desistir da ida aos países vizinhos.

Em 1944, no Rio de Janeiro, foi criada a companhia teatral Teatro Experimental do Negro – TEN por Abdias do Nascimento, tendo no elenco, entre outros, Léa Garcia, Ruth de Souza e Haroldo Costa. O TEN teve uma atuação marcante no teatro brasileiro com montagens icônicas como *Otelo*, (1946) e *Calígula*, (1949), *Perdoa-me por me traíres*, (1957), *Sortilégio*, 1959. Em 1966, o TEN foi impedido pelo governo brasileiro, em plena ditadura militar, de participar do primeiro Festival Mundial de Artes Negras, realizado no Senegal. No ano seguinte, em 1967, o grupo acabou.

Figura central do teatro negro brasileiro, Abdias do Nascimento é um dos nomes mais emblemáticos da cultura brasileira e mundial. Foi ator, encenador, dramaturgo, artista visual e professor universitário. No repertório de sua companhia teatral, o Teatro Experimental do Negro apresentou autores europeus e estadunidenses, bem como dramaturgia própria, ressaltando a presença de elencos formados por atores e atrizes negros e promovendo a ressignificação de clássicos da dramaturgia a partir do viés negro.

O Teatro Experimental do Negro – e suas dissidências – foi uma das mais influentes companhias de teatro brasileiras e produziu reverberações importantes no teatro nacional, influenciando uma série imensa de grupos de teatro e companhias teatrais que vieram após a sua existência e que são elencados longamente pela pesquisadora Christiane Douxami em seu artigo *Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono*, publicado na revista *Afro-Ásia*, 25-26, de 2001. O Teatro Negro no Brasil apresenta-se como um movimento de resistência, identidade e valoriza-

ção da cultura afro-brasileira, destacando sua importância na luta contra o racismo e na construção de narrativas próprias. É o marco inicial, que buscou romper estereótipos e dar protagonismo a artistas negros.

Para Abdias do Nascimento, o teatro é um “instrumento de redenção e resgate dos valores negro-africanos” (Nascimento, 1966, p. 123) e, ainda, o Teatro Experimental do Negro

Visava estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de ideias, debates, propostas e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades (Nascimento, 2004, p. 13).

Teatro negro baiano: Bando de Teatro Olodum

Compreender a importância do impacto do surgimento do Bando de Teatro Olodum é fundamental para criar um panorama do teatro negro contemporâneo brasileiro.

No fim dos anos 1970, foram criadas em Salvador agremiações carnavalescas de grande influência para a mudança do comportamento social e político em relação às questões étnico-raciais. Afoxés e blocos afros trouxeram para as ruas indumentárias em estilo africano (batas, panos pintados, palhas, entre outros) e cabelos em tranças e em estilo rastafári. Os desfiles tornaram-se verdadeiras manifestações do “orgulho da raça”! Entre algumas dessas agremiações históricas estavam o Araketu, o Malê Debalê, o Badauê, o Muzenza e o Ilê Aiyê (Lima, 2010). As agremiações constituem-se não somente como blocos carnavalescos, mas como entidades culturais. E, como tais, acabam por abarcar diferentes funções ao longo do ano; uma delas é a educativa, junto à sua comunidade de origem. Por não ter a mesma perspectiva da escola formal (programa fechado, separação por idade, nível, etc.), essas escolas, em geral, utilizavam a arte como ferramenta estratégica, tanto para facilitar a assimilação do aprendizado como para envolver e trabalhar com a integração do grupo. Assim, a maioria dessas entidades possuiu, em

seus programas, aulas de teatro, dança, música, percussão e artes visuais (Douxami, 2001). A Banda Olodum surge nesse período.

A Banda Olodum apresentou-se pela primeira vez ao público baiano no carnaval de 1980. Surgida no bairro do Pelourinho, o grupo ganha, logo em sua primeira aparição, status de banda revelação do ano e a partir dali seguirá uma carreira de sucesso. A razão disso é, sobretudo, por causa de sua inovação rítmica da música afro-baiana carnavalesca que se fazia então. Diferente dos já consagrados blocos afros e afoxés, o Olodum não utiliza o *Ijexá* como seu ritmo principal. Ao invés disso, opta por fazer uma mistura inusitada dos ritmos baianos com uma cadência bastante próxima do reggae.¹ Dessa maneira, faz nascer o samba-reggae (Lima, 2010).

Depois de ter criado uma banda de música mirim (voltada para a formação de jovens percussionistas) e um grupo de dança (que daria suporte e formação para aspectos coreográficos do bloco de carnaval) no ano de 1990, a direção da agremiação carnavalesca Olodum deu início a uma série de oficinas de teatro, coordenadas pelo diretor teatral Marcio Meirelles, ministradas por Chica Carelli (interpretação teatral e codireção), Jarbas Bitencourt (diretor musical), Zebrinha (preparação corporal), Maria Eugênia Millet (improvisação), Leda Ornelas (preparação corporal) e Hebe Alves (preparação vocal). Assim, em 1991 surgiu o Bando de Teatro Olodum com a estreia da peça *Essa é nossa praia*, dirigida por Marcio Meirelles e Chica Carelli, que trazia à cena a realidade dos moradores da região do Maciel (uma área mais pobre e menos turística do Pelourinho) com textos e personagens criados a partir de improvisações baseadas no dia a dia da convivência daquelas pessoas.

O impacto causado pelo Bando de Teatro Olodum para o movimento teatral de Salvador equivale ao impacto da música do próprio Olodum, com a invenção e divulgação do samba-reggae.

¹ “Ijexá” é um toque de percussão litúrgico iorubá trazido da cidade nigeriana de Ìjṣà (Ijexá) e incorporado aos terreiros de candomblé nagô da Bahia, popularizado nas ruas pelos afoxés (ex.: Filhos de Gandhi). Já o “samba-reggae” foi criado em Salvador no início dos anos 1980 por Neguinho do Samba na bateria do bloco Olodum; a sonoridade funde um ritmo chamado “samba duro” com o reggae jamaicano e ritmos caribenhos.

Entre seus admiradores e colaboradores estão o cantor Caetano Veloso e a produtora e diretora Monique Gardenberg, que se tornaram fãs e grandes captadores de capital social para o grupo. Um dos resultados dessa parceria é a projeção do grupo nos circuitos teatrais do Rio e São Paulo e o filme *Ó pai ó*. Outra figura significativa nessa caminhada do Bando é o ator e diretor Hilton Cobra. Esse encontro resultou na criação de outro grupo de teatro negro, a Companhia dos Comuns, e no Fórum Nacional de Performance Negra (Lima, 2010, p. 162).

Porém, segundo a pesquisadora Evani Tavares Lima, o Bando de Teatro Olodum, hoje assumido como um grupo de teatro negro, não nasceu como tal. Apesar de ter se originado do interior de uma agremiação que protestava abertamente contra a opressão do negro na sociedade (Grupo Cultural Olodum), o Bando não segue o mesmo discurso combativo da organização que lhe deu o nome. De acordo com o jornalista Uzel (2003), ao iniciar seus trabalhos com o Bando, o objetivo de Márcio Meirelles, seu diretor, era claro: “a teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia” (Uzel, 2003, p. 37). Com o grupo pretendia “trabalhar a realidade cotidiana do povo baiano: o carnaval, o candomblé, a rua, a pobreza, a marginalidade, o racismo, o conflito social...” (Uzel, 2003, p. 38). Assim, o Bando inicialmente era orientado por uma linha que procurava retratar o social, o povo e suas questões, contemplando a temática negra na medida de sua presença enquanto contingente e cultura desse universo geral denominado popular.

Essa orientação dará os primeiros contornos à expressão do grupo: o cotidiano “carnavalizado” baiano; figuras típicas do Pelourinho: vendedora (“baiana”) de acarajé, travestidos, prostitutas, “menino de rua” e malandros. A peça de estreia do Bando foi *Essa é nossa praia* (1991). Sem cenário, mas buscando uma ambientação mais ou menos realista, o espetáculo traz coreografias e música ao vivo tocada pela Banda Mirim do Olodum. Nos dois espetáculos seguintes, *Ó pai ó* (1992) e *Bai bai Pelô* (1994), segue a mesma orientação, repetindo inclusive as mesmas figuras ao estilo da *Commedia dell’Arte*. Além da inspiração nos personagens típicos e em suas indumentárias, o Bando também traz para cena os conflitos, os aspectos pitorescos e o vocabulário de rua (pleno de humor e sarcasmo) das figuras que habitavam o bairro do Pelourinho, em Salvador (Lima, 2010, p. 164).

Espectáculos de forte comunicação com o público, ancorados numa estética que alia música tocada ao vivo, a potência de seus tambores e as coreografias enérgicas de José Carlos Arandiba (Zebrinha).

Por outro lado, o Bando de Teatro Olodum também criou espetáculos que surgem como releituras marcantes de clássicos da dramaturgia mundial, sempre trazendo a crítica social e política em sua matriz, sem abandonar o caráter engajado que marcou a trajetória do Bando. Dessa vertente de produção de peças clássicas destacam-se: *Woyzeck*, de Georg Büchner (1992), *Medeamaterial*, de Heiner Muller (1993), *Ópera de três reais*, de Bertolt Brecht (1996), e *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare (1999).

Porém, como aponta assertiva a pesquisadora Christine Douxami, com o tempo o discurso do Bando parece ter se radicalizado em direção a uma reivindicação especificamente negra com o espetáculo *Cabaré da rrrraça* (1997). Nesse espetáculo procuraram levantar questionamentos contundentes sobre a situação atual do afro-brasileiro na sociedade, usando técnicas do teatro interativo e questionando a plateia. A peça é um dos grandes sucessos do repertório do Bando de Teatro Olodum, sendo remontada diversas vezes, sempre causando polêmicas, como quando, em uma das temporadas, quiseram cobrar o valor de meia-entrada para quem se autodeclarasse negro.

Desenvolveu-se, então, uma militância negra tanto cultural, “afro”, quanto diretamente “política”, passando de um teatro mais “exótico”, em que o ator negro representava os arquétipos baianos nos primeiros espetáculos (a baiana, o “rasta”, o malandro, bastante usados na técnica de improvisações que valoriza o conhecimento empírico de cada um), a um teatro em que o ator negro pode desenvolver mais sua criatividade teatral e política (Douxami, 2001, p. 357).

Atualmente, o Bando de Teatro Olodum reafirma-se por sua atuação antirracista e política, tanto nos conteúdos de seus espetáculos quanto na forma de utilização da música e da dança como meios de expressão. Além disso, retoma sua missão formativa através da Oficina de Performance Negra, atividade que assumiu caráter permanente, entre as atividades do grupo, oferecendo cursos de formação continuada para jovens artistas de Salvador.

Teatro Negro baiano: Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA

O Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA) foi fundado em 1998 na cidade de Alagoinhas, Bahia, inicialmente como Núcleo Amador de Teatro e Artes. Liderado por Fernanda Júlia Onisajé, o grupo consolidou-se como um espaço de valorização da cultura afro-brasileira com foco na história, religiosidade e ancestralidade africanas, especialmente a cosmogonia do candomblé Ketu.

Desde 2009 adotou o nome atual, reforçando sua estética afrocênica, que integra teatro, dança, música e rituais, combatendo racismo, intolerância religiosa e estereótipos coloniais. Entre seus principais espetáculos estão *Siré Obá, a Festa do Rei* (2008), *Ogum – Deus e Homem* (2010), *Exu – A Boca do Universo* (2014), que celebram a filosofia iorubá e a luta por visibilidade negra.

O NATA ganhou projeção com apresentações em Salvador, São Paulo e outras cidades, incluindo residências artísticas, como no Teatro Vila Velha (2006). Projetos como Oroafrobumerangue (2017) promoveram oficinas, fóruns (Ipadê) e saraus, fortalecendo a comunidade local. Reconhecido nacionalmente, o grupo participa de festivais, como o Palco Giratório do Sesc (2015), e segue ativo na formação de artistas e na promoção da identidade afro-brasileira.

Uma das características principais das escolhas estéticas do grupo está na utilização do candomblé, não somente para dar apoio visual e conteúdo aos espetáculos, mas também a utilização de alguns de seus rituais e práticas como meios de treinamento para os atores e atrizes das montagens. Segundo a própria pesquisadora e diretora do grupo, Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé):

Em nosso processo de criação teatral, o Teatro Ritual define procedimentos ligados à preparação corpo/vocal dos atores, a construção da música e da dança e da visualidade do espetáculo no que se refere aos elementos de cenário, figurino, maquiagem e iluminação. Já no que tange à preparação corpo/vocal dos atores, chegamos à criação dos Rituais Instauradores, que se trata de uma imersão sensório-espiritual, realizada no interior da Comunidade de Axé (Terreiro de Candomblé), no Ilê Axé Oyá L'adê Inan na cidade de Alagoinhas, sob a minha condução e a de Mãe

Rosa d Oyá. Esses rituais têm por objetivo realizar as cerimônias propiciatórias para a construção das montagens (Barbosa, 2016, p. 96).

Toda a estética dos espetáculos do grupo NATA foi criada tendo como base três pilares fundamentais, que forneceram as características marcantes reconhecíveis em todas as peças do grupo: a) o treinamento de corpo e voz dos elencos baseado nos rituais afro-brasileiros do candomblé, direcionados pela encenadora Fernanda Júlia (Onisajé); b) a dramaturgia e a organização de textos capitaneados por outro membro do grupo (que também é ator), Daniel Arcades; e, finalmente, e não menos importante, c) a visualidade da cena: cenografia, figurinos, maquiagem e adereços criados por Thiago Romero (que também participava como ator do grupo).

Entre as produções do grupo NATA destacam-se *Shirê Obá – a festa do Rei*, de 2008 e *Exu – a boca do universo*, de 2014, justamente por sua abordagem poética e política. Nesses dois espetáculos, a estética marcante do grupo ficou mais evidenciada: a narrativa fragmentada, baseada em textos da religião afro-brasileira, o trabalho corporal e vocal, todo investido a partir das pesquisas de movimentação e vocalizações oriundas das experiências do terreiro e, finalmente, a deslumbrante visualidade de ambos os espetáculos.

Os textos de *Shirê Obá – a festa do Rei* surgem a partir dos *Orikis*, que são poemas de exaltação dos Orixás, como afirma a diretora Fernanda Júlia (Onisajé) no programa do espetáculo à época de sua estreia no Teatro Vila Velha, em 2008. Esse espetáculo marca a migração do grupo, vindo da cidade de Alagoinhas, localizada no Agreste baiano, a cerca de 124 km de distância da capital, para Salvador. Já *Exu – a boca do universo* marca o ápice da produção do grupo, vencedor com esse projeto de um concurso do Núcleo de Teatro, do Teatro Castro Alves, ganhador de uma verba que possibilitou a montagem com requintes de produção, principalmente na visualidade da cena. Cenografia, figurinos, maquiagem e adereços primorosos chamaram atenção e possibilitaram que o espetáculo fizesse apresentações na Bahia e em outros estados, incluindo Rio de Janeiro e São Paulo.

Segundo texto do programa da peça, *Exu – a boca do universo* é uma celebração à vida, que narra, de modo não cronológico, aspectos

das várias entidades que podem ser associadas ao orixá Exu, que faz parte da constelação de deuses da cultura e religião afro-brasileira. O espetáculo era apresentado, inicialmente, ao ar livre no vão central do Teatro Castro Alves.

Logo após as apresentações de *Exu – a boca do universo*, o grupo ainda apresenta outro espetáculo intitulado *Oxum* (2018) e um projeto com solos dos participantes do grupo e, finalmente, acaba descontinuando suas atividades, em 2019. Seus integrantes seguem suas pesquisas individuais e participam de projetos importantes no seguimento das atividades artísticas e acadêmicas.

Teatro Negro e quilombamento no Rio Grande do Sul

O gaúcho conhecido como Mestre Pernambuco, pseudônimo de Waldemar Moura Lima, é um dos coordenadores do Movimento Quilombista Contemporâneo, inspirado na ideia implantada por Abdias do Nascimento de quilombismo, na qual o trabalho colaborativo e consciente resulta na conquista de espaços de poder pela negritude, com base em uma governança afrocentrada. Ele é uma importante referência da cultura popular no Rio Grande do Sul. Ele destaca-se como compositor, cantor, ator e diretor de teatro. Carnavalesco, é fundador e coordenador do carnaval da Rua do Perdão e da Banda DK. É idealizador e diretor artístico do Grupo Temático Pedagógico Ponto Z (Z de Zumbi), criado com o objetivo de proporcionar uma releitura da história do Brasil, como em seu espetáculo educativo *Contando a verdade, cantando a história*, de autoria do mestre.

Assim, o Teatro Negro gaúcho possui fortes raízes no universo carnavalesco e com bases teóricas e conceituais advindas do pensamento de Abdias do Nascimento. Nesse sentido, pode-se criar uma ponte poética entre o Teatro Negro gaúcho e o baiano. Vamos tomar aqui exemplos de dois dos grupos de teatro negro do Rio Grande do Sul: o Caixa Preta (com mais de duas décadas de fundação) e o Pretagô (formado por jovens artistas há pouco mais de dez anos).

Teatro Negro gaúcho: Grupo Caixa Preta

Criado no ano de 2002 pelo diretor e pesquisador Jessé Oliveira, juntamente com a atriz Vera Lopes e o ator Márcio Oliveira, o grupo Caixa Preta tem como característica congregar apenas artistas negros e produziu, entre outros, os espetáculos *Transegum* (2003), *Hamlet Sincrético* (2005), *Madrugada, me Proteja* (2006), *Antígona BR* (2008), *O Osso de Mor Lam* (2009) e *Ori Orestéia* (2015).

Em seu artigo *Empretecendo os clássicos: gestualidades sincréticas e ressignificações culturais*, publicado na revista *Legítima Defesa*, em 2022, Jessé Oliveira afirma, ao refletir sobre as montagens do Grupo Caixa Preta, que

A noção de linguagem sincrética foi elaborada desde o conceito de sincretismo como reunião de princípios diversos mantendo traços de cada um deles, produzindo significados outros, de acordo com as exigências propostas em inúmeros trabalhos teatrais. Neste caso, emprego o conceito como instrumental para a reflexão e análise de um sistema de criação teatral, uma vez que há uma apropriação de princípios culturais advindos de religiões de matriz africana, manifestações performativas afro-brasileiras e, também, da apropriação de personagens arquetípicos presentes nos clássicos euro-ocidentais que, fundidos, propõem o esquema de criação teatral adotado por diversas encenações negras contemporâneas (Oliveira, 2022, p. 45).

Tanto na montagem de *Hamlet Sincrético* como na de *Ori Orestéia*, as personagens foram associadas a figuras da cultura contemporânea da diáspora negra. Por exemplo: a deusa grega Atena, de *Ori Orestéia*, era associada à escritora e pensadora estadunidense Angela Davis. Já no *Hamlet sincrético*, a associação era entre personagens shakespearianas e entidades das religiões de matriz afro-brasileira. Por exemplo: Laertes, irmão de Ofélia, seria Ogum.

Jessé destaca a gestualidade das montagens, em que a linguagem corporal “resgata o gestual negro presente em manifestações como candomblé, samba, *funk* e *hip-hop*” (Oliveira, 2022, p. 53), e ainda que várias dessas montagens obtiveram grande destaque em premiações destinadas a teatro, como o Prêmio Açorianos de Teatro, de Porto Alegre, além de premiações internacionais.

Continuando sua reflexão, o pesquisador avança para a noção de “universalidade”, que estaria restrita apenas a corpos brancos, sendo assim

É possível afirmar que poderíamos produzir um teatro negro partindo exclusivamente de nossas tradicionais histórias e mitos, entretanto, flertar com este território geralmente interdito para artistas negres (*sic*) significa certa resistência e afirmação de que universalidade não pertence exclusivamente aos corpos brancos, mas também às presenças negres (*sic*). É comum para jovens artistas pretender desempenhar personagens reconhecidos pela tradição teatral dominante como Ifigênia, Medéia, Gertrudes, Ofélia, Hamlet, Romeu ou Julieta e não apenas integrar o coro ou grupo de músicos nestas peças, há uma legitimidade que artistas de qualquer cor ou etnia possam desempenhar estes papéis sem nenhum prejuízo artístico (Oliveira, 2022, p. 55).

E finaliza afirmando que “o teatro pode ser um ótimo lugar para relativizar e sabotar a hegemonia branca e construir novos territórios artísticos e reconfigurar o papel dominante das culturas europeias” (Oliveira, 2022).

Nesse sentido, e Jessé Oliveira afirma isso em uma de suas entrevistas, pode-se dizer que o trabalho do Caixa Preta, ao “empretecer os clássicos”, está sob influência direta do que fez o Bando de Teatro Olo-dum e, mesmo antes, o Teatro Experimental do Negro. Uma nova tradição vislumbra-se aí, retomando questões importantes que haviam sido exploradas em tempos anteriores por encenadores como Márcio Meirelles (Bando) e Abdias do Nascimento (TEN).

Teatro Negro gaúcho: Grupo Pretagô

O grupo Pretagô autodefine-se, em sua página de informações, como um “quilombo de artistas que pesquisa identidade, inserção, representação e representatividade das subjetividades negras nas artes da cena”. Criado no ano de 2014 por estudantes do curso de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o grupo possui, em seu repertório, os espetáculos *Qual a Diferença entre o charme e o funk?* (2014), *AfroMe* (2015), *Noite Pretagô* (2017), *Mesa farta* (2020) e *Corpos ditos* (2020). Formado pelos artistas Bruno Fernandes, Camila Falcão, Kyky Rodrigues, Laura Lima, Manuela Miranda, Mari Falcão, Sil-

vana Rodrigues e Thiago Pirajira, entre seus objetivos está a democratização do acesso da população negra às artes cênicas. Além da pesquisa a respeito das especificidades da cultura negra, o grupo investe na estética da “arqueologia pessoal”, da musicalidade, abordando os fluxos migratórios forçados com profusão de referências imagéticas e performances cênico-musicais que evocam a ancestralidade da *black music*, do samba, do funk, do rock, da MPB, do jazz, do soul.

Segundo Thiago Pirajira, pesquisador e um dos diretores do grupo, o Pretagô é

um grupo de teatro fundado em 2014 por artistas negras e negros, estudantes do curso de Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que pesquisa representação e representatividade das subjetividades negras nas artes. O grupo tem variadas inspirações, que são aplicadas de maneira bastante intuitiva em seus processos. As e os artistas, que possuem diferentes trajetórias, embora tenham em comum a formação no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS, mergulham em diferentes estratégias de criação nos diferentes trabalhos, atrelando assim um caráter improvisacional e experimental nas criações dos espetáculos. Desde sua fundação, o grupo desenvolve seus trabalhos (espetáculos, performances, oficinas, cursos, debates) de forma independente, sem financiamentos ou patrocínios (Conceição, 2023, p. 16).

Em seu espetáculo mais recente, *Mesa farta*, de 2020, estreado logo antes da pandemia, o grupo dedicou-se a examinar as relações afetivas e de celebrações que envolvem a alimentação. Com dramaturgia assinada pelo próprio grupo, o espetáculo reúne textos autorais e também fragmentos de textos retirados de dramaturgias clássicas como William Shakespeare, Calderón de la Barca e Garcia Lorca e também leituras de reflexões contemporâneas de autoras como Toni Morrison, Maya Angelou e bell hooks e ainda elementos de dança contemporânea, *street dance* e outras referências, baseadas nas pesquisas do elenco e da direção, criando um painel fragmentado e multidisciplinar, que encontra uma certa unidade nas relações com a comida, o alimento.

Segundo o diretor, o espetáculo foi montado a partir dos

caminhos abertos pelas relações com o conceito afrofuturismo, a partir da leitura de textos, palestras e falas de pesquisadoras e pesquisadores, filmes, músicas, performances, foram articulando o desejo de criação de *Mesa Farta* como possibilidade de colocar em prática esse conceito e suas acepções (Conceição, 2023, p. 41).

O grupo obteve êxito em premiações teatrais desde seu primeiro espetáculo, chamando a atenção do público e da classe teatral porto-alegrense.

Teatro Negro: uma ponte entre a Bahia e o Rio Grande do Sul

A Bahia, com forte presença afrocultural, contrasta com o Rio Grande do Sul, de cultura predominantemente europeia. O Teatro Negro enfrenta o desafio de afirmar a negritude em um contexto de invisibilização na busca de um letramento racial (do público e, em outra instância, dos próprios membros dos grupos) e afirmação de uma cultura sob tensão. Apesar disso, é possível identificar convergências, como o uso de música e dança de origem africana mesmo nas três categorias de espetáculos elencadas pela pesquisadora Evani Tavares Lima: a performance negra, a presença negra no teatro e o engajamento negro.

O uso da performance negra ressignificada pode ser identificada tanto nos trabalhos do Bando de Teatro Olodum como nos do grupo NATA, assim como no Caixa Preta e no Pretagô. Esta certamente é uma característica convergente de todos os grupos: o modo como a utilização de elementos provenientes da cultura são apropriados e levados à cena pelos grupos. Assim, danças de orixás, utilização de instrumentos musicais percussivos, visualidades inspiradas nos universos afromíticos, tudo isso converge para a criação de espetáculos de forte cunho afrocentrado, evocando ancestralidades e estabelecendo novas possibilidades cênicas.

O espetáculo *Áfricas*, do Bando de Teatro Olodum, criado para o público infanto-juvenil, é um exemplo disso. Nessa peça, com texto criado a partir de improvisações do elenco, sob direção de Chica Carelli, é uma exploração da cultura africana com foco em mitos, contos e na riqueza do continente, apresentado a partir da vivência em uma feira livre onde, aos poucos, seus participantes ganham as cores, gestos e atitudes dos orixás. Assim como no *Hamlet sincrético*, do Caixa Preta, sob direção de Jessé Oliveira, se utiliza a presença de entidades afro-brasileiras

para criar paralelos entre estas e as personagens shakespearianas. Já em *Shirê Obá – a festa do rei* e *Exu – a boca do universo*, do NATA, sob direção de Fernanda Júlia (Onisajé), esses contornos ganham cores mais fortes, e a presença das entidades afro-brasileiras tornam-se protagonistas dos espetáculos. O grupo Pretagô utiliza esses recursos de forma mais sutil em sua busca de uma linguagem mais urbana, porém reafirmando sua negritude por meio da música e da dança urbanas negras.

A presença negra no teatro e a utilização de materiais não afrocentrados também é um elemento que perpassa a estética dos grupos mencionados. Todo o repertório do Bando de Teatro Olodum, baseado em textos clássicos como *WoyZéck*, de Georg Büchner, e ainda *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, e também *A ópera dos três reais*, de Bertolt Brecht, todas sob direção de Marcio Meirelles, mostra o poder e o avanço de linguagem ao ser confrontado com a presença dos corpos negros como intérpretes e também a ressignificação dos ícones presentes nessas peças, no verdadeiro sentido de “empretecer os clássicos”, apontado por Jessé Oliveira e seu Caixa Preta. Essa característica, embora também apresentada de forma mais sutil, pode ser percebida em *Mesa farta*, do grupo Pretagô, por exemplo na utilização de fragmentos da literatura dramática europeia, interpretada pelos corpos negros. Num outro sentido, o material textual, usado pelo grupo NATA em seus espetáculos, procura apresentar em primeiro plano os textos oriundos da cultura afrodiaspórica, colocando-os em uma hierarquia equivalente aos textos clássicos. Assim, o NATA executa uma tarefa corajosa ao retirar os textos de suas origens e alçá-los com êxito a uma categoria de textos clássicos.

O teatro de engajamento negro é o ponto comum entre todos os grupos: o que se pode perceber no forte discurso na luta antirracista, nas diferenças entre as comunidades negras, nos avanços e críticas políticas. Tudo isso pode ser notado em *Zumbi*, do Bando de Teatro Olodum, no modo como o resgate da memória da personagem mítica de Zumbi dos Palmares e sua luta pela liberdade do povo negro pode servir de paralelo político, poético e ideológico para o mundo atual. Nesse sentido, a forma como a divindade Exu é ressignificada no espetáculo *Exu*

– *a boca do universo* também serve de exemplo pela quebra de paradigma religioso, aprofundando as características do orixá, dissolvendo ideias estereotipadas e equivocadas sobre essa figura do candomblé. Do mesmo modo, ao criar um paralelo entre Zé Pelintra e o rei Claudio na peça *Hamlet sincrético*, o grupo Caixa Preta apresenta para o público brasileiro uma analogia poética importante a respeito de Shakespeare. O sincretismo proposto por Jessé Oliveira serve como aproximação do clássico para o público comum, mas também aponta uma leitura possível a respeito da cultura eurocentrada. Nesse sentido, o engajamento a respeito de questões prementes do mundo contemporâneo estão presentes de forma mais evidente nos espetáculos do Pretagô. Além das questões somente étnico-raciais, o Pretagô investe em apresentar, discutir e investigar os diferentes corpos em cena, a homofobia, a transfobia, o etarismo.

Todos esses grupos destacam-se principalmente na busca de equilíbrio entre o discurso político e o discurso poético. Conforme o pensamento do dramaturgo, roteirista e diretor baiano Elísio Lopes Jr., esse equilíbrio entre os discursos políticos e poéticos é fundamental para a criação de obras artísticas pungentes, provocativas e alicerçadas na observação das questões do mundo, evitando o risco do discurso superficial, que ele próprio chama de “panfletário”. Para Elísio, a mera presença de corpos negros como protagonistas num palco já é um discurso político importante. E a raiz desse pensamento está nas ideias de Abdias do Nascimento.

Para concluir: a raiz e as sementes

É inegável que a raiz de todo o teatro negro brasileiro – e não somente o teatro, e não somente negro – está na figura de Abdias do Nascimento. A força do pensamento de Abdias moveu os ares, as águas e as montanhas das artes brasileiras. Ele é citado por Augusto Boal como um dos nomes fundamentais do teatro brasileiro e seu maior influenciador. O pensamento e a filosofia de Abdias estão intrinsecamente ligados à criação e a existência de cada um dos grupos de teatro negro brasileiros. Suas sementes seguem gerando frutos, aquilombando artistas, avan-

quando na representatividade, em ações antirracistas, enfrentando os desafios comuns: racismo estrutural, falta de financiamento, marginalização de espaços culturais. É importante considerar as conquistas, como a Lei 10.639/2003, que obriga o ensino de história afro-brasileira nos estabelecimentos de ensino do Brasil e sua relação com o teatro como ferramenta pedagógica.

Quais são as perspectivas futuras? O que esperar do teatro negro brasileiro hoje? É importante reafirmar a importância do teatro negro como resistência e celebração da identidade afro-brasileira. Destacar o papel dos grupos gaúchos e baianos na ampliação do debate racial e cultural. Abrir os caminhos futuros: maior apoio estatal, intercâmbios entre regiões, identificação de aliados nessa luta. Por fim: não chegamos aqui sozinhos, não sairemos daqui sozinhos.

Referências

ARTE como ciência. Porto Alegre: Bactéria Filmes, Bando de Brincantes. 48 vídeos. Publicados pelo canal Arte como Ciência. Disponível em: <http://www.youtube.com/@artecomociencia>. Acesso em: 03 maio 2025.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. *Afrotempo*: criação, deslocamentos e produção de vida nas artes da cena. 113 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2023.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 25-26, 2001.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 279 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MEIRELLES, Márcio. *Trilogia do Pelô*: Essa é nossa praia; Ó pai ó; Bai bai, pelô. Salvador: FCJA; Copene; Grupo Cultural Olodum, 1995.

MORACEN, Julio. *À sombra de si mesmo*: um estudo do Teatro Negro Caribenhinho. 203 f. Tese (Doutorado) – Integração da América Latina – Comunicação e Cultura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro*: testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 16, jan./abr. 2004.

OLIVEIRA, Jessé. Empretecendo os clássicos: gestualidades sincréticas e ressignificações culturais. In: JÚNIOR, Nabor (ed.). *Legítima defesa: uma revista de Teatro Negro*. São Paulo: Cia. Os Crespos, 2022.

OLIVEIRA, Jessé. Jessé Oliveira e a história do teatro negro no Rio Grande do Sul. *Matinal*, Porto Alegre, 13 ago. 2022. Entrevista concedida a Cristiano Goldschmidt. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/entrevista/jesse-oliveira-e-a-historia-do-teatro-negro-no-rio-grande-do-sul/>. Acesso em: 07 maio 2025.

PRETAGÔ. Porto Alegre. Disponível em: <https://grupopretago.com>. Acesso em: 03 maio 2025.

ROCHA, Gildete Paulo; CUNHA, Priscila Borges. Bando de Teatro Olodum: arte como ferramenta no combate ao racismo no contexto sociocultural brasileiro. *Revista Encantar*, [S. l.], v. 2, p. 01-13, 2020.

SERRANO, Victor; DEL, Felipe. Ponto – dos grilhões ao palco. *SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco*, São Paulo, 06 de março de 2012. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-dos-grilhoes-ao-palco>. Acesso em: 03 maio 2025.

TAVARES, Júlio César. Teatro Experimental do Negro: contexto, estrutura e ação. *Revista Dionysos*, [S. l.], n. 28, Ministério da Cultura, FUNDACEN, 1988.

UZEL, Marcos. *O teatro do bando: negro, baiano e popular*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2003.

45 ANOS bloco Olodum: Um símbolo de persistência ao difundir a Cultura Afro-brasileira para o mundo. *Fundação Cultural Palmares*, Brasília, 25 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/45-anos-bloco-olodum-um-simbolo-de-persistencia-ao-difundir-a-cultura-afro-brasileira-para-o-mundo-3>. Acesso em: 07 maio 2025.

A cena e aquilo que “engasga”: temáticas que atravessam o teatro contemporâneo

Elisa Beschorner Heidrich

Introdução

“Engasgar: 1. Produzir engasgo a; 2. Impedir a fala de. 3. Ficar com a garganta obstruída; sufocar, engasgar(-se), entalar(-se)” (Ferreira, 2004). O que tenta nos silenciar ou o que é tão importante e difícil que parece obstruir nossa garganta? Aqui trago o verbo “engasgar” no seu sentido figurado como metáfora para evidenciar os assuntos que, cada vez mais, insistem em aparecer na cena contemporânea.

O engasgo é um sinal de que as vias aéreas estão obstruídas, impedindo a respiração. Se não for rapidamente atendido, o engasgo pode evoluir para a asfixia, colocando a vida em risco. Quais são os assuntos capazes de fazer sucumbir um indivíduo se não forem contestados, colocados em evidência e utilizados para denunciar comportamentos de massacre hegemônicos? Quais são os assuntos que travam nossa garganta e nos provocam entre o limiar de existir e produzir teatro hoje? Quais são os temas que nos fazem “regurgitar” e tomar coragem para expor, romper com estigmas e criar o que nos move no mundo contemporâneo como artistas da cena e sujeitos sobreviventes de um momento político avassalador, como foi o governo Bolsonaro, acentuado pelo atravessamento da pandemia de Covid-19 no Brasil?

Apoiar-se em temáticas que nos atravessam como sujeitos no mundo de hoje, nas criações em artes cênicas, tem se tornado cada vez mais frequente e determinante para encontrar sentido nesse fazer artístico. Pretende-se, neste artigo, apontar que o teatro tem passado por

uma mudança de paradigma em relação à forma e ao conteúdo nas suas criações, questionando a utilização da ficção pura e dando lugar a assuntos urgentes que têm “engasgado” artistas no mundo contemporâneo como disparadoras das composições cênicas. Em seu artigo intitulado *La inquieta escena pospandemia*, Silvana Garcia¹ constata:

Nas últimas duas décadas, a produção teatral do segmento de teatro de grupos [...] ampliou significativamente seu âmbito de atuação com a inclusão de temas até então muito raros, tanto na dramaturgia quanto no imaginário dos espectadores. A expansão das lutas pela inclusão social, contra o racismo estrutural da sociedade brasileira, pelos direitos da comunidade LGBTQIA+ e a luta contra a homofobia e a transfobia ofereceram o tom dominante à criação teatral e configuraram o marco da militância política (ativismo) das décadas compreendidas no período entre 2000-2020 (Garcia, 2023, p. 2, tradução nossa).

Trazer a utilização de temáticas identitárias, questionadoras de direitos de igualdade de gênero, de classe social ou de raça como fonte geradora nas criações vai ao encontro de uma das funções mais básicas dessa manifestação artística: a comunicação.

As artes cênicas em suas diversas formas, desde o teatro milenar até as performances contemporâneas, transcendem a apresentação estética. No cerne de cada espetáculo reside uma poderosa ferramenta de comunicação, capaz de conectar artistas e público em uma experiência compartilhada de emoções e reflexões. Por meio da expressão corporal, da voz, das linguagens da cena e da concepção de encenação artistas elaboram conteúdos com o uso de signos que chegam ao público e ressoam no âmago de cada espectador, integrando o sentido do fazer artístico. Como diz Jorge Dubatti², o fazer teatral completa-se com “o convívio ou a reunião sem intermediação tecnológica – o encontro de pessoa a pessoa em escala humana” (2007, p. 20).

