



ARTES CÊNICAS E DEMOCRACIA: atuando outros mundos de direitos e políticas do viver

Volume 14
nº 2
2024





Editores Responsáveis

Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo - USP

Me. Adriana Perrella Matos

Bel. Douglas Ricci Rosa

Bel. Maíra Nascimento

Editores

Me. Adriana Perrella Matos - USP

Bel. Amanda Schmitz - USP

Me. Anna Theresa Kuhl - USP

Bel. Carlos Alberto Doles Junior - USP

Bel. Douglas Ricci - USP

Me. João Petronílio - USP

Me. Maíra Gerstner - USP

Me. Mateus Fávero - USP

Me. Nailanita Prette - USP

Me. Pollyanna Diniz - USP

Lic. Elinaldo Nascimento - USP

Bel. Maíra do Nascimento - USP

Me. Mariana Zimmermann - USP

Bel. Thais Ponzoni dos Santos - USP

Me. Marie Araujo Auip - USP

Bel. Luiza Marcato Camargo de Sousa - USP



**Este material foi produzido com
verba do auxílio PROEX da CAPES**



Editorial

ARTE EM TEMPOS RUIDOSOS: DIÁLOGOS ENTRE AS ARTES DA CENA E A DEMOCRACIA

Editorial

Adriana Perrella Matos
Douglas Ricci Rosa
Maíra do Nascimento

Adriana Perrella Matos

Doutora pela ECA/ USP, curadora, artista, produtora e pesquisadora na área das artes e cultura. Bacharel em Filosofia (UFMG), Mestre em Dança (UFBA), especialização expedida pela CAPES/MEC pelos estudos na Trisha Brown Dance Company (NY-EUA) através do Programa de Bolsas APartes (CAPES-MEC) e Especialização em Neurociências da Aprendizagem.

Email: adrianapm@usp.br.

Douglas Ricci Rosa

Artista da cena com diversificada formação e atividade. Ator, diretor, dramaturgo, crítico e pesquisador, foi aprendiz da Escola Livre de Teatro, da SP Escola de Teatro, do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi/SP entre outras escolas. Atualmente desenvolve pesquisa de mestrado em Teatralidades e Performatividades no PPGAC da ECA/USP.

Email: douglasricci@usp.br

Maíra do Nascimento

Artista, pesquisadora e orientadora de dramaturgia. É mestrande em Teatralidades e Performatividades no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, com pesquisa sobre práticas cênicas decoloniais. Formou-se em Direção Teatral pela ECA-USP e é graduada em Direito pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Email: mairadonascimentocontato@gmail.com

Este dossiê começou a ser pensado há cerca de dois anos, em meio ao respiro e à euforia que sucederam a acirrada vitória do presidente Lula sobre o obscurantismo do governo de extrema-direita de Jair Messias Bolsonaro, que tinha assolado o país nos quatro anos anteriores. Desde então, o mundo parece ter se tornado mais vertiginoso, e vimos acontecer diversos ataques às democracias por todo o planeta, não apenas por forças externas, mas também algumas corroídas internamente: desde a tentativa de pedido de anistia aos criminosos que tentaram dar um golpe de estado no país e aos invasores da Praça dos Três Poderes, em 8 de janeiro de 2023; até a eleição de Donald Trump para um segundo mandato nos Estados Unidos, país que até então se colocava como baluarte das liberdades democráticas e modelo democrático a ser seguido, mas que hoje, sob as políticas trumpistas, ergue mecanismos de censura contra setores progressistas, controla o Congresso, intensifica a deportação de imigrantes e impõe silêncio às universidades.

Seguindo a máxima aristotélica de que o homem é naturalmente um animal político, entendemos que nenhuma parte da sociedade tem como fugir do debate, da reflexão, do autoexame e da ação, seja ela comissiva ou omissiva, quanto ao nosso viver em comunidade, nossa vida enquanto organização política, sobre as sociedades humanas e os ambientes que se inserem. Nesse sentido, entendemos que as artes da cena, o teatro, a dança, a ópera, o circo, bem como todas as formas artísticas, podem colaborar com a sociedade a partir de suas próprias experiências e potencialidades em refletir criticamente o presente, passado e futuro. Como pássaros que preveem tempestades ou cães que denunciam a presença de pessoas embaixo de escombros de terremotos, pensar e apreender detalhes, possibilidades, frações de mundos ainda não percebidas ou à espera de serem. E, ainda, propor outros modelos de mundo, mesmo que soem ideais demais diante da nossa realidade atual.