O historiador e teórico das artes dedicou-se ao estudo do acontecimento teatral, trazendo-nos aspectos fundamentais para sua execução. Segundo ele, “o teatro é conformado pela tríade acontecimento con-

¹ Doutora em Artes Cênicas pela USP. É professora aposentada da Escola de Arte Dramática da ECA/USP; diretora, dramaturga e pesquisadora.

² Ensaísta, crítico e teórico argentino, doutor em História e Teoria das Artes pela Universidad de Buenos Aires. Professor na UBA e na Universidad Nacional de Rosario.

vivial, acontecimento poietico e expectativa, necessariamente associados” (Romagnolli; Muniz, 2014, p. 252), sendo que expectativa seria “o campo de constituição do espaço de percepção do espectador, onde o teatro enfim se constitui como tal, mas não sem os outros dois fatores anteriores” (*Ibidem*).

Uma reunião de pessoas em um mesmo espaço físico para o mesmo fim: compartilhar os momentos de suas vidas para apreciar uma obra artística, emocionar-se, viver outras realidades por intermédio do que é colocado em cena. Citando Denis Guénoun³,

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja interligado –, mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o instaura. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento (Guénoun, 2024, p. 9).

Guénoun lembra-nos que o teatro é político na sua essência, por sua característica convivial tão bem explicada por Dubatti. O autor ressalta que, no teatro, qualquer escolha é política: o local de apresentação, o horário em que a sessão ocorre, a disposição do público. O político não estaria somente no que é representado em cena, mas no ato da representação em si: na convocação que o teatro é capaz de fazer ao público no instante mesmo em que acontece, criando uma espécie de assembleia. Para Judith Butler⁴,

Importa que os corpos se reúnam em assembleia e que os significados políticos transmitidos pelas manifestações sejam não apenas aqueles transmitidos pelo discurso [...]. Ações corporificadas de diversos tipos significam, de forma que não são, estritamente falando, nem discursivas nem pré discursivas. Em outras palavras, formas de assembleia já têm significado antes e apesar de qualquer reivindicação particular que façam (Butler, 2018, p. 13-14).

A reunião de pessoas em um mesmo espaço não apenas teatral, criando quase que um único corpo que se reconhece em determinado

³ Argelino, doutor em Filosofia, dramaturgo, diretor, ator e professor emérito da Universidade Paris-Sorbonne.

⁴ Filósofa, feminista, pesquisadora norte-americana e professora da California University, em Berkeley.

momento como um grupo e ganha potência a partir de suas ações e reações apresentadas na performatividades de seus corpos, é por si mesma política e passível de promover a reflexão política.

Mas o que mais envolve o político no teatro na contemporaneidade? O que nós, artistas e pesquisadores das artes cênicas, estamos trazendo para a cena de forma a provocar a comunhão da assembleia no teatro? Por que estamos trazendo? O que parece ser necessário colocar em pauta e que se aproxima do fazer teatral nos dias de hoje?

O público tem sido surpreendido nas encenações contemporâneas por depoimentos originais e contundentes de sujeitos artistas questionadores, que convocam para algo mais do que a contemplação. O teatro torna o público testemunha de um ato político e convida-o a perceber preconceitos e pontos de vista anacrônicos, introjetados nos seus modos sociais e morais de relacionamento e entendimento da vida humana. O teatro permite-nos vivenciar o político por meio do poético a partir da linguagem sensível da arte.

Esta reflexão abre caminho para investigarmos aquilo que hoje faz sentido comunicar por meio de apresentações artísticas, pesquisar os conteúdos que movem a criação contemporânea de artistas da cena e como se manifesta a utilização de pautas políticas na composição das novas dramaturgias da cena contemporânea.

O que a gente precisa falar e como estamos falando

Seguimos a discussão citando a encenadora americana Anne Bogart, em um de seus textos escritos durante a pandemia da Covid-19:

Entendi também que a pandemia e o isolamento social, bem como a iminência de crises políticas e sociais, ofereceram oportunidade única para reexaminar os princípios básicos do fazer teatral. A quarentena nos desacelerou e nos possibilitou questionar algumas premissas do teatro, tais como: o que estamos fazendo? Como estamos fazendo e por quê? Quais ideias inspiram nossas ações? Sobre quais valores estamos construindo o futuro? Como adaptá-los? Como voltar a fazer teatro de forma inclusiva e produtiva, aproveitando-se de algo que o teatro faz de melhor ao abordar questões e circunstâncias do nosso tempo? (Bogart, 2021, p. 18).

Nesse período, o mundo passou por uma revisão de hábitos e valores. As artes da cena defrontaram-se com a impossibilidade de estabelecer apresentações públicas essenciais para sua condição de ser. Artistas foram obrigados(as) a se reinventar, trazendo à tona questionamentos profundos sobre a sua criação, sobre a produção de presença em ambientes virtuais e sobre a condição humana em todas as suas formas de existência. Silvana Garcia aborda a influência da pandemia na produção teatral:

Como fazer uma síntese do que representou o período pandêmico para o teatro? [...] Como a produção que agora está sendo retomada presencialmente [...] se relaciona com o período anterior, com o que foi feito virtualmente durante a pausa pandêmica: como é que uma flui para a outra? (Garcia, 2023, p. 2, tradução nossa).

Nosso teatro já retomava a dor e o sofrimento do período pandêmico. Precisávamos e precisamos (e parece que sempre precisaremos) afirmar-nos e falar para o mundo das causas que foram esmagadas. Precisamos revelar nossos corpos, nossas identidades de gênero e raça, que foram tão maltratadas durante o período sombrio que precedeu o retorno do governo Lula. Buscamos a criação de políticas públicas que possam assegurar alguma espécie de igualdade ou reparação por anos de história influenciados por um massacre colonial, racista, machista, homofóbico, transfóbico, desumano e violento, que segue operando em níveis sensíveis na estrutura social patriarcal capitalista em que vivemos. Precisamos expressar-nos. Chegar ao público com as mais íntimas inquietações; colocar nossos corpos para dançar as dores que o mundo nos causa; tentar fazer com que a arte seja uma forma de dar vazão a elas e que possa talvez acarretar pequenas transformações sociais. Como se estivéssemos cumprindo um dever e fosse também nossa responsabilidade como seres humanos usar nossas ferramentas para criar melhores condições de vida. Para que, ao nos expressarmos, a gente possa “desengasgar” o que nos mata.

Em seu livro *Não vão nos matar agora*, Jota Mombaça⁵ tece uma crítica contundente à violência sistêmica enraizada na branquitude e no

⁵ Trabalhadora cultural transexual negra, que aborda temas como as relações entre monstrosidade e humanidade, crítica colonial e tensões entre ética, estética, arte e política.

fundamentalismo cisgênero, expondo as feridas deixadas pelo colonialismo e a necessidade de repensar o mundo em suas bases. Propõe celebrar a existência em meio à dor, reconhecendo a potência de corpos que resistem às adversidades e à recusa imposta por um sistema de controle opressor. Ao invés de sucumbir à rotulagem e captura, a autora apresenta propostas para construir e transformar em direção ao novo. Todas essas questões aparecem na sua arte como uma resposta a um mundo que causa feridas na sua existência e na existência de grupos minoritários.

Mombaça coloca a necessidade e a urgência de todas as pessoas defenderem e pautarem as questões dos corpos dissidentes, mas também aponta que, no meio da arte, muitas vezes esses discursos são feitos para manter uma forma de consumo de um público cisgênero e branco. Também são apropriados por entidades a fim de cumprir requisitos e mostrar responsabilidade social. Aqui pode-se fazer um cruzamento com o pensamento de Judith Butler:

Na minha visão (que com certeza não é só minha), a vida do outro, a vida que não é nossa, também é nossa, uma vez que, qualquer sentido que “a nossa vida” tenha, deriva precisamente dessa sociabilidade e já é, desde o início, dependente de um mundo de outras vidas, constituídas em – e por – um mundo social (Butler, 2018, p. 120).

Vemos na obra de Mombaça a necessidade de utilizar a arte como um caminho para mudar paradigmas enraizados em um mundo já ultrapassado em sua forma colonial, “cisheteropatriarcal” (Mombaça, 2021, p. 134). A artista denuncia a triste realidade de comunidades inteiras que se veem aprisionadas em uma narrativa única: a da morte. Defende a criação de narrativas cênicas que desafiem as histórias universalizantes e reducionistas que tanto marginalizam os povos negros e outras comunidades. Segundo Suely Rolnik, as práticas artísticas

tendem a transbordar as fronteiras do campo da arte para habitar uma transterritorialidade onde se encontram e desencontram com práticas ativistas de toda espécie – feministas, ecológicas, antirracistas, indígenas, assim como os movimentos dos LBGTQI, os que lutam pelo direito à moradia e contra a gentrificação (Rolnik, 2018, p. 95).

Não é de agora que se pode diagnosticar que temáticas como estas aparecem nas dramaturgias cênicas. Mas agora se fazem cada vez mais presentes, determinantes e produtoras de sentido no fazer artístico. Es-

tão relacionadas com o que artistas da cena querem e necessitam dizer, comunicar ao público.

Para exemplificar os assuntos abordados acima, coloco em evidência dois modos de realizar processos criativos que trazem à tona, em sua gênese, aspectos de rompimento com um *modus operandi* colonialista e que buscam apoiar-se em pautas identitárias, assuntos urgentes e visões de artistas enquanto sujeitos no mundo como disparadores nas suas criações, reafirmando o caráter político da cena contemporânea.

Processos criativos e o político na cena

Chamam-me atenção os processos criativos que se preocupam em criar e desenvolver metodologias que abracem os questionamentos de artistas contemporâneos e sejam propulsoras de novas formas de criação de dramaturgias. Processos criativos que convocam artistas a mergulhar em um terreno nada confortável na medida em que evocam mais do que presença, estudo e entrega: solicitam posicionamento político, questionamento, exposição de memórias e defesa de suas visões de mundo, traduzidas para a linguagem do teatro.

Como primeiro exemplo, trago a metodologia desenvolvida pelo grupo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, criado em São Paulo no ano de 1999. O grupo nasceu a partir da proposta de montagem do espetáculo *Bartolomeu, o que será que nele deu?* pela atriz, diretora e dramaturga Cláudia Schapira. A criação desse espetáculo foi a semente do que se tornaria a linguagem do grupo (teatro hip-hop) e também o ponto de partida para o desenvolvimento da metodologia Depoimento. No processo de criação, artistas da cena e da cultura hip-hop fizeram um intercâmbio de experiências. A dramaturgia desenvolvida para o espetáculo procurava trazer elementos da cultura em questão. A dança de rua também atravessou o processo, sendo utilizada como treinamento físico, buscando fazer com que o elenco incorporasse principalmente sua pulsação. Estavam fazendo um cruzamento entre a cultura hip-hop e o teatro, um teatro com raízes fortes no teatro épico, no qual a proximidade com a cultura do hip-hop já era o próprio *gestus* social. O grupo trabalha com a ideia de ator e atriz-MC,

artista híbrido que traz na sua gênese as características narrativas do ator épico [...] mixado ao autodidatismo, à contundência e ao estilo inclusor, libertário e veemente do MC [...] (mestre de cerimônias). O MC [...] pulsa na contundência do discurso das ruas, na apropriação de quem conhece e conta sua própria história, tornando-se um porta-voz que narra [...] a realidade na qual está inserido (Estrela D'alva, 2014, p. 197).

A metodologia de criação do grupo surgiu em um momento em que se encontravam sem direção cênica em busca de manter vivos o processo e as inquietações que o permeavam. Essa metodologia esteve presente em outros espetáculos do grupo e ajudou a consolidar sua linguagem. Apareceu também incorporada à dramaturgia do espetáculo *Hip-Hop Blues – Espólio das Águas* (2021, dramaturgia e direção de Claudia Schapira) na voz de uma das atrizes em cena:

Toda vez que a gente começa a ensaiar um processo novo no Bartolomeu tem um procedimento base nosso que é o depoimento. E esse é um procedimento que começou lá atrás no nosso primeiro espetáculo “Bartolomeu, que será que nele deu?” e que inclusive deu nome ao grupo: “Núcleo Bartolomeu de Depoimentos”. E resumindo assim, o depoimento é meio que uma “roda viva” e tem basicamente duas modalidades: o depoimento da personagem que você vai lá no meio da roda, senta numa cadeira pra apresentar a personagem e defender o ponto de vista dela enquanto as pessoas vão te fazendo perguntas, te interpelando e tal. E tem o depoimento pessoal onde você vai lá, senta na cadeira, e põe na roda quem é... mas não é assim só “quem sou eu”, é quem é você em relação ao momento presente, ao tempo que você vive, é quando a gente traz o nosso ponto de vista sobre alguma questão, sobre o que a gente acha importante falar, sobre o tempo que nos toca viver. Daí você começa a elaborar, a pensar em quem é você de verdade naquele momento, e fora essa reflexão assim, você sempre acaba trazendo as coisas que você sabe, leu, estudou, as coisas que você vive e pensa e o que você tem pra dizer no meio de tudo isso que a gente vive (Schapira & Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, arquivo pessoal cedido para fins didáticos para a disciplina *Teatro Político – resgate e restauração* do PPGAC/UFRGS).

Como resultado, vemos a cena atravessada por personalidades e temáticas difíceis de digerir. Questões de gênero, raça e desigualdade social são expostas por meio de memórias encenadas ou situações criadas para evidenciar experiências de membros do grupo e para questionar o sistema de sociedade em que vivemos, que é pautado pelo preconceito.

O segundo exemplo que trago para somar a essa reflexão é a metodologia adotada pelo Grupo Cerco (do qual faço parte) no processo de

criação do espetáculo *Arena Selvagem*⁶ (2018, direção de Inês Marocco⁷). O coletivo nasceu em 2008 dentro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS a partir da montagem do espetáculo *O Sobrado*, realizado em comemoração aos 100 anos do Instituto de Artes. O grupo seguiu a vida profissional saindo dos muros da universidade e hoje tem 16 anos de trajetória, cinco espetáculos no repertório e administra uma sede em parceria com o Instituto dos Arquitetos do Brasil no Rio Grande do Sul (IAB – RS), em Porto Alegre.

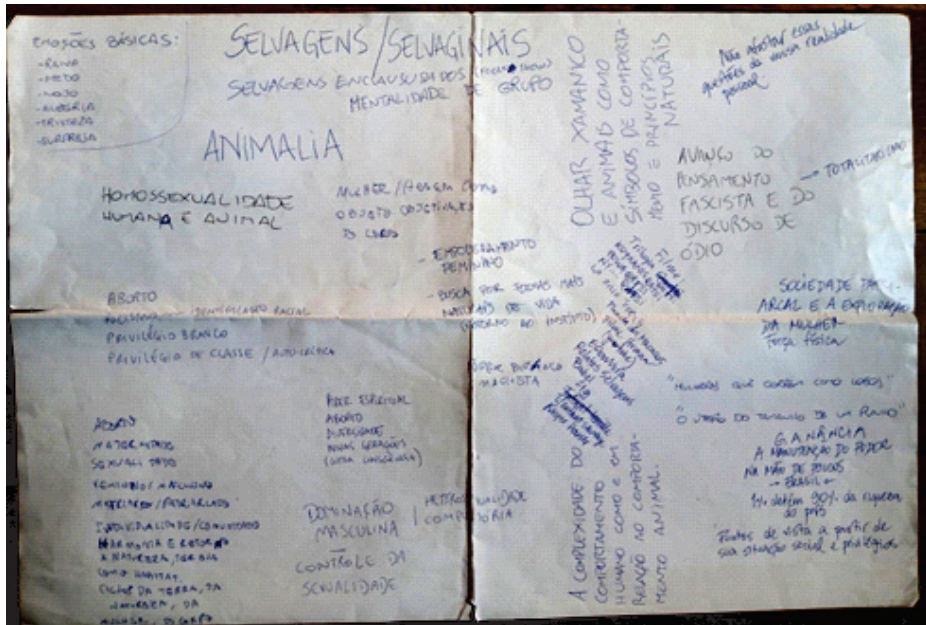
A metodologia a que me refiro teve início antes mesmo de irmos para a sala de ensaio e também antes de inscrevemos o projeto de encenação em um edital de financiamento.⁸ O Grupo vinha de dois processos de adaptação literária para a cena a partir de obras do escritor Erico Verissimo (*O Sobrado*, em 2008, e *Incidente em Antares*, em 2012, ambos com direção de Inês Marocco). Também tínhamos passado pela criação de um espetáculo de rua infanto-juvenil, com dramaturgia original, em defesa da brincadeira e da ocupação dos espaços públicos (*Puli-Pulá*, em 2015, direção de Mirah Laline). Interessava-nos, naquele momento, criar uma dramaturgia original para teatro adulto, que contivesse nossos questionamentos e ideias de mundo. Foi quando nos reunimos em volta de uma cartolina e nos dedicamos a escrever em palavras-chave e frases concisas aquilo que cada integrante tinha vontade de “falar” em cena (figura 1). Ali nos debruçamos a colocar em evidência referências, pontos de vista ou questionamentos sobre a sociedade. Chegamos a algumas questões para a pesquisa cênica: o que é ser selvagem? Ou somos ou não somos selvagens? Junto a essas provocações tínhamos temáticas associadas que traziam um tempero político ao trabalho: questões de gênero, raça, desigualdade social e crítica ao sistema capitalista-patriarcal.

⁶ Prêmio Açorianos de Teatro 2018 de Melhor Direção; 14º Prêmio Braskem em Cena 2019 de Melhor Espetáculo (Júri Oficial e Popular); Prêmio Cenym 2019 de Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Elenco (Anildo Böes, Celso Zanini, Elisa Heidrich, Kalisy Cabeda, Manoela Wunderlich, Martina Fröhlich, Marina Kerber e Philipe Philippsen), Melhor Adereço (Diego Steffani) e Melhor Grupo de Teatro.

⁷ Diretora e pesquisadora teatral, doutora pela *Université de Paris VIII*, professora do DAD e do PPGAC/UFRGS e diretora do Grupo Cerco de Porto Alegre.

⁸ Edital SEDAC Teatro de Arena 50 – Pro-cultura RS FAC – Porto Alegre.

Figura 5.1: Esquema feito em grupo para a criação do espetáculo *Arena Selvagem*



Fonte: Arquivo do Grupo Cerco, 2018.

A dramaturgia foi desenvolvida pelo grupo e equipe de dramaturgia⁹ em sala de ensaio. Realizamos pesquisas dramatúrgicas no Acervo Sônia Duro¹⁰, do Teatro de Arena de Porto Alegre, e compusemos textos próprios de forma a atender nossos desejos cênicos e pessoais de expressão. Durante o processo criativo tínhamos tarefas semanais: responder cenicamente a questões ou temáticas colocadas pela direção e assistência de direção¹¹. Na figura 2, podemos ver o registro da cena intitulada *Estupro*, criada em resposta às provocações de ensaio e que denuncia a violência contra a mulher. A cena passa no parque da Redenção de Porto Alegre, em uma região muito frequentada e com muitos casos de violência registrados. Criei a dramaturgia dessa cena basea-

⁹ Celso Zanini, Elisa Heidrich e Marina Kerber.

¹⁰ Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas. Criado em 2004 com o objetivo de preservar a história e movimento do teatro de resistência no país.

¹¹ Kalisy Cabeda e Manoela Wunderlich.

da em relatos de mulheres e reportagens de jornal misturados à ficção, a fim de poder escolher um final contestador e crítico para a situação apresentada.

Figura 5.2: Cena ‘Estupro’ do espetáculo *Arena Selvagem*, do Grupo Cerco



Fonte: Arquivo do Grupo Cerco – Foto de Adriana Marchiori, 2018.

No final do processo, tínhamos um vasto repertório de cenas individuais e coletivas, com uma variedade de atmosferas que tocavam em pontos sensíveis a nós como sujeitos. Cenas autorais que continham crítica e denúncia. O resultado foi uma colagem que tangenciava as temáticas elencadas de antemão, baseada nas dramaturgias de ator e atriz desenvolvidas no processo.

Considerações finais

Partindo das reflexões trazidas, pode-se dizer que é inegável que há, cada vez mais, a urgência de trazer à cena inquietações de artistas em relação à existência, colocando em evidência seus corpos reais, comunicando o que não pode ser deixado de falar, usando a linguagem cênica como veículo de denúncia, pedido de socorro, afirmação e contestação. A caminho de um mundo mais inclusivo, que possa abraçar as “outridades” (Silva, 2019) e criar novos cenários de possibilidade de vida (e não de morte).

Como diz a pesquisadora e artista Luciane Ramos Silva:

Aparece, sim, na pesquisa técnica, na elaboração de linguagem e na busca por epistemologias que irrompem com um *continuum* marcado pela colonialidade, pelo racismo e por inequidades de outras ordens que, juntas, compõem uma engrenagem violenta, e por vezes subterrânea, na gestão de imaginários, desejos e valores. Interlocutores da diáspora, [...] esses artistas e seus atos são sujeitos de uma arte que não se separa da vida (Silva, 2019, p. 92).

Trazer a própria vida como disparadora para a criação de dramaturgias revela uma cena forte que fornece sentido aos espectadores, ressoando emoções e ajudando a compreender e questionar o mundo sob uma perspectiva mais inclusiva e afetiva. Possibilitando um novo olhar e, talvez, transformações e mudança de paradigmas no campo das artes cênicas.

Identifico nos processos criativos dos grupos teatrais Bartolomeu Núcleo de Depoimentos de São Paulo e Grupo Cerco de Porto Alegre propostas dirigidas aos atores e às atrizes para que sejam também dramaturgos(as) e interlocutores(as) de seus próprios posicionamentos políticos e visões de mundo. Ambos os grupos solicitam que seus componentes sejam críticos e possam realizar o diálogo das dramaturgias apresentadas em cena com as emergências do mundo em que vivem. De formas distintas, os dois coletivos trazem reflexões e questionamentos contemporâneos como metodologias de criação cênica.

Referências

- BOGART, Anne; LODI, Fabiano. Escritos da pandemia: Três breves textos de Anne Bogart sobre Covid-19 e o futuro da direção teatral. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-20, dez. 2021. Disponível em: <https://goo.su/kc5ijQL>. Acesso em: 12 maio 2025.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I*: convivio, experiencia, subjetividade. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- ESTRELA D’ALVA, Roberta. O teatro hip-hop como linguagem e alguns de seus pontos fundamentais. *Sala Preta*, v 12, n. 1, p. 194-201, jun. 2012. Disponível em: <https://goo.su/b5hMHw>. Acesso em: 12 maio 2025.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*. Versão 5.11a. Curitiba: Positivo, 2004.
- GARCIA, Silvana. La inquieta escena pospandemia. *Metáfora. Revista de Literatura y análisis del discurso*, v. 6, n. 11, p. 11-15, ago. 2023. Disponível em: <https://goo.su/XmTf>. Acesso em: 12 maio 2025.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras* [livro eletrônico]: Uma ideia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2024.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; MUNIZ, Mariana de Lima. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251-261, jun. 2014. Disponível em: <https://surli.cc/rntfgm>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- SCHAPIRA, Cláudia & NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS. *Hip-Hop Blues-Espólio das Águas*. Versão digital do texto do espetáculo. Arquivo cedido para fins didáticos para disciplina *Teatro Político – resgate e restauração* do PPGAC/UFRGS.
- SILVA, Luciane Ramos. A dança dos outros. *Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, p. 91-98, dez. 2019. Disponível em: <https://surl.li/qbkuun>. Acesso em: 13 maio 2025.

A dupla cidadania: outridade, imaginário e representações sociais em *A doença do Outro e Deus tem Aids*

Tiago Silva

Introdução

Em seu livro *A doença como metáfora*, Susan Sontag observa que “a doença é o lado sombrio da vida” (Sontag, 1984, p. 4), uma espécie de cidadania incômoda que atravessa a existência dos sujeitos, duplicando-a, uma vez que “todas as pessoas vivas têm uma dupla cidadania, uma no reino da saúde, a outra no reino da doença” (Sontag, 1984, p. 4). Essa dupla cidadania observada pela autora, não obstante, revela traços de uma realidade social na qual grupos e sujeitos “saudáveis” possuem uma passabilidade cidadã da qual os *sujeitos doentes* não compartilham, justamente por ocupar esse espaço lúgubre que a insígnia social da doença lhes apregoa. Essa dupla cidadania incide sobre as formas como o *eu* e o *Outro*¹, o *nós* e o *eles*, são percebidos em termos de estruturação societária na qual imagens, códigos e valores morais ratificam discursos e práticas que sentenciam corpos dissidentes a uma existência flutuante, onerosa, uma vez que estes se encontram distantes do “reino dos sãos”. Todavia, no caso de sujeitos portadores do vírus HIV, ao falarmos de corpos dissidentes, estamos falando de corpos para quem a dissidência não é exatamente uma escolha política, tendo em vista que é colocada por via de um demarcador social instituído por um imaginário que é histórica e culturalmente demarcado.

¹ Utilizaremos o conceito *Outro* com letra maiúscula e em itálico para diferenciar o referente conceitual do uso da palavra nas obras analisadas.

Quando falamos especificamente da população LGBTQIAP+, essa demarcação do sujeito portador do vírus foi, ao longo das últimas quatro décadas, um duplo motivo de estigma e segregação, devido ao enorme conteúdo representacional depreciativo e à produção de imaginários negativos em relação ao *Outro homossexual*², que se tornou, simultaneamente, o depositário e o beneficiário da doença que esteve associada diretamente à expressão de sua sexualidade. Nos primórdios da epidemia durante a década de 1980, seja na mídia impressa ou televisiva, nos parques debates públicos acerca do assunto ou até mesmo nos diversos círculos médicos “incomodados com a presença da população homossexual” em seus consultórios (Passeron, 2024, p. 36), iniciou-se aquilo que Marcelo Secron Bessa (1997) identificou como uma *epidemia discursiva*, na qual o desespero, a homofobia estrutural³ e o pânico moral⁴ engendraram representações sociais do *Outro* como um corpo abjeto, condenado e sentenciado não apenas à morte física, mas também simbólica, na medida em que sua cidadania era dissociada de uma existência plena de direitos e politicamente legítima.

Nessa direção, Susan Sontag pondera que “qualquer doença encarada como um mistério e temida de modo muito agudo será tida como moralmente, se não literalmente, contagiosa” (Sontag, 1984, p. 5). O temor e o tabu em relação à AIDS possibilitou, neste sentido, uma série de equívocos pejorativos, preconceitos e desinformações que contribuíram para a formação de um imaginário social dicotômico em torno do sujeito portador do vírus HIV. Esse imaginário, que ainda hoje se asso-

² Falamos em *Outro homossexual* pelo caráter estrutural homofóbico que os primeiros discursos acerca do HIV – que, não raro, atravessaram as décadas até os dias atuais – mantiveram na ordem da discursividade pública: a AIDS fora associada diretamente à orientação sexual e à “promiscuidade” dos infectados, sendo tomada como uma “doença de bixa”, “de veado”, a “doença do outro”.

³ Entende-se por homofobia estrutural uma série de discursos e práticas sociais que tangenciam fenômenos políticos e societários de segregação, exclusão e violência para com a comunidade LGBTQIAP+. Optamos pelo termo “homofobia estrutural” pelo seu contexto de uso no texto em relação à comunidade gay da década de 1980 e aos estereótipos e estigmas a ela direcionados no que tange a epidemia de AIDS. Todavia, podemos estender o termo para “homotransfobia estrutural”, tendo em perspectiva não apenas as práticas de violência física e simbólica que se inserem no campo da orientação sexual, mas também das identidades de gênero.

⁴ Acerca dessa questão consultar: MACHADO, Carla. Pânico moral: para uma revisão do conceito. *Interações*, n. 7, p. 60-80, 2004.

cia a percepções limítrofes e homofóbicas que representam esses sujeitos como indivíduos depravados, inadequados ou condenados à morte – ainda que o tratamento médico tenha avançado muito no decorrer dos últimos anos –, é portanto um elemento estrutural estigmatizante.

Se nos atemos ao fato de que o imaginário social funciona como um recurso de um dispositivo simbólico “através do qual certo movimento de massas procura dar a si próprio identidade e coerência, permitindo reconhecer e designar as suas recusas bem como as suas expectativas” (Backzo, 1985, p. 296), veremos que, quando falamos dessa dupla cidadania, desses estigmas em torno do sujeito portador do vírus – sobretudo quando ele faz parte da população LGBTQIAP+ –, falamos de um imaginário que condensa representações que se inserem na ordem do discurso público em torno desses corpos, uma vez que, como observa o antropólogo Clifford Geertz (1989, p. 15), a cultura cria teias de significado que enlaçam os sujeitos em normas de convívio societário que podem criar pertencimento ou exclusão, a depender de suas representações e suas visões de mundo.

Desse modo, tendo em vista que “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao seu mundo” (Chartier, 2002, 66), este artigo objetiva analisar como a peça-palestra⁵ *A doença do outro*, de Ronaldo Serruya, e o filme-documentário *Deus tem aids*, de Fábio Leal e Gustavo Vinagre, estabelecem uma visão crítica sobre as representações sociais acerca dos sujeitos portadores do vírus HIV, em especial os sujeitos *queer*⁶. Para tanto, a discussão proposta encontra embasamento teórico no pensamento de autores como Grada Kilomba (2019), Patricia Hill Collins (2019), Roger Chartier (1990, 2002), Bronislaw Backzo (1985), Paco Vidarte (2021) entre outros que pensam as questões articuladas no texto. O aspecto que estabelece as diretrizes da análise

⁵ Referente ao subtítulo da peça. Porém, cabe ressaltar que *A doença do outro* é uma criação solo do ator dramaturgo, que ele denomina de *palestra-performance*.

⁶ Utiliza-se o conceito *queer* neste artigo como um “termo guarda-chuva” que abarca a multiplicidade das existências LGBTQIAP+ em um espectro não normativo de gênero e sexualidade. Tem-se consciência, contudo, de que o conceito tem abordagens e usos distintos, a depender do estudo e da perspectiva teórica que se fala.

elaborada parte do pressuposto de que ambas as obras apresentam narrativas que ressignificam o sentenciamento social que as imagens de controle sobre o *Outro* instituem na sociedade, criando novos imaginários em torno de corpos considerados dissidentes a partir do trabalho artístico elaborado pela dramaturgia da peça e pelo roteiro do filme. Desse modo, o artigo é dividido em duas partes, sendo a primeira destinada a pensar o trabalho dos artistas envolvidos nas obras analisadas enquanto um espaço de criação e reflexão sobre existências *queer*, ao passo que a segunda parte concentra-se na análise das obras elencadas para o estudo em sua relação dialógica.

Cenas do *Outro* no teatro e no cinema: considerações sobre um espaço de reflexão *queer*

Quando a peça *A doença do outro* estreou em 30 de novembro de 2021 no Centro Cultural São Paulo, o ator e dramaturgo Ronaldo Serruya já era um artista com um trabalho considerável em torno das questões que a obra aborda. Diagnosticado como HIV positivo em 2014, o artista fez de seu diagnóstico um libelo político e criativo em torno da outridade que a doença lhe impingiu. No prólogo de *A doença do outro*, Serruya (2024a) conta-nos que, quando descobriu ser um sujeito portador do vírus, estava “fadado a ser um OUTRO” (Serruya, 2024a, p. 36), pois “quando você descobre o HIV, você vira o OUTRO” (idem, p. 35). Essa constituição da outridade do sujeito portador do vírus é elaborada ao longo da peça nos termos das imagens e do imaginário social em torno do “corpo-vetor” (Serruya, 2024a, p. 27), que carrega o estigma da doença consigo e que, portanto, é sentenciado por uma experiência que lhe é alheia: a experiência de imagens, discursos e representações cristalizadas no imaginário coletivo em relação ao que vem a ser este *Outro* soropositivo – no caso de Serruya, gay e soropositivo. O *Outro* que é sentenciado histórica e culturalmente como *Outro*, naquilo que Grada Kilomba (2019) aponta como uma “tela de projeção” (Kilomba, 2019, p. 37), onde o grupo que projeta os discursos sobre a outridade o faz por temer reconhecer em si mesmo os aspectos de sua própria elucubra-

ção⁷: *não somos os doentes; nós somos os saudáveis, os normais, logo os Outros são vocês.*

A obra artística de Ronaldo Serruya apresenta características que engendram um espaço de reflexão acerca de questões de gênero e sexualidade. No que tange às existências *queer* no âmbito das relações entre sociedade e outridade, o seu grupo, o Teatro Kunyn, fundado em 2009, explora temáticas LGBTQIAP+ em seus trabalhos cênicos como modo de operar teatralmente na esteira temática dessas reflexões. Destacando-se pela produção de peças que questionam a representação e a premente marginalização da figura homossexual na cena teatral brasileira, o grupo buscou, desde a sua gênese, articular um pensamento teórico-estético que explorasse as identidades gays⁸ a partir da experiência de corpos subalternizados, como em *Dizer e não pedir segredo* (2010), primeira peça do grupo. Dirigida por Luiz Fernando Marques⁹ e baseada no livro *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*, de João Silvério Trevisan¹⁰, a montagem aborda aspectos da homossexualidade e da homoafetividade em suas configurações sociopolíticas e culturais no Brasil, desde o período colonial até os dias atuais. A partir de uma pesquisa desenvolvida pelos atores Ivan Kraut, Luiz Gustavo Jahjah, Paulo Arcuri e pelo próprio Ronaldo Serruya, a peça tensiona as identidades gays em uma perspectiva histórica e interdisciplinar, com uma linha dramatúrgica que traça paralelos com a

⁷ A autora teoriza acerca dessa questão focando na experiência do racismo, mencionando que o *Outro* é projetado como algo externo ao convívio social considerado saudável e normalizado pela branquitude, no qual “o *sujeito negro* torna-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o. Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos” (Kilomba, 2019, p. 37). Apesar da aplicação ao racismo, essa característica de construção da outridade pode também ser aplicada à comunidade LGBTQIAP+ em sua relação com as construções representacionais e de discurso acerca do *Outro*.

⁸ Optou-se por “identidades gays” no plural por entender que no trabalho do grupo – e mesmo nos estudos contemporâneos em torno da homossexualidade – já não se pensa num atributo identitário monolítico em torno da orientação homossexual, mas sim em formas plurais de ser e existir.

⁹ Dramaturgo e diretor teatral; diretor e cocriador de cerca de 40 peças, trabalhando com importantes grupos de teatro brasileiros, entre eles o Teatro Kunyn e o Grupo XIX de Teatro.

¹⁰ Escritor, teórico, dramaturgo, roteirista, diretor e ativista LGBTQIAP+, João Silvério Trevisan é referência no ativismo bem como nos estudos acerca dessa população no Brasil.

História do Brasil ao longo do tempo. Desse modo, histórias e historicidades *queer* são projetadas, cenicamente, como um modo de dialogar com essas existências, para além da perspectiva da alteridade histórica¹¹ que lhes foi imposta.

Sob esse prisma de reestruturação discursiva, o filósofo espanhol Paco Vidarte aponta, em sua obra *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*, para a necessidade de grupos e sujeitos LGBTQIAP+ criarem espaços de organização, criação e reflexão que priorizem suas próprias questões, pulsões e urgências em um movimento político de premente construção ética que abarque todas as existências sexo-diversas, sem medo de subverter e desarticular criativamente as lógicas heteronormativas de domínio, violência e exclusão na qual estão incursas. Ao dizer “tenho consciência de que estou escrevendo a partir do deserto ideológico; a partir de uma preocupante carência de projetos [...] a partir da incerteza que me assalta sobre o futuro imediato, em médio e longo prazo, do movimento gay” (Vidarte, 2021, p. 71-2), o autor não nega o fervor político existente em torno dos movimentos LGBTQIAP+ e de seus indivíduos, bem como das criações que os envolvem, mas antes alerta para o fato de que os espaços de experimentação e expressão da vida de sujeitos *queer* encontram-se sempre em disputa narrativa e em constante marginalização e que, portanto, faz-se necessário encontrar modos outros de operar na linguagem, nas relações sociais e na produção imaginária acerca de existências LGBTQIAP+. Como observa o autor:

Para eles, héteros, homofóbicos, somos absurdos, incompreensíveis. Não temos um modelo de vida alternativo, nem nada para lhes oferecer. Que desistam de nos compreender. A obsessão pela identidade, por nos en-

¹¹ Utiliza-se *alteridade histórica* nesse trecho em confluência com o pensamento do filósofo franco-judeu Emmanuel Lévinas (2008), para quem o processo da alteridade está dado na construção responsiva de um sujeito para o outro, na qual “o Outrem permanece infinitamente transcendente, infinitamente estranho, mas o seu rosto, onde se dá a sua epifania e que apela a mim, rompe com o mundo que nos pode ser comum e cujas virtualidades se inscrevem na nossa natureza e que desenvolvemos também na nossa existência”. LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 173. Ainda que seja utilizada neste texto a categoria teórica de “outridade” ao invés de “alteridade”, é mister mencionar que ambas se encontram atreladas em termos de como a História projeta, legítima e sentencia grupos dissidentes por meio das representações e das relações travadas entre o *Eu* e o *Outro*.

cher de sentido, por nos fazer um capital teórico é uma exigência que vem do lado deles. Não temos porque traduzir para a sua linguagem, para que saibam o que fazemos ou deixamos de fazer, nem porque surramos as suas janelas. Falamos perfeitamente a sua linguagem, ela nos foi ensinada desde criancinhas; mas somos bilíngues e temos um idioma próprio que para eles é incompreensível, bárbaro. Não há nada para explicar a eles. Nós nos entendemos (Vidarte, 2021, p. 69).

Pensar sobre as próprias narrativas de um universo homossexual, buscando a legitimidade de uma existência colocada à margem do mundo heterocisnormativo, é desse modo um elemento fulcral no trabalho do grupo Kunyn, do qual o autor de *A doença do outro* é partícipe. Em *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias* (2015), por exemplo, o grupo envereda pelo cosmos da homossexualidade na Recife dos anos 1960 a partir do livro *Orgia*, do dramaturgo, jornalista, professor e poeta argentino Tulio Carella¹², no qual o autor relata suas experiências sexuais com homens dessa região brasileira. Na peça, que começa em um apartamento nas redondezas da Avenida Paulista e termina no Parque Trianon¹³, acompanha-se a festa de despedida de Carella – que é interpretado por Paulo Arcuri, Luiz Gustavo Jahjah e Ronaldo Serruya, conjuntamente –, que se encontra de malas prontas para viajar ao Brasil. Em diálogos inesperados, contracenação com outros dez atores que se encontram misturados ao público, vinho para os participantes, música e uma folia carnavalesca que simula uma grande orgia, o trabalho traz à tona a vida e a obra do artista argentino com o intuito de estabelecer conexões entre o presente e o passado, refletindo sobre fatos já constituídos – a prisão e a tortura de Carella durante a ditadura militar, por exemplo – ao mesmo tempo em que abre portas para a sublevação de novas possibilidades de apreensão narrativa de corpos socialmente subjugados, por meio da invenção dramatúrgica incrustada no decorrer do trabalho.

No entanto, é com o espetáculo *Desmesura* (2017) que as questões de gênero e sexualidade abordadas pelo grupo se somarão à refle-

¹² Tulio Carella chegou ao Brasil nos anos 1960, contratado como professor de direção e cenografia da Universidade Federal de Pernambuco. Durante esse período mergulhou na vida gay clandestina da região, sendo o seu livro *Orgia* o resultado dessas experiências.

¹³ Parque Tenente Siqueira Campos, na cidade de São Paulo.

xão sobre a temática da soropositividade. O espetáculo – que aparece e é objeto de reflexão no roteiro do filme *Deus tem aids* – retrata os estigmas e as representações sociais acerca de uma doença que a sociedade ainda trata como tabu e, conseqüentemente, de uma discussão que ainda se silencia nos espaços públicos. Inspirada na vida e na obra do ator, cartunista e dramaturgo argentino Raul Taborda, que morreu em 1987 devido a complicações de saúde decorrentes do HIV/AIDS, a peça reflete sobre os estereótipos que a sociedade ainda mantém em torno dos sujeitos soropositivos. Nesse sentido, o grupo propõe em *Desmesura* um deslocamento do olhar em relação à soropositividade, valendo-se da vida de Raul Taborda – o Copi, como era conhecido – para criar uma percepção disruptiva em relação à ideia de que um corpo vivendo com HIV é um corpo condenado. Assim, os atores Paulo Arcuri, Luiz Gustavo Jahjah e Ronaldo Serruya dão vida ao artista argentino em uma perspectiva autoficcional, que mistura a vida de Taborda às suas próprias, abrindo um espaço de ponderação sobre si e o *Outro*, a partir de imagens e discursos sentenciosos sobre sujeitos com HIV que são socialmente arquitetados e compartilhados.

No cinema, o trabalho dos diretores Fábio Leal e Gustavo Vinagre também abre um espaço de elucubração sobre corpos e existências dissidentes no audiovisual brasileiro. Com diferentes títulos que abordam questões de gênero e sexualidade, os jovens realizadores brasileiros tensionam o universo *queer* a partir da construção de narrativas e imaginários engendrados pelos próprios sujeitos na formação narrativa de suas obras, por meio de saberes e de um conteúdo imagético que lhes é característico. Desse modo, se o cinema é um constructo cultural que se faz e se refaz naquilo que Cornelius Castoriadis (1982) percebe como o caráter complexo e criador do imaginário social, em sua relação direta com as representações e as criações artísticas de determinada sociedade, as obras teatrais e audiovisuais não demandam em si apenas aspectos “fictícios” ou “extraordinários” em suas composições, mas também se configuram como espaços de produção de novas formas de imaginar, saber e enunciar aquilo que discursam. Nesse sentido, como nos lembra Castoriadis:

Aqueles que falam de “imaginário”, compreendendo por isso o “especular”, o reflexo ou o “fictício”, apenas repetem, e muito frequentemente sem o saberem, a afirmação que os prendeu para sempre em um subsolo qualquer da famosa caverna: é necessário que (este mundo) seja imagem de alguma coisa. O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/ formas/ imagem, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos (Castoriadis, 1982, p. 13).

Assim, uma narrativa audiovisual ou teatral é sempre cunhada no âmago de um dado sistema cultural a partir da apropriação de seus códigos culturais, no qual teatro e cinema, imaginário e representações sociais interligam-se, criando um sistema modal de ver, sentir e ler o mundo circundante por meio de um conteúdo discursivo e imagético. Há, portanto, uma dupla elaboração, uma *dupla cidadania* – para recorrer ao pensamento de Susan Sontag – no âmbito da criação artística quando falamos de artistas *queer* que trabalham com essa temática, por meio de um saber que lhes é cotidiano: jogar com o imaginário socialmente constituído em torno desses corpos e dessas existências, ao mesmo tempo em que se produzem novos imaginários a partir de histórias que são subalternizadas. Uma obra de Gustavo Vinagre, que é representativa desse engenho narrativo, é o documentário *Lembro mais dos corvos* (2018). Nele acompanhamos a atriz Julia Katharine, uma mulher transexual, narrar a sua história de vida, da infância até a fase adulta, durante uma crise de insônia. Ao contar sua saga de resistência e enaltecimento, a atriz estabelece um duplo pacto de imaginação com o espectador: por meio de seu monólogo, traz à tona imagens de controle social (Collins, 2019) que sentenciam e subalternizam corpos trans ao preconceito e à exclusão, ao mesmo tempo em que, ao empoderar-se de sua própria história, imagina e constrói novos mundos possíveis não apenas para si, mas para a própria população transexual.

Já do cineasta Fábio Leal, um filme que contempla esse espaço de reflexão *queer* é o curta-metragem *Reforma* (2018). Nele acompanhamos um personagem gay que está em conflito com seu próprio corpo gordo, ao mesmo tempo em que mantém relações sexuais com diversos homens que o acham belo. Não obstante, no decorrer de todo o curta-metragem, contemplam-se diferentes corpos de homens homos-

sexuais nus em situações pungentes¹⁴ que são naturalizadas, longe de preceitos discriminatórios ou discursos moralizantes em torno de suas identidades. Nesse sentido, as representações e o imaginário acerca dos corpos fora dos padrões sociais – gordos e LGBTQIAP+ – inserem-se na tela com a possibilidade do afeto para esses corpos, instituindo outras formas de se imaginar a realidade, de se conectar com ela. Aqui também percebemos a dupla elaboração supracitada: joga-se narrativamente com o imaginário e as representações socialmente solidificadas na sociedade, da mesma forma em que se criam novos olhares em relação àquilo que se questiona, como nessa cena, que abre a obra audiovisual:

Que bonitas suas estrias... Parecem ondas assim, como se sua pele fosse...
Como assim?
As pessoas nunca te falaram isso?
Não.
Acho que as pessoas não falam muito sobre estrias.
Acho que não desse jeito assim... poético.
Tá faltando poesia então (Leal, 2018, 02min15s a 02min a 45s).

Na cena acima descrita, percebe-se esse tensionamento, essa reflexão acerca do *Outro* por meio de uma narrativa que questiona a condição da outridade em seus lugares socialmente demarcados, sobretudo se pensarmos, como nos lembra Backzo (1985), que a produção de imaginários de si e do *Outro* – sempre em disputa – é uma das forças reguladoras que estruturam a vida em sociedade, conferindo-lhe inteligibilidade. Nesse caminho, *Deus tem aids* (2021), dirigido por ambos os diretores, coloca em cena uma dupla elaboração que visa criar novas formas de perceber sujeitos portadores do vírus HIV: apresentam-se os estigmas e as marcas do preconceito, da mesma forma em que se pensa a vida soropositiva para além desse reduto segregador. Do mesmo modo, a peça-palestra *A doença do outro*, de Ronaldo Serruya, também trabalha com essa perspectiva dramatúrgica: apresentar a constituição imaginária do *Outro* soropositivo em confluência com a reflexão acerca dessa configuração a partir de uma visão crítica, devolvendo a esses sujeitos a humanidade que lhes é de direito.

¹⁴ As imagens concentram-se em relações sexo-afetivas do protagonista com diferentes homens em sua cama em diferentes momentos do curta-metragem.

Outridade, imaginário e representações sociais em *A doença do outro e Deus tem AIDS*

Na cena de abertura de *Deus tem aids*, ouvimos, emitidos por uma tela preta que simula o formato de uma televisão dos anos 1980, áudios telejornalísticos acerca da epidemia de AIDS, que assolava o mundo naquele período histórico. São falas perniciosas, depreciativas, que projetam um imaginário segregador em relação aos sujeitos portadores do vírus HIV. “O vírus da AIDS nasceu da promiscuidade sexual [...] Os costumes liberais dos centros urbanos favorecem a propagação do vírus [...] A medicina diz que a AIDS reflete os abusos da promiscuidade homossexual” (Leal e Vinagre, 2021, 01min26s a 02min04s). Na cena seguinte, um dos depoentes soropositivos¹⁵ do documentário relata-nos a primeira informação que ele teve sobre HIV/AIDS: com oito anos de idade, ele estava na sala de casa assistindo à televisão com seu primo e um programa falava sobre Cazuzu¹⁶. Quando ele se vira para o primo e pergunta “O que é AIDS?”, aquele responde: “É uma doença que dá em veado”. O estigma, o arquétipo de uma outridade negativa em relação a dois grupos politicamente subalternizados, é, por conseguinte, sua primeira referência em relação a esses corpos. A seu próprio corpo soropositivo no futuro. Doravante, o filme apresenta uma cena da peça *Desmesura*, do Teatro Kunyn, na qual Ronaldo Serruya provoca os espectadores a decidir, pelo voto, qual dos três atores que estão à sua frente é uma pessoa vivendo com HIV:

Para que a história aconteça, você precisa votar. O seu voto é a bola branca que você recebeu na entrada do teatro. Sim: isso é um teatro, mas é também a vida. O seu voto vai definir o jogo. Você precisa escolher um dos atores. Na frente de cada um dos três atores existe uma urna. Você precisa apenas se levantar, caminhar em direção à urna escolhida e depositar o seu voto: a bola branca. A partir da sua resposta à seguinte pergunta: “Para você, qual desses três atores é uma pessoa vivendo com HIV?” (Leal; Vinagre, 2021, 04min06s a 5min01s).

¹⁵ Será utilizada a palavra depoente para referir-se aos entrevistados que participaram do documentário. Todos os depoentes do filme são pessoas soropositivas.

¹⁶ Cantor, compositor, poeta e músico brasileiro; morreu em 7 de julho de 1990 por falência circulatória em decorrência das complicações causadas pela AIDS.

Nas duas cenas supracitadas, que abrem o documentário *Deus tem Aids*, existe uma proposição reflexiva no sentido de pensar a imagem primeira em torno dos corpos soropositivos, que, no decorrer do longa-metragem, será repensada como meio de computar as representações sociais incursas nesse imaginário segregador, a fim de produzir novos horizontes de imaginação, em um movimento que Grada Kilomba aponta como “o de se opor àquele lugar de ‘Outridade’ e o de inventar a nós mesmos de (modo) novo” (Kilomba, 2019, p. 12). Esse pressuposto duplamente qualificado do roteiro de *Deus tem aids*, que apresenta, já em sua abertura, o imaginário discriminatório em relação ao *Outro veado*, *aidético*, *promíscuo*, *doente*, etc. para em seguida se opor a essa categorização de si – pensando que são os próprios sujeitos-alvo do discurso sentenciador que o pensam e ressignificam no longa-metragem –, possibilita um desvelamento de um conteúdo representacional que é intrínseco ao caráter umbrático impingido a esses corpos dissidentes, proporcionando novos olhares e novas percepções acerca do corpo *queer* e soropositivo. Como nos lembra Roger Chartier (1990):

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do mundo social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (Chartier, 1990, p. 17).

De modo semelhante ao proposto pelo filme, o prólogo de *A doença do outro*, peça-palestra de Ronaldo Serruya, apresenta essa relação de invenção e desconstrução do *Outro* a partir de um imaginário socialmente constituído do sujeito portador do vírus HIV. Invenção, pois apresenta ao espectador os meandros pelos quais os discursos e as práticas que inferem subalternidade ao corpo soropositivo operam na lógica psicossocial – como no caso do cinema, que criou, ao longo das décadas, um arsenal imagético violento acerca desses corpos, sendo o cinema “o lugar que produziu em muitas imagens o horror da minha história, antes mesmo dela ser minha” (Serruya, 2024a, p. 29). Desconstrução, pois

oferece ao espectador ferramentas para repensar esse imaginário e suas representações, buscando colocar essa outridade em uma perspectiva crítica, refletindo junto ao público sobre essas construções socialmente engendradas, pois “negar o OUTRO faz você viver a ilusão de não ser o OUTRO” (Serruya, 2024a, p. 35). No prólogo da peça, Ronaldo Serruya convida os espectadores a elaborar uma partilha pautada na reciprocidade mútua, uma construção dramatúrgica que não seja passiva de nenhum lado:

Eu sonhei que essa história, que vai acontecer aqui e agora, numa espécie de jogo testemunhal, e que eu espero que não seja passivo, no sentido de que eu preciso que vocês se desloquem, e que eu espero que não seja autotindulgente, no sentido de que é preciso que eu também me desloque. Porque eu preciso que nosso encontro se dê no entre. Porque eu preciso que isso tudo não seja uma coisa assim tão confortável (Serruya, 2024a, p. 28).

Ao longo da peça, para operar nesse lugar de refiguração imaginária em relação aos sujeitos soropositivos, o ator dramaturgo vale-se de uma edificação teórico-dramatúrgica a partir de cinco conceitos que condensam as cinco partes do espetáculo, que são: 1. As imagens de controle (baseadas no conceito de Patricia Hill Collins); 2. A outridade (baseada no conceito de Grada Kilomba); 3. Os demuni (baseados no conceito de Paul Preciado)¹⁷; 4. A recusa do silêncio (baseada no conceito de Audre Lorde)¹⁸; e 5. A convocação performativa (baseada no conceito de Judith Butler). Em cada uma dessas partes, a dramaturgia tece uma encruzilhada poética, na qual limites, pontes e variáveis do discurso sentenciador em relação aos corpos *queer* e com HIV são postos em pauta com o objetivo de confrontar percepções historicamente postuladas, na qual “estigmatização, medo, ignorância, obscurantismo social e afetivo, o horror ao diferente” (Serruya, 2024b, p. 87) foram, ao longo do tempo, costurando

¹⁷ Do texto *Aprendiendo del virus*, de Paul B. Preciado, publicado no dia 28 de março de 2020 no periódico *El País*. O autor utiliza, para a construção da dramaturgia, a tradução de Ricardo Moura, disponível em: *Aprendendo com o vírus*. O filósofo Paul B. Preciado debate os... | by Ricardo Moura | Textura | Medium Acesso em: 25 abr. 2025.

¹⁸ Segundo o autor em seu texto “A recusa do silêncio e a ancestralidade positiva em *A doença do outro*”, o conceito de *recusa do silêncio*, pensado pela feminista, poeta e filósofa lésbica Audre Lorde, é o que atravessa estruturalmente a dramaturgia da peça, uma vez que não silenciar e dizer são essenciais para se fortalecer.

discursos comuns em torno do tema. Assim, ouvindo “as vozes que sopraram antes em um exercício de ancestralidade”¹⁹ (Serruya, 2024b, p. 88), o ator positiva o corpo que convive com o vírus, ao mesmo tempo em que expõe os ramais que ainda continuam desenhando-o como *Outro*, como nessa rubrica que abre a segunda parte do espetáculo:

Durante esta parte, as projeções se alternam entre imagens do ator-palestrante, procedimentos clínicos, fichas médicas, laboratoriais, imagens do vírus, processos genéticos, resultados de exames, tudo aquilo que configura uma iconografia clínica e que configura a ideia de que o portador da doença é o OUTRO (Serruya, 2024a, p. 51).

Dessa maneira, as cinco partes da peça retroalimentam-se para tensionar o real a partir de uma ficção pautada na experiência do próprio sujeito que é objeto do discurso, confrontando, por meio dessa elaboração dramática, os recursos discursivo-imagéticos que o dispõem como um *Outro* que é sentenciado no imaginário coletivo. Também o documentário de Fábio Leal e Gustavo Vinagre opera nessa lógica, questionando as sentenças sociais desses corpos ao promover um espaço de escuta de narrativas outras – a dos próprios sujeitos sentenciados pela ordem imaginária em torno do HIV. Nessa direção, as imagens primeiras acerca do corpo soropositivo são esfaceladas em ambas as obras para dar lugar a novas conformações e novos enunciados, uma vez que

O imaginário, ao libertar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens. O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito e o objeto que percorre desde o real, que aparece ao sujeito figurado em imagens, até a representação possível do real. Esse possível real consiste na potencialidade, no conjunto de todas as condições contidas virtualmente em algo (Laplantine; Trindade, 1997, p. 27).

Sob esse prisma, Fábio Legal, Gustavo Vinagre e Ronaldo Serruya apostam no confronto como recurso dramático em *Deus tem Aids* e

¹⁹ Ronaldo Serruya cunhou o conceito de *ancestralidade positiva* no processo de escrita dramática de *A doença do Outro* como modo de reconhecer a luta dos que vieram antes. Segundo o autor: “Mergulhar na história da epidemia do HIV/AIDS em fricção com essa ideia foi uma das descobertas mais significativas desse processo de escrita dramática de *A doença do outro*. A partir dessa fricção, cunhei este conceito que chamo de *ancestralidade positiva*, porque é preciso reafirmar o legado de lutas em torno do HIV/AIDS e as disputas de narrativas que se deram ao longo de mais de 40 anos para entender o nó em torno dos estigmas” (Serruya, 2024b, p. 88).

A doença do outro, sobretudo para pensar o imaginário socialmente estabelecido acerca dos corpos considerados dissidentes, ao dimensionar o sujeito soropositivo enquanto um *Outro* que é invenção e projeção (Kilomba, 2019). Serruya, por exemplo, instaura novos imaginários ao mostrar que “esta OUTRIDADE não é desejada. Ela é imposta” (Serruya, 2024a, p. 53) e portanto é possível repensá-la, reestruturando os lugares demarcados no âmbito dos enunciados em torno da população que convive com o vírus. Nesse sentido, nas palavras do próprio autor, *A doença do outro* foi uma tentativa de elaborar, dramaturgicamente, um discurso “que pudesse refletir sobre por que os estigmas em torno do HIV continuam operando da mesma forma no tecido social, mesmo depois de 40 anos” (Serruya, 2024b, p. 87). De maneira similar, o roteiro de *Deus tem aids* mapeia esse imaginário social e as representações em torno dos sujeitos que vivem com HIV, fazendo-o a partir de suas próprias narrativas (*como me vejo e como a sociedade me vê?*). Há, em ambos os casos, uma dupla linha de percepção dessa haste imaginária em relação à dissidência desses corpos: projetam-se os discursos pelos quais o sujeito é definido no percurso histórico em relação ao vírus, mas também se mostram outras imagens, histórias e representações possíveis a partir das subjetividades dos próprios indivíduos que falam.

Duas cenas do documentário são emblemáticas desse itinerário narrativo duplo. Em uma delas, uma das depoentes narra o momento em que, na sua adolescência, em uma aula de educação física, seu nariz começa a sangrar e ela diz para a enfermeira que a atende: “Põe a luva porque eu tenho HIV” (Leal e Vinagre, 2021, 43min13s a 43min26s). A depoente mostra-se tranquila ao mencionar sua soropositividade diante da situação, mas a escola inicia um movimento de tensão e maximização do fato, intensificando a outridade da aluna por uma via negativa de arquétipos (ela tem HIV, logo vai morrer) e estigmatização de seu corpo (afastem-se dela). Ao narrar o fato – bem como outros em que as pessoas choraram ao saber que ela era uma pessoa que convivia com o vírus (Leal e Vinagre, 2021, 41min27s a 41min50s) –, a depoente expõe o imaginário social e as representações depreciativas sobre pessoas soropositivas, mas, ao mostrar que se trata de uma pessoa como qualquer outra,

viva e que convive com o HIV de forma saudável, ela também apresenta uma imagem positiva de si em detrimento dessas imagens de controle (Collins, 2019) que agenciam a forma como o *Outro* é descrito e percebido no seio societário, por conta de sua sexualidade, raça ou diagnóstico médico.

A outra cena refere-se a um momento no qual o próprio Ronaldo Serruya – que também é um dos depoentes do documentário – questiona por que, mesmo 40 anos após o início da epidemia de HIV na década de 1980, os estereótipos em relação aos sujeitos soropositivos continuam tão vivos. Mencionando uma hipótese socialmente compartilhada, o ator comenta o discurso acerca do fato de que, não tendo as pessoas vivenciado o auge do horror epidêmico, a banalização em torno da doença na contemporaneidade se justificaria. Imediatamente, porém, ele questiona esse prognóstico, dizendo que “alguma coisa não fecha aí, pois a gente tem uma série, um manancial de referências, então não sei se é porque elas não veem” (Leal; Vinagre, 2021, 39min55s a 40min05s), supondo que o real motivo seria pelo fato de as pessoas lidarem com “uma doença que avançou e que não é mais uma doença que mata” (Leal; Vinagre, 2021, 40min13s a 40min17s). No entanto, Serruya também aponta o desmantelamento de políticas públicas de saúde em relação à prevenção e ao tratamento do HIV, bem como das lógicas discursivas de preconceito e segregação propagadas por grupos conservadores que fazem com que as pessoas continuem “no armário” e não lutem para garantir direitos e condições dignas de existência, uma vez que renegam a sua própria existência pública enquanto uma pessoa que convive com o vírus.

Não por acaso, ao finalizar sua peça com uma “convocação performativa” – em diálogo com Judith Butler –, o ator dramaturgo instaura uma festa²⁰ que permite ressignificar as imagens e os discursos de vida e morte que operam no seio societário – uma celebração cênica “feita para devolver o trauma para quem o gerou” (Serruya, 2024a, p. 78) e, desse modo, libertar o corpo dissidente de sua agonia estigmatizante. “AIDS.

²⁰ No final da peça instaura-se uma festa para celebrar “Corpos positivos que VIVEM, que FALAM, QUE TREPAM, QUE PROMOVEM FUTURO” (Serruya, 2024a, p. 80) em contraposição às imagens de controle anteriormente apresentadas.

AIDS. AIDS. Eu te ofereço a palavra. Até arrancar-lhe todo incômodo. Todo desconforto” (Serruya, 2024a, p. 77), escreve e vocifera o ator, convocando o público a olhar para seus próprios dilemas, falas e preconceitos. No mesmo caminho, em *Deus tem Aids* uma performance realizada na rua por uma das depoentes manifesta a pulsão da vida em detrimento das narrativas de morte que estão incursas no imaginário em torno dos corpos soropositivos. Com uma placa brilhante no pescoço onde se lê “Eu não vou morrer” (Leal e Vinagre, 2021, 24min43s a 26min41s), a depoente provoca as pessoas a repensar discursos e estereótipos dos quais são portadoras. Da mesma forma, em outra cena do documentário, outro depoente sai às ruas com uma placa intitulada “Vamos conversar sobre HIV e AIDS”, convocando as pessoas a debater sobre o assunto, estabelecendo novas visões e corporaturas imagéticas para sujeitos que vivem com o vírus (Leal; Vinagre, 2021, 29min43s a 33min56s), especialmente no caso da população LGBTQIA+, que é duplamente sentenciada: por meio da sorofobia²¹ e da homotransfobia.

Em contraposição a esses rituais festivos e a essas ressignificações artísticas, a parte denominada *Imagens de controle* em *A doença do outro* reflete sobre esse conteúdo imagético que recai sobre grupos marginalizados, sobre como esses grupos são controlados por esse conjunto de imagens representativas do *Outro* – que visam ser desconstruídas nas ações performativas supracitadas da peça e do filme documental. Evocando Patricia Hill Collins (2019), Ronaldo Serruya observa que imagens de controle são todas as representações sociais elaboradas sobre determinados grupos “que são exaustivamente difundidas em todos os lugares e que vão afetar tanto a forma pelos quais esses grupos são tratados quanto a forma como eles vão se perceber” (Serruya, 2024a, p. 44). Assim, mulheres negras, homossexuais, pessoas trans e soropositivas, por exemplo, serão objeto de uma representação incursa em determinada narrativa culturalmente repartida, construída de modo a produzir e solidificar arquétipos. Porém, “as imagens de controle não dizem respeito apenas às representações negativas, elas também dizem

²¹ Sorofobia refere-se ao preconceito, medo, rejeição ou discriminação em torno de pessoas que vivem com o vírus HIV.

respeito às representações benignas de reforço” (Serruya, 2024a, p. 45), e por isso a outridade em torno das populações sexo-divergentes é construída sob a lógica das imagens produzidas para articular o positivo sobre o negativo, pois, “segundo Hill Collins, homens heterossexuais brancos também são controlados pelas imagens de controle que recaem sobre eles” (Serruya, 2024a, p. 45), representações que os colocam em posição de definir as prognoses de universalização do *Outro* e do *Mesmo*.²²

Pensando que as imagens de controle (racistas, sexistas, homo-transfóbicas) estruturam a vida em sociedade, a tal ponto que se tornam hegemônicas (Collins, 2019), naturalizando pressupostos que não são naturais, mas culturalmente arquitetados, a outridade e as representações apresentadas/analizadas em perspectiva crítica em *A doença do outro* e *Deus tem aids* visam questionar a *dupla cidadania* que a soropositividade confere aos sujeitos, mas também qualquer indivíduo que não esteja em conformidade com o “reino dos sãos” heterocisnormativo. Diante de um imaginário sentenciador que criou um sistema modal de percepção social no que tange aos corpos *queer* e soropositivos, por meio de guardiões “que dispõem de uma certa técnica do manejo das representações e dos símbolos” (Backzo, 1985, p. 299), as obras citadas neste artigo contestam e confrontam esse arsenal discursivo-imagético ao promover novos olhares e criar novos imaginários em torno de *si* e do *Outro* a partir do trânsito criativo incurso em suas composições artísticas. E, tendo em vista que “a história da humanidade é a história do imaginário humano e de suas obras” (Castoriadis, 2004, p. 127), produzem-se outras leituras possíveis ao desagregar as lógicas de sustentação de representações violentas e restritivas.

Ao falar sobre a peça-palestra *A doença do outro*, João Silvério Trevisan, escritor e ativista histórico da causa LGBTQIAP+ no Brasil, observa que “a AIDS trouxe o estigma, propagado por setores conservadores, de ser um castigo divino, o que insuflou boa parcela do imaginá-

²² Essa universalização coloca a outridade em perspectiva redutora, de estigmatização do *Outro*, reduzindo-o ao olhar da mesmidade societária, uma vez que “a neutralização do Outro, que se torna tema ou objeto – que aparece, isto é, se coloca na claridade –, é precisamente a sua redução ao Mesmo” (Lévinas, 2008, p. 31).

rio homofóbico” (Trevisan, 2024, p. 11).²³ Não obstante, esse imaginário homofóbico mesclou-se às imagens produzidas acerca dos sujeitos soropositivos em uma dupla estigmatização, naquilo que Paco Vidarte (2021) aponta como uma “homofobia persistente”, que se embrenha na estrutura social com vistas a ramificar estratégias de repressão e controle sobre corpos LGBTQIAP+ (Vidarte, 2021, p. 24). Sendo assim, o filósofo observa que “sempre foram necessários discursos éticos ou políticos minoritários porque cada minoria deve enfrentar uma circunstância específica” (Vidarte, 2021, p. 27) e, portanto, deliberar acerca de suas necessidades e seus próprios anseios e desejos, delineando maneiras outras de perceber, sentir e apreender o mundo circundante de modo a provocar e questionar as representações já estabelecidas. Este é, a propósito, o grande ganho do intento artístico promovido por Ronaldo Seruya, Fábio Leal e Gustavo Vinagre nas obras analisadas neste artigo e que não se esgotam nele: pensar criticamente acerca de si e do *Outro* nas diversas interseccionalidades discursivas e imagéticas que compõem o imaginário social em torno de corpos dissidentes, criando por meio da arte novas formas de ver e imaginar a outridade.

Referências

- BACKZO, Bronislaw. A imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero. *Feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CARELLA, Tulio. *Orgia: os diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto VI*. Figuras do pensável. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 127.

²³ O excerto foi retirado do prefácio escrito por João Silvério Trevisan para a edição de *A doença do outro*, utilizada para a escrita deste artigo.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiros Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em imagem e ação. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MACHADO, Carla. Pânico moral: para uma revisão do conceito. *Interações*, n. 7, p. 60-80, 2004.

PASSERON, Anthony. *Os meninos adormecidos*. Tradução de Camila Boldrini. São Paulo: Fósforo, 2024.

SERRUYA, Ronaldo. *A doença do outro: uma peça-palestra*. Belo Horizonte: Javali, 2024a.

SERRUYA, Ronaldo. A recusa do silêncio e a ancestralidade positiva em *A doença do outro*. *A[L]BERTO: Revista da SP Escola de Teatro*, v. 9, p. 85-90, 2024b.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

VIDARTE, Paco. *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. Tradução de Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2021.

Filmes citados

Deus tem Aids. Direção: Fábio Leal e Gustavo Vinagre. Brasil, 2021, 82 min.

Lembro mais dos corvos. Direção: Gustavo Vinagre. Brasil, 2018, 81 min.

Reforma. Direção: Fábio Leal. Brasil, 2018, 15min.

Roubo de perspectivas: a utilização de recortes como procedimento criativo na obra *Gás*, de Jéssica Barbosa

Mario Celso Pereira Junior

Introdução

Nem toda escolha é, por si só, um ato político. Contudo, a depender das circunstâncias, fazer escolhas pode ganhar contornos políticos, principalmente quando envolve relações de poder ou implicações sociais. No caso de o assunto envolver a organização da vida em sociedade, toda escolha e toda renúncia são ações políticas. A política não se restringe aos espaços formais de poder, como governos, parlamentos ou partidos. Ela permeia todas as esferas da vida cotidiana, desde as relações interpessoais até as escolhas que fazemos no dia a dia. Como aponta a filósofa Hannah Arendt, a política é a própria condição humana, pois é por meio dela que os indivíduos se relacionam, negociam, contestam e constroem o mundo em que vivem (Arendt, 2007). Assim, cada ação, cada palavra e cada silêncio carregam consigo uma dimensão política, seja na forma como nos posicionamos diante das injustiças, seja na maneira como perpetuamos ou questionamos as estruturas de poder.

No teatro não poderia ser diferente. Ele se insere em vínculos com o tempo presente, com os contextos e com as formas como nos organizamos e nos representamos enquanto sociedade. Aquilo que é posto em cena, de que forma, para quem e onde apresentar, trata-se de opções selecionadas pelos agentes envolvidos na obra. Em *A exibição das palavras* (2024), Denis Génoun já afirmava:

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja interligado –, mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato,

pela natureza da reunião que o instaura. O que é político no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento (Génoun, 2024, p. 9).

Ainda nesse movimento, a memória também desempenha um papel crucial, pois ela não é apenas um registro individual do passado, mas uma construção coletiva que define quem somos e como entendemos o mundo. Maurice Halbwachs (1990) argumenta, em seus estudos sobre a memória coletiva, que a memória não é um fenômeno isolado, mas uma construção social influenciada pelo contexto cultural e histórico. A memória coletiva, portanto, é um ato político por excelência, pois ela seleciona, preserva e ressignifica os eventos que consideramos importantes para a identidade de um grupo ou de uma nação. Como observa Michael Pollak (1989), a escolha do que é lembrado ou esquecido é sempre um ato de poder, uma vez que as narrativas hegemônicas tendem a silenciar as vozes marginalizadas.

Quem está pautando as memórias coletivas de nossa sociedade? Quais são os discursos que são veiculados nas grandes mídias? O que e como o teatro pode ser uma via de oposição à história dos ditos vencedores? O que está por trás, nas entrelinhas? Não é de hoje que o teatro, em especial o teatro político, busca posicionar-se como uma arte de denúncia, de reflexão, de espaço crítico. Desde as primeiras décadas do século XX, Bertolt Brecht revolucionou a cena teatral ao propor o teatro épico, rompendo com a ação dramática tradicional, para estimular e provocar uma postura crítica e uma tomada de decisão do público. Por volta dos anos 1920, a vertente política dos teatros documentários, da qual Erwin Piscator foi um dos pioneiros, também defendia que a arte teatral deveria ser um espelho das lutas sociais, um método de revolução social, trazendo para a cena elementos como projeções, arquivos e depoimentos, confrontando e questionando os acontecimentos políticos da época. O mesmo ocorreu com Peter Weiss em sua obra *O interrogatório* (1965), que retrata o julgamento de Auschwitz, em Frankfurt, entre os anos 1963 e 1965. Ao optar por utilizar dados não ficcionais, Peter Weiss não se limitava a narrar os eventos como um mero recorte historiográfico ou uma ‘fatia de vida’; seu objetivo era,

acima de tudo, manifestar sua visão de mundo e seu posicionamento político.

A partir do exposto, esta escrita propõe-se a analisar a dramaturgia intitulada *Gás* (2022), escrita por Jéssica Barbosa, valendo-se da mirada dos procedimentos políticos de composição, bem como do assunto abordado por ela, dado que se mostra relevante em nossa sociedade na constante luta contra os discursos instaurados e a memória do nosso povo.

A falta de ar nos pulmões nos faz gritar

A obra *Gás*, de Jéssica Barbosa, é uma peça curta, de poucas páginas, que mistura acontecimentos da sociedade brasileira contemporânea e textos de diferentes fontes para abordar temas relacionados ao genocídio, violência e crimes de responsabilidade, especialmente no contexto da pandemia de Covid-19 no Brasil. Ela é constituída como um tribunal, um julgamento, com personagens como juiz, acusados e testemunhas, os quais discorrem sobre os processos criminosos em questão.

Essa dramaturgia foi publicada na coletânea de textos teatrais intitulada *Liberdade* (2022), do coletivo As Dramaturgas, com organização de Patrícia Silveira. Compreender o contexto da publicação é também compreender o espaço/tempo político de criação que levou Barbosa a produzir essa escrita. Segundo Silveira, no texto de abertura da coletânea, ela enviou um e-mail para as dramaturgas convidando-as para engendrar obras acerca do tema liberdade (Silveira, 2022). É evidente que um infinito de possibilidades se abre a partir de uma palavra tão vasta em sentidos e atravessamentos. No caso de Jéssica, ela optou por mirar na *falta* de liberdade, retratando aquilo que estava pulsante na vida de todos os brasileiros e brasileiras na época do convite, em novembro de 2020: a pandemia de coronavírus (Covid-19). Era o ano de início daquilo que fez com que as pessoas se isolassem, confinadas em suas casas (quando possível), escancarando a falta de liberdade. Desde a liberdade em optar por ficar em casa ou ir obrigado para o trabalho, pois não teve liberação por parte dos empregadores e

patrões, ou a liberdade de poder sair de casa para lazer ou atividades sociais.

Todavia, o enquadramento ainda não está completo; é preciso mais uma adição para poder depreender a gravidade do assunto retratado na obra de Barbosa: a gestão do governo Bolsonaro (de 2019 a 2022). A atuação do chefe de governo em questão fez com que a falta de liberdade fosse ampliada, resultando em um lamentoso maior número de mortes que poderiam ter sido evitadas, se assim fosse desejado, por Bolsonaro e seu governo. Embora o discurso oficial do ex-presidente repetidamente exaltasse uma pseudoliberalidade individual, especialmente contra as medidas sanitárias como o distanciamento social, a vacinação e o uso de máscaras em lugares públicos, a liberdade de produção e divulgação científica, por exemplo, foi afetada, dado que pessoas que eram opostas às desinformações veiculadas e defendidas pelo governo eram constantemente pressionadas ou demitidas, enfraquecendo as instituições de pesquisa e saúde. A ‘liberdade individual’ de não se vacinar ou de não seguir as medidas sanitárias fez com que o governo ignorasse o princípio de que a saúde é um direito garantido pela Constituição e reservada a todos os brasileiros. Essa falsa liberdade individual privou muitas pessoas do direito de se proteger, gerando a negação de uma liberdade básica: a liberdade de ainda poder viver.