A coleção de textos que compõem este dossiê pretende refletir a produção de conhecimento de nossos pares em todo o território nacional. Mais do que textos presos às formas e fórmulas das cartilhas acadêmicas, elegemos artigos pelo potencial em contribuir para a qualidade de vida, ou seja, de reflexão, debate e ética a partir ou por meio das experiências de nossa área de atuação. Este dossiê chega neste momento de intensas transformações políticas, com uma nova ordem mundial sendo desenhada. O mundo em que

ele começou a ser pensado já não é mais o mesmo, e as perguntas levantadas por ele ampliaram suas abrangências e urgências.

Dessa forma, nos perguntamos: como as artes cênicas contribuíram, contribuem ou podem contribuir para avançar com a democracia participativa, deliberativa, reinventá-la ou inventar outros regimes de governo? A arte sempre foi uma aliada na luta por liberdade e democratização dos direitos humanos e não humanos? Quais artistas e artes, metodologias, pensamentos, proposições artísticas têm sido apagados pela história e políticas de extermínio ao longo da história? Quais os exemplos de resistências ainda não contados? Como os estados autoritários vêm tratando artistas? Quais aspectos históricos relacionam as artes com as lutas democráticas? O que pode a arte, diante das múltiplas crises emaranhadas na fragilização das democracias? Qual o papel do artista como operador de transformações políticas e sensíveis? Como a estética se relaciona com a política? Como as artes vivas atuam/atuaram diante de políticas de morte (necropolítica)?

Essas perguntas foram levantadas por uma comissão editorial convocada – composta pelas profa. dra. Mariana Guzzo (Unifesp), profa. dra. Rosa Hercoles (PUC-SP), profa. dra. Yara Costa (Ufam/UEA), mestrande Txahá Xohã Pataxó – Maria Florguerreira (Prodan-UFBA), dra. Fernanda Lemos (Unicamp), doutorando Lucas Resende Moreira (PPGHS-USP) e pelos editores do dossiê dra. Adriana Perrella Matos, mestrando Douglas Ricci Rosa e mestrande Maíra do Nascimento, vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e integrantes do corpo editorial da revista *Aspas* – e visam abranger de maneira mais diversa e inclusiva possível as implicações da relação entre artes cênicas e democracia, e como uma e outra são fomentadas mutuamente no que diz respeito a salvaguardar as liberdades humanas.

Muitas contribuições nos foram enviadas e, após leitura e avaliação criteriosa, chegamos aos 11 textos que ora se apresentam neste dossiê. Agradecemos profundamente aos autores e às autoras pela confiança em compartilhar seus trabalhos, pela disponibilidade em realizar as revisões necessárias e, sobretudo, pela generosidade de dividir conosco suas pesquisas, reflexões e experiências. São vozes que, juntas, nos ajudam a pensar e a reinventar o fazer artístico nestes tempos desafiadores. Cada um dos textos

que se apresentam, traz uma importante contribuição para esse debate tão necessário e urgente.

A urgência fica clara quando vemos a velocidade em que os acontecimentos se sobrepõem uns ao outros nas constantes ofensivas que movimentos radicais de extrema-direita fazem contra os direitos e às liberdades arduamente conquistados ao longo dos últimos cem anos pelas camadas populares. Neste nosso século, assistimos às evoluções tecnológicas servirem cada vez mais a um modelo de mundo liberal insustentável, nos mergulhando em uma iminente catástrofe climática, delineando no mundo real um mitológico fim dos tempos. Nesse contexto, quais caminhos democráticos devem ser tomados? Seria a arte uma das ferramentas que a democracia deverá lançar mão diante da normalidade caótica que se apresenta?

Os textos aqui reunidos, ao refletirem sobre experiências cênicas relacionadas ao conceito de democracia em seus diversos contextos, atuam como rastreadores, que nos convidam a exercitar a imaginação política. Atravessando territórios de criação e resistência, revelam como o fazer artístico pode se constituir em gesto crítico, espaço de reflexão e prática libertadora.