São diversas as ações que poderiam ser feitas, mas que por negligência não foram tomadas, resultando em pelo menos 400 mil mortes evitáveis, segundo o pesquisador Pedro Hallal, epidemiologista e ex-professor da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, em seu depoimento na Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Pandemia¹. No meio de uma crise sanitária e mergulhados em uma incerteza, ainda convivíamos com a dor da perda e o luto que pairavam no ar. Ar este que veio a faltar para muitos brasileiros, também por irresponsabilidade de Bolsonaro e sua equipe, no caso da crise de oxigênio em Manaus, em 2021. Esse gás, que permeia a nossa vida, tornando-se parte intrínseca dela,

¹ Reportagem realizada pela Agência Senado, publicada no site *Senado Notícias*. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/06/24/pesquisas-apontam-que-400-mil-mortes-poderiam-ser-evitadas-governistas-questionam>. Acesso em: 04 abr. 2025.

fez com que Jéssica Barbosa gritasse em seu texto, escancarando as inações do governo, trazendo para a malha dramatúrgica esse pano de fundo que, por vezes, se mistura a outras referências trazidas pela dramaturgia, como por exemplo o Zyklon B, gás utilizado em Auschwitz e retratado na obra de Peter Weiss.

Quem cometeu o crime?

O processo de criação utilizado por Barbosa assemelha-se mais a um processo de montagem no cinema e no audiovisual, no qual os artistas escolhem os melhores fragmentos da narrativa e do enredo produzidos e montam a melhor sequência para retratar a história. Ela não escreveu o texto; ela o compôs com frases já existentes. Ela selecionou retalhos de outros documentos em um processo de mixagem, resultando em um *patchwork* dramatúrgico. Na verdade, no final da publicação da obra, a autora coloca-se no lugar de ter praticado um roubo, um crime de latrocínio:

O texto que você acabou de ler não foi escrito pela autora deste texto. Trata-se de um roubo. Foram furtados alguns fragmentos do texto teatral *O Interrogatório* de Peter Weiss, os quais foram interpostos com falas reais proferidas por diversas pessoas no Brasil dos anos de 2020 e 2021, além de depoimentos da Comissão Parlamentar de Inquérito da pandemia de Covid do Senado Federal brasileiro e relatos sobre o massacre do Jacarezinho publicados na mídia. Houve também um latrocínio de textos oriundos do site Wikipédia.

Você decide quem cometeu o crime aqui (Barbosa, 2022, p. 137).

Se, segundo Arendt (2007), o ato político é intrínseco à condição humana, é inegável que a metodologia de criação, ou melhor, os procedimentos criativos utilizados por Barbosa na composição desse texto sejam marcadamente uma ação política. Ela optou por se valer de recortes, que, por sua vez, recortam o espaço/tempo de acontecimentos, trazendo para a malha dramatúrgica uma colcha de retalhos de memórias daqueles que tiveram sua liberdade ceifada, seja em Auschwitz ou no Brasil.

Esses pequenos latrocínios podem ser lidos também a partir da perspectiva trazida por Vika Schabbach (2021): o *sampler*. De modo geral, *samplear* uma música é se valer de recortes e fragmentos de tre-

chos ou partes de outras músicas a fim de criar uma nova composição. Schabbach propõe em sua tese de doutorado então o engendramento de uma dramaturgia lançando mão de outras produções e escritos, sejam eles do próprio criador ou de outrem. Além disso, é importante destacar que, para a autora, o ato de *samplear* vai além do procedimento técnico de recorte e colagem textual; é também um modo de deslocamento que se move por ressonâncias, experiências intensivas e afetos, criando uma dramaturgia que escapa das formas convencionais, tornando-se uma postura ética, política e existencial frente ao ato criativo (Schabbach, 2021). Embora Schabbach teça esses argumentos, é preciso sublinhar que esse envolvimento de afetos e ressonâncias com os fragmentos não é exclusivo desse tipo de prática de *samplear*; ainda assim é o que é realçado nos escritos da pesquisadora ao propor essa forma de criação.

É complexo apontar que Barbosa fez tal qual Schabbach aponta em sua pesquisa; porém, como já mencionado, é possível refletir a partir dessa perspectiva, dado que, sim, é uma atitude política por parte da dramaturga escolher tais e tais falas e textos para sua escrita. Também é ético quando ela salienta e destaca esse procedimento de ‘furto’, evidentemente em tom irônico e crítico. É como se ela brincasse de trazer para a forma o que ela aborda como tema: os crimes. Traço um paralelo com o trabalho e a atitude política desenvolvida por Ecléa Bosi (1994) quando ela destaca que sua obra não se debruça na memória, tampouco apenas na velhice, e sim na intersecção entre esses dois, nas lacunas. E que, ao colher as memórias, não há uma checagem de fatos, visto que a intenção é trabalhar com esse material assim como ele é lembrado, destacando ainda que tais possíveis lapsos e erros não podem gerar consequências mais graves do que as omissões que a própria história dita oficial já cometeu (Bosi, 1994).

Embora pareça contraditório, quero nesta escrita destacar alguns pontos de análise de alguns desses fragmentos, trazendo à luz como exemplos dessa observação. Sublinho que a intenção não é desvendar e sim destacar tais trechos.

Entre memórias, estilhaços e a denúncia de crimes

A referência que se sobressai é a conexão direta com a obra *O interrogatório*, de Peter Weiss. A primeira evidência disso é a organização da peça em uma estrutura de tribunal que, no caso de Barbosa, é indicado como sendo atemporal. Essa escolha sugere que existe uma questão que transpassa os tempos, podendo nos remeter, por exemplo, ao julgamento de Auschwitz, retratado no texto de Weiss, ao Brasil contemporâneo e à CPI da Covid-19, evidenciando essa transição de outra para o agora e vice-versa. Também saltam aos olhos as personagens que, assim como na peça ‘roubada’, são nomeadas com a função que ocupam (Juiz, Testemunhas, Acusado...).

Algumas falas são trazidas para a tessitura dramatúrgica de Barbosa como no exemplo que se segue:

Juiz – O senhor mesmo fez triagem alguma vez?

Acusado 8 – Sobre esse assunto só posso dizer que coloquei muitos inaptos do lado dos aproveitados, quando eles me suplicavam que fizesse isso.

Juiz – O senhor tinha esse direito? (Barbosa, 2022, p. 135).

Esse fragmento está exatamente como na peça de Weiss, mas no enredo de Barbosa faz sentido, demonstrando a relação que ela estabelece entre um tempo e outro. Enquanto a obra de Weiss retrata com essas frases os casos no campo de concentração de Auschwitz nos anos de 1940, a de Barbosa ressignifica as frases para um contexto contemporâneo da sociedade brasileira. Isso causa um efeito de jogo entre passado e presente, entre uma produção e outra. Isso também pode ser percebido quando a mescla ocorre de forma mais incisiva, na qual vai se intercalando entre uma fala e outra como um *sampler* de uma música, uma mixagem de obras teatrais. Ora é uma escrita de Weiss, ora é da própria dramaturga.

Juiz – Que faziam os médicos ali?

Relator – Com quais representantes do Ministério da Saúde vossa senhoria tratou pouco antes da crise?

Acusado principal – O remédio tem que ser proporcional, se não, mata. Se qualquer um tomar remédio demais, vira veneno. (*Simula uma asfixia.*)

Testemunha 2 – Os médicos ficavam na ambulância ou perto, do lado de fora. Eram os enfermeiros que se ocupavam de tudo (*Ibid.*, p. 132).

As falas do Juiz e da Testemunha 2 na obra original de Peter Weiss eram em sequência, uma após a outra; aqui, porém, a autora alterna a fala do Acusado principal e do Relator, que fazem alusões ao contexto brasileiro e às falas proferidas na CPI. Esse jogo de lados faz com que a trama seja enriquecida, demonstrando que crimes ocorrem em diferentes épocas, em outras situações, mas que poderiam estar correlacionados direta ou indiretamente.

Um ponto importante para o texto é a atitude do Acusado principal: sempre depois de uma fala, ele simula uma asfixia. Isso é uma referência direta ao gesto feito pelo ex-presidente Jair Bolsonaro em uma *live* em março de 2023, na qual ele imitou um paciente com falta de ar, um dos sintomas mais comuns causados pela Covid-19. Isso ocorreu em uma segunda transmissão em maio do mesmo ano. No texto de Barbosa, também podemos encontrar alusões a falas proferidas pelo então presidente da época: “Acusado principal – E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? (*Simula uma asfixia.*)” (*Ibid.*, p. 133); “Acusado principal – Todos nós vamos morrer um dia. (*Simula uma asfixia.*)” (*Ibid.*, p. 134); “Acusado principal – Ô, cara, quem fala de... Eu não sou coveiro, tá certo?” (*Ibid.*, p. 135). Logo, a posição tomada pela dramaturga escancara seu ato político, que, sem nomear, aponta os devidos culpados por tais horrores.

Na peça de Weiss, as testemunhas são indicadas por números; aqui, Jéssica Barbosa opta por manter a identificação numérica para algumas testemunhas, mas acrescenta outras identificadas por letras. Na falta de certeza e provas para apontar que todas essas são representações e reproduzem falas de pessoas reais envolvidas nos eventos brasileiros, posso enfatizar que, sim, algumas são postas na trama para suscitar memórias desses acontecimentos. Trago, por exemplo, a fala da Testemunha P, que diz: “Há relatos de uma ala inteira de pacientes que morreu sem ar” (*Ibid.*, p. 133). Essa frase foi dita pelo pesquisador da Fiocruz-Amazônia, Jesem Orellana, em 2021, referindo-se ao agravamento de pessoas necessitando de oxigênio, sendo uma demanda diária praticamente onze vezes maior (Povo, 2021). Na peça, a resposta para esse comentário é justamente a fala do Acusado principal: “E daí? Lamento. Quer que eu

faça o quê? (*Simula uma asfixia.*)” (Barbosa, 2022, p. 133). A Testemunha M apresenta falas do médico Anfremon Neto, coordenador da UTI do Hospital Getúlio Vargas em Manaus (Mendonça, 2021). Ele relata momentos tensos e difíceis que viveu em janeiro de 2021. Nesse compilado de frases, podemos ver o que foi *sampleado* pela dramaturga:

Testemunha M – Quando cheguei lá, já havia muita gente dentro da UTI, e as equipes de vários andares foram chamadas para ajudar. Muitos médicos, muito mais do que o habitual. [...] Logo que aconteceu, muito rapidamente a equipe tentou fazer de tudo. [...] Foi um momento desesperador. Muito desesperador. [...] Muita gente chorando. Os pacientes morriam, e não tinha muito o que fazer (*Ibid.*, p. 132, 133, 134).

Já a Testemunha V cita o que disse Thales Stein, médico intensivista que dirige o Hospital Nilton Lins em Manaus, acerca da situação que vivenciou com a falta de oxigênio no hospital (Grandelle, 2021). Com o aumento crescente de casos de doentes e a falta de oxigênio para todos o desespero do profissional é destacado e mostrado nas falas utilizadas por Barbosa:

Testemunha V – Todos os dias recebia pedido de leitos. [...] Às vezes havia um disponível. [...] Mas, quando ligava para a família, descobria que o paciente já tinha morrido. [...] Como posso julgar quem salvar, quem merece viver? (Barbosa, 2022, p. 134-135).

A dramaturga adicionou ainda falas de um coveiro da cidade de São Paulo, chamado Manoel Norberto Pereira, que afirma: “Primeiro coveiro – Os outros trabalhos estão suspensos. A dedicação agora é abrir cova...” (*Ibid.*, p. 135), evidenciando que a quantidade de mortos aumentou consideravelmente, elevando o ritmo de trabalho no cemitério (Pontes, 2020).

Barbosa também acrescenta na camada dramatúrgica algumas frases que saíram na mídia e veículos jornalísticos sobre o massacre no Jacarezinho. Em maio de 2021, uma operação da Polícia Civil no Jacarezinho, no Rio de Janeiro, resultou em, pelo menos, 29 mortos a tiros ou por objetos cortantes, sendo uma das operações policiais mais letais da cidade do Rio de Janeiro. Nadine Borges, presidente da Comissão de Direitos Humanos da OAB-RJ, relatou que houve uso ilegítimo da força policial, pois muitos moradores foram coagidos a carregar os corpos

mortos em um dos becos da favela (Mello; Ferreira, 2021). Na peça, Barbosa vale-se da fala de um dos presos, que era alvo da operação:

Homem que chora – Falei “não vou levar esse aí não”; aí ele começou a me bater, falando que eu era obrigado a levar. E eu falei “não vou levar, não vou levar, não vou meter a mão nisso daí, não”. “Bora, mete a mão logo!”. Aí começou várias porradas pra gente meter a mão. Mais de 10 corpos ele fez isso comigo (Barbosa, 2022, p. 135).

Todas essas referências, esses estilhaços de acontecimentos, conversam com a peça *O interrogatório* em um diálogo em que ora um contexto sobressai, ora outro: em um momento, falam do gás Zyklon B, valendo-se das personagens de Weiss; em outro, é sobre a falta de oxigênio que ceifou a vida de muitos brasileiros ao longo da pandemia de Covid-19. Como já comentado, minha intenção não foi desvendar os *samplers*, os fragmentos que Jéssica Barbosa utilizou a fim de apontar provas desse suposto ‘crime’, e sim trazer à pauta a possibilidade de se valer de recortes como procedimento criativo dramaturgico, de ressignificar as palavras por meio de um gesto político de denúncia dos reais crimes, dos verdadeiros roubos de perspectivas.

Considerações finais

Ao operar com esses fragmentos – falas políticas, discursos oficiais, relatos de violência, testemunho do horror –, a dramaturgia de Jéssica Barbosa não apenas evoca um passado recente, mas convoca a memória coletiva daqueles que viveram na pele os acontecimentos retratados. *Gás* não se limita a representar uma crise sanitária ou política; ela reinscreve-a no corpo de quem a lê, ativando lembranças, indignações e dores ainda abertas. A mixagem de testemunhos e discursos contraditórios revela a tessitura de um país em luto e em luta, em que a memória não é estática, ainda que pulsante – feita de gritos, silêncios e da tentativa constante de organizar o caos em narrativa. Nesse sentido, o texto teatral torna-se também um dispositivo memorial.

Ao incorporar falas reais de cidadãos comuns, de pessoas que vivenciaram a violência de Estado, e dialogar com a dramaturgia de Peter Weiss, a autora busca restituir certa humanidade aos rostos que foram

estatisticamente apagados pela lógica da necropolítica, uma espécie de dramaturgia *in memoriam*. Cada fala opera como gesto de resistência contra o esquecimento e transforma o texto teatral em espaço de elaboração do trauma coletivo. Jéssica Barbosa reafirma assim que lembrar é um ato político e, sobretudo, que fazer arte com essas lembranças é um modo de insistir na vida diante da máquina de morte, uma forma de resistir aos roubos de perspectivas.

Referências

- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BARBOSA, Jéssica. Gás. In: SILVEIRA, Patrícia (Org.). *Liberdade*. Rio Grande: Concha Editora, 2022. p. 129-137.
- BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GRANDELLE, Renato. ‘Como posso julgar quem salvar, quem merece viver?’, pergunta médico do Amazonas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jan. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/coronavirus/como-posso-julgar-quem-salvar-quem-merece-viver-pergunta-medico-do-amazonas-1-24839401>. Acesso em: 17 abr. 2025.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Tradução de Fátima Saadi. 2. ed. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2024.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- MELLO, Igor; FERREIRA, Lola. Presos no Jacarezinho dizem à Justiça que apanharam para carregar 10 corpos. *UOL*, Rio de Janeiro, 26 maio 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/05/26/presos-jacarezinho-carregaram-corpos.htm>. Acesso em: 17 abr. 2025.
- MENDONÇA, Ana. Médico de Manaus sobre pacientes na UTI: ‘Todos fizeram tratamento precoce’. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 jan. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2021/01/15/interna_nacional,1229511/medico-de-manaus-sobre-pacientes-na-uti-todos-fizeram-tratamento-precoce.shtml. Acesso em: 17 abr. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 03 fev. 2025.

PONTES, Nádia. “Não é normal”, dizem coveiros sobre trabalho em São Paulo. *Deutsche Welle – DW*, Bonn, 08 abr. 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/não-é-normal-dizem-coveiros-sobre-trabalho-em-cemitérios-de-são-paulo/a-53057182>. Acesso em: 17 abr. 2025.

POVO, Gazeta do. Falta oxigênio em Manaus: 4 pontos para entender o caos na capital do Amazonas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 15 jan. 2021. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/republica/coronavirus-manaus-colapso-falta-oxigenio/>. Acesso em: 16 abr. 2025.

SCHABBACH, Virgínia Maria. *A sampler como linha de fuga para uma dramaturga menor*. 265 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/223282>. Acesso em: 07 abr. 2025.

SILVEIRA, Patrícia. Coletivo As DramaturgAs. In: SILVEIRA, Patrícia (org.). *Liberdade*. Rio Grande: Concha Editora, 2022. p. 09-27.

Um teatro com pedra nas veias: o trabalho de preservação da memória do grupo Ói Nós Aqui Traveiz

Maiara Silveira de Oliveira

Introdução

No final de 1977, em Porto Alegre, durante o período da ditadura civil-militar no Brasil, um grupo de estudantes de teatro e jovens artistas comprometidos com a transformação social une-se e começa a gestar o grupo que hoje já tem mais de quatro décadas de história: o Ói Nós Aqui Traveiz. Na época, o país ainda enfrentava um clima intenso de repressão e intolerância instaurado desde abril de 1964. Apesar disso, o teatro consolidou-se como uma poderosa forma de resistência, trazendo para o palco a dura realidade brasileira. Esse movimento cultural, no entanto, foi severamente reprimido: muitos artistas foram presos, torturados, exilados, e a censura buscava silenciar qualquer manifestação artística que se colocasse contra o regime. Assim, o Ói Nós Aqui Traveiz já nasce como resistência.

Mesmo sob forte repressão, o desejo de renovação e contestação alimentava as novas expressões artísticas no país. Foi nesse contexto que despontaram dramaturgos como Ariano Suassuna, Augusto Boal, Dias Gomes, Jorge Amado e Gianfrancesco Guarnieri, além de grupos teatrais inovadores como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, que romperam com as estruturas tradicionais da cena brasileira. No entanto, com o Ato Institucional nº 5, decretado em 1968, a situação tornou-se ainda mais crítica: o medo passou a dominar o ambiente teatral, e a censura, as ameaças e a violência intensificaram-se, resultando em prisões, agressões e torturas.

O Ói Nóis Aqui Traveiz surge nesse cenário com a proposta de romper com o teatro convencional e adotar uma postura radicalmente contestadora, alinhada a seu tempo e à preservação da memória histórica. Influenciado pelos movimentos libertários e contraculturais, o grupo dedica-se desde 1980 a uma atuação comprometida com os movimentos populares e sindicais, promovendo um teatro de forte caráter político e estético, voltado à reflexão crítica e à transformação social.

Sidnei Cruz (2018) enfatiza o surgimento do grupo num período caracterizado pela violência extrema e pela degradação da política:

Em 1971, o Living Theatre estava preso no DOPS, em Belo Horizonte (MG). Judith Maliana e Julian Beck publicam um manifesto no *Le Monde* clamando a todos pela sua libertação para que pudessem continuar a luta e o desenvolvimento do teatro “a serviço dos que são prisioneiros da pobreza”. O Living em menos de um ano desenvolveu por aqui (Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais) o embrião de uma série de espetáculos para espaços não teatrais, voltados para o cidadão anônimo das ruas, com uma linguagem forte, vibrante, típica das ações diretas encenadas pelos anarquistas nos anos 20. A roda gigante gira loucamente 72, 73, 74, 74, 76, 77: cabeças cortadas, teatro selvagem, cenas no Araguaia, Gota d’água, Wladimir Herzog é assassinado, a bandeira negra é hasteada no Congresso anarco-sindicalista em Paris. Em 1978, Paulo Flores e o vereador Marcos Klassmann são presos durante a manifestação pela Anistia ampla, geral e irrestrita. O ÓI NÓIS surge nessa terceira fase nomeada por Hobsbawm como a do desmoronamento, carregando nas costas o peso acumulado e vivo dessa “Era dos Extremos”. Era de guerras e revoluções. O século XX foi o grande laboratório de produção de Manifestos (Cruz, 2018, p. 19).

O grupo de teatro gaúcho imprimiu uma marca indelével na história cultural brasileira, expandindo os horizontes da experimentação teatral, explorando novas linguagens cênicas e consolidando uma estética própria. Sua atuação transformou profundamente a cena teatral ao romper com convenções estabelecidas e propor uma arte alinhada à transformação social.

Mais do que um grupo de teatro, o Ói Nóis Aqui Traveiz tornou-se um símbolo nacional do Teatro Revolucionário, entrelaçando cultura e história em um compromisso inseparável. Ainda hoje continua mantendo-se fiel a seu engajamento por uma educação democrática, funcionando também como uma escola de teatro popular e abrindo seu espaço para encontros e práticas culturais.

Seu caráter de teatro coletivo é marcado por uma profunda função social, transformando o teatro em ferramenta de análise crítica da realidade. Com um firme compromisso ético o grupo denuncia injustiças, amplifica as vozes das lutas populares e reafirma, constantemente, o papel do teatro como instrumento de resistência.

Denunciar injustiças e amplificar as vozes das lutas populares sempre foi um compromisso central do Ói Nóis Aqui Traveiz. A memória, elemento essencial em sua trajetória, sustenta a identidade do grupo, que nasce quando as ruas ecoavam o clamor por liberdades democráticas.

O coletivo reafirma sua posição ao praticar um teatro a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado. Um teatro como modo de vida e veículo de ideias: que não comenta a vida, mas participa dela.

Em 31 de março de 1978, o grupo inaugura o teatro que leva seu nome, assumindo um espaço cujos custos ultrapassavam suas possibilidades financeiras. A necessidade de arrecadar recursos impôs uma estreia urgente, e assim foram apresentados os espetáculos *A Divina Proporção* e *A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá*. Ambas as montagens abordavam a desumanização da sociedade, revelando um teatro de oposição, incisivamente crítico diante da realidade política brasileira.

Nesse momento, começava a se delinear com clareza a identidade do grupo: um teatro combativo, visceral, movido pela inquietação e pela resistência – um teatro com pedra nas veias, como afirmava com intensidade o manifesto do coletivo.

Pedra nas veias para tentar criar uma demonstração coerente da barbárie. A selvageria como uma relação entre ‘civilizados’. A humilhação como coragem de suportá-la.

Pedra nas veias para buscar um acontecimento teatral que negue a desumanização do indivíduo e denuncie a descaracterização consumista.

Pedra nas veias para deformar aquilo que até ontem chamávamos de teatro. Pedra nas veias para expor cruamente, no espaço cênico, uma figuração crítica do cotidiano.

Pedra nas veias para encontrar no ator a sua desilusão, a sua frustração, a sua raiva, os seus pesadelos.

Pedra nas veias para não fazer concessões ao esteticismo burguês nem aos pregões do teatro-palavra.

Pedra nas veias para ir um pouco adiante da cultura de resistência. Para ousar opor-se (Tribu de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, 1978).

Para Sidnei Cruz (2018, p. 22), “um manifesto é ao mesmo tempo uma escrita sobre o futuro e uma crítica do presente”. Um manifesto não é apenas uma declaração de intenções, mas também uma reflexão crítica sobre o estado atual das coisas, apontando falhas e injustiças. Ao mesmo tempo em que projeta uma visão de futuro, apresentando uma proposta de transformação, uma alternativa que questiona as normas estabelecidas e busca criar novas possibilidades. Um manifesto é uma ferramenta de ação, que tanto denuncia como mobiliza, convocando os indivíduos e a sociedade a refletir e se engajar em um processo de mudança. Esse manifesto, redigido na fundação do grupo, continua a ser, após quatro décadas, uma orientação fundamental para as jornadas teatrais desse coletivo autossustentável.

Sabemos que um manifesto é uma declaração política pública, e que sempre marca uma origem de fogo, um parto incendiário, o momento absoluto da grande recusa como um emblema, feito um gesto agitprop que abandonado à representação elege o desvendamento como plataforma de poéticas políticas do drama. O manifesto é a pedra inaugural da embrionária forma de organização para a convivência, a imaginação e consequente materialização da criação como gesto coletivo (Cruz, 2018, p. 22).

A pesquisadora Sandra Alencar, autora do livro *Atuadores da Paixão* (1997), que documenta a trajetória do grupo, ressalta que “a temporada durou pouco. No dia 3 de maio, o Teatro foi fechado pelo Serviço de Fiscalização de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança ‘para acabar com a anarquia’ – teria dito, aos gritos, o diretor do órgão municipal” (Alencar, 1997, p. 45).

O fechamento arbitrário do espaço representou um golpe severo para o coletivo, que se viu diante de mais um desafio para garantir sua permanência. Foi necessária uma intensa mobilização para reabrir o teatro: meses de esforço, reformas estruturais e adequações burocráticas até que, finalmente, em agosto daquele mesmo ano, o espaço pôde retomar suas atividades.

Mesmo em meio ao processo de abertura política, a repressão e a censura continuavam como presenças latentes, incidindo diretamente sobre a trajetória do Ói Nós Aqui Traveiz. O grupo enfrentou perseguições políticas sistemáticas: atores foram presos durante ensaios sob a acusação de subversão, roteiros sofreram cortes da censura, sua primei-

ra sede foi arbitrariamente fechada e intervenções cênicas realizadas em articulação com movimentos sociais foram duramente reprimidas.

A ditadura civil-militar brasileira deixou marcas profundas na história do coletivo, tornando-se um elemento inseparável de sua identidade. A crítica às injustiças sociais passou a ser um traço essencial de sua criação artística – um compromisso ético inegociável. A ditadura não apenas compôs o conteúdo temático de muitos espetáculos, mas também moldou a própria existência do grupo, sua resistência cotidiana e sua linguagem estética insurgente.

Em 1978, além da reabertura de seu espaço teatral, o Ói Nós Aqui Traveiz ampliou sua presença nas ruas, promovendo intervenções artísticas de cunho político em articulação com os movimentos sociais, inserindo-se ativamente nas manifestações populares. Essas ações, iniciadas ainda sob o período mais severo da repressão, tornaram-se uma prática fundamental do grupo – e seguem vivas até os dias atuais.

Entre 1979 e 1980, no contexto do lento processo de redemocratização do país, o coletivo intensificou sua participação em passeatas e atos públicos, reafirmando sua postura de oposição radical à ditadura e a qualquer forma de governo autoritário ou opressor.

O trabalho com a memória

O fato de ter sido gestado em pleno período da ditadura civil-militar brasileira conferiu ao Ói Nós Aqui Traveiz um profundo senso de responsabilidade em relação à história que o atravessava. Desde sua origem, o grupo assumiu um compromisso ético e político com a preservação da memória, o que se reflete tanto na natureza de suas obras quanto em suas ações pedagógicas e nas intervenções públicas que realiza. O Ói Nós Aqui Traveiz tem, acima de tudo, a urgência de falar sobre a realidade – e isso implica revisitar o passado, compreendê-lo e torná-lo presente na cena.

A memória histórica, portanto, não é apenas tema recorrente, mas fundamento de sua prática artística. Os aspectos sociais e históricos permeiam de forma indissociável os seus espetáculos, e a ditadura civil-militar brasileira, em especial, é tratada com ênfase como uma feri-

da ainda aberta que precisa ser constantemente narrada, questionada e ressignificada por meio da arte.

O Ói Nóis Aqui Traveiz afirma-se como um agente social que escolheu o teatro como linguagem historiográfica, utilizando a cena como meio de narrar, reinterpretar e preservar a memória coletiva.

Movido pela preocupação com o esquecimento, com o resgate da memória e com as complexas relações entre memória e história, o Ói Nóis Aqui Traveiz não se limita a tratar a memória como mero objeto de estudo, mas a assume como uma tarefa ética e política de reconstrução. Para o grupo, a memória é uma estratégia ativa de conservação e resistência, um instrumento fundamental para enfrentar a opressão e reafirmar identidades coletivas. Assim, suas criações artísticas transformam-se em espaços de evocação, denúncia e permanência.

A pesquisadora e também atuadora do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz Marta Haas (2019) analisa o trabalho de Diana Taylor sobre o corpo como sistema de preservação e transmissão; ela diz:

Diana Taylor (2013) analisa, sob a perspectiva dos Estudos da Performance, práticas culturais e sociais nas quais o corpo se torna o principal meio de transmissão de conhecimento e memória, além de trazer o sentido de identidade. Ao contrário de algumas teorias que enfatizam o caráter efêmero da performance, Taylor enfatiza o corpo e suas expressões como sistema de preservação e transmissão. Esse sistema, denominado pela pesquisadora como repertório – que difere do sistema hegemônico de preservação das produções culturais, o arquivo –, coloca a performance como um meio de transmissão da memória e da cultura através das gerações. Taylor assinala que a prática da performance como expressão que coloca o corpo no eixo central pode ser rastreada em culturas que nos precedem se soubermos reconhecer suas performances como atos de transmissão de memória e identidade (Haas, 2019, p. 11).

Para o Ói Nóis Aqui Traveiz, o corpo dos atores em cena torna-se o principal suporte da memória histórica e afetiva. A performance como ação incorporada coloca o corpo como portador de experiências, dores, afetos e narrativas que, muitas vezes, escapam à linguagem escrita ou às formas tradicionais de documentação. Em espetáculos como *Viúvas*, o grupo não apenas representa a memória da repressão, mas a corporifica – tornando-a presente, sensível e compartilhada.

A arte oferece um caminho singular para o acesso à verdade não pela via da objetividade, mas por meio do afeto. Ela não se compromete

com a verdade em termos absolutos, mas com a possibilidade de alcançá-la – com aquilo que é verossímil, que ressoa e faz sentido. A afetação gerada pela arte vai além da emoção: ela convoca à reflexão e à compreensão dos mecanismos simbólicos, sociais e históricos presentes no que é representado. Nesse sentido, a arte torna-se um potente agente de mobilização social. Seu poder imaginativo e simbólico transforma-a em uma força política direta, capaz de provocar questionamentos, engajamentos e ações concretas.

Adentrar o campo do afeto é deslocar-se para além da palavra, rumo ao território do corpo, da representação e dos símbolos. É estar na margem do discurso racional, onde a linguagem não dá conta de abarcar por completo a experiência sensível. Como traduzir por meio da palavra simultaneamente a passagem do tempo histórico e a dimensão do espaço íntimo? Para elaborar o trauma social, torna-se imprescindível acessar o imaginário – esse lugar onde memória, emoção e subjetividade se entrelaçam, permitindo à arte representar aquilo que escapa à lógica e ao discurso linear da história oficial.

O grupo recorre à ficção e aos símbolos como ferramentas mediadoras de ideias, capazes de transpor o real para o plano poético e sensível. A narrativa da catástrofe nesse contexto não se constrói de maneira abstrata; ela parte de um momento histórico concreto, ancorando-se em suas marcas, vestígios e arquivos – nos testemunhos do sensível. O espectador, ao ser afetado, não apenas observa, mas adentra a história por meio de suas próprias sensações, memórias e interpretações, tornando-se também testemunha da experiência vivida em cena.

Assim, o teatro do Ôi Nós Aqui Traveiz assume um compromisso ético com os restos – com aquilo que persiste, com o que sobrevive à destruição e ao silêncio. É a partir desses fragmentos que se constrói a narrativa ficcional, que, mesmo sob o véu da invenção, aponta para a verdade – seja de modo explícito ou nas sutilezas das entrelinhas.

A cena, então, converte-se em um espaço privilegiado da imaginação, única via possível para expressar o indizível. É por meio da transformação artística que a memória traumática se torna assimilável, revelando o que escapa à linguagem e resgatando o que a história oficial insiste em calar.

Viúvas: Performance sobre a Ausência

Viúvas: Performance sobre a Ausência, espetáculo encenado pelo Ôi Nós Aqui Traveiz, evoca, por meio de uma linguagem profundamente poética, a memória dolorosa de um passado que ainda ressoa em diversos países da América Latina.

Ambientada em um pequeno vilarejo às margens de um rio, a peça dá voz a mulheres que resistem e lutam pelo direito à verdade: saber o destino de seus maridos, filhos e irmãos, homens desaparecidos ou brutalmente assassinados pelo regime da ditadura civil-militar que se instaurou em seu país.

Inspirado na peça *Viúvas*, do escritor, dramaturgo, crítico literário e cultural, acadêmico e ativista chileno-americano Ariel Dorfman, esse texto parte da potência simbólica da obra para refletir sobre a memória, a repressão e os efeitos duradouros da ditadura civil-militar. A produção de Dorfman é marcada por um forte engajamento político e social, sendo amplamente reconhecida por abordar as atrocidades cometidas durante o regime de Augusto Pinochet e seus impactos profundos na memória coletiva latino-americana.

Crítico fervoroso e opositor declarado da ditadura chilena, Dorfman, como tantos outros intelectuais e ativistas de sua geração, foi perseguido pelo regime, sendo forçado ao exílio. Viveu em diversos países ao longo dos anos – Argentina, Chile, Holanda, Estados Unidos –, mas sua trajetória não pode ser entendida apenas como uma diáspora voluntária: foi um exílio imposto pela repressão política. A experiência do desterro, da perda e da impossibilidade de retornar à sua terra natal tornou-se um dos eixos centrais de sua obra literária e dramática.

Durante o período de exílio Dorfman escreveu diversos textos e ensaios, nos quais aprofundou sua reflexão sobre a violência de Estado, a construção da memória histórica e as cicatrizes abertas deixadas pelas ditaduras no corpo social. Publicada em 1981, *Viúvas* é uma dessas obras emblemáticas. A peça mergulha nas consequências da repressão sobre comunidades marginalizadas e constrói, a partir da ausência e da dor, uma narrativa de resistência poética que interroga o silêncio, a injustiça e a tentativa de apagamento da História.

A dramaturgia *Viúvas*, de Ariel Dorfman, desenrola-se em um povoado fictício chamado Camacho, localizado às margens de um rio – cenário que evoca simultaneamente a fluidez do tempo e a incerteza do destino daqueles que desapareceram. Nesse vilarejo, todos os homens foram levados pela repressão brutal, apagados sem rastro, sem nome, sem adeus.

A narrativa intensifica-se quando um corpo irreconhecível é encontrado na margem do rio. Sofia, uma anciã que há anos vive na esperança de notícias de seus entes desaparecidos, acredita que aquele corpo seja o de seu pai e reivindica o direito de enterrá-lo com dignidade. No entanto, o surgimento desse cadáver é apenas o prelúdio de uma revelação ainda mais dolorosa: outros corpos começam a emergir das águas, devolvidos pela correnteza da história, trazendo consigo o peso da memória, da violência e da injustiça.

Diante desse cenário, Sofia assume um papel central na comunidade. Ela se torna uma liderança entre as mulheres da vila, encorajando-as a romper o silêncio, a reivindicar seus mortos e a exigir respostas. Sua luta transforma-se em um ato coletivo de resistência. Mas sua voz insurgente logo se torna alvo das autoridades. O Capitão – figura simbólica do autoritarismo e do medo – vê na mobilização das mulheres uma ameaça à ordem imposta pelo terror. Ele ameaça Sofia com uma advertência cruel e definitiva: se ela não cessar sua influência, seu neto também desaparecerá para sempre.

A historicidade do texto de Dorfman atua como uma poderosa representação não apenas para compreender os anos de ditadura e repressão na América Latina, mas também como uma lente crítica para refletir sobre o presente. Sua dramaturgia não está ancorada exclusivamente no passado; ao contrário, é constantemente reinscrita no tempo. A cada nova leitura, a cada nova encenação, o texto adquire sentidos distintos, ressoando com as urgências e tensões de cada época. Assim, *Viúvas* revela sua força enquanto obra viva, cuja memória não se cristaliza, mas se reinventa, provocando um diálogo contínuo entre história, política e afetos no agora.

O espetáculo encenado pelo grupo é apenas um exemplo, mas um bom exemplo, de como o coletivo vem trabalhando ao longo de suas

quatro décadas o tema da memória. O espetáculo lança luz sobre feridas ainda abertas na História da América Latina. Enraizado nas dores de um passado que se perpetua no presente, *Viúvas: Performance sobre a Ausência* constrói uma poética da ausência, conferindo corpo e voz às mulheres que à beira de um rio resistem e lutam pelo direito à memória. Seus maridos, filhos e irmãos desapareceram ou foram mortos pela ditadura civil-militar, deixando atrás de si rastros de silêncio e sofrimento. No entanto, as memórias não se dissipam. Elas são disputadas, resignificadas e transformadas em um ato contínuo de resistência.

Uma encenação como *Viúvas* se enquadraria no que Ileana Diéguez (2014) nomeia de “teatralidades de la violencia”:

Lo que abordo como teatralidades de la violencia son aquellas escenificaciones que convierten los acontecimientos reales en acontecimientos de representación para comunicar relato del terror y transmitir determinados mensajes de poder a través de construcciones icónicas y corporales absolutamente vinculadas al martirio y suplicio del cuerpo (Diéguez, 2014, p. 129-130).

A peça insere-se em um campo de batalha simbólico, onde a memória não é apenas uma lembrança do passado, mas um território em disputa. Como sugere Elizabeth Jelin (2002), a memória deve ser entendida como um processo subjetivo e coletivo, fundamentado nas experiências vividas e nas marcas simbólicas e materiais que persistem no tempo.

Ao colocar essas mulheres no centro da cena, *Viúvas* não apenas questiona a brutalidade da repressão, mas também os mecanismos que tentam apagar ou reescrever a História. O espetáculo desenrola-se em múltiplos planos: político, cultural, simbólico, pessoal, histórico e social. E a cada gesto, a cada palavra reconstrói uma narrativa que desafia tanto a indiferença como o esquecimento. A ausência daqueles que partiram transforma-se em uma presença viva na resistência das que ficaram.

Para assistir ao espetáculo no início da noite, os espectadores eram transportados em uma embarcação, locada pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, até a Ilha do Presídio, local da apresentação.

A experiência já iniciava durante a travessia, quando um dos atores, previamente inserido entre os espectadores de maneira imperceptível, começava a performance interpretando um escritor exilado – uma

clara alusão à biografia de Ariel Dorfman, autor do texto *Viúvas*, ele próprio perseguido e forçado ao exílio durante a ditadura de Pinochet, no Chile. Para Marta Haas (2019, p. 17), “a travessia de barco, pelas águas turvas do Rio Guaíba, é uma espécie de rito de passagem que o público deve fazer para chegar nesse lugar e tornar-se testemunha dessa história, que também é a sua”.

Figura 8.1: Paulo Flores ao fundo em cena de *Viúvas: Performance sobre a Ausência*



Foto: Foto de Claudio Etges.

Ao desembarcar na Ilha do Presídio, a primeira imagem que se impõe ao olhar do público é a de Sofia, interpretada por Tânia Farias, sentada sobre uma pedra em silêncio como quem espera por alguém que nunca volta. A partir desse momento inaugural, o espectador é conduzido por uma travessia sensível entre caminhos e memórias de um passado ainda pulsante. Sofia, que espera sentada à beira do rio por seus homens, lembra-nos que a luta pela verdade e pela memória não é apenas uma evocação do passado, mas um urgente chamado ao presente – um lembrete de que a história ainda pulsa.

A encenação propõe um percurso dramatúrgico pelo próprio espaço da Ilha: o público sobe as escadarias que dão acesso ao antigo presídio, percorre corredores e celas que outrora encarceraram corpos e hoje abrigam memórias ficcionalizadas em gestos. Para Marta Haas (2019, p. 17), “as ruínas parecem escancarar o abandono e o esquecimento”.

O espaço em ruínas não é apenas cenário, mas elemento ativo da encenação. A performance ganha força precisamente por se enraizar em um território que carrega densamente a História em suas paredes. A Ilha do Presídio torna-se, nesse contexto, o que Pierre Nora (1993) chamaria de “lugar de memória” – um espaço em que o passado é convocado à presença não apenas para ser lembrado, mas para ser vivido, ressignificado e transformado.

A escolha por um lugar de memória como a Ilha do Presídio para a encenação carrega uma intencionalidade estética, política e simbólica. Essa ocupação cênica busca estabelecer um elo sensível entre o trabalho sobre o imaginário e a história recente da América Latina. Para Marta Haas (2019, p. 20), *Viúvas: Performance sobre a Ausência* “inaugurou uma nova vertente de ação à qual o Ói Nós pretende dar continuidade, o trabalho com os lugares de memória”:

No campo dos direitos humanos, o termo lugares de memória refere-se a diferentes espaços e suportes que promovem a memória de vítimas submetidas a graves violências ou que tiveram seus direitos suprimidos. Essas violações de direitos fundamentais podem ser conflitos armados, guerras, regimes políticos totalitários ou inclusive atos de força praticados durante um regime democrático. O conceito foi concebido originalmente pelo historiador francês Pierre Nora (1993) (Haas, 2019, p. 20).

A presença da performance nesse local carrega consigo um peso simbólico que extrapola a cena: o espetáculo ativa a Ilha como um território de ressignificação, fazendo de sua materialidade, suas ruínas, seus corredores e suas celas uma extensão da narrativa que se constrói. A cena, nesse sentido, é atravessada pela história concreta do lugar, convocando o espectador não apenas a assistir, mas a experienciar uma memória coletiva viva.

Figura 8.2: Cena de *Viúvas*: Performance sobre a Ausência



Fonte: Foto de Pedro Isaias Lucas.

Num contexto de disputa entre lembrar e esquecer as ditaduras civis-militares na América Latina, marcado por tensões entre o compromisso com a justiça e o desejo de apagar traumas históricos, a escolha da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz por encenar *Viúvas* na Ilha do Presídio adquire um potente valor simbólico e político. Não se trata apenas de uma opção estética, mas de um gesto que reinscreve a arte no cerne da luta pela memória, ativando um espaço historicamente carregado como território de resistência.

Marta Haas dá seu testemunho sobre a experiência de ocupar um lugar de memória:

Para a *Tribo*, em seu processo de reflexão sobre a violência, a tortura, o desaparecimento e a impunidade, que ainda é prática corrente no Brasil, foi fundamental ocupar esses sítios de memória relacionados à ditadura civil-militar. Habitar um espaço como as ruínas da Ilha do Presídio foi um grande desafio, pois significou confrontar-se com o abandono de nosso passado, assim como confrontar-se com a presença de diversas ausências. Ausências evocadas na ficção pelas viúvas que precisam conhecer o paradeiro de seus maridos, filhos e irmãos mortos, assim como as ausências reais evocadas por artistas-cidadãos que desejam contribuir na construção de outras memórias, que não fazem parte da história hegemônica (Haas, 2019, p. 23).

A utilização de um espaço não convencional como a Ilha, com suas celas, ruínas e escadarias transforma o espetáculo em uma experiência imersiva que convoca o público a enfrentar, por meio da arte, aquilo que muitas vezes é silenciado ou esquecido. Como destaca Paul Ricoeur (2007), quando os traumas não são simbolicamente elaborados, eles tendem a retornar sob formas desorganizadas e dolorosas. A cena, nesse caso, apresenta-se como um campo de elaboração da memória, capaz de dar forma sensível às marcas da violência e aos silêncios persistentes.

Assim, *Viúvas* opera uma ressignificação dos eventos traumáticos, transformando a Ilha do Presídio – um antigo aparelho de repressão – em um “lugar de memória” (NORA, 1993), onde o passado é revivido não para paralisar, mas para mobilizar. Por meio da potência do teatro o grupo transforma o espaço em palco de disputa simbólica, em que lembrar é um ato de resistência e de construção coletiva do futuro. A cena, portanto, não apenas representa, mas reativa a memória como processo vivo e politicamente necessário.

Considerações finais

A trajetória do grupo Ói Nós Aqui Traveiz evidencia a potência do teatro como ferramenta de preservação da memória histórica, de crítica social e de resistência política. Desde sua fundação, em plena ditadura civil-militar brasileira, o grupo assumiu uma postura estética e ideológica que compreende a arte não apenas como forma de expressão, mas

como um campo de disputa simbólica, um espaço ético e político de elaboração do passado traumático.

Ao longo de mais de quatro décadas de atuação, o coletivo consolidou uma prática teatral que alia poética e política, assumindo a memória como eixo estruturante de suas ações. Essa perspectiva não se restringe à representação do passado, mas se configura como um exercício contínuo de ressignificação e transmissão da experiência histórica. O teatro nesse contexto torna-se uma linguagem historiográfica capaz de mobilizar afetos, provocar reflexões e interpelar o presente a partir das ruínas do passado.

O espetáculo *Viúvas: Performance sobre a Ausência* sintetiza de forma exemplar essa proposta. Inspirado na dramaturgia de Ariel Dorfman e encenado em um espaço carregado de significados como a Ilha do Presídio, a montagem estabelece um diálogo entre arte, memória e espaço. Ao colocar em cena o sofrimento e a resistência das mulheres diante da violência de Estado, o grupo não apenas denuncia as práticas repressivas do passado, mas também reitera a urgência de manter viva a memória das vítimas e de promover o debate público sobre as heranças autoritárias que ainda persistem nas sociedades latino-americanas.

Desse modo, o *Ói Nós Aqui Traveiz* reafirma o teatro como prática social e política, que atua na construção da memória coletiva e na luta contra o esquecimento. Suas encenações, como *Viúvas*, não são apenas manifestações artísticas, mas atos de resistência que confrontam o silêncio e reivindicam o direito à verdade, à justiça e à memória. Trata-se, portanto, de um projeto artístico que compreende a arte como um compromisso ético com a História e com a transformação social.

Referências

CRUZ, Sidnei. *Ói Nós Aqui Traveiz: sobre pedras, manifestos e antropofagia*. Porto Alegre: Cavalo Louco, 2018.

DIÉGUEZ, Ileana. Un teatro de la muerte: iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. *Alberto Revista da SP Escola de Teatro*, São Paulo: 2014.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2024.

HAAS, Marta. *Teatro e direito à memória: Yuyachkani (Peru) e Ói Nós Aqui Traveiz (Brasil)*. Conceição. Campinas: v. 8, n. 1, 2019, p. 3-29.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Espanha: Siglo XXI de España Editores, 2002.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, 1993, p. 7-28.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Reflexão sobre a poética da Cambada de Teatro em Ação Direta e sua relação com agitprop

Robson Reinoso Machado

Apresentação

Os processos de criação de dramaturgia e o modo de organização coletiva influenciaram a Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela no desenvolvimento de sua poética e estética, sobretudo na maneira de trazer para a cena temas gerados a partir dos conflitos entre diferentes camadas da sociedade. Na criação do espetáculo de rua *Futebol, nossa paixão: pra falar sobre política, futebol e religião*, que aborda o processo de remoção de algumas casas do bairro Cruzeiro¹ como parte das obras para a Copa do Mundo, a Cambada de Teatro realizou algumas vivências no bairro que estava sendo diretamente atingido, realizando rodas de conversa antes e depois da realização do espetáculo. Algumas falas trazidas pelos moradores sobre o processo de despejo que várias famílias sofreram em virtude das obras, para a duplicação da avenida central do bairro, foram transcritas e passaram a integrar a dramaturgia do espetáculo que foi livremente adaptado do texto *Corinthians, meu amor*, de César Vieira. *Futebol, nossa paixão* circulou ainda pelas periferias de diversas cidades da região metropolitana de Porto Alegre e chegou a ser apresentado em Fortaleza, na Praia do Futuro, em uma comunidade que também estava sendo atingida pelas obras da Copa e que se encontrava sob ameaça de despejo. As rodas de conversa e vivências com essa comunidade também prestaram a sua contribuição para

¹ Bairro Cruzeiro fica localizado na zona sul da cidade de Porto Alegre e diretamente atingido pelo processo de remoções para as obras da Copa do Mundo 2014.

atualização da dramaturgia. Esse mesmo princípio de atualização da dramaturgia a partir de documentos vivos, relatos e construção de vivências vai nortear a criação da dramaturgia do espetáculo *Sepé: Guaraní Kuery Mbaraeté*, espetáculo de teatro de rua, livremente inspirado no texto *A Lenda de Sepé Tiarajú*, de César Vieira.

Do agitprop soviético ao Arena e o CPC

Agitação e propaganda é o termo utilizado para identificar estratégias de comunicação que visam, com uma linguagem objetiva e direta, realizar denúncia, suscitar a politização e propor ações às classes trabalhadoras. O teatro de agitprop é o resultado de diversas experiências de teatro popular e experimentos cênicos vinculados à Revolução Russa.

O teatro de agitprop começa a existir como instrumento de comunicação das massas trabalhadoras nos primeiros anos da Revolução, quando artistas e intelectuais são incumbidos da tarefa de disseminar a revolução, uma vez que se buscava fortalecer as formas de comunicação e informação alternativas.

Outra grande característica das intervenções de agitação e propaganda diz respeito à organização das frentes de trabalho. Havia uma pessoa responsável por cada área da produção que servia como referência; a elaboração de cada um dos elementos, porém, era distribuída pelas pessoas que demonstravam interesse em atuar em determinada área de criação.

O teatro de agitação e propaganda realizado na Rússia no início do século XX pode ser utilizado como referência para os movimentos de teatro popular no Brasil da década de 1960, sobretudo para as experiências dos Centros Populares de Cultura, que vislumbravam trilhar caminho similar, ou seja, estabelecer relações com as classes populares, levando a público discussões sobre seu contexto político por meio de peças curtas, apresentadas em portas de fábrica, *containers*, igrejas, associações de moradores.

As formas de elaboração e criação também vão ser perpassadas pelo princípio do trabalho coletivo e organização das frentes de traba-

lho de forma horizontal, diálogo permanente com as classes trabalhadoras para a configuração de uma linguagem estética própria e atuação permanente junto com as ações diretas organizadas. Ação direta, por sua vez, é como são chamadas as ações que incluem passeatas, protestos, ocupações que buscam estabelecer mudanças políticas e sociais de forma imediata com protagonismo popular. Esse movimento do teatro político e libertário para os padrões da época buscava contrapor-se aos movimentos da extrema-direita no Brasil, que fomentaram a ditadura civil-militar e a implementação do Ato Institucional Nº 5, que impôs violenta interrupção do trabalho desenvolvido pelos movimentos de teatro popular, teatro coletivo e teatro libertário, como Teatro de Arena, Teatro Oficina, Teatro de Opinião, Teatro Experimental do Negro, além de censuras sofridas por artistas como Plínio Marcos e Chico Buarque, autor da peça *Roda Viva*.

Nas primeiras décadas do século XX no Brasil, o teatro operário atuou junto aos trabalhadores, impulsionado pelas ideias do teatro anarquista, que visava ressignificar a encenação dando protagonismo aos anseios dos trabalhadores, propondo à cena reflexões sociais. Na mesma direção, entre as décadas de 1940 e 1960, desde a atuação do Teatro Experimental do Negro, dirigido pelo dramaturgo, poeta e autor Abdias do Nascimento, que iniciou oficialmente as suas atividades em 1944 e que tinha entre seus objetivos dar visibilidade às atrizes e atores negros e, nas palavras do próprio Abdias, “trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (Nascimento, 2004, p. 224), até a atuação dos grupos de teatro libertário do final da década de 1960 existe uma característica comum que marca o trabalho e a pesquisa dos grupos de teatro libertário, teatro de resistência, teatro político: o objetivo de ressignificação da cena que passa a dar foco para as demandas das classes trabalhadoras, que passam a ser elementos principais do processo de criação com o propósito de iniciar movimentos de mudanças sociais.

O movimento que entendia o teatro como uma forma efetiva de comunicação e transmutação social foi se fortalecendo, e no início da década de 1950 foi fundado o Teatro de Arena na cidade de São Paulo,

que teve grande atuação no sentido de configurar uma linguagem teatral brasileira, ou seja, que representasse os anseios das classes populares. Nesse sentido, a realização dos seminários de dramaturgia do Teatro de Arena foram importantes, pois concretizaram a elaboração de uma dramaturgia brasileira. Algumas das peças que marcaram o período, dada a inovação de suas propostas², foram oriundas desse seminário, responsável por influenciar diretamente as linguagens dos coletivos de teatro popular que seriam fundados anos depois, como os Centros Populares de Cultura, já mencionados acima. O ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarneri (*apud* Ribeiro, 2012, p. 100) é quem aponta o vínculo indissolúvel entre as pesquisas do Seminário e do CPC: “O Seminário pode ter sido, por exemplo, o primeiro espectro dessa mistura de tendências que vai aflorar no CPC. Muitas das posições discutidas no Seminário passam a ser o centro de debates internos do CPC, e muitas passam a ser a linha de ação do movimento”.

O teatro de agitação e propaganda praticado na Rússia, na década de 1920, espalhou sua influência chegando até os coletivos e grupos teatrais no Brasil. É possível perceber semelhanças no que diz respeito ao modo de organização, linguagem e expressão estética. Outro ponto em comum, e talvez o mais contundente, é entender que o teatro deve fazer parte dos ritos de transmutação social. Certamente essa influência serviu como ponto de partida para incentivar o exercício de um *olhar para dentro* e verificar as possibilidades de criação de uma linguagem teatral genuinamente brasileira que pudesse dar conta de representar as brasilidades nos palcos.

O TUOV e a criação de *Sepé: Guarani Kuery M'baraeté*

Em concordância com essa visão de teatro surgiu, no ano de 1966, o Teatro Popular União e Olho Vivo, que teve a sua origem como Teatro do Onze, no Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da

² A produção do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena efetivamente encenada consiste em um conjunto de sete peças, montadas entre os anos de 1959 e 1961.

USP, conforme verbete de Júlia Gumieri (2011), publicado no site do Memorial de Resistência de São Paulo:

O TUOV atua com o teatro popular como alternativa ao teatro de temas e estéticas europeus, cuja proposta é levar os espetáculos à periferia para tratar a história do Brasil pelo ponto de vista do homem comum. Em sua trajetória, o TUOV se apresenta cobrando preços baixos e atraindo o público popular. Além disso, também praticava a tática “Robin Hood”, que revertia a renda da venda de ingressos para o público de classe média em apresentações gratuitas em bairros da periferia. Durante a ditadura, o TUOV, por ser um grupo teatral que trabalha com mensagens de defesa dos interesses das classes oprimidas, sofreu tanto com a censura de suas peças quanto com a prisão de integrantes. Atualmente, apesar de ter conquistado uma sede na década de 1980, segue tendo como principal circuito de apresentações os bairros da periferia.

Tive meu primeiro contato com TUOV em Porto Alegre, no ano de 2008, quando o coletivo teatral paulista esteve se apresentando no Parque da Redenção (região central da cidade de Porto Alegre), dentro da programação do Festival Porto Alegre em Cena. Pouco antes de iniciar a apresentação, um dos fundadores do grupo presenteou diversas pessoas do público que estavam formando *a roda*³ para assistir ao espetáculo com livros que continham as peças escritas pelo grupo. Fui presenteado com a edição que continha, entre outras peças, o texto *Morte aos Brancos: A Lenda de Sepé Tiarajú*, que narra a luta pela terra travada na região da Missões entre indígenas Guaranis e as coroas de Portugal e Espanha. Anos mais tarde, em 2015, esse texto serviu como base para a criação do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraeté*, da Cambada Teatro em Ação Direta Levanta Favela.

Os parágrafos que seguem buscam compartilhar vivências que me levaram até o momento de criação do espetáculo *A Lenda de Sepé Tiarajú*, em 2015. Iniciei minhas experiências teatrais na Oficina de Teatro Livre oferecida pelo grupo Ói Nós Aqui Traveiz, ministrada por Carla Moura, no ano de 2006. O Ói Nós Aqui Traveiz é um grupo que se caracteriza pelo viés político de sua linguagem e estética teatral, colocando-se em relação com diversos movimentos de teatro político e as suas práticas.

³ A roda é a forma como tradicionalmente se organiza o público para assistir a espetáculos de teatro de rua.

Na Oficina de Teatro Livre, estávamos pesquisando sobre o teatro de agitprop e como poderíamos construir uma intervenção cênica a partir dessa linguagem teatral. Em parceria com o Assentamento Filhos de Sepé, do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra, iniciamos a criação da intervenção cênica *As Lágrimas da Aracruz*, que rememorava a participação das mulheres do MST em uma ação, no dia 8 de março de 2006, na cidade de Barra do Ribeiro, região metropolitana de Porto Alegre. As mulheres ocuparam o viveiro da Hortoflorestal, estufa da Aracruz Celulose, e destruíram milhares de mudas de eucalipto transgênico, buscando alertar a sociedade sobre os perigos que representava o deserto verde de eucaliptos transgênicos ao bioma da região. Essa ação foi fortemente reprimida pelas forças policiais do Estado e fortemente atacada pela mídia.

A Oficina de Teatro Livre decidiu iniciar pesquisa para a criação de uma intervenção que buscava justamente olhar para essa ação por um viés positivo de defesa da vida e das formas de manejo e plantio sem agressão à terra e sem adição de produtos químicos nocivos à saúde da população. A essa criação chamamos *As Lágrimas da Aracruz*. Ela estreou no Parque da Redenção, na região central da cidade de Porto Alegre, no dia 1 de julho de 2006. *As Lágrimas da Aracruz* contava com cerca de 35 pessoas no elenco e teve grande circulação, sobretudo no interior do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, em diversos assentamentos do MST.

A partir das demandas trazidas pelo grande número de apresentações, alguns integrantes do elenco foram se apropriando dos processos de produção, condução das práticas, pesquisas. Esse núcleo que se formou para manter as apresentações em circulação inicia um movimento de ramificação das experiências da oficina de Teatro Livre e conclui seu desligamento do Ói Nós Aqui Traveiz. Carla Moura funda, em 17 de abril de 2009, a *Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela*, coletivo teatral que continuou apresentando a intervenção *As Lágrimas da Aracruz* e deu prosseguimento à criação de diversas intervenções nos meios urbano e rural, além de diversos espetáculos que fizeram parte de circuitos importantes de festivais de teatro pelo Brasil, como o Festival Santista de Teatro.

A Cambada de Teatro criou diversas intervenções cênicas urbanas de agitprop, atuando, muitas vezes, em locais de conflito urbano, junto a manifestações de coletivos que realizavam saídas às ruas como forma de ação direta, de provocação. Não raras foram as vezes em que, participando dessas ações, nós apresentamos intervenções cênico-urbanas no espaço entre o pelotão de choque da polícia armada estadual e os manifestantes. As vivências e experiências que foram criadas a partir do jogo cênico que se estabelecia nesses locais de atuação urbana foram muito intensas e interessantes. São ações que não cabem em palavras, pois evocam uma sabedoria e identificação que emana da movimentação corporal no tempo e no espaço, tendo como pano de fundo os conflitos sociais e as lutas políticas que se arrastam por décadas e que encontram vazão justamente nos coletivos populares organizados, sobretudo quando se buscam o teatro de rua e o teatro de agitação e propaganda como elementos de comunicação e afirmação das desigualdades sociais.

Nesse sentido, buscando formas de criação e mobilização de linguagem, a Cambada entra em contato com materiais e experiências dos coletivos teatrais de grande atuação política e de cunho popular que deram sua contribuição ao campo das artes cênicas a partir da década de 1950: Teatro de Arena, Imbuqua, Vento Forte, Ói Nois Aqui Traveiz e Teatro Popular União e Olho Vivo. É exatamente por meio do contato com um texto do Teatro Popular União Olho Vivo, *A Lenda de Sepé Tiarajú*, que inicia o processo de aproximação das temáticas indígenas em seu cruzamento com as artes da cena, especialmente com o teatro de rua.

Nesse caminho de investigação de linguagem, a Cambada realizou montagens de diversos textos do Teatro União e Olho Vivo: a partir de *Corinthians, meu Amor*, realizou a montagem de *Futebol, Nossa Paixão: Pra falar sobre política, Futebol e Religião!*, em 2015, espetáculo que integrei como ator e diretor e com o qual realizei viagem até a cidade do Rio de Janeiro para participar do evento A Cúpula dos Povos. Durante essa viagem, que durou aproximadamente seis dias, fiquei hospedado em acampamento no sambódromo do Rio de Janeiro, mesmo lugar que abrigou a população indígena que estava participando do evento, que ainda contava com diversos movimentos sociais da cidade e do campo. Em pou-

cos dias de convivência, pude observar a organização e os rituais cotidianos de diversas etnias indígenas que estavam compondo o evento: Kaingang, Pataxós, Guarani Kaiowá, Yanomamis, M'byás Guarani.

O retorno para a cidade de Porto Alegre coincidiu com um momento importante para a Cambada de Teatro, que foi a escolha de dramaturgia para o próximo espetáculo de teatro de rua. Nesse momento, predominava no grupo a ideia de buscar realizar montagens teatrais a partir de algum tema que estivesse em consonância com o processo político atual (referência ao Teatro de Arena). Pareceu-nos pertinente, naquele momento, realizar uma montagem que pudesse tratar das questões urgentes de demarcação das terras indígenas e do epistemicídio sofrido pelas etnias indígenas ao longo da História do Brasil.

Juntando essa necessidade de concepção e o anseio de realizar essa montagem, buscando um coletivo de referência, surgiu a ideia de realizar a montagem de um espetáculo de rua livremente adaptado do texto *A lenda de Sepé Tiaraju*, de César Vieira, diretor do Teatro Popular União e Olho Vivo. Essa ideia foi levada para discussão dentro da Cambada, que tinha seus fluxos inspirados nas práticas de teatro de grupo e de direção cênica coletiva; decidimos iniciar os ensaios do texto. Realizamos um ano e oito meses de ensaio, quatro noites por semana. Um dado importante é que realizamos esses ensaios em um sala ocupada no extinto centro cultural Usina do Gasômetro, graças ao também extinto edital de ocupação Usina das Artes.

Desde o início do projeto, tínhamos a vontade de buscar aproximação com algum território indígena. Essa vontade existia não apenas em relação ao desejo de aprofundar nossas pesquisas cenográficas e estéticas para a montagem do *Sepé*, mas também para buscar vínculos, uma aproximação que funcionasse como uma espécie de rito de passagem, visando à permissão para ocupar um lugar de fala: sentíamos necessidade de construir uma relação que nos permitisse pesquisar a temática indígena sem qualquer tom colonizador. Desejávamos realizar uma pesquisa que abarcasse as vivências construídas na convivência que tivemos no território, certos de que nossa mútua cooperação não seria algo que se estabeleceria em um curto período de tempo.

Como citado anteriormente, ao mesmo tempo em que a Cambada buscava relações com circuitos alternativos para suas apresentações, buscava-se também um diálogo com circuitos oficiais e consagrados para custear apresentações e para a subvenção do grupo. Ao mesmo tempo em que se buscavam essas parcerias, produzimos projetos para inscrições em editais públicos em busca de patrocínios e aportes financeiros. Quando estávamos na marca de sete meses de ensaio, fomos contemplados pelo edital Artes Cênicas na Rua 2014, da FUNARTE, o que nos trouxe o aporte financeiro para concretizar aquilo que queríamos: realizar saídas de campo em território indígena.

O território com o qual se fez contato foi Tekoá Pindó Mirim, que à época tinha a figura de Verá Poty como seu cacique, que veio a atuar como auxiliar de direção no espetáculo, ministrando oficinas de Guaraní e proporcionando vivências no território indígena. A partir de sua participação no processo de criação das cenas foi possível levar ao espetáculo elementos da cosmovisão e das formas de movimentação corporal dos Guaraní. Realizamos a pré-estreia do espetáculo na Tekoá Pindó Mirim, seguida de bate-papo para a troca de informações com os M'Byá.

O processo de criação da dramaturgia de diversas intervenções da Cambada de Teatro inspirou-se em alguns coletivos teatrais que se organizaram a partir dos estudos sobre o teatro de agitprop e foi marcado por identificar uma demanda da sociedade ao trazê-la para dentro do processo de criação das cenas. A proximidade entre a Cambada e alguns movimentos sociais que reivindicam o direito à moradia no meio urbano favoreceu a proximidade do coletivo com algumas comunidades periféricas de Porto Alegre, que por meio de vivências, de rodas de conversa ofereciam relatos de suas realidades e suas demandas para integrantes do grupo que organizavam todas as falas recebidas e as organizavam dentro da sala de ensaio para transformar essas falas em dramaturgia. Da mesma forma, sempre que se estabelecia algum contato com alguma pessoa que desenvolvia o seu trabalho em artes visuais, buscava-se integrar aquele artista na composição de algum elemento visual da cena, como por exemplo painéis em tamanho real que ilustram a tropa de choque da polícia militar e integrantes dos movimentos sociais, que foi pin-

tado por um coletivo de grafiteiros do bairro Restinga e que foi utilizado como parte integrante do cenário de algumas intervenções da Cambada de Teatro. Buscava-se realizar esse mesmo processo com outros elementos que integravam a encenação, como música, por exemplo. No caso da intervenção *Nosso Herói Morreu de Calibre 12*, que fala sobre o assassinato de Elton Brum, um trabalhador rural que integrava o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra e que foi alvejado com um tiro de escopeta calibre 12 pelas costas por um soldado da Brigada Militar, as cenas foram criadas poucas horas após ser divulgada a notícia e foram apresentadas no mesmo dia do fato ocorrido na cidade de São Gabriel (RS). Um integrante do grupo recebeu pela manhã uma ligação de integrantes do MST relatando o ocorrido e, menos de duas horas depois, os atores e atrizes da Cambada de Teatro encontraram-se na sala de ensaio para criar as cenas, que foram integradas por algumas músicas que tratavam da urgência na implementação da reforma agrária no Brasil. Algumas cenas foram criadas utilizando alguns princípios do Teatro Imagem⁴ a partir do relato passado pela ligação telefônica recebida, permitindo, assim, aos atores e atrizes darem movimento aos relatos, transpondo esses gestos para a cena.

O mesmo processo aconteceu quando a Cambada realizou vivências em espaços quilombolas, ocupações no campo e na cidade, ou seja, quando os relatos, vivências, notícias, documentos integraram a criação da dramaturgia e da cena. Assim, a dramaturgia é perpassada por documentos que atualizam as informações, afirmam lugares de fala e legitimam a linguagem que traz o político por meio da presença das diferentes matrizes populares em cena.

⁴ Teatro Imagem é uma técnica de teatro desenvolvida pelo diretor e dramaturgo Augusto Boal, que busca incentivar a comunicação de sentimentos e emoções de forma não verbal, utilizando-se de imagens corporais, e que integra o conjunto maior de técnicas teatrais conhecido como Teatro do Oprimido.

Referências

GUMIERI, Julia. Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV). *Memorial da Resistência de São Paulo*, 2011. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/teatro-popular-uniao-e-olho-vivo-tuov/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

MORTE aos Brancos – A Lenda de Sepé Tiaraju. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/184012-morte-aos-brancos-a-lenda-de-sepe-tiaraju>. Acesso em: 05 jul. 2022.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Entre o épico e o dramático: a questão agrária no centro do teatro político de Vianinha

Luno Pires dos Santos

A luta de classes no campo invade o teatro

Iná Camargo Costa situa, em sua obra *A hora do teatro épico no Brasil*, o advento da peça *Eles não usam black-tie*, do então jovem Guarnieri, como expressão do “maior problema da dramaturgia do século XX: o dos instrumentos teatrais com que trabalhar” (Costa, 2016, p. 20).

No âmago desse problema – o dos instrumentos teatrais com que trabalhar –, o que está sendo apresentado é a grande questão acerca da relação conflituosa entre a forma e o conteúdo.

Em momentos de crise da sociedade (que podem durar séculos), o enunciado do conteúdo tende a entrar em contradição com o enunciado da forma, pois o conteúdo (novo) põe a forma (antiga) em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Começam a aparecer ruídos e, nesse momento histórico, a forma entra em crise (Costa, 2012, p. 14).

Essa ideia provém de Szondi, apresentada em sua obra *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]* (2001). Nela, o autor analisa como a crise histórica da burguesia e a fragmentação do sujeito moderno provocaram uma ruptura na unidade entre forma e conteúdo que sustentava o drama tradicional. Ele argumenta que, a partir de 1880, os dramaturgos passaram a experimentar novas formas para dar conta de conteúdos cada vez mais contraditórios e intransponíveis dentro das estruturas clássicas.

Assim como na “crise do drama”, a transição do estilo dramático puro para o contraditório derivou de modificações temáticas, a mudança seguinte – apesar dos temas permanecerem em grande medida os mesmos – deve ser apreendida como o processo em que o elemento temático se

consolida em forma e rompe a antiga forma. Dessa maneira surgem os “experimentos formais”, que até então foram interpretados apenas em si mesmos, e por isso se preferiu vê-los como futilidade, como modo de escandalizar o burguês ou como expressão de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna vem à tona assim que colocados no quadro da mudança estilística (Szondi, 2001, p. 96-97).

Exemplos dessa transformação são o teatro épico de Brecht, que rompe com a ilusão dramática para explicitar os conflitos sociais por meio de uma forma narrativa e crítica, e a revista política de Piscator, que incorpora documentos e colagens visuais para dar conta de uma realidade histórica em convulsão. Ambos ilustram como as novas formas expressam formalmente o impasse entre sujeito e mundo característico do conteúdo moderno. Portanto, é um direito que esses novos conteúdos encontrem as formas que lhes correspondem.

É essa busca – pelas formas que correspondem aos novos conteúdos da luta de classes – que marca o desenvolvimento da dramaturgia cepecista. Uma busca que tem um palco privilegiado na dramaturgia do teatro político de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, durante o seu período como parte do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC), em especial em suas peças camponesas – ou agrárias, destacando-se o conflito pela terra – *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, ambas de 1963, duas peças que marcam um movimento de experimentalismo formal, recuos e aproximações entre as formas do drama burguês e do teatro épico brechtiano.

Se em um período anterior à fundação do CPC, ainda no Teatro de Arena, com a já referida peça *Eles não usam black-tie* (1958), vimos o assunto (a greve) desencontrando-se com os recursos do diálogo dramático, uma vez que “todas as ações importantes se deram fora de cena e ficaram relegadas à condição de relato” (Costa, 2016, p. 35), centradas unicamente na casa e nos conflitos familiares, em *Quatro quadras de terra* observamos o mesmo, com a restrição da ação dramática aos entornos da casa dos camponeses, com as ações importantes que caracterizam os conflitos da luta de classes na peça – como a queima da colheita de seu Mé e o saque do comércio – sendo apenas relatadas, nunca encenadas.

Porém, em *Os Azeredos mais os Benevides*, é possível verificar avanços rumo ao épico, por intermédio de procedimentos de distancia-

mento, retirando a ação dramática do conflito entre indivíduos e inserindo-a em um confronto de classe:

Por ser utilizada uma série de procedimentos de distanciamento ao longo de toda a estrutura narrativa – coros, comentários e canções entoadas pelos personagens, a quebra da sequência linear de tempo sustentada pela sucessão de presentes, não preponderância dos diálogos, o recurso da ironia, a explicitação da causalidade interna entre as cenas, etc. – o ponto de vista de Alvimar não é o da peça, logo, o leitor ou espectador pode observar de modo distanciado as condições reais da suposta amizade entre Espiridião e Alvimar (Villas Bôas, 2009, p. 189).

Mas, como aponta Villas Bôas (2009), essa relação de recuos e avanços entre a forma dramática e a épica, presente nas obras de luta agrária de Vianinha, poderia ser explicada não apenas por um viés de falta de acesso ao arsenal dos procedimentos épicos, visto que, diferente de *Eles não usam black-tie*, que inaugura o protagonismo do proletariado e de suas lutas no teatro brasileiro, a produção de *Quatro quadras de terra* foi antecedida por outras obras com o tema da questão agrária – como *Mutirão em Novo Sol* – e outras obras de Vianinha que já contavam com experimentações épicas, como *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Ou seja:

Isso faz com que a opção pela forma dramática não seja consequência da falta de acumulação. Ao que tudo indica, o dramaturgo fez uma opção consciente pelo uso da forma dramática para tratar a questão épica. Caberá à indagação ao texto dramatúrgico a procura pelo sentido dessa opção (Villas Bôas, 2009, p. 139).

Essa escolha pelos recursos dramáticos pode ser interpretada como “uma aposta consciente do dramaturgo diante do desafio de estabelecer uma relação de empatia com o público camponês” (Villas Bôas, 2009, p. 140), mas, além disso, é possível estabelecer relações frente às disputas acerca do que seria a cultura popular defendida pelo CPC, elemento fundante para a reflexão sobre a obra de Vianinha, que também se localiza no marco da busca pelas formulações estéticas da “cultura popular revolucionária”. Nessas disputas, além de nomes como Ferreira Gullar e o próprio Vianinha, um dos principais interlocutores foi Carlos Estevam Martins e seu *Anteprojeto de Manifesto do CPC*. Como aponta Silvana Garcia (2022):

Enquanto Gullar define a cultura popular por seus próprios méritos, Estevam Martins tenta estabelecer uma tipologia das diferentes modalidades de arte, instituindo, por contraste, a arte popular revolucionária como a arte popular autêntica e, conseqüentemente, a eleita pelo CPC (o inverso também é possível: é a arte eleita pelo CPC e, portanto, é arte popular autêntica) (Garcia, 2022, p. 180).

Para Martins, o que une essas diferentes modalidades é justamente o seu carácter popular, ou seja, surge e está imersa no meio social, mas o que afasta uma da outra é a postura do artista em relação aos conflitos sociais desse meio “popular”: ou ele se demonstra alienado, a serviço das classes dominantes e da cultura da maioria, ou engajado, consciente, que opta pelo povo. Sendo assim, apenas este último é o sujeito da produção da dita “arte popular autêntica e revolucionária”: autêntica porque é revolucionária e revolucionária porque se propõe a ir ao encontro do povo em sua luta pela emancipação.

Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência (Martins, 2004, p. 148).

Apesar dessas ideias terem sido duramente criticadas tanto pelos participantes do CPC como pela produção intelectual que buscou revisar a proposta do CPC, é inegável que, em certa medida, eram expressões da lógica existente na produção cepecista: ao se propor como *front* do povo, buscavam uma instrumentalização da arte que não partia do ponto crucial da experimentação, do erro, do risco e da liberdade, mas sim do cerceamento em formas estéticas rebaixadas, de um populismo paternalista e pouco dialético com as formas e métodos da arte. Mas a riqueza dessa experiência é que justamente no marco da luta de classes as formas e a consciência assumem níveis superiores de transformação. Na dramaturgia de Vianinha, assim como de outros participantes do CPC, isso também se mostra como verdade.