Como na tradição ancestral dos orixás, Exu é sempre o primeiro que come, abrindo os caminhos do dossiê está o texto **Dembwa: iluminando encruzilhadas e existências**, de Diego Gonçalves Cordeiro. O artigo fundamenta-se nos conceitos de encruzilhada, rachadura e gozo para analisar o processo de criação da iluminação do espetáculo Dembwá, feito em Salvador (BA), colocando as implicações políticas e sociais da precariedade para o desenvolvimento das artes cênicas no país.

Na sequência, temos o texto **KAKAMIA 3000 – a linguagem da audiotour e uma experiência teatral abolicionista**, de Murilo Moraes Gaulês. A partir de uma proposta de leitura dinâmica, o autor reflete sobre o espetáculo de 2022, *KAKAMIA 3000*, da CiA dXs TeRrOrlS TaS, de São Paulo (SP). Tanto o espetáculo quanto o texto problematizam as discussões referentes ao abolicionismo penal no país, tema imprescindível nas atuais discussões sobre encarceramento, seletividade penal, racismo e democracia.

Temos então dois artigos emblemáticos que vão levantar paralelos entre momentos críticos diferentes da democracia brasileira, elaborando uma reflexão sobre censura e perseguição nos tempos da ditadura militar em diálogo

com as perseguições de caráter ideológico que assolaram o país a partir da segunda metade da década de 2010, são eles: **Primeira Feira Paulista de Opinião e O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu: notas sobre a censura ao teatro no Brasil – 1968/2017**, de Victor Luvizotto Rodrigues, e **A pós-memória como dispositivo de resistência política na peça Bolo republicano**, de Gabriela Guimarães Luque. O primeiro fala da experiência de censura vivida pela atriz Renata de Carvalho em 2016, quando de uma apresentação de sua peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* na cidade de Jundiaí (SP), em paralelo à censura feita ao espetáculo de Augusto Boal, *Primeira Feira Paulista de Opinião*, de 1968, no auge da ditadura militar. O segundo texto, de Gabriela Guimarães Luque, reflete sobre o processo criativo do espetáculo *Bolo republicano*, escrito e dirigido pela própria autora e estreado em 2022, em Belo Horizonte (MG). A peça parte de uma investigação pessoal em que a artista revisita as marcas deixadas pela ditadura militar em sua família, articulando essas memórias ao processo eleitoral que levou a extrema-direita ao poder em 2018.

O texto seguinte, **50 anos de Ajuricaba: uma paixão amazônica**, de Howardinne Leão, traz uma perspectiva sobre o teatro realizado em Manaus (AM), especialmente a partir da atuação de Márcio Souza e do grupo TESC. A autora entrelaça as narrativas da histórica montagem de *A paixão segundo Ajuricaba*, apresentada em 1974 pelo grupo, com reflexões sobre o fazer teatral fora do eixo cultural hegemônico do país.

O uso do teatro como ferramenta de debate democrático é o tema do texto **Cenopoesia: democracia na rua, uma construção cenopoética**, de Fabio Ariston. A partir de uma abordagem qualitativa de pesquisa, o autor apresenta relatos da aplicação da *cenopoesia*, uma ferramenta de criação artística, em três diferentes contextos e localidades no Brasil, sendo um deles desenvolvido como política pública na área da saúde.

Essa é a nossa deixa para trazer dois textos de inestimável valor para a discussão sobre artes cênicas e democracia em nosso país: **O monta-desmonta das políticas culturais no Brasil**, de Lucas Valentim Rocha, e **Teatro de Grupo e participação na cidade de São Paulo: experiências com o desenvolvimento inicial da Lei de Fomento**, de Simone do Prado Romeo, ambos abordando as tão necessárias e atacadas políticas de

incentivo à produção de artes cênicas no Brasil. O primeiro traz um panorama dessas políticas desde a Era Vargas até os dias atuais. O segundo aborda a criação e implementação da bem-sucedida Lei de Fomento ao Teatro da Prefeitura de São Paulo, por meio da análise dos projetos contemplados em suas primeiras 21 edições.