É de Vianinha a ideia de que não se deve “em nome da participação baixar o nível artístico das obras de arte, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar” (Vianna Filho *apud* Garcia, 2004). Nesse sentido, a prática dramatúrgica de Vianinha, ainda que em flagrante contradição pela clara influência da linha política do PCB, que abordaremos posteriormente, retoma os fios de continuidade da experimentação no palco e no texto, o que é parte das riquezas da experiência do CPC. Mas a essas e outras contradições é preciso colocá-las sob holofotes e olhar com lupa, com os olhos do materialismo histórico-dialético, percebendo-as como sismógrafos de uma era de profunda radicalização.

Recuos dramáticos, passos épicos adiante

Quatro Quadras de Terra – que ganhou o Prêmio Internacional de Dramaturgia do concurso promovido pela Instituição Casa de Las Américas, em Havana/Cuba – apresenta uma divisão em três atos, dez cenas e 27 personagens, sendo três deles personagens coletivos (camponeses, fazendeiros e soldados), 19 camponeses e cinco representantes do poder dominante (um representante da burguesia do campo e seu jagunço, Coronel e Miguel Encarregado, e agentes da força repressiva do Estado, o prefeito e o secretário de justiça).

Resumidamente, a trama centra-se no conflito entre os interesses do Coronel Sales – que pretende substituir o plantio de algodão pela criação de gado devido à condição desigual de competitividade com as fazendas de São Paulo – e os camponeses, que dependem do trabalho na terra, agora ameaçado pelo empreendimento do Coronel. Como tentativa de barganha, Sales oferece merrecas pela venda das terras e do algodão plantado, o que é respondido com indignação e pela luta coletiva dos camponeses. No centro, como um dos personagens principais, está Jerônimo, marido de Xavier, filho de Farfino, pai de Ranieri (8 anos), pai de Demétrio (22 anos) e dono da casa onde se desenvolve o conjunto do conflito dramático.

É por meio de Jerônimo que se estabelece o principal dilema da peça: a conciliação ou a luta coletiva, aceitar os termos do Coronel ou se juntar à luta camponesa. A representação desse dilema expressa-se na relação entre pai (Jerônimo) e filho (Demétrio), relação que marca presença em muitas peças de Vianinha, como em *Brasil, versão brasileira*. O filho junta-se aos camponeses rebelados contra o Coronel, assumindo-se líder do movimento que faz alusão às formas de organização das Ligas Camponesas; já o pai divide-se entre apoiar a luta ou mediar a venda de seu algodão e dos outros camponeses e partir para a cidade.

Aqui, o que se observa é que o assunto central da peça, a luta de classes no campo – conteúdo fundamentalmente épico –, enforca-se pela forma dramática de como se apresenta a ação – a individualização de um conflito de ordem coletiva. A exemplo disso:

Outra limitação decorrente da opção dramática é o fato de que o confronto de posições entre aqueles que decidiram sair e aqueles que optaram por resistir na terra é personificado em Jerônimo e Mé (vide a quinta cena, por exemplo). As vozes coletivas que aparecem têm a função limitada de dar ressonância às posições antagônicas. Os momentos de reunião dos camponeses passam a ser figurados por meio do confronto de posições de indivíduos específicos: Jerônimo e Mé em lados opostos e Demétrio descrevendo o movimento de tomada de consciência, pendulando no decorrer da peça do lado paterno, ainda que sempre em posição rebelde, embora subserviente, para o lado de Mé, assumindo a posição de liderança entre os camponeses (Villas Bôas, 2009, p. 153).

A essa relação conflituosa entre forma e conteúdo, podemos utilizar o conceito de antinomia estética (Costa, 2016; Villas Bôas, 2009), ou seja, postulados que entram em conflito (entre a forma e o conteúdo) no interior da obra. Porém, nessa antinomia estética, antes de um recuo na forma pela falta de apreensão das formas do teatro épico, supõe-se que possa expressar um recuo tático de Vianinha, em reflexão sobre o conteúdo a ser expresso na peça e a capacidade de apreensão do setor a que a peça se dirige, os camponeses.

Podemos supor também ligação com a lógica política do PCB, partido de Vianinha na época, que, em sua orientação política reformista, tinha uma acepção paternalista em torno dos camponeses. Como aponta Villas Bôas:

Em suma, trata-se de verificar na análise da peça se o problema diz respeito a um recuo estético em função de uma exigência política ou significa propriamente um retrocesso, no sentido do apego ao realismo burguês. Ou ainda se, numa acepção dialética, um elemento engendra o outro e vice-versa: o formato paternalista da proposta de conscientização das massas do partido comunista teria na forma dramática sua forma de expressão adequada, o que faz com que a precariedade da configuração estética seja, por sua vez, vestígio do impasse experienciado na política efetiva. O paternalismo com as massas seria a consequência de uma política de conciliação de classes com a burguesia nacional, na lógica da teoria etapista da revolução brasileira, e a figuração dramática da matéria social seria a expressão estética dessa limitação (Villas Bôas, 2009, p. 140).

É a partir dessa mesma hipótese, da relação entre a política do PCB e as escolhas estéticas de Vianinha, que Villas Bôas apresenta a possibilidade de que o dilema (moral) de Jerônimo possa indicar o próprio conflito entre a política do Partido Comunista e as Ligas Camponesas. O PCB aponta, em seu V Congresso (1960), que “a revolução brasileira é anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática” (Resolução..., 1976), uma lógica etapista que preconizava o desenvolvimento da indústria brasileira e da revolução democrática burguesa, abandonando a perspectiva de insurreição das massas, sendo parte central de sua concepção estratégica a perspectiva de uma revolução pacífica.

Essa perspectiva reformista do PCB, encarnada cenicamente no personagem Jerônimo, opõe-se à perspectiva radical do personagem Mé, que diz “da terra homem só sai morto!” (Vianna Filho, 1981, p. 16). Oposição essa que poderia representar o conflito entre o “partidão”, que buscava incessantemente a tal da burguesia progressista e nacionalista, e as Ligas Camponesas, que aprovaram, no I Congresso Nacional dos Camponeses (1961), a palavra de ordem “Reforma agrária na lei ou na marra!”:

Indo além em nossa hipótese, em *Quatros quadras de terra* existe uma matéria de fundo, que pode ser identificada pela dinâmica de conflito dos personagens, que diz respeito aos impasses entre as forças organizadas, principalmente o PCB e as Ligas, diante da tarefa de organização da massa camponesa (Villas Bôas, 2009, p. 145).

Mas, apesar dessas hipóteses, é inegável a contenção que a forma dramática faz do conteúdo que a peça se propõe a expressar. Exemplo disso são os diversos momentos nos quais o conflito épico é reduzido ao confronto particular de posições dos personagens, como no caso da or-

ganização dos camponeses para impedir a expulsão do personagem Mé, ação que sequer aparece em cena, apenas apontada por diálogos, e que atinge seu ápice no confronto entre Demétrio e Jerônimo numa disputa no seio familiar:

Demétrio – Me abençoe. (Xavier põe a mão na cabeça de Demétrio. Demétrio passa a mão na espingarda de Jerônimo. Sai. Jerônimo no pátio se levanta. Esperava o filho. Longo silêncio) Tenho de ir, pai. (Longo silêncio) Está dentro de mim queimando feito fosse tocha.

Jerônimo – Eu sei... a coisa mais difícil da gente desistir é da coragem...

Demétrio – Preciso de ir, pai

Jerônimo – Não pode

Demétrio – A bênção, meu pai

Jerônimo – Fique, Demétrio

Demétrio – Pelo amor de Deus, meu pai

Jerônimo – Fique, Demétrio. (Demétrio corre para ir. Jerônimo o segura. Os dois se agarram) (Vianna Filho, 1981, p. 28-29).

Mas, se em *Quatro Quadras de Terra* a antinomia estética do conflito entre forma e conteúdo impõe que o conteúdo da luta de classes camponesa seja reduzida a uma ação dramática centrada em conflitos particulares, em *Os Azereados mais os Benevides* vemos passos adiantes em direção a uma perspectiva épica.

Na peça, construída em três atos, 21 cenas e 29 personagens, somos apresentados a uma série de contradições da estrutura capitalista expressas na zona rural. Dessas contradições destacam-se os casamentos arranjados e sua utilidade econômica, representados pelos personagens de Espiridão e Silvinha, assim como as relações de compadrio e uma profunda crítica à lógica da conciliação de classes. Em relação a esse último elemento, ressalta-se novamente o tema da relação entre Vianinha e a crítica à política do PCB na época.

Porém, o triunfo da peça é a sua aproximação com uma estética épico-realista com forte influência brechtiana, que, na evolução da trama, dispõe no centro da ação dramática a luta de classes e não as relações particulares entre os personagens. Isso, por efeito direto de um aprimoramento estético de Vianinha, em nenhum momento significa uma diminuição na complexidade dos personagens.

Essa relação com a estética de Brecht torna-se clara desde a epígrafe que abre a peça, um trecho da peça *Mãe Coragem*:

Eu também, eu disse na flor da minha juventude
Não sou como todos os outros
Não comerei de tudo, tenho a minha delicadeza
Eu pretendia andar de cabeça erguida...
Antes que se passasse um ano aprendi a beber em todos os copos...
Ponha-se no tom um, dois, todo mundo em fila!
Brecht – Canto da Grande Capitulação – Mãe Coragem (Vianna Filho, 1968, p. 4).

Além de revelar a aproximação entre Brecht e Vianinha, a epígrafe evidencia uma aproximação do personagem principal de *Os Azevedos mais os Benevides* com a personagem Mãe Coragem. Como aponta Peixoto:

O personagem é efetivamente o produto de contradições nítidas, oscilando entre sua função de mãe e sua função de comerciante. Uma mulher do povo que possui um senso inato da realidade, mas nem sempre uma compreensão materialista da mesma (Peixoto, 1974, p. 191).

Da mesma forma, vemos essa contradição em Alvimar: um personagem com senso da realidade em que está inserido, porém sem uma compreensão materialista dessa mesma realidade. Isso se evidencia ao analisar a relação de compadrio de Alvimar com seu chefe Espiridão, uma vez que o personagem principal entende a relação de exploração a que está submetido, mas busca revertê-la com métodos que não questionam a ordem social que determina essa relação. Como aponta Villas Bôas:

Alvimar não é um personagem alienado para as condições de miséria e superexploração a que está submetido, pois embora o protagonista se submeta ao poder do coronelismo local, não o contestando frontalmente, e inclusive delatando Siá Rosa (cena 13) e posteriormente seu filho (cena 21), ele ao mesmo tempo descumpra ordem de seu patrão, como na atitude de vender bebida alcoólica na bodega autorizada pelo patrão (cena 7), no caso da venda do cacau para o fazendeiro vizinho (cena 11), que pagaria melhor, ou no caso em que se mostra cúmplice com o ato do filho de pilhar a casa grande abandonada do coronel (cena 18). É um personagem cujo movimento transita ambigualmente entre a ordem e a desordem, e suas investidas na esfera da desordem colaboram para a manutenção da ordem útil à classe dominante. Os descumprimentos da ordem estabelecida não se configuram como transgressão de classe, pelo contrário, são subterfúgios paliativos que, no limite, reiteram a legitimidade da correlação de forças estabelecida (Villas Bôas, 2009, p. 171-172).

Na peça, podemos reconhecer outros recursos brechtianos, como o prólogo que, na estética de Brecht, cumpre função crítica e didática ao antecipar os conflitos, expor os mecanismos da cena e promover o distanciamento, orientando a uma recepção reflexiva e preparando o espectador para analisar racionalmente as contradições sociais expostas em cena.

PRÓLOGO

Mas o que queremos dizer
 É que essa fraternidade
 Ah, não é coisa do homem
 Que não existe amizade
 Se um passa fome, outro come
 Se um existe, outro some.
 Mas o que queremos dizer
 Oiça bem, meu amigo
 Se você quer amizade
 Tenha sempre um inimigo
 Acabe com a desigualdade
 Mas o que queremos dizer
 Veja bem sem o véu
 Amizade é coisa de Deus
 Mas ela não cai do céu
 Mas o que queremos dizer
 É que a amizade no fundo
 É a luta do homem no mundo.
 A luta do homem no mundo (Vianna Filho, 2007, p. 4).

Da mesma forma, vemos as canções, que atuam como comentários sociais e mecanismos de distanciamento, e a organização da estrutura dramática de cunho épico, na qual cada uma das cenas se movimenta de maneira independente, onde “as diversas partes da história [fábula] devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro de uma peça” (Brecht, 1967, p. 214).

É por meio desses recursos que Vianinha estabelece a metáfora da relação de amizade entre patrão e empregado com a política da conciliação de classes. Esse aspecto apresenta-se em seu ápice com o assassinato do filho de Alvimar, Espiridão — que leva esse nome em homenagem à amizade entre patrão e empregado —, a mando do patrão Espiridão, que chegou a adotar a criança nos primeiros anos de sua vida. A

indignação de Alvimar e sua necessidade de vingança logo são suprimidas pelas relações de submissão decorrentes da amizade e de sua dependência financeira com o patrão:

Espiridião – (Dá um dinheiro) Tome, Alvimar. É dois contos de réis. Prá você enterrar o menino e enfrentar o que vem aí. Tem dinheiro até prá pôr casa em algum canto. Não posso fazer mais nada. (Estende o dinheiro. Alvimar olha)

Lindaure – (Enquanto Alvimar olha Espiridião)

Alvimar pensou
Olhou o doutor
Nos olhos a dor
Vingança chegou
A mão levantou
Cheia de não,
A raiva na alma
A calma no fim.
A mão levantou
E a mão parou.
A sua vingança, Alvimar?

Coro – Morreu no mar.

Lindaure – Se vinga, Salustiano. Já passou tanto ano

Coro – Já passou tanto ano.

Lindaure – Alvimar só sabe submissão

Não aprendeu a dizer não.

Alvimar – (Pega o dinheiro) Agradecido, doutor,...eu...lhe agradeço...Êsse dinheiro me ajeita tanto...eu...(Abraçam-se) Deus lhe pague, doutor, Deus lhe pague...

Lindaure – (Canta)

Uma funda amizade
Aqui continuou
Um doutor de verdade
E um camponês, meu amor (Vianna Filho, 2007, p. 49).

Dessa forma, *Os Azeredos mais os Benevides* termina mostrando que na amizade entre patrão e empregado – assim como na conciliação entre os interesses irreconciliáveis de exploradores e explorados – quem perde é sempre o empregado, aquele que se submete aos interesses de quem o explora.

Na análise dessas duas obras, nas peças de luta agrária de Vianinha, o que se evidencia é justamente a experimentação, marcada por recuos e avanços, entre o drama burguês e o teatro épico. Colocadas sob holofotes, essas experimentações podem ser explicadas como a busca

pelas formas que poderiam dar conta dos conteúdos que surgiam nas lutas dos camponeses, acentuando o viés pedagógico do teatro político de Vianinha e de seu papel na transformação social. Essa busca não se deu sem contradições, atravessadas pela relação do autor com a política reformista e de conciliação do PCB e com o mito populista da arte revolucionária popular que funda o CPC. Mesmo assim, essas obras ajudam a reconstituir parte do quebra-cabeças que foi a experiência cepecista e do teatro como uma ferramenta estético-político-pedagógica para as lutas das classes oprimidas.

Referências

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular/Nankin Editorial, 2012.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-0188200400001000006>. Acesso em: 15 abr. 2025.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*: a intenção do popular no engajamento político. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 135-168.

RESOLUÇÃO Política do V Congresso. In: *Problemas Políticos do Movimento Comunista e Operário Internacional*, n. 9. Lisboa: Editorial Avante!, 1976. p. 9-41. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/1960/09/congresso.htm>. Acesso em: 31 jan. 2025.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Os Azeredo mais os Benevides. *Coleção Vianinha Digital*, v. 5, 2007.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Quatro quadras de terra. In: *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*: v. 1/organização de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha/Muro, 1981.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

A agressão estética e o maniqueísmo formal lado a lado no engajamento teatral

Stephanie da Silva Borges

O presente trabalho baseia-se na conclusão da dissertação de mestrado intitulada *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*, na qual, após nuançar o conceito de engajamento – atrelado ao campo da esquerda – por meio de reflexões teóricas do pós-guerra e considerar engajada a arte vinculada em forma e conteúdo às preocupações político-sociais do período, a pesquisa investigou em paralelo duas perspectivas teatrais tidas como engajadas no pós-64, mas também antagônicas: a do Teatro de Arena (com *Arena Conta Zumbi*, de 1965, escrita por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, dirigida pelo primeiro) e a do Teatro Oficina (com *Roda Viva*, de 1968, texto de Chico Buarque encenado pelo diretor da companhia, José Celso Martinez Corrêa). A partir da historiografia teatral e do exame detido das duas peças, de suas montagens em espetáculos e de seus desdobramentos críticos dialogou-se com o caráter supostamente engajado de ambos os grupos, na época descritos como “antípodas” por Roberto Schwarz (1978).

É evidente a existência de alvos comuns nos engajamentos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Suas obras e orientações políticas são centradas nos anos 1960 e não devem ser deixadas no esquecimento, tendo em vista o período político turbulento pelo qual passamos na última década. É necessário engajar-se para não repeti-lo, mas antes lembrar. Diante disso, por meio de um artigo de Augusto Boal e de uma entrevista de José Celso Martinez Corrêa, ambos de 1968, visitaremos essas respectivas posições políticas, renovadas com o passar do tempo.

Em “A Guinada de José Celso”, o diretor do Oficina conversa com Tite de Lemos sobre as profundas mudanças ocorridas no interior de seu coletivo¹ e no teatro brasileiro desde a sua montagem de *O Rei da Vela*, texto do modernista Oswald de Andrade, estreado em 1967. Na transcrição da entrevista, é possível captar a euforia causada no entrevistado por conta de seu trabalho em *Roda Viva*, de Chico Buarque, espetáculo que, em plena ascensão no ano de 1968, completava o processo de revolução desencadeado pelo diretor pouco antes. Em uma espécie de conversa sem roteiro, ao falar da eficácia do teatro de 1968 perante o panorama político, Zé Celso dá uma aula de politização na primeira resposta, apurada abaixo.

Além de defini-los politicamente, Corrêa (1968, p. 116) ataca a plateia dos “teatros progressistas”, formada pela pequena burguesia e pela alta burguesia estudantis, camadas que, no geral, buscam “[...] consumir uma justificativa da mediocridade de soluções que seu *status* oferece, enquanto participação na vida nacional”. Desse modo, ao localizar-se como vítima (seja dos militares, dos americanos ou da burguesia de direita), a plateia de um espetáculo não realizaria tal participação e acabaria rindo ou chorando disso ao frequentar o teatro, o seu purgatório, conforme indica o diretor. Todavia, Corrêa (1968, p. 116-117) mostra que, ainda nessa etapa, quem sustenta o teatro paulistano e embasa a oposição é a audiência que frequenta o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), “a burra e provinciana burguesia paulista”; segundo ele – diferentemente disso, o público superior é aquele que ambiciona “pelo menos uma *ideologia* na cultura e não simplesmente uma badalação”, embora esse público se aproxime daquele outro em sua vontade de mistificação – com a desmistificação e a revelação do verdadeiro lugar dessa “gente privilegiada” (pagantes), o teatro teria um papel político determinado e não pedagógico (como exercia o Arena), oferecendo em vez disso contradesejos ao público burguês:

¹ Na história da companhia, houve a passagem de um teatro essencialmente baseado em montagens de peças estrangeiras para um teatro brasileiro que abordasse temas e textos nossos, ao mesmo tempo propondo uma estética notadamente “agressiva” com o público.

O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria de seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. O importante é colocar este público em termos de nudez absoluta, sem defesa, incitá-los à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até então estabelecidos – batizados ou não como marxistas. A eficácia política que se pode esperar do teatro para este setor que ele atende – para a pequena burguesia – é a eficácia de ajudar a estabelecer em cada um a necessidade de iniciativa individual – a iniciativa de cada um começar a atirar sua pedra contra o absurdo brasileiro. [...] O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam à ineficácia. Num momento de desmistificação, o importante é a procura de caminhos que levem a ações novas (Corrêa, 1968, p. 117).

Defendendo, em primeiro lugar, a excitação criativa estética como propulsora de ações políticas em detrimento do conhecido teatro político de “peça bem pensante e ultra bem-conceituada, cheia de verdades estabelecidas”, Corrêa (1968, p. 117) parece colocar-se contra o que vinha realizando o Arena na época – sobretudo por meio dos musicais politizados –, além de defender o engajamento de seus próprios dois últimos espetáculos, *O Rei da Vela* e *Roda Viva*. Portanto, frente à urgência de encontrar a solução para o que chama de “uma situação nacional insustentável” e diante do caráter hostil dos tempos de “terceira guerra mundial”, Corrêa (1968, p. 118-119) argumenta pela violência do teatro com a intenção de levar aos palcos a condição social habitual e derrotar a dormência culpada de quem o assiste:

[...] a eficácia do teatro tem que estar ligada à existência deste mundo de violência, a tão grande distância dos caminhos do transformismo, do reformismo, da educação das massas e tudo o mais. [...] O importante não é denunciar somente os generais americanos. É mostrar que, enquanto nós nos entregamos ao nosso oportunismo, somos os beneficiários do estado de coisas que eles nos criaram. E não adianta chorarmos ou rirmos nos teatros em que isso é mostrado. Estamos colaborando. A eficácia do teatro político hoje é o que Goddard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de Vietnams no campo da cultura – uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Com o consumo não só se vende o produto, mas também se compra a consciência do consumidor. O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anticultura,

do rompimento com todas as grandes linhas do pensamento humanista. Com todo descaramento possível, pois sua eficácia hoje somente poderá ser sentida como provocação cruel e total (Corrêa, 1968, p. 118).

Levando em consideração que dispõe de plateias pagantes limitadas, geralmente pertencentes à camada social dos próprios artistas, como diretor que quer despertar esse público, Corrêa (1968, p. 119-120) preconiza “a violência da arte” ao invés do “cartilhismo e do pedagogismo barato” dos palcos políticos, condena o racionalismo já desacreditado por ele e o “pequeno teatro da crueldade” e introduz no seu discurso a defesa do “teatro da crueldade brasileira” e da insurgência da “ira recalçada”, temas dos quais muito se falou depois da estreia de *Roda Viva*. Segundo ele, a “porrada” incentivaria a adoção de posição por parte da recepção teatral, e a arte sem compromissos poderia mostrar-se a mais politicamente competente em efetivar uma transformação:

Para um público mais ou menos heterogêneo *que não reagirá como classe*, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos. A eficácia política *numa plateia que não vai se manifestar como classe* não será medida pela certeza do critério sociológico de uma peça, mas pelo nível da agressividade. [...] A única possibilidade de eficácia é obrigar a se tomar posições e fazer este país, uma ditadura de classe média, tentar sair do seu marasmo. Não se trata mais de proselitismo, mas de provocação. Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada. Com isso, depois deste golpe uma coisa ganhou sentido. O sentido de fazer a arte, a arte pela arte. Nada com mais eficácia política do que a arte pela arte, porque a arte em si é um fenômeno de criação, de descompromisso com fórmulas feitas, é sentido de reivindicação e portanto de subversão. [...] A agressividade, a violência que tem a arte é mais forte, no campo do teatro que mil manifestos redigidos dentro de toda prudência que a política exigiria. A arte não tem compromissos e neste país parado, onde não acontece nada, onde você passa matando o tempo e o tempo matando você, a arte solta e livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz possível. [...] E todo mundo tem medo da arte que se fará necessariamente agora no país. Pois ela será ameaçadora, perigosa e testemunhará, se não for de encomenda, toda esta fase violenta e descarada que o Brasil e o mundo estão atravessando (Corrêa, 1968, p. 119-120).

Por fim, revelando a ideia de reação dos oportunistas progressistas, Corrêa (1968, p. 120) fala de sua descoberta do “poder de subversão da forma” artística (e igualmente de conteúdo), algo que vinha sendo

recalcado, embora não devesse sê-lo, mediante o espetáculo *O Rei da Vela*. Ele também anuncia a “arte brasileira violenta”, sem dúvida despertada por Oswald de Andrade e pela antropofagia de sua proposta, com vistas à revolução: “A eficácia política é devorar toda a mitologia deste país” (Corrêa, 1968, p. 120). Desejoso de conscientizar pela violência, na sequência da entrevista o diretor concentra-se em debater sua conhecida montagem de *O Rei da Vela*.

Diante da aparente consciência sobre a vitória da ditadura nas batalhas iniciais, a esquerda política de 1968 parecia acordar para uma nova atualidade e radicalizar-se: isso era refletido no entusiasmo das produções artísticas, principalmente nas artes mais críticas à realidade dura do país, como o teatro, que acaba sendo mais imediatamente responsivo do que outras expressões artísticas às questões sociais discutidas. Nesse sentido, a arte era plural, mas geralmente alicerçada no desalento dos artistas com relação ao futuro do Brasil e da cultura; assim, a diversidade de objetivação dava ensejo a reflexões inquietas como a de Augusto Boal, expressa na origem da *1ª Feira Paulista de Opinião*, evento ocorrido pouco antes da promulgação do AI-5 sob a forma de espetáculo agregador, cujo tema foi um questionamento da arte e da sociedade brasileira. Na apresentação da *Feira*, por meio do texto-manifesto “Que pensa você da arte de esquerda?” (posteriormente publicado como “Que pensa você do teatro brasileiro?”) o diretor coteja as diferenças da arte de esquerda posta em debate a fim de definir uma conduta contra o poder do regime autoritário, a ser compartilhada por todo esse “lado da história”. Como é sabido, em decorrência dos limites impostos pelo AI-5, algumas importantes companhias teatrais, como o Teatro de Arena, dirigido por Boal, vieram a se desfazer.

Iniciando sua argumentação e em certa medida respondendo à posição tomada por Zé Celso, Boal (1979, p. 41) diz que, para fazer frente à cisão da esquerda², obviamente ambicionada pela direita reacioná-

² Vale dizer que, em 1968, o Teatro de Arena, de Boal, estava passando por uma revolução, cada vez mais longe dos antigos membros cepecistas, dentre os quais alguns haviam se rendido ao “apelo comercial” com o *Opinião* e queriam participar da frente ampla junto ao Partido Comunista, como fez Vianinha. Neste ponto, o Teatro Oficina já havia se radicalizado, montando as duas peças anteriormente citadas. Para o Arena, a pedra de toque é uma obra de 1965, cuja forma de engajamento

ria, e à consequente derrocada de si mesmos, os artistas – “festivos, sérios ou sizudos” – devem ficar em alerta, mesmo desejando mudanças culturais e sociais ligeiramente distintas umas das outras: “Nós que, em diferentes graus, desejamos modificações radicais na arte e na sociedade, devemos evitar que diferenças táticas de cada grupo artístico se transformem numa estratégia global suicida” (Boal, 1979, p. 41). Menos conciliatório, por outro lado, embora não denote a força maior de uma das correntes sobre as demais e sempre anteveja a finalidade artística e cidadã de contrariar o atual estado das coisas, Boal (1979, p. 41) enfatiza que não se poderia ignorar e escamotear as discrepâncias existentes no seio da arte de esquerda, pois as suas linhas só são compreendidas quando equiparadas: “Dentro da esquerda, portanto, toda discussão será válida sempre que sirva para apressar a derrota da reação. [...] Assim, antes que a esquerda artística se agrida a si mesma deve procurar destruir todas as manifestações direitistas”.

Ao enxergar a “calamidade” do repertório da época, permeado por um teatro de inverdades (ou de alienações criminosas), Boal (1979, p. 41) expõe a cega avidez deste pelo mercado de consumo: “O dinheiro, este sim, é o verdadeiro demiurgo do gosto artístico posto em prática”. Ainda, o dramaturgo dá as coordenadas para uma esquerda renovada ir em direção ao povo legítimo, já que ele considera o consumidor da arte como sendo o definidor da forma e do conteúdo das obras:

O mercado consumidor de teatro é, em última análise, o fator determinante do conteúdo e da forma da obra de arte, da arte-mercadoria. E esse mercado, nos principais centros urbanos do país, é formado pela alta classe média, e daí para cima. O povo e a sua temática estão aprioristicamente excluídos. Este fato grave tem deformado a perspectiva criadora da maioria dos nossos artistas que se atrelam aos desejos mais imediatos da “corte burguesa”, da qual se tornam servís palhaços, praticando um teatro de classe, isto é, um teatro da classe proprietária, da classe opressora. A consequência lógica é uma arte de opressão.

foi criticada por Zé Celso em 1968. De certa forma, Boal também reprovou o colega em 1968 na ocasião da *Feira*, colocando os tropicalismos – identificados com o Oficina – e os imperialismos no mesmo patamar. O importante é perceber que o Oficina em seu empenho político não estava preocupado com a recuperação do comunismo, apesar de se importar com a democracia e a liberdade implicadas nesse processo.

Assim, o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral. E, quando falo povo, mais uma vez falo concretamente: “povo” é aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fábricas, são aqueles homens que lavram a terra e produzem alimentos e são aqueles que desejam trabalhar e não encontram emprego. Nenhum desses frequenta os teatros das cinelândias e, portanto, é necessário fazer com que o teatro frequente os circos, as praças públicas, os estádios, os adros, os descampados em cima de caminhões. A inclusão sistemática dessas plateias fará mudar o conteúdo e a forma do teatro brasileiro. Não basta que o Teatro de Arena de São Paulo e outros poucos elencos se disponham a fazê-lo como têm sempre feito: é necessário que toda a esquerda o faça, e que o faça constantemente (Boal, 1979, p. 41).

No que concerne aos Centros Populares de Cultura (CPCs), de quem se aproxima de forma elogiosa, Boal (1979) conta que o interesse do povo por arte espantou a direita e que o fato de a popularização teatral não existir nos “planos de auxílio” governamentais teria a ver com os benefícios que ela proporciona à população. O fato de haver estudantes nas plateias é algo insuficiente, uma vez que, para o diretor, o teatro socialmente transformador precisaria atingir os agentes de sua transformação (Boal, 1979). Um adendo: posteriormente ao fechamento do Arena e à sua prisão, quando desenvolve o Teatro do Oprimido (a partir da década de 1970, sobretudo em exílio), Boal adota uma posição teórica cada vez mais distante do CPC e do teatro político de *agitprop* como um todo, acusando essas propostas de serem paternalistas com relação ao povo, que deve ser o verdadeiro detentor dos meios de produção da arte.³

Como sabemos, no geral, o teatro primeiramente resistiu à violência decretada no golpe de 1964 também com força, segundo Boal (1979, p. 42), que montou seus musicais de protesto logo em seguida: “Variava a forma, o estilo, o gênero, mas a essência era a mesma exortação, o mesmo berro: esta era a única arma de que dispunha o teatro. As forças populares estavam desarmadas e não puderam assim, com arte apenas,

³ O CPC surge em 1961, primeiramente ligado à atividade teatral e propondo uma fértil e diversificada produção artística, explorada por García (2022). A autora ressalta o sucesso desse centro e o seu vínculo maior com meio universitário: dizia-se o que a plateia queria ouvir, cumprindo o papel da agitação; no entanto, com relação às “massas populares”, talvez em função do autoritarismo e do sectarismo dos discursos, a identificação necessária que deveria formar a “consciência transformadora” ambicionada não era tão fácil. O Teatro de Arena passou por uma cisão interna que, de certo modo, deu origem a um importante núcleo do CPC, desejoso de expandir a produção cultural (e os limites do teatro popular do Arena) por meio de apoios institucionais.

vencer as metralhadoras”. Dessa forma, Boal (1979) informa que a homogeneidade da esquerda artística se desmantelou em seguida, dando origem a três tendências fundamentais do teatro, as quais deveriam ser superadas por meio de um ataque conjunto contra o teatro burguês.

Inicialmente, Boal (1979, p. 42) descreve o “Neorrealismo” teatral, já experimentado pelo Arena, tendência que se esforça em “mostrar a realidade como ela é”, focada na vida do povo brasileiro no que concerne a temas e formas. Porém, a esse teatro impõe-se o desafio de não acarretar uma “empatia filantrópica” no público, como denominaria Anatol Rosenfeld, isto é, uma espécie de esmola ou caridade, conforme Boal:

O realismo enfrenta, de início, um obstáculo principal: o diálogo não pode transcender nunca o nível de consciência do personagem; este nada dirá ou fará que não possa ser feito ou dito na realidade desse próprio personagem. E como na maioria dos casos, os camponeses, operários ou lumpens retratados não têm verdadeira consciência dos seus problemas – daí resulta que os espectadores ficam empaticamente ligados a personagens que ignoram sua verdadeira situação e os verdadeiros meios de superá-la. Essas peças, portanto, tendem a transmitir apenas mensagens de desesperos, perplexidades e dores (Boal, 1979, p. 42).

Exemplificando com *Eles não usam black-tie*, famoso espetáculo do Arena, Boal (1979, p. 42) reconhece a possibilidade de criação de personagens conscientes, mas lembra da relevância “mais documental do que combativa” (a última sendo mais necessária) do realismo ao exibir “a vida brasileira”.

Bastante presente no Arena naquela época, a segunda corrente trazida por Boal (1979) é a “Sempre de Pé”, ou exortativa, que usa fábulas maniqueístas a fim de exprimir a realidade, visando politicamente ao combate da opressão; contudo, a audiência atingida por esse teatro estaria na base daquela opressão. Assim, para não haver falha, o povo deve ser o interlocutor dessa verdade:

O teatro “sempre de pé” só tem validade no convívio popular. A exortação, os processos maniqueístas, as caracterizações de “grosso modo”, as simplificações analíticas gigantescas foram também constantes nos espetáculos dos CPCs. Esta é a linguagem do teatro popular. A verdade não era nunca tergiversada – apenas a sua apresentação era simplificada (Boal, 1979, p. 42).

Apesar de se afastar progressivamente do CPC, Boal (1979) defende o maniqueísmo, utilizado por ele em *Arena Conta Zumbi*: para o diretor, a prática do maniqueísmo é primordial nessas peças – enquanto seus “inimigos” de direita eram apoiadores de uma duvidosa neutralidade, igualando a maldade e a bondade de todos. Consequentemente, Boal (1979, p. 43) reafirma a validade dos métodos apresentados e volta a sublinhar o povo como “o verdadeiro interlocutor desse tipo de teatro” a ser feito nas praças públicas e considerado uma ferramenta de transformação social.

Por último, Boal (1979, p. 43) aborda a linha “Chacrinha e Dercy de Sapato Branco” ou o “tropicalismo chacriniano-darcinesco-neo-romântico”, cujos representantes não se revelaram claramente e tampouco elucidaram seus objetivos. Referente a isso, o diretor traz trechos da entrevista histórica de Zé Celso (sem nomeá-lo) como exemplos da falta de noção das alegações desse movimento, denunciando-o:

O primeiro tipo de afirmação só pode partir de quem nunca fez teatro para o povo, na rua e, portanto, prisioneiro de sua plateia burguesa, vocífera. Mas ao mesmo tempo resvala perigosamente para o reacionarismo quando (sem perceber que seus interlocutores são apenas e tão somente a burguesia) pede ao teatro burguês que incite a plateia burguesa a tomar iniciativas individuais... (Boal, 1979, p. 43).

Mesmo sem conseguir definir o Tropicalismo, localizado entre o tudo e o nada, e apesar de um certo fortalecimento do retrocesso, reforçado por traços comuns do segmento, Boal (1979) identifica o debate despertado e os deslocamentos positivos provocados por ele no Oficina. Entretanto, Boal (1979, p. 43-44) não deixa de sublinhar que o Tropicalismo é negativamente “neo-romântico”, “homeopático”, “inarticulado”, “tímido e gentil” e “importado”, sendo o seu defeito mais prejudicial à carência de lucidez, associada à falta de fixação de posições:

Esta terceira tendência do teatro brasileiro atual é a mais caótica e é, também, aquela que, tendo sua origem na esquerda, mais se aproxima da direita. Sabemos que os seus principais integrantes não renunciam à condição de artistas porta-vozes do povo. Mas não ignoramos, também, o perigo que corre todo e qualquer movimento que teme definições (Boal, 1979, p. 44).

Por fim, Boal (1979) conclui que há falta de abertura para trocas entre as tendências apresentadas, dado que as classes sociais seriam im-

penetráveis e que a suposta democracia fora desmistificada com a ditadura; logo, perante as dificuldades da cultura, a verdade e o povo (buscados na *Feira*) seriam a salvação da realidade próxima:

Maniqueísta foi a ditadura. Contra ela e contra os seus métodos deve-se maniqueisticamente levantar a arte de esquerda no Brasil. É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isso deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as plateias de sábado – deve-se agora buscar o povo.

[...] Necessário, agora, é dizer a verdade como é. [...] É necessário pesquisar nossa realidade segundo ângulos e perspectivas diversas: aí estará seu movimento. Nós, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos, devemos ser simultaneamente testemunhas e parte integrante dessa realidade (Boal, 1979, p. 44).

Assim, em 1968, ao detalhar os três tipos de arte de esquerda existentes naquele momento socialmente complicado, o manifesto parece mostrar bem o tom do engajamento do diretor do Arena, sobretudo criticando a arte de direita e os tropicalistas (incluindo o Oficina).

Ainda em relação ao final da década de 1960, quando Arena e Oficina encabeçavam o teatro paulista de oposição renovadora, vale visitar a crítica de Arantes (1981, p. 36), que destaca as disputas políticas e formais entre eles, estímulos das escolhas por públicos:

A escolha de um público é decorrência necessária, pois nenhum dos dois grupos admite estar produzindo sob medida: ambos têm em comum a crença de que são portadores de verdades das quais o público carece e as quais devem expor, maniqueisticamente ou na base da porrada. Verdades diferentes, públicos diferentes, mas o mesmo modo de conceber a relação entre produtores e consumidores [...]. É certo que a relação produtor/consumidor aparece sob formas bem diferentes para Arena e Oficina, mas ambos coincidem na proposta de uma produção que é progressista porque não se subordina às leis de mercado e como tal pode ser portadora de uma verdade.

Por fim, salientando a complementaridade dessas propostas descombinadas, Arantes (1981, p. 40) diz que haveria nelas uma mesma crença, referente à “eficácia política direta do teatro sobre o conflito social”, ou seja, ambas viam no teatro um veículo de verdades, aceitas pela plateia a ser influenciada:

Ao Arena interessa contribuir para o desencadeamento de uma ação eficaz de oposição; [...] o público correto é aquele que já é um exército em

guerra, embora não o saiba, sendo assim necessário tratá-lo como tal, despertar seus valores adormecidos e apontar-lhe o inimigo a ser vencido (exortação e maniqueísmo). O Oficina enfrenta a missão, um pouco mais árdua e antipática, de desmistificar as ilusões dos que se julgam os verdadeiros soldados, colocá-los em nudez absoluta e despertar a necessidade da ação individual. O fato é que, independentemente dos sentimentos dos dois diretores, o público afluiu em massa às duas casas de espetáculos. E, o que talvez merecesse maior atenção, era essencialmente o mesmo público (Arantes, 1981, p. 40).

Argumentando a favor de uma definição menos limitadora, é possível reafirmar o engajamento de Arena e Oficina com suas obras de arte miméticas: *Roda Viva* incomodou tanto as autoridades políticas e os valores sociais estabelecidos quanto *Arena Conta Zumbi*, do grupo mais tido como engajado. As duas peças sucedem a chamada “crise de público”, contando com praticamente a mesma plateia; logo, há conexão entre a “morte” do teatro (antevista por Boal em 1966 e exposta com *Arena Conta Tiradentes*) e o surgimento de novas tendências, assumidas pelo Oficina e só encaradas pelo Arena na ocasião da *Feira*. Por sua vez, identificando recepção teatral e mercado consumidor, Zé Celso era contrário à chamada “ditadura de classe média” na cultura e a um teatro conscientizador dessa camada (da deleitosa “esquerda festiva”), defendendo a apresentação de espetáculos feitos “na base da porrada” para desmistificar consciências, provocar as pessoas e não recalcar as criações. Em suma, o diretor reivindicava um teatro de expressão das mazelas sociais, que eram geralmente postas sob privilégios, incentivando uma nova oferta.

Diante dessas duas propostas questionadoras do mesmo período, pode-se sugerir o seguinte embate: uma forma mais sistemática de teatro com dramaturgia de crítica racional *versus* a anarquia formal com descolonização do corpo. Ou seja, ao passo que o Arena constituiu um teatro de ideias atrás das trincheiras, o Oficina propôs a experiência corporal de comportamentos sociais inconformados. Os teatros engajados de Boal e Zé Celso tomaram novos e diversos caminhos após 1968, tornando-se mais radicais ou experimentais, porém, o “povo” continuou relativamente distanciado, pois em ambos o público era massivamente formado por estudantes e pela classe média, havendo no máximo revolução de costumes dentro dessa classe.

Referências

ARANTES, Urias Corrêa. Arena e Oficina: Cenocracia? *Arte em Revista*, São Paulo, n. 6, p. 36-42, 1981.

BOAL, Augusto. Que pensa você do teatro brasileiro? *Arte em Revista*, São Paulo, n. 2, p. 40-44, 1979.

BORGES, Stephanie da Silva. *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CORRÊA, José Celso Martinez. A Guinada de José Celso – Entrevista a Tite de Lemos. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 15, p. 115-129, 1968.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política: de 1964 a 1969 – Alguns esquemas. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

Por um teatro da contradição: o trabalho de agitprop e o resgate das poéticas políticas pela Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro

Gabriel de Barros Medeiros

Introdução

Desde que foi concebido como gênero durante os movimentos estéticos da Idade Moderna, o Teatro Político e todas as suas múltiplas formas têm caráter de denúncia e também de criação de possibilidades, numa constante tentativa de dialogar com as massas e popularizar seu conteúdo. Entre seus grandes expoentes, destaca-se aqui Bertolt Brecht, que compreendeu que as formas convencionais satisfaziam a fome do espectador, que “dormia de olhos abertos” e não adquiria consciência acerca da problemática social da peça. Boal, décadas depois, debruçado sobre seus predecessores, foi além: compreendeu que a transformação não estaria somente na correlação entre a ética e a estética do teatro, mas em quem o produz.

Em ambas as experiências, o pensamento anticapitalista e o recurso aos procedimentos de *agitação e propaganda* (agitprop) funcionam como ponto crucial de debate e inspiração para a experimentação de diferentes poéticas cênicas e políticas. Garcia caracteriza:

A pesquisa formal do teatro de agitprop se faz motivada basicamente por dois fatores: a relação com o espectador e o vínculo com a história presente. Seus achados formais, portanto, se dão menos a partir de uma investigação de linguagem em benefício próprio e mais como busca de adequação a objetivos políticos de envolvimento e participação. A participação do espectador no exato momento da apresentação pretende ser apenas a culminância de um processo de envolvimento que deve começar

desde o início, durante a preparação do espetáculo. Trata-se de socializar ao máximo o processo do fazer de modo a instituir um espectador privilegiado, que não apenas frui a apresentação, mas participa crítica e ativamente de todas as etapas de montagem (Garcia, 2022, p. 41-42).

Dessa forma, todos os desdobramentos do Teatro Político são, logicamente, ligados de forma direta à relação com o público e aos anseios dos espectadores. Não se trata de um trabalho didático moralista, nem mesmo de uma temática a serviço de temas identitários: trata-se da socialização do teatro em todos os seus estágios e posições para fazedores e espectadores. E ainda mais: a compreensão da teatralidade como um instrumento a ser utilizado por todos, independentemente de qualquer característica profissionalizante ou algo do tipo.

A Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro (ETP-RJ)

A Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro nasceu em 2017, com atividades desenvolvidas no bairro da Lapa, no Centro de Teatro do Oprimido (CTO-RJ). Em um primeiro momento, a proposta era voltada a militantes de movimentos sociais, com o objetivo de formar agentes políticos no debate de cultura e na multiplicação da metodologia brasileira desenvolvida por Augusto Boal, o Teatro do Oprimido (TO).

Logo no início de 2018, após a maior barbárie política desde a redemocratização, o assassinato da vereadora Marielle Franco, a ETP organiza-se para o ato por justiça com uma proposta diferente, com a teatralização das questões que o contexto indicava, como a estrutura racista do sistema político brasileiro, as consequências de uma polícia militarizada e o fortalecimento das milícias. Todo esse cenário propôs à escola uma ampliação em seu trabalho de construção coletiva e popular: não bastaria simplesmente formar militantes, a ETP, como um coletivo, deveria ser uma escola militante. Dessa forma, participou ativamente de todas as lutas que vieram, como a insurgência “Ele Não”, que reuniu milhões de brasileiros em defesa da democracia.

A escola vai conquistando seu espaço entre os movimentos sociais, reconhecida por sua especialidade no debate de cultura e promove o

projeto “Cidadania em Cena”, de acordo com o qual os militantes que haviam cumprido a formação inicial, passam a promover oficinas em territórios com parcerias diversas, como cozinhas e pré-vestibulares populares, centros sociais, etc. Durante essa época, todas as forças de mobilização e agitação voltavam-se sobretudo aos Tsunamis da Educação e à luta contra a Reforma da Previdência.

No ano de 2020, a ETP preparava-se para seu maior crescimento exponencial, com a quase quadruplicação da quantidade de turmas e tinha no horizonte a consolidação de seu trabalho territorial. Entretanto, o surgimento da pandemia de Covid-19 obrigou a escola a adaptar-se, o que afetaria diretamente o cerne de sua proposta. O teatro, essencialmente presencial, espaço de encontro, troca e vida, foi bastante afetado pelas condições de isolamento social e, somado a isso, o acesso à internet de qualidade e dispositivos compatíveis com a demanda de uso, obrigaram a escola a adaptar-se, o que desviou, durante um tempo, da proposta inicial de atuar em territórios diretamente. Sendo assim, todas as turmas foram unificadas em encontros semanais ou quinzenais, com aulas conjuntas para todos os integrantes, como também o fortalecimento da presença das redes sociais, com a consolidação de um Grupo de Trabalho (GT) de Comunicação como uma das atividades a serem desenvolvidas pelos membros naquele contexto.

O importante é que em momento algum a escola parou, sendo levada dessa forma até que fosse liberada a segunda dose da vacina, o que possibilitou o retorno dos encontros presenciais em turmas reduzidas, com uso de máscaras e outros cuidados sanitários. Dessa forma, uma formação intensiva, chamada “Ensaio para Contra-Atacar”¹, marca o retorno, durante e após todo o boicote à imunização da população e ao pensamento científico em geral. Entre as diversas lutas travadas pela ETP, sobretudo nesse contexto, esteve a luta pelo pensamento científico, sob a constante crescente do negacionismo climático e social: por isso, esse momento torna-se tão simbólico, após todo o boicote à imuni-

¹ Essa oficina foi um formato intensivo de formação em Teatro do Oprimido, onde os principais conteúdos da escola foram sintetizados em seis semanas para agregar novos militantes após dois de inatividade presencial.

zação da população por parte da maioria dos governantes, expondo trabalhadores ao vírus e alcançando a marca de 700 mil mortes, que poderiam ter sido amenizadas. Sendo assim, todas as turmas foram unificadas em encontros semanais ou quinzenais, com aulas conjuntas para todos os integrantes, como também o fortalecimento da presença das redes sociais, com a consolidação de um Grupo de Trabalho (GT) de Comunicação como uma das atividades a serem desenvolvidas pelos membros naquele contexto.

Em 2022, as coisas voltam a normalizar-se. No entanto, a proximidade da eleição presidencial anunciava um ano decisivo para o futuro da democracia brasileira, que se encontrava profundamente fragilizada desde o golpe de 2016, com a eleição de um projeto fascista de governo, saudoso dos tempos da ditadura militar, protagonista do maior desmonte de programas sociais. Esse período marca diversos acontecimentos na escola, como a apresentação da peça *É na Luta que a Arte se Encontra* e a retomada da ampliação territorial da escola projetada pré-pandemia. Durante a corrida eleitoral, houve a suspensão das atividades convencionais para canalizar todas as energias na emergencial “Brigada de Agitprop”, que propunha ações de agitação e propaganda para derrotar o então presidente, candidato à reeleição. Entre essas, ações como lambe² espalhadas pela cidade e cenas com temáticas pertinentes aos principais temas daquela disputa, como a fome. Em uma das cenas trabalhadas, de Teatro Invisível, uma pessoa desmaia de fome num supermercado, expondo a contradição da questão da fome. Na ocasião, vemos pessoas comuns, de diversas classes, e funcionários do estabelecimento em busca de socorro para a moça que pede comida, rodeada de opções em sua volta, e em momento algum – ou então apenas após bastante tempo – se vê essa possibilidade por parte dos envolvidos.

Logo após, o trabalho da escola seguiu expandindo territorialmente e avançando em seus debates, criando uma setorial feminista e apostando na popularização de todas as suas ações. Compreendendo a

² Lambe é uma variedade artística brasileira que consiste na colagem de cartazes em pontos estratégicos da cidade, na maioria das vezes com caráter de reivindicação e denúncia, muito utilizada pelos Movimentos Sociais e Arte de Rua.

necessidade de um núcleo voltado à criação de peças e o estudo das formas do Teatro Épico-Dialético de Brecht funda-se o grupo Peixe de Cardume.

Formas do Teatro do Oprimido e sua relação com agitprop

O Teatro do Oprimido (TO), metodologia teatral que busca democratizar a produção artística e transformar espectadores em protagonistas de sua própria realidade, propõe um teatro acessível e participativo, no qual os indivíduos podem representar suas experiências de vida e, por meio da teatralidade, experimentar alternativas de resistência, análise e mudança.

Nesse contexto, o TO aproxima-se das estratégias de agitação e propaganda (agitprop), amplamente utilizadas em movimentos revolucionários, buscando sensibilizar e conscientizar a população sobre questões sociais urgentes, utilizando intervenções artísticas para provocar reflexões e incentivar ações concretas. O Teatro Invisível, citado anteriormente, exemplifica essa relação ao levar cenas teatrais para espaços públicos sem que o público perceba que está diante de uma encenação, gerando impacto e debate sobre temas como desigualdade, violência e exploração. Dessa forma, o teatro torna-se um instrumento de denúncia e resistência, capaz de desafiar narrativas hegemônicas e estimular a organização popular.

Historicamente, o teatro foi cada vez mais se distanciando do povo, não num sentido direto de aclamação e participação popular, mas no sentido das temáticas e histórias contadas. Ainda que na sociedade ateniense a representação principal fosse de sua figura mais excepcional – o aristocrata –, via-se o forte apelo e a representação popular nas relações sociais tecidas pelas tragédias. Segundo Boal:

Talvez a burguesia, no seu ímpeto inicial, tenha levado longe demais as fronteiras do teatro. O homem por ela instaurado ameaçava expandir-se. O próprio drama shakespeariano, embora ainda fortemente limitado, podia servir como faca de dois gumes, abrindo novos caminhos que não se sabia bem aonde poderiam conduzir. A burguesia cedo deu-se conta

desse fato e, na medida em que assumiu o poder político, iniciou a tarefa de desarmar o teatro das armas que ela própria lhe dera em seu benefício. [...] Era necessário que surgisse alguém que, sem renegar a liberdade recém-adquirida pelo personagem dramático, pudesse impor-lhe certos limites, teorizando uma fórmula que lhe preservasse a liberdade formal, embora fazendo sempre prevalecer a verdade dogmática, preestabelecida (Boal, 2019, p. 92-93).

Vemos, então, a presentificação de uma estrutura que busca manter a ordem social da burguesia, através da heroicização de personagens, a anulação de suas contradições materiais e o forte apelo moralista. Nesse sentido, a construção de cenas da ETP sempre evitam a utilização de tais elementos, buscando propor a criação, privilegiando as relações sociais como trabalho, gênero e raça e seus atravessamentos no sistema capitalista.

Uma de suas cenas mais apresentadas, intitulada “Progresso”, conta a história de uma mulher e sua família que há décadas vivem na mesma casa, cujo terreno fora desapropriado para favorecer grandes construtoras. Ela insiste em não deixar seu lar, sendo a única moradora daquele lugar que ainda resiste em manter sua casa em pé. Ao preparar uma canja, serve seus dois netos e também o policial que acompanha a família — figura representativa da opressão, mas que, por já estar ali diariamente, se tornou uma figura amigável à família — e ignora os empresários que a tentam convencer a mudar de posição. Sua neta pede que conte uma história, e ela recita um trecho de *Woyzeck*, peça de Georg Büchner, que fala sobre um menino pobre e sozinho que, ao viajar até as estrelas, viu que lá as coisas não eram tão brilhantes e, ao retornar à Terra, percebeu que era um porto destruído e ali permaneceria sozinho. Sua neta levanta-se e conclui: “Essa história não termina assim!”. Nesse momento, a cena termina e abre-se para a participação do público a partir das técnicas do Teatro Fórum, que propõe a participação ativa dos espectadores por meio de sua intervenção direta, pela qual assumem o papel de protagonistas a fim de pensar novos desfechos ou caminhos possíveis para aquela história.

Essa esquete foi concebida a partir dos graves acontecimentos que ocorreram no período das obras pré-olímpicas, como a desapropriação de moradias e a remoção forçada de famílias em determinados bairros e

regiões, resultando na marginalização das populações mais pobres e escancarando o racismo estrutural das elites financeiras. A esquete foi apresentada em diversos espaços, como ocupações e seminários de formação política e cultural.

A interseção entre o Teatro do Oprimido e o agitprop evidencia o potencial da arte como meio de transformação social. Em períodos de crise política e ascensão de discursos autoritários, o uso do teatro como ferramenta de mobilização torna-se ainda mais relevante, permitindo que grupos marginalizados expressem suas demandas e reivindiquem direitos. A prática teatral, ao dialogar com estratégias de agitação e propaganda, fortalece a construção de uma consciência coletiva e amplia o alcance das lutas sociais, reafirmando o papel da cultura na disputa de narrativas e na resistência contra sistemas opressores.

Nessa mesma perspectiva, durante os “Tsunamis da Educação”, resultado dos severos e contínuos cortes, perseguições e desmonte das universidades federais, diversas manifestações foram realizadas, levando milhares de pessoas às ruas. Durante esse processo, a ETP uniu-se a centros acadêmicos e outros coletivos de luta por meio da cultura para a construção de uma frente unificada. Durante o acontecimento do ato e da marcha popular eram realizadas apresentações, com destaque para uma cena que retratava a ideia da educação como mercadoria, simbolizando as várias tentativas do governo de promover a privatização da educação pública, gratuita e de qualidade. Essa esquete utilizou diversos elementos das formas populares e do teatro de rua. Garcia afirma:

O agitprop abre a produção de linguagens expressivas à participação de setores da população que, até então, raramente ultrapassavam os limites da plateia (e isso quando conseguiam chegar até aí). Apoiado sobre a base do autoativismo, do teatro feito espontaneamente por grupos organizados nas entidades e clubes operários [...] (Garcia, 2022, p. 318).

Dessa maneira, o agitprop baseava-se diretamente na organização popular com uma missão ainda mais profunda do que a denúncia ou acolhimento dos anseios da população — o trabalho dos propagandistas tinha também o dever de pensar uma nova cultura política, um novo pensamento estético e caminhos éticos para o contexto da revolução socialista.

Essas ações diretas e continuadas buscam também cumprir com uma proposta de educação popular, trazendo informação de forma lúdica não apenas para os participantes do evento, como também para transeuntes e trabalhadores que param para assistir. A intenção é sempre abrir fissuras nas estruturas dominantes, compreender o capital como agente de todas as opressões e expropriações, indicando que apenas por meio da organização coletiva e massiva será possível construir as realidades que a arte permite ensaiar.

O Teatro Épico-Dialético, desenvolvido por Bertolt Brecht, representa uma das primeiras grandes rupturas com o teatro tradicional ao propor uma abordagem que privilegia a reflexão crítica do espectador sobre a realidade social. Diferente do teatro aristotélico, que busca a catarse emocional e a identificação do público com os personagens, o teatro brechtiano utiliza técnicas como a de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) para impedir a imersão passiva na narrativa, utilizando recursos que contribuem para a exposição dos mecanismos teatrais e a fragmentação da linearidade dramática. Brecht desafia o espectador a analisar os acontecimentos de forma racional, estimulando o pensamento dialético e a compreensão das contradições sociais.

No princípio, o próprio Brecht referia-se a seu teatro como *épico* devido à sua estrutura voltar-se à narrativa e à manutenção da representação de relações de acordo com as formas antigas do teatro. Já em seu período final, passou a adotar o termo *dialético* para classificar a dramaturgia que buscava outras formas de escrita, colocando outras questões em foco e rejeitando os recursos clássicos que operam sempre para a manutenção do status quo da elite.

Esse gênero de poética teatral opera com o princípio marxista do Materialismo Dialético, conhecido pelo esquema Tese – Antítese – Síntese, mas que podemos aplicar à cena substituindo-o por Totalidade – Contradição – Mudança, sendo a primeira a “regra” ou as coisas como são (ou deveriam ser); em seguida, temos uma força que a contrapõe, algo que mostra as rachaduras da totalidade, que as coisas na sociedade não são homogêneas; e, por fim, a resultante dessas duas forças que se contrapõem: os caminhos possíveis para uma mudança.

Como exemplo, trago outra cena da ETP que surgiu de exercícios em aula, que trata de um grupo de animadores de festas que estão cansados da dinâmica de trabalho à qual estão submetidos: longas jornadas, acúmulo de funções, etc. Durante a narrativa, os personagens reclamam de suas condições, que são diversas, e decidem reunir-se para fazer as reivindicações ao patrão – figura essa que não é personificada, uma vez que a proposta é refletir estruturas de exploração e não a concentração de um problema estrutural na figura de uma pessoa.

Ao reivindicarem a seu patrão uma melhoria salarial, ele propõe um aumento de apenas R\$ 10 na diária de cada um. Os personagens demonstram insatisfação, porém, após uma breve reflexão, percebem que, mesmo insuficiente, esse aumento já é melhor do que tinham antes e resolve certas questões objetivas da vida de cada um: um lanche no meio do caminho, mais um dinheiro para o transporte, o valor do R.U., etc. Dessa forma, a cena tem seu desfecho sem resolver o problema estrutural daqueles trabalhadores, que, em uma realidade tão precária, aceitam uma mínima melhoria, desfazendo o coletivo que se formou para negociar com o chefe.

A dimensão dialética do teatro épico brechtiano está diretamente ligada à sua perspectiva marxista, que entende a sociedade como um campo de forças em constante transformação. As proposições épico-dialéticas não buscam apenas representar a realidade, mas desnaturalizá-la, evidenciando as estruturas de poder e exploração que moldam a vida social. Dessa forma, o espectador não deve apenas consumir a obra, mas questioná-la, compreendendo que os conflitos apresentados no palco refletem contradições reais que podem ser transformadas pela práxis política.

Portanto, a construção de uma estética teatral que busca representar as classes mais oprimidas de uma sociedade não se sustentaria somente na alteração de seu conteúdo, mas na forma como ele é contado e apresentado. A partir dessa relação com a realidade na qual está inserida e a teatralização das contradições, essa concepção teatral coloca-se em diálogo direto com estratégias de agitação e propaganda. O teatro épico, ao invés de reforçar ilusões ideológicas, desmascara os mecanismos de dominação e incentiva a ação política.

A análise do trabalho da Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro (ETP-RJ) evidencia a relevância do teatro como ferramenta de mobilização social e construção coletiva. Ao atuar em territórios historicamente marginalizados e estabelecer um diálogo contínuo com movimentos sociais de moradia, com a reforma agrária e com a juventude, a escola reafirma o papel da arte na luta por direitos e na transformação da realidade. O resgate do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, e a incorporação das formas e conteúdos do Teatro Épico-Dialético, de Bertolt Brecht, demonstram um compromisso com a democratização dos meios de produção teatral e com a criação de uma cena que não apenas representa, mas questiona e propõe alternativas para os desafios enfrentados pelas diferentes comunidades e grupos sociais.

Ao longo de sua trajetória, a ETP-RJ consolidou-se como um espaço de resistência, utilizando o teatro para desnaturalizar opressões, estimular o pensamento crítico e fortalecer a organização popular. Em um contexto de crise humanitária constante, a escola apropria-se de formas históricas de luta para ensaiar novos tempos, reafirmando que a arte não é apenas um reflexo da sociedade, mas um instrumento ativo na disputa de narrativas e na construção de futuros possíveis. A relação entre teatro e movimentos sociais, evidenciada nesta pesquisa, reforça a necessidade de práticas culturais comprometidas com a emancipação coletiva e com a superação das desigualdades estruturais.

Dessa forma, a experiência da ETP-RJ demonstra que o teatro pode ser mais do que um espaço de representação estética; ele se torna um campo de batalha simbólico, onde se experimentam estratégias de resistência e se constroem novas perspectivas de ação política. A fusão entre agitprop, Teatro do Oprimido e Teatro Épico-Dialético fortalece a potência do teatro como meio de transformação social, reafirmando que a cena é, antes de tudo, um território de disputa e de possibilidade. O presente estudo contribui para a reflexão sobre o papel do teatro na luta popular e abre caminhos para novas investigações sobre sua aplicação em diferentes contextos de mobilização e resistência.

Referências

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância* [livro eletrônico]: a intenção do popular no engajamento político. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022.

O ator social, comunidade, teatro e novas aventuras

André Borba Arieta

Tudo começou com um leilão de negativos vencidos, promovido pela *APTC RS* (Associação dos Profissionais e Técnicos de Cinema) no início dos anos 90, em Porto Alegre. De PB ASA 100 a color ASA 500, arrematei várias latas das mais variadas sensibilidades à luz. Utilizando a antiga e barulhenta Arriflex do *IECINE* (Instituto Estadual de Cinema), pagando dez reais a diária e contando com a disponibilidade de todas as pessoas da equipe e do elenco, que trabalharam sem remuneração no projeto, consegui viabilizar meu primeiro 16mm. Corta. Externa dia, mais precisamente fim de tarde, iluminação natural, o negativo na câmera terminando junto com a luz, último plano. Dois atores em cena, na verdade um ator e um ator social que tinha uma personalidade muito marcante em seu silêncio de pequenos e melancólicos olhos azuis. Vi que havia alguma coisa intensa ali. Voltando ao plano que precisava ser feito em pouco minutos: ele estava acima do tom, e eu, no meu segundo filme, com pouquíssima experiência com direção de atores, depois de dizer muitas vezes, de forma inútil, para ele parar de fazer caretas, colocar a expressividade nos olhos, mexer-se menos, etc., após uma pequena pausa, já sem saber muito bem o que estava falando, quase em desespero eu disse:

– Faz a cena como quem vai pegar água na geladeira.

Milagrosamente deu certo, o último take no magazine da Arriflex valeu. Ali eu descobri um caminho e um princípio. Elemento central da minha trajetória de 25 anos como diretor e roteirista: em quase todos os meus filmes existe um ator social em papel de protagonismo. Não necessariamente um operário ou camponês; isso ocorreu ocasionalmente, até porque minha opção pela atuação não profissional nunca teve como

critério a classe social ou a profissão, mas sim o carisma e a personalidade de pessoas que cruzaram o meu caminho, quer as conhecesse há muito tempo ou tendo-as visto uma ou duas vezes na vida. Muitas vezes, surpreendi alguém passando na rua com a pergunta:

– Tu não queres fazer um filme?

Trata-se de uma pergunta muito sedutora, difícil quem não paras-se para ouvir o que eu tinha a dizer. Nem sempre esses encontros acabaram em um set de filmagem, mas, quando isso aconteceu, foi sempre muito gratificante para ambas as partes. Porém, nesse momento político é preciso ir mais fundo, chegar até o elo mais frágil da economia capitalista: o trabalhador e sua vulnerabilidade social.

Agitação e propaganda e, seguindo a linha referencial, o Teatro do Oprimido são o meu ponto de partida neste universo percorrido ao longo de vários anos. Porém, existe uma contradição aí: nunca busquei em minhas narrativas o discurso direto, linear, com objetivo definido, utilitário, de conscientizar um coletivo acerca de sua realidade. Meu caminho sempre foi o símbolo, o mistério, uma indefinição completa de sentido segundo uma determinada intenção. O cinema experimental, a linguagem de sonho, Luis Buñuel, Rogério Sganzerla, Alejandro Jodorowsky, não me servem nesse momento. Mas existem inúmeros pontos de contato, que, por meio de uma ponte pêncil, flexível, ondulante, unem essas duas margens. Um desafio, mas ao mesmo tempo a forma de sua construção. Não são mais minhas histórias pessoais subjetivas – ainda que por meio delas tenha construído muitos filmes políticos num sentido mais amplo do tema –, mas o universo perigoso do lado mais frágil do sistema capitalista: a mão de obra. Não tenho como jogar fora a minha trajetória artística, mas ela se transporta para outra dimensão, onde a narrativa se torna um instrumento de inclusão, não mais um espaço de especulação metafísica. O que necessariamente implica uma mudança de postura. Qual a síntese, então, dessa equação dialética? Oferecer uma oficina de teatro na ocupação Sepé Tiaraju¹, no centro de Porto

¹ Essa ocupação foi organizada e é coordenada pelo *MLB* (Movimento de Lutas nos Bairros, Vilas e Favelas), que também lhe dá apoio logístico e jurídico.

Alegre e, num segundo momento, propor essa prática como linha central para o projeto de pesquisa que submeti ao processo de seleção do Doutorado em Artes Cênicas do PPGAC da UFRGS em 2024/2.

Não sei ainda e não tenho a intenção de prever sozinho as dinâmicas possíveis do trabalho semanal na sala de ensaio. A relação com os moradores e a nossa capacidade de escuta é que vão determinar. Porém, existe um modelo: o encontro de Augusto Boal com o MST². Vou aproveitar em minhas reflexões o período de suas oficinas no CTO (Centro do Teatro do Oprimido), realizadas ao longo na primeira década dos anos 2000, começando em 2001, durante as quais o trabalho com atores sociais teve muita relevância. O teatro instaurou-se de forma contínua até hoje, mais de 20 anos depois. Existe uma busca da autonomia criativa, de produção e multiplicação. Dessa forma, guardadas as devidas proporções, a minha proposta tem um modelo espelhado: parceria com uma instituição nacional de ocupação de propriedades improdutivas e abandonadas, MLB e MST; projetos com intenção de se tornar uma atividade regular, sem prazo final, e finalmente a intenção de capacitar moradores/camponeses para formar seus próprios núcleos criativos.

Quem é esse cara que se propõe a tudo isso? Estudei sem trabalhar, pude dedicar muito tempo de minha juventude ao ócio criativo, à especulação onírica: roquenrou, videolocadoras, ponto de cinema Sesc, Osvaldo Aranha, guitarras estridentes e desafinadas, Érico Veríssimo, Ernesto Sábato, Garcia Marques e Vargas Llosa, tudo isso sob a névoa espessa de incontáveis baseados. Um marxista que não leu Marx, mas chegou perto da comunhão do primeiro Cristo, aquele original, único, baixo, atarracado e negro. Ao mesmo tempo, se não estava perto, também nunca estive longe ou indiferente, não virei os olhos para a imensa miséria à minha volta, tenho por característica conhecer e conversar com pessoas das mais diferentes realidades e extratos sociais e, ao mesmo tempo, uma grande empatia e proximidade política com os excluí-

² Movimento dos Sem Terra, organização social que defende a ocupação e o cultivo de grandes propriedades improdutivas.

dos, marginais e as pessoas invisíveis, pois sempre me senti um intruso em qualquer grupo social.

E quem é a pessoa que está em cena? No teatro e no cinema, é fácil responder: os atores. Aqueles que têm na atuação a sua carreira, logo um exercício continuado. Na grande maioria das obras cinematográficas e teatrais é assim que funciona, porque fica mais sólido e consistente no que concerne à representação, ao exercício de construção do personagem. Quando se tem o texto como elemento central das obras, seja como dramaturgia ou como roteiro, existe um caminho narrativo da trajetória dos personagens. No século XX, incluídas as vanguardas das duas primeiras décadas e depois o Teatro do Absurdo, chegando até Samuel Beckett³, tanto o exercício teatral como o cinematográfico, de um modo geral, exigem que aquele que está em cena seja algo mais além de si. Mesmo em espetáculos em que o texto não tem uma centralidade, quando ele se estabelece durante o processo de criação ou é substituído por outros elementos narrativos, a atuação profissional predomina, e é justo que seja assim, porque, afinal de contas, a experiência e o método de trabalho fazem uma grande diferença em qualquer atividade humana. Porém, já ao longo do século XX, algumas fissuras surgiram nesse castelo de representação. Surge a figura do performer, um artista que age por si mesmo no sentido de não representar, mas de ser e agir. Ainda assim está inserido nas profissões da cena. Num espaço mais distante do universo profissional da arte, o ator social chega de fora, vindo diretamente de seu ambiente de convivência, privado e público, representando não um personagem, mas a sua comunidade, classe social, estilo de vida.

Por que essa escolha de denominação? Vários autores buscaram outras formas de identificar esse tipo de atuação. Segundo Claire Bishop (2012), o chamado “ator do cotidiano” encaixa-se no contexto da ex-

³ Estou ignorando aqui as teatralidades orientais, africanas e indígenas não por princípio, mas por ignorância; não possuo um letramento suficiente nessas culturas para discorrer com um mínimo de propriedade sobre o assunto. Dessa maneira, vou escrever sobre práticas decoloniais de autoativismo, citando muitas vezes exemplos colonialistas. É contraditório, sim, mas é o que temos para o momento.

pressão “produtor de situações”, no qual o artista, em especial o performer, vale-se de pessoas alheias ao mundo da arte para realizar seus projetos artísticos, procedimento que ela denomina de “performance delegada”. Elas não têm, necessariamente, uma representação social e política por estar a serviço apenas de sua subjetividade, somada às indicações sugeridas pela dramaturgia e pelo o diretor. “Não ator”, termo criado por Jean Rouch, cineasta francês que fazia documentários com abordagem etnográfica e denominava seu estilo cinematográfico de Cinema Verdade⁴, é uma definição mais abrangente, mas parte de uma negação, da qual fica difícil não inferir um juízo de valor que reduz o trabalho: alguém que não é aquilo que pretende ser. O ator amador, termo surgido no senso comum, traz um caráter diletante, uma certa falta de compromisso com a obra, uma vez que ele poderia estar fazendo outra coisa, visto quase como um hobby. O especialista do cotidiano, denominação dada pelo grupo Rimini Protokoll⁵, trata-se de um profissional falando de seu trabalho, o que pode trazer uma implicação política e social, mas não necessariamente, podendo passar longe disso. Julia Guimarães elabora essa questão em seu artigo “Entre amadores, especialistas e espectadores”:

Se nas artes visuais esses participantes muitas vezes ocupam espaços antes preenchidos por objetos, no contexto das artes cênicas é o ator que perde parte do seu protagonismo na construção do seu acontecimento teatral. Como propõe o pesquisador espanhol José A. Sánchez, uma característica recorrente a diversas propostas cênicas atuais é o desaparecimento dos atores como presenças necessárias para a representação (Guimarães, 2018, p. 65).

Ela comenta sobre a aproximação entre representação e vida cotidiana, ou seja, quando o tecido se rompe de alguma forma e o teatro é invadido por uma pessoa que tem algo a dizer, a fazer; seja a descrição do funcionamento do sistema de ar-condicionado de uma fábrica, uma

⁴ O termo *cinéma vérité* foi um gênero específico de documentário desenvolvido pelo cineasta francês Jean Rouch, juntamente com o sociólogo Edgar Morin, em 1961, a partir do *Kino Pravda* (Cinema Verdade), de Dziga Vertov, que teve grande divulgação por meio da obra *O homem e a câmera*, de 1929.

⁵ Grupo de teatro suíço-alemão que combina teatro, documentário e performance, fundado por Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzlar no ano 2000.

palestra sobre uma pessoa filmando no alto do edifício o exército passando lá embaixo, até que um soldado a mata com um tiro, ou a senhora da limpeza de um colégio que conta a sua vida.⁶

Existe ainda um conceito híbrido, denominação utilizada pelo grupo Ôi Nós Aqui Traveiz: o do “artista atuador”, que, nesse caso, refere-se não a alguém que está fora do contexto teatral e entra em cena, mas ao sujeito que, sendo artista, aproxima-se da comunidade, está a seu lado. Justifica-se, assim, a denominação que me parece mais adequada para definir o atuador que não tem vínculos acadêmicos e profissionais com a arte, definição que vem do cinema e que nomeia as pessoas que aparecem nos documentários colocando a própria vida e suas circunstâncias a serviço da obra. Ao fazerem isso, entram num processo de representação involuntária, porque trazem à superfície o modo de vida de sua comunidade. Bill Nichols aborda no seu livro *Introdução ao documentário* as características específicas da atuação/performance/representação:

No caso da não ficção, a resposta não é assim tão simples; as “pessoas” são tratadas como atores sociais e continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera, continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Se o valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora, seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (Um paralelo entre personagens de documentários e atores tradicionais é que os cineastas geralmente são a favor de indivíduos cujo comportamento espontâneo diante da câmera permite que transmita uma ideia de complexidade e profundidade, semelhante ao que valorizamos na atuação de um ator treinado) (Nichols, 2005, p. 31).

Existem várias maneiras de lidar com o ator social: ele pode estar fora de seu contexto, interpretando um personagem que tem pouca ou nenhuma relação com a sua experiência de vida, ou, ao contrário, ser exposto de forma oportunista às dores de suas dificuldades sociais.⁷ Ao

⁶ Referências a peças do autor Mohamed El Khatib (2017) e do grupo Rimini Protokoll.