O ensino e a aprendizagem do teatro e a experiência democrática: estética, jogo, coletividade, de Suzana Schmidt Viganó, adentra o terreno da aplicação do teatro em contextos pedagógicos fortalecendo a prática democrática. Nesse texto, a autora traz sua experiência com um grupo de alunas, em que a prática do jogo estético leva à construção de uma maior consciência participativa e democrática. Algo semelhante acontece com a aluna de Nicholas Belém Leite, autor do próximo texto, **Performar a existência para instaurar a presença: uma reflexão sobre a criação artística de uma mulher autista que vivia telenovelas**, uma mulher autista, que, através das aulas de teatro vivenciadas com o autor, passa a compreender o processo de criação ficcional, dando vazão criativa ao seu mundo interior.

Por fim, encerramos nosso conjunto de textos com a discussão urgente e necessária sobre as dinâmicas de abuso em contextos pedagógicos e de criação nas artes cênicas. O artigo **Vale tudo em nome da Arte? A primazia da eficácia estética e suas implicações nas dinâmicas de abuso e assédio na formação teatral**, de Martha Dias da Cruz Leite, aborda de forma crítica esse tema, problematizando práticas que, em nome de uma suposta excelência estética, perpetuam relações abusivas no processo de formação artística. Nesse texto, a autora nos convida a questionar quais os limites dessa prática e clama por um “compromisso ético inegociável” no estabelecimento dos processos artístico-pedagógicos.

Esperamos que os textos reunidos neste dossier inspirem reflexões profundas e despertem lampejos de resistência em meio a um mundo que mergulha em uma crise sociopolítica cada vez mais aguda. Que estas páginas se tornem ferramentas de imaginação política no combate aos ataques que a democracia sofre constante e frequentemente. Que as narrativas e reflexões aqui presentes nos enchem de esperança, com a certeza de que a arte é um caminho profícuo de resistência na concepção de maneiras de partilhar o sensível e fortalecer nossas lutas democráticas.



Artigo

DEMBWA: ILUMINANDO ENCRUZILHADAS E EXISTÊNCIAS

DEMBWA: ILLUMINATING CROSSROADS AND EXISTENCES

DEMBWA: ILUMINANDO ENCRUCIJADAS Y EXISTENCIAS

Diego Gonçalves Cordeiro

Diego Gonçalves Cordeiro
Artista da cena nas encruzilhadas de linguagens, funções e perspectivas.

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança na Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA/UFBA), licenciado e bacharel em Dança pela mesma instituição, e ator formado pelo curso de Humor da SP Escola de Teatro. A partir das máscaras cômicas, sua pesquisa se enraíza nos cruzamentos entre dança, teatro e circo, buscando relações entre a comicidade e a criação coreográfica, entre os ofícios da cena e dos bastidores. Exerce outras funções no campo artístico como iluminador, diretor, produtor, cenotécnico e videomaker de espetáculos cênicos. Foi bolsista Fapesb durante sua pesquisa de mestrado, intitulada “Comicoreografias: análises e correlações entre máscaras cômicas e espetáculos de dança contemporânea”.

E-mail: diegoncor@gmail.com

Resumo

O texto visa provocar reflexões sociopolíticas e identitárias sobre formas de resistência e existência, explorando a encruzilhada entre a criação do espetáculo Dembwā e a pesquisa de mestrado do autor. Ao integrar a análise das máscaras cômicas com a concepção da iluminação para a obra, o texto investiga como essas interseções expõem fissuras nos padrões estabelecidos e abrem possibilidades para novas formas de reorganização e permanência de grupos independentes no campo cultural.

Palavras-chave: dança, criação, sociopolítico, resistência, interdisciplinar

Abstract

This study aims to provoke sociopolitical and identity reflections on forms of resistance and existence, exploring the crossroads between the creation of the performance Dembwā and the author's master's research. By integrating the analysis of comic masks with the lighting concept for the work, this study treats how these intersections expose fissures in established patterns and open possibilities for new forms of reorganization and permanence for independent groups in the cultural field.

Keywords: dance, creation, socio-political, resistance, interdisciplinary

Resumen

Este texto pretende provocar reflexiones sociopolíticas e identitarias sobre las formas de resistencia y existencia al explorar las encrucijadas entre la creación del espectáculo Dembwā y la investigación de máster del autor. Al integrar el análisis de las máscaras cómicas con la concepción de la iluminación de la obra, este texto aborda cómo estas intersecciones exponen grietas en los patrones establecidos y abren posibilidades para nuevas formas de reorganización y permanencia de grupos independientes en el ámbito cultural.