⁷ Poderíamos citar dois exemplos do cinema: o personagem de Pixote, filme de Hector Babenco, que acabou se tornando um criminoso, e vários personagens de Cidade de Deus, que também acabaram sucumbindo à vida do crime.

analisar esse tipo de atuação nas montagens de Erwin Piscator (1968), que envolvem operários e soldados na Rússia pós-revolucionária, e do *agitprop* em suas ações na rua, observamos que sua força está justamente na semelhança entre as lutas, desejos e procedimentos dos trabalhadores em sua vida real e em cena. Aproximando essa abordagem do contexto latino-americano, especialmente do trabalho de Boal no T.O., em suas obras com atores sociais, percebemos a mesma simetria. Essa ponte será feita a partir do conceito de pedagogias decoloniais de Catherine Walsh, que atualiza as relações de ensino e aprendizagem a partir da desconstrução de cânones colonialistas, invertendo o sentido e as relações de poder entre o conhecimento branco heterossexual e europeu e o rico saber indígena, negro, lgbtqia+ e sua miscigenação cultural, aplicado ao contexto das PAC (práticas artísticas comunitárias), expressão autoexplicativa que foi tema da reflexão de vários autores, relacionando-as com manifestações políticas e culturais de comunidades que se levantam com suas obras contra o poder constituído. Daniela Mota Silva e José Eduardo Silva, no artigo “Práticas artísticas comunitárias como promotoras de conhecimento-emancipação” (2024), a partir da abordagem de Márcia Pompeu Nogueira discorrem sobre o confronto político que surge dessas ações. Márcia afirma que as relações entre artistas e seus locais de engajamento podem ser abarcadas pelas denominações “teatro para a comunidade”, de acordo com a qual as decisões temáticas e estéticas vêm a partir de artistas de fora; “teatro com a comunidade” sempre que essas decisões são compartilhadas; e, no caso do objeto de estudo deste artigo, o “teatro por comunidade”, em que as decisões concernem às pessoas envolvidas com o seu ambiente social e cultural. Partindo assim de um princípio decolonial, no qual os saberes não são mais hierarquizados de acordo com as antigas estruturas de poder do capitalismo nem pelos padrões estabelecidos pelas normas da cultura dominante, de origem europeia.

Eu me encaixo nessa comunidade como um elemento catalisador, o Coringa, segundo o T.O, aquele que apresenta as dinâmicas de trabalho e problematiza as narrativas dos moradores por meio de uma mediação artística e política em sua natureza dialética (Boal, 1980; 1982). Se-

gundo Silva & Silva (2024), Boaventura Santos trata dessas iniciativas criadas nas comunidades como um autoativismo emancipatório, em relação ao qual, por meio de uma pedagogia decolonial, eu me posiciono como alguém que se coloca a serviço desse processo. Formam-se assim “zonas liminares”, conceito definido por Turner como um espaço de intersecção cultural. Os autores comentam:

Essas zonas liminares estabelecem situações de convívio que estimulam seus participantes a ultrapassar a condição de espectadores consumidores culturais para se tornar participantes ativos dessas ações culturais naquilo que Boal (2008) chamou de poética da libertação; um outro conceito que vai ao encontro do que estamos refletindo é o da ação cultural ou como o Teixeira Coelho (1997) também denominou ação sociocultural; no centro desse conceito está o desejo de combater a inércia e a passividade da sociedade, introduzir indivíduos que estão voltados apenas para o consumo de bens, que é a característica marcante do capitalismo como forma de alargar os horizontes em busca de uma cultura que pertence a todos (Silva; Silva, 2024, p. 145).

Na medida em que as relações colonialistas afastam os saberes populares e a tradição da oralidade, as pessoas são excluídas da possibilidade de participar de reflexões e debates acerca de sua própria realidade. “Isso porque dentro da lógica do Norte global, que infelizmente se hegemonizou, aquele que ocupa outro lado é o selvagem sendo desprovido de humanidade, racionalidade e conhecimento” (Silva; Silva, 2024, p. 149).

Existe uma tradição no Brasil de teatros periféricos que buscam uma linguagem popular e descentralizada. Em São Paulo, nos anos 70 e 80, muitas iniciativas dessa natureza proliferaram, mesmo sob a constante ameaça da repressão por parte do regime militar. Silvana Garcia desenvolve esse tema num dos capítulos do livro *Teatro da militância: a intenção popular no engajamento político* (2004), como modelo alternativo às formas de produção do teatro burguês. Esses coletivos muitas vezes estavam compostos por equipes formadas por operários e com divisão de tarefas descentralizada em uma relação muito próxima com suas comunidades. Nesse contexto, o ator social era parte integrante do processo de criação artística, que se inseria no conceito de PAC dentro de um processo de criação decolonial.

No trabalho de montagem teatral que estou desenvolvendo é possível estabelecer semelhanças e diferenças de procedimentos com o contexto de produção teatral citado acima. A ocupação Sepé Tiaraju não está na periferia, mas no centro da cidade. Não se trata de um bairro com milhares de habitantes, mas de um edifício com cerca de 40 moradores. Portanto a capacidade de reunir as pessoas é mais simples em sua logística, tornando as discussões das assembleias rápidas em suas decisões coletivas, assim como a implementação de atividades culturais, tais como capoeira, cineclube, teatro, etc. O local funciona com a dinâmica de um centro cultural revolucionário, cuja curadoria está voltada para a luta operária e a ocupação digna de espaços públicos abandonados. Existe uma revitalização e, ao mesmo tempo, uma orientação ideológica que desafia o poder neoliberal da Prefeitura Municipal e o Governo do Estado.⁸ Trata-se da lenta reconstrução desse espaço, onde escritórios são transformados em apartamentos, resultando em grande dificuldade de manutenção e na organização das atividades culturais, pois não se trata aqui de uma simples contratação de equipes de limpeza, organização, logística, alimentação, etc. Tudo ali é construído pelos próprios moradores por meio da autogestão e autoativismo. São eles que lidam com as demandas diárias de forma descentralizada e com revezamento de tarefas, que vão desde a portaria até a alternância de turnos na creche. Podemos encontrar também outras diferenças no que concerne a espaços de produção teatral da periferia de São Paulo. Não estamos falando de um movimento de massa periférico que pulsa em seu próprio território, mas, ao contrário, de uma pequena célula proletária no meio do domínio político e cultural do estado burguês: o centro da cidade.

A ocupação tem passado por muitos desafios, recuos e retomadas, incluindo tragédias naturais, como a enchente de 2024⁹, o descaso da prefeitura, processo de reintegração de posse pelo governo do esta-

⁸ Governador Eduardo Leite do PSD e prefeito Sebastião Melo do PMDB.

⁹ Ocorreu durante o mês de maio de 2024, inundando boa parte do centro da cidade, bairros próximos e todas as regiões que ficam próximas às margens do Lago Rio Guaíba em terreno plano. Assim como toda a região central e sul do estado.

do. Nesse sentido, o processo criativo sofre os reflexos dessas contingências políticas, assim como o cansaço dos moradores para encarar um ensaio teatral com os corpos cansados da escala 6 x 1¹⁰. Estamos seguindo em frente da maneira que conseguimos, pois existe uma vontade coletiva da comunidade de dar vazão a seu pensamento político, e ainda com denúncias contra a violência policial e o descaso do poder público. Como indivíduos engajados na luta por seus direitos, eles podem tornar-se os atores sociais portadores e agentes ativos da criação dessa narrativa teatral.

Referências

- BiSHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory arts and the politics of the spectatorship*. Londres: Verso, 2012.
- BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- EL KHATIB, Mohamed. *É a vida*. São Paulo: Editora Cobogo, 2017.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MENDES, Julia Guimarães. Entre amadores, especialistas e espectadores. *Sala preta*, Revista do Programa de Pós-Graduação da ECA/USP, v. 17, n. 1, 2018.
- SILVA, Daniela Mota; SILVA, José Eduardo. Práticas artísticas comunitárias como promotoras de conhecimento e emancipação. *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-Graduação da ECA/USP, v. 23, n. 3, 2024.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹⁰ Escala em que se trabalha seis dias por semana com apenas uma folga.

Curadoria, um movimento político nas artes cênicas

Camille Dittert Bittencourt

Para falarmos dos movimentos políticos que a curadoria em artes cênicas faz, é importante explicitar aos leitores o contexto ao qual se refere o termo curadoria. Apesar da profissão ser relativamente nova, o ofício é antigo, situado desde a época de Caio Mecenat (68 a.C. – 8 a.C.), cujo nome inspirou o termo “mecenato”. Ele foi um influente conselheiro do imperador Otávio Augusto e, nesse cargo, conseguiu reunir um grupo de intelectuais, escultores, pintores e poetas a fim de movimentar a produção artística da época (Zeferino, 2014, p. 19).

O ofício de selecionar, organizar, manter e divulgar as obras, porém, estende-se até a função de transmitir com a exposição a intenção do artista. No século XXI, a curadoria expande-se para além dos museus, influenciando espaços urbanos, festivais e mídias digitais, ampliando sua capacidade de engajamento social. Em sua função é importante que o curador possa propor interpretações ao público, tendo a obrigação moral e social de colocar em pauta as questões que ele acha necessárias, levantando debates, porque o curador precisa ter algo a nos dizer, tendo um olhar crítico, treinado, atento a detalhes que a maioria das pessoas provavelmente deixaria passar despercebido (Hoffmann, 2017, p. 17).

Diante disso, sabemos que a curadoria em artes cênicas implica a compreensão de plateias, espaços, histórico da cidade, da região e do país. Além disso, é evidente que há pessoalidade nos processos curatoriais: esse seria um dos motivos pelos quais mostras e festivais, como a Mostra Internacional de Teatro de SP (MIT-SP) e o Festival de Curitiba, tendem a ter curadorias sempre compartilhadas, explorando mais de

uma visão sobre os mesmos objetos. Essas visões plurais resultam em uma melhor estrutura e proposições mais abrangentes de análises e diálogos.

Essa interseção entre diálogos e análises evidencia a complexidade do trabalho curatorial, que exige um olhar sensível tanto para a expressão artística como para as condições de produção. Assim como o pesquisador traduz sua experiência em palavras, o curador traduz a cena em um discurso expositivo que organiza e potencializa a experiência estética do público.

Além das organizações, seleções e diálogos entre as obras, a curadoria desempenha um papel fundamental na mediação entre o público e as manifestações artísticas, funcionando como um agente de debate e reflexão.

Para muitos de nós, há pouca clareza sobre o que de fato é ser político, que não necessariamente significa estar vinculado a partidos eleitorais e tampouco assumir cargos governamentais e públicos. Trazendo essa discussão para o campo das artes, podemos propor como ações políticas aqueles posicionamentos e criações que dialogam com as estruturas sociais, denunciam desigualdades e propõem outras formas de existência. Basicamente, o ser político implica posições éticas e estéticas diante do mundo e da sua visão sobre ele. Esse ser dá-se por palavras, gestos, pela escolha de estar presente em determinados espaços ou por escolher nenhuma das manifestações.

A atuação política também está presente nas escolhas curatoriais de festivais e mostras de teatro. A inclusão de artistas negros, indígenas, PcD's, LGBTQIA+ e periféricos em espaços artísticos em destaque, representa uma tentativa de reparar ausências históricas e ampliar o repertório simbólico do país, além de dar visibilidade às histórias dessas pessoas, constantemente excluídas e silenciadas. Para Eliane Araujo (2016), “a curadoria pode ser um espaço de afirmação de subjetividades historicamente silenciadas”, e esse ato de escuta e valorização é também um gesto político.

Junto com as questões políticas de ações sociais temos as políticas públicas de financiamento cultural, como as leis de incentivos e os pla-

nos de cultura. Apesar do potencial transformador da curadoria, há desafios significativos, como a dependência desses financiamentos privados e as pressões institucionais que podem limitar a liberdade curatorial. Além disso, há uma crescente demanda por práticas curatoriais colaborativas que envolvam as comunidades na construção das exposições, tornando o processo mais democrático e participativo (Lind, 2012).

O pesquisador Raphael Giammattey Machado Ricardo, em seu artigo “O Que Pensam os Curadores de Artes Cênicas”, de 2018, comenta sobre a função que os curadores devem exercer quando escolhem os espetáculos que comporão a programação de mostras, festivais e afins. Segundo o autor (2018, p. 6-19):

[...] estes profissionais assumem a responsabilidade da programação e de parte do seu sucesso ao colocar os espetáculos lado a lado, comparando-os e articulando-os entre si. Uma das partes mais importantes é quando esses profissionais fazem o levantamento de como foi a recepção do público com a obra e o que lhe foi apresentado, pois se trata da opinião das pessoas mais importantes do espetáculo, quem marca presença, recomenda, sente a arte e, na maioria dos casos, paga por ela.

A constante necessidade de justificativas conceituais e a batalha pelo reconhecimento do trabalho intelectual e artístico levam a um desgaste emocional significativo. Heloisa Marina (2023) aponta que os produtores culturais são frequentemente questionados sobre a natureza artística de seu ofício, sendo vistos como agentes administrativos ao invés de criadores. Essa desvalorização também se manifesta na curadoria, uma vez que a mediação entre a criação e o público é frequentemente invisibilizada e o papel do curador é muitas vezes confundido com o do programador, que são profissionais que organizam as agendas dos espaços e teatros.

A curadoria em artes cênicas enfrenta alguns conflitos para sua execução: a resistência de alguns públicos, a falta de estruturas em teatros e espaços, os valores altos para transporte de peças e companhias e a precariedade dos financiamentos culturais agravam os constantes dilemas, tornando a prática curatorial um ato de resistência. Muitos curadores veem-se obrigados a assumir múltiplas funções, da concepção à produção, enfrentando uma sobrecarga similar à dos pesquisadores, que

acumulam ensino, pesquisa e publicação. Heloisa Marina, autora do livro *Atuar-produzir* (2023), enfatiza a importância das habilidades criativas na produção cultural, reforçando que a curadoria não é apenas gestão, mas também um ato de autoria e invenção.

A curadoria não é, e nem deve ser, portanto uma ação neutra. Ao escolher quais obras apresentar, em que contextos, em que espaços e teatros e para quais públicos, ela posiciona-se politicamente.

Irit Rogoff (2006, p. 222) disse que “a curadoria não é apenas um campo de exibição, mas um campo de conhecimento e poder”. A escolha de peças, sejam elas com temáticas sociais, a valorização de artistas marginalizados e a inserção territorial em espaços periféricos, ou não, são estratégias que revelam os pensamentos de um grupo de pessoas com a intenção de direcionar outras e muitas vezes com uma intenção política clara — geralmente alinhada a causas progressistas e de esquerda. E podemos aqui observar como as curadorias de festivais teatrais, especialmente a Mostra Lúcia Camargo no Festival de Curitiba, operam como mediadoras de discursos políticos.

O curador contemporâneo atua muitas vezes para além do mediador, mas também autor, crítico, educador e ativista. Isso se evidencia em mostras que selecionam obras que tematizam questões de gênero, raça, classe e território. Por exemplo, isso ocorreu com a inclusão de *Brenda Lee* (2024) em um teatro na região central da cidade, para a qual a direção do Festival de Curitiba liberou o ingresso, de forma gratuita, para que pessoas da comunidade LGBTQIA+ pudessem assistir ao espetáculo. Assim a obra alcançou o público diretamente implicado nas temáticas do espetáculo e promoveu o debate social desejado com ampla repercussão e crítica positiva. Esse movimento revela uma curadoria preocupada com a visibilidade de corpos trans e travestis, mas também com o acesso dos corpos marginalizados aos teatros e eventos culturais. Isso se demonstrou politicamente eficaz, pois respeitou a potência do conteúdo da obra e ampliou seu impacto social por meio de decisões logísticas e simbólicas.

A curadoria possui esse caráter político na medida em que suas escolhas influenciam as narrativas culturais, legitimam discursos e de-

safiam estruturas de poder (O'Neill, 2007). Em um cenário de constantes mudanças sociais, os curadores assumem um papel ativo na construção do pensamento crítico e na formação de plateias diversificadas. A curadoria é um processo humano e artístico e na beleza de sua natureza traz a não neutralidade em seus pilares. Suas decisões refletem os valores, as ideologias e os interesses de seus eventos, tornando e criando um espaço de disputa simbólica (Rogoff, 2006). Os curadores, ao selecionarem determinadas obras e excluírem outras, promovem reflexões sobre questões como identidade, gênero, raça, classe e memória coletiva.

A localização dos espetáculos e a estrutura do espaço de apresentação são escolhas diretas da curadoria, que podem ajudar ou prejudicar a resolução do espetáculo e o seu alcance de público esperado. A curadoria também é política quando desloca a arte para fora dos centros hegemônicos. A escolha de apresentar espetáculos em regiões periféricas ou em espaços públicos – como escolas, praças ou ocupações urbanas – redefine o papel do espectador e o alcance da obra. *UHPU*, um espetáculo de rituais indígenas, por exemplo, apresentado em 2024 no Festival de Curitiba, teve sua apresentação primeiramente feita no jardim do Museu Paranaense. Como a escolha, porém, foi ruim para a saúde dos artistas, que não estavam acostumados às baixas temperaturas da cidade, foi preciso mudar a segunda apresentação para um local fechado.

Espetáculos como *A doença do outro*, de Ronaldo Serruya, pedem por ambientes mais intimistas devido à delicadeza de sua temática. Serruya aborda a dor de quem lida com HIV ou é portador do vírus, e por esse motivo as nuances do espetáculo podem aflorar com mais delicadeza quando apresentado em teatros pequenos e acolhedores. Este também foi o caso de *O que meu corpo nu te conta?*, apresentado no Festival de Curitiba em 2023, que contava várias histórias de corpos que foram agredidos de alguma forma e estavam nus. Ambos os espetáculos pedem para ser apresentados em lugares menores para ter uma relação mais próxima com a plateia, gerando com a empatia uma relação de proximidade, de diálogo com o público.

“Se o trabalho puder latejar, como talvez latejasse para o artista quando o fez, o curador saberá que exerceu bem seu papel, por mais sutil que seja esse momento” (Alves, 2010, p. 48). É papel do curador propor um diálogo mediado entre produção de espetáculo e público. Conforme as reverberações criadas pelos frutos das programações e trabalhos curatoriais formados, as curadorias conseguem perceber se seus trabalhos repercutiram conforme as expectativas esperadas.

A Mostra Lúcia Camargo tem destacado diversos artistas negros e indígenas nos últimos anos. A inclusão de *Prot{ago}nistas* (2023), *Macacos* (2024), *Encantado* (2025) é exemplo de como a curadoria pode atuar na reparação simbólica e histórica. A escolha dessas obras não é apenas uma representação, mas um gesto de valorização e escuta. Dani Sampaio cedeu uma entrevista para a autora em 2024, ocasião na qual contou sobre o pensamento curatorial de seus trabalhos no Festival de Curitiba e comentou sobre o processo das escolhas de 2023, de cuja programação constavam *Brenda Lee* e *Prot{ago}nistas*:

À nossa opção curatorial, foi “queremos falar de futuro, porque urgimos pensar em futuro”. Precisamos ampliar os nossos imaginários a respeito do amanhã. Que amanhã nós queremos? Que Brasil nós desejamos viver? [...] é este o Brasil que nós queremos, então é o país, é o Brasil que vai receber Brenda Lee¹, é o país que vai receber Prot{ago}nistas². Que vai justamente na aposta da convivência das divergências a partir da premissa da diversidade. Para a gente o momento político ele não limitou, ele determinou em absoluto. Depois a gente se deu conta de que a gente desenhava a cena da subida da rampa. Quando a gente olha a subida da rampa e a gente olha para a programação, que já tinha sido entregue um mês antes. [...] Então, em 2 semanas a gente fechou o desenho, entregou pra Fabiula. Um mês e meio depois teve a subida da rampa, que a gente falou: “bom, acho que a gente tá dialogando com o Brasil do presente” (Sampaio, 2024).

¹ A peça conta a história real de uma travesti que viveu durante a ditadura militar em São Paulo, conquistando três prêmios Bibi Ferreira e um Shell. Fonte: ESPETÁCULO premiado “Brenda Lee e o palácio das princesas” vira livro | CNN Brasil. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/espetaculo-premiado-brenda-lee-e-o-palacio-das-princesas-vira-livro/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

² É um espetáculo circense formado pelo Coletivo Prot{agô}nistas com o intuito de exaltar a resistência do povo negro com números de “palhaçaria, tecido, trapézio, contorcionismo, perna de pau e dança permeados por músicas autorais” com mais de 25 pessoas só no elenco. Fonte: PROTAGÔNISTAS – O MOVIMENTO NEGRO NO PICADEIRO – Infoteatro. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/protagonistas-o-movimento-negro-no-picadeiro/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

Esse trecho da entrevista demonstra não só a preocupação da curadoria com o público que prestigia seus trabalhos, como também demonstra atenção ao contexto social no qual se inserem, buscando representar o país em toda a sua diversidade.

Podemos propor a ideia de que a curadoria se configura como uma prática discursiva com potencial de transformação social. Ao optar por determinados espetáculos, espaços e estratégias de visibilidade, ela se alinha a movimentos sociais, abrindo espaço para debates sobre desigualdade, memória, justiça e afeto. Cabe, portanto, compreender a curadoria como prática crítica, capaz de interferir no imaginário coletivo e nos modos de existir.

Os exemplos citados anteriormente demonstram como a curadoria é um ato político concreto, que pode tanto potencializar como limitar o alcance de uma obra. A obra politicamente engajada não basta por si só; ela depende da mediação curatorial para atingir públicos, ocupar espaços estratégicos e provocar reflexões. Curadores e curadoras que agem com escuta sensível, atenção ao contexto e consciência social ampliam o poder transformador das artes cênicas.

A curadoria é uma prática essencialmente política; por sua natureza criativa envolve escolhas que impactam a maneira quanto a sociedade percebe e interage com a arte. Ao atuar como mediadores entre artistas e público, os curadores moldam debates, promovem a inclusão e desafiam estruturas de poder. Diante desse cenário é fundamental que a curadoria continue sendo um espaço de reflexão e transformação social, com liberdade para exercer o seu papel e garantir a continuidade dos debates e senso crítico nas artes, ações que são mais do que características do ofício.

Gostaria de finalizar comparando os desafios da curadoria em artes cênicas com os dilemas enfrentados pelos pesquisadores acadêmicos, especialmente no que diz respeito às inseguranças decorrentes dos processos, à pressão social em cima da qualidade das entregas de seus trabalhos, por se manter dentro dos padrões previamente estabelecidos, ao reconhecimento profissional, entre outros obstáculos. Ao compreender essa conexão, é possível ampliar o entendimento sobre a cura-

doria como um campo que exige não apenas gestão e organização, mas também sensibilidade, pesquisa e crítica. Assim, tanto a escrita acadêmica como a curadoria podem ser vistas como formas de produção de conhecimento e de experimentação, fundamentais para o avanço das artes cênicas.

Para contornar tantos desafios que se apresentam às curadorias, é essencial que os curadores cultivem redes de apoio, façam trocas entre colegas, promovam práticas de críticas e diálogos e reivindiquem espaços institucionais que valorizem suas contribuições. O reconhecimento da curadoria como uma prática artística, assim como a valorização da escrita acadêmica como um processo criativo são passos fundamentais para transformar essas áreas em campos mais sustentáveis e colaborativos.

Referências

ALVES, Cauê; CINTRÃO, Rejane; ZANINI, Walter *et al.* In: RAMOS, Alexandre (org.). *Arte: ensaios e documentos. Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

ARAÚJO, E. “Curadoria e política: reflexões sobre práticas curatoriais contemporâneas”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 577- 599, 2016.

COLETIVO IMPERMANENTE. “*O que meu corpo nu te conta?*”. Direção: Marcelo Varzea. Festival de Curitiba: Curitiba, 2023. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/pecas-de-teatro/festival-de-curitiba/o-que-meu-corpo-nu-te-conta/>. Acesso em: 4 maio 2025.

COLLING, Leandro. “Brenda Lee e o Palácio das Princesas: ativismo, alegria, transestralidade e luto”. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, v. 13, n. 3, p. 111-124, nov. 2023. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/377195499_Brenda_Lee_e_o_Palacio_das_Princesas_ativismo_alegria_transestralidade_e_luto. Acesso em: 4 maio 2025.

FARIA, Emanuel Aparecido de. “Em cena os não ditos: a peça-palestra A Doença do Outro e o corpo-testemunha em cena.” *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 11, n. 1, p. 294-313, 2024. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/70136>. Acesso em: 4 maio 2025.

FESTIVAL DE CURITIBA. “*Encantado*”. Direção: Lia Rodrigues. Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto (Guairão): Curitiba, 2025. Disponível em: <https://festivaldecuritiba.com.br/atracao/encantado/01-04-2025/>. Acesso em: 4 maio 2025.

MARINA, Heloisa. *Atuar-Produzir*. Belo Horizonte: Javali, 2023. 413 p. ISBN 9786887635262.

HOFFMANN, Jens. *Curadoria de A a Z*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

LIND, M. “*Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*.” Berlin: Sternberg Press, 2012.

NASCIMENTO, Clayton. “*Macacos*”. Festival de Curitiba: Curitiba, 2024. Disponível em: <https://festivaldecuritiba.com.br/atracao/macacos/>. Acesso em: 4 maio 2025.

O’NEILL, P. “*Curating Subjects*.” London: Open Editions, 2007.

RICARDO, Raphael Giammattey Machado. “O Que Pensam os Curadores de Artes Cênicas”. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 26, p. 6-19. set./dez. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 6 maio 2021.

RODRIGUES, Ricardo (Dir.). “*Prot{ago}nistas*” – Movimento Negro no Pica-deiro. Festival de Curitiba: Curitiba, 2023. Disponível em: <https://www.tribunapr.com.br/mais-pop/festival-de-curitiba-recebe-espetaculo-circense-que-celebra-a-cultura-negra/>. Acesso em: 4 maio 2025.

ROGOFF, I. “*The Expanded Field*”. In *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, editado por Jean-Paul Martinon. Londres: Bloomsbury Academic, 2006. p. 222. Acesso em: 12 abr. 2025.

SAMPAIO, Daniele. *Entrevista concedida a Camille Dittert Bittencourt por videoconferência*. São Paulo, 16 set. 2024.

ZEFERINO C. Baltazar. “*Do ateliê à galeria de arte*”. Criciúma, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/2702/1/Baltazar%20Cadorin%20Zeferino.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2021.

Sobre autores e autoras

ANDRÉ BORBA ARIETA

Diretor de cinema, roteirista, desenhista de som e compositor de trilha sonora com vários curtas e dois longa-metragens lançados. Professor de cinema na Unochapeco, onde foi coordenador do curso de audiovisual, criou e coordenou uma pós-graduação em cinema, entre 2012 e 2014. Professor de cinema na Unisul entre 2015 e 2022. Músico, lançou dois discos em 2020 e um em 2022. Lançou um romance em 2022. Tem pós-graduação em cinema na PUCRS e mestrado em Artes Cênicas pelo PPGAC UFRGS. Doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS. Atualmente terminando um longa-metragem de ficção e uma peça de teatro que faz parte do projeto de pesquisa do doutorado.

<https://orcid.org/0009-0007-2432-2310>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil
E-mail: andreborbaarieta10@gmail.com

CAMILLE DITTERT BITTENCOURT

Produtora, atriz, pesquisadora e curadora. Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS com pesquisa voltada à curadoria em artes cênicas. Tecnóloga em Produção Cultural pela UFPR. Atua na área de produção, pesquisa de políticas públicas em cultura, curadoria, dramaturgia e mediação cultural, com interesse nos cruzamentos entre arte, política e território. É produtora do Rodada de Conexões (evento promovido para fazer com que curadores conheçam novas companhias no Fringe) dentro do Festival de Curitiba desde 2023. Pesquisadora e produtora no Laboratório de Cultura Digital (LabCD) de 2024 a 2025.

<https://orcid.org/0009-0002-0973-4986>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil
E-mail: camillebittencourt@outlook.com

CELSO DE ARAÚJO OLIVEIRA JÚNIOR

Ator e diretor teatral, professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CE-CULT – UFRB). Professor colaborador do mestrado profissional em artes – ProfArtes/IHAC/UFBA. Doutor em Artes Cênicas (PPGAC – UFBA), mestre em Letras e Linguística (PPGLL – UFBA), bacharel em Artes Cênicas – Direção Teatral (Escola de Teatro – UFBA). Realizou estágio pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – UFRGS (2024/2025).

<https://orcid.org/0000-0002-8266-0082>

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, Santo Amaro da Purificação/BA, Brasil

E-mail: celsoaojr@ufrb.edu.br

CLÓVIS DIAS MASSA

Diretor e ator. Professor do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, onde realizou pesquisas sobre estética do espetáculo, recepção teatral e história do teatro gaúcho. Atualmente, investiga escritas dramatúrgicas de teatro de testemunho. Doutor em Teoria da Literatura (PUCRS), mestre em Artes Cênicas (ECA/USP) e bacharel em Artes Cênicas (DAD/UFRGS). Editor-chefe da Revista Cena do PPGAC/UFRGS. Coordenador do Grupo de Pesquisa Teoria Teatral: História, Dramaturgia e Estética do Espetáculo, vinculado ao Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Autor de *Por um Museu de Memórias da Cena – Incursões da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz em Acervos de Grupos Longevos do Teatro Brasileiro* e *Histórias Incompletas – As Oficinas Populares de Teatro do Projeto de Descentralização da Cultura*.

<https://orcid.org/0000-0002-1235-0011>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: clovisdmassa@gmail.com

ELISA BESCHORNER HEIDRICH

Atriz, multiartista, pesquisadora e professora de teatro. Doutoranda e mestra em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), formada com Láurea Acadêmica no curso de Bacharelado em Teatro (DAD/UFRGS). Trabalha como atriz, diretora e professora no grupo Depósito de Teatro desde 2009 e no Grupo Cerco desde 2008 em Porto Alegre/RS. Elisa também desenvolve trabalhos na área do cinema e da performance. Atuou como professora colaboradora no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá/PR e como professora substituta no curso de Teatro da UFRGS. Desenvolve performances ecopoéticas e trabalhos de Arte Menstrual. Pesquisa sobre a ciclicidade nos processos criativos.

<https://orcid.org/0009-0008-1459-2015>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: elisa.beschorner.heidrich@gmail.com

GABRIEL DE BARROS MEDEIROS

Diretor, ator, pesquisador e professor de Teatro. Mestrando em Artes Cênicas pela UFRGS na linha “Pedagogias e Políticas da Cena”, na qual pesquisa as experimentações do Teatro Político de Meierhold a partir de Boal e Brecht. Bacharel em Direção Teatral pela Escola de Comunicação da UFRJ, atuou como coordenador da Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro, referência em Teatro do Oprimido e Teatro Épico-Dialético. É fundador e diretor do Coletivo Movimento, grupo e escola de artes da cena que vem promovendo a educação e a produção teatral no interior do Pampa Gaúcho.

<https://orcid.org/0009-0008-1327-7953>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: gabrielmedeiroteatro@gmail.com

LUNO PIRES DOS SANTOS

Docente de Artes da rede municipal de Porto Alegre e militante socialista. Estudante de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na linha de pesquisa de Pedagogias e Políticas das Artes Cênicas, com pesquisa voltada para a história e as formas do teatro de Agitação e

Propaganda, com ênfase no teatro político de Piscator e na experiência do teatro do CPC da UNE no Brasil. Atuou e codirigiu o espetáculo “Carne Viva” (2019).

<https://orcid.org/0009-0007-6362-2279>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: muylesgou@gmail.com

MAIARA SILVEIRA DE OLIVEIRA

Atriz e professora de Teatro. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Sua pesquisa investiga as relações entre performance, memória e dramaturgia no contexto das ditaduras latino-americanas. Em sua dissertação de mestrado, “Farrapos de um tecido que se rasgou: Memória sobre a ditadura civil-militar na América Latina em Viúvas: Performance sobre a Ausência, do Ói Nós Aqui Traveiz”, aprofundou-se na trajetória e no trabalho da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, grupo de teatro de Porto Alegre reconhecido por sua atuação política e estética.

<https://orcid.org/0000-0001-5493-400X>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: maiarasilvo@gmail.com

MARIO CELSO PEREIRA JUNIOR

Doutorando e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Ator, dramaturgo, dançarino e artista circense com especialidade em malabarismo e clown. Professor de Teatro na Escola SESI de Ensino Médio – Pelotas/RS.

<https://orcid.org/0000-0003-3002-5228>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: mariojunior.arte@gmail.com

MARITZA FARIAS CERPA

Atriz, docente, diretora e pesquisadora teatral. Licenciada em Atuação Teatral (Universidade ARCIS, Chile), mestra em Artes Cênicas (USP, Brasil) e doutora em Filosofia menção Estética e Teoria da Arte (Universidade do Chile). É acadêmica da Escola de Teatro da Universidade de Valparaíso e diretora do Centro de Investigações Artísticas da mesma casa de estudos. É também cocriadora do Núcleo de Investigação e Criação Cênica NICE e como diretora seu último trabalho teatral foi a peça NINA, estreada em agosto 2025.

<https://orcid.org/0009-0009-3571-3602>

Universidad de Valparaíso – UV, Escuela de Teatro, Facultad de Arquitectura, Valparaíso, Chile

E-mail: maritza.farias@uv.cl

ROBSON REINOSO MACHADO

Ator, professor de Teatro e pesquisador, com ampla experiência em teatro de rua, espetáculos e intervenções cênicas. É licenciado e mestre em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade. Sua pesquisa de doutorado concentra-se nas práticas corporais indígenas, buscando estabelecer relações entre os saberes ancestrais e o processo de criação nas artes da cena contemporânea. Foi bolsista do Programa Institucional de Iniciação à Docência – PIBID (2013 a 2017) e da CAPES durante o mestrado (2019 a 2021).

<https://orcid.org/0009-0009-5705-9111>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: robson.machado@sesirs.org.br

SILVANA GARCIA

Diretora, dramaturga, dramaturgista, pesquisadora; professora aposentada da Escola de Arte Dramática, da Universidade de São Paulo; autora de *Teatro da Militância – A intenção do popular no engajamento político*; *As Trombetas de Jericó – Teatro das Vanguardas Históricas e Territórios e paisagens – Estudos sobre teatro*, entre outros títulos,

como organizadora e articulista; curadora da série Cena Inquieta (SESC TV).

<https://orcid.org/0000-0002-8203-8760>

Escola de Arte Dramática EAD/ECA/USP, São Paulo/SP, Brasil

E-mail: silvang@terra.com.br

STEPHANIE DA SILVA BORGES

Doutora em Letras – Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (bolsa CAPES/PRINT). Mestra em Letras – Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e licenciada em Letras – Português, Francês e respectivas Literaturas pela UFRGS, onde também cursou bacharelado em Direção Teatral. Atua como professora de Literatura e de Francês, havendo também ministrado aulas de Teatro Brasileiro na Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFRGS. Pesquisa historiografia e dramaturgias do teatro político brasileiro e, em sua tese, estudou obras do exílio do teatrólogo Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido.

<https://orcid.org/0000-0002-3764-9490>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: steh.borges@hotmail.com

TIAGO SILVA

Dramaturgo, diretor, pesquisador e professor de Teatro. Doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC da UFRGS. Bacharel em Direção Teatral pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Licenciado em História e mestre em Processos e Manifestações Culturais. Artista pesquisador no Coletivo Nômade de Teatro e Pesquisa Cênica (Porto Alegre, RS), onde desenvolve diversos espetáculos, explorando linguagens voltadas para o público adulto e infanto-juvenil. Pesquisa os seguintes temas: História e artes cênicas; narrativas de cárcere, encenação e criação dramatúrgica; gênero, sexualidade e processos de criação teatral; dramaturgia e narrativas autobiográficas; trabalho do ator e o uso de documentos históricos na cena; terror e procedimentos de criação atmosférica.

rica; dramaturgia para a infância e juventude; História, Teatro e Literatura.

<https://orcid.org/0000-0002-3249-0740>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: thyagocenico@gmail.com



Recomeçar

Este livro, “Teatro Político: resgate e restauração”, é fruto de um seminário ministrado por Silvana Garcia no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Organizado por Silvana Garcia e Clóvis Dias Massa, o volume reúne artigos de pesquisadores e artistas que refletem sobre as mutações e a vitalidade do teatro político no Brasil e na América Latina. A obra aborda como as artes cênicas brasileiras ampliaram o entendimento do que é teatro político, incorporando pautas identitárias e temas da agenda inclusiva, revitalizando-se com novas formas, procedimentos e dramaturgias que dialogam com depoimentos, documentos, memórias e ancestralidades. Os textos analisam espetáculos, trajetórias de grupos (como Teatro de Arena, CPC da UNE, Ói Nós Aqui Traveiz, Teatro Oficina, Bando de Teatro Olodum, NATA, Caixa Preta, Pretagô, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Grupo Cerco), e práticas artísticas (como o teatro negro, teatro de testemunho, ativismo, teatro documentário, agitprop, teatro de grupo, curadoria), investigando como artistas e coletivos materializam suas ideias políticas na cena contemporânea, especialmente após o período da pandemia e do governo de direita liberal conservadora no Brasil. Trata-se de um panorama diversificado que conecta o passado e o presente do teatro político, explorando seus desafios, metodologias e sua capacidade de interrogação e transformação social.