Palabras clave: danza, creación, sociopolítico, resistencia, interdisciplinar

Este texto reflete as encruzilhadas que encontro ao longo do caminho, abordando minhas escolhas estéticas enquanto artista da cena, o rumo da minha pesquisa de mestrado em desenvolvimento e o papel que desempenho como iluminador. Trato de como esses cruzamentos interdisciplinares provocam reflexões políticas sobre modos de existência, sobrevivência e permanência no tempo atual.

Compreendo que os processos criativos são singulares, mas acredito que este texto possa trazer algumas reflexões políticas, culturais e sociais que abarquem e contemplem outros corpos e histórias. Sempre reforço: leiam este texto sem o ideal da verdade absoluta, porque, para alguns, é só luta. A comunicação, como me ensinam Exu¹ e Grada Kilomba (2019), é uma via de mão dupla; não adianta falar para os que não estão dispostos a ouvir. É preciso honrar nossos ouvidos, ao mesmo tempo que se afia a língua para, quando necessário, cortar. Ebó de boca². Ensinamentos do cuidado ancestral.

Escrevo como forma de visualizar os engendramentos da vida no mesmo quadrado, mostrando que, na esfera macro, as relações profissionais, pessoais e interpessoais não se separam. As frases que escutei de parceiros durante minha trajetória, como “isso é meu trabalho, isso é minha vida” ou “isso é profissional, isso é do âmbito pessoal”, não fazem sentido nas minhas vivências; não são tão simples como é dito no discurso. Frases que são refletores de marcadores sociais de pessoas com privilégios mais acentuados que outras. Para alguns, acredite, a vida se mistura em diferentes zonas de acontecimentos.

Minha caminhada artística se dá pela existência de projetos políticos e sociais na zona leste, periferia de São Paulo, que ofereceram cursos gratuitos nas linguagens artísticas do teatro, da dança e do circo. Apesar de parecer que

-
1. Orixá cultuado em religiões de matriz africana, é o responsável pela comunicação dos humanos com outras divindades, conhecido como guardião das encruzilhadas, orixá que movimenta, transforma, nos possibilita caminhos. Nos rituais é o primeiro orixá a ser chamado e cultuado.
 2. Ebó é um rito realizado nas religiões de matriz africana, no qual se oferece alimento às divindades como forma de fortalecer nosso asé. O ebó de boca segue esse mesmo princípio e é realizado com a força da palavra, sendo uma maneira de concretizar nossos desejos e transmitir mensagens de crescimento e aprendizado no mundo. Esse termo é amplamente utilizado por Thiffany Odara em suas redes sociais e aparece na música de mesmo nome do compositor e cantor Thiago Thomé.

foi ali que iniciei os estudos e entendimentos acerca de criação e conceitos de arte, depois de anos imerso em pesquisas, entendo que são meus antepassados que me entregam boas ferramentas de base para seguir os caminhos que preciso. Sou oriundo de uma família pobre do sertão de Pernambuco, que migrou para São Paulo em busca de uma vida melhor. Que canta para serenar as dores do trabalho braçal, que ri quando não tem nada, porque a fé é o único alimento, que dança para celebrar pequenas vitórias, que junta uma família grande num pequeno quintal, para compartilhar o que se tem e não esquecer de onde se veio. É desse chão, dessa terra, que parto para as criações. É da lembrança de ouvir minha mais velha cantar enquanto costurava para botar o alimento na mesa, cantava enquanto preparava a terra ou ralava o alimento que dessa terra saiu. Um canto que clama, um canto que distrai e um canto que agradece. Da convivência com meu mais velho, que hoje aos 95 anos ainda torna a luta mais leve e engraçada, com a sagacidade do brincador, que improvisa danças de forma cômica e conta histórias e peripécias de um tempo nada simples. Não que o tempo de hoje seja simples. Ele é espiralar, “retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021, p. 63). As marcas são passadas de geração em geração. As dores tomam outras proporções.

Acredito que não à toa me identifiquei com as máscaras do palhaço e do bufão em minhas formações, treinamentos e pesquisas. São elas que revelam as discrepâncias do mundo. Após finalmente conseguir ingressar no meio acadêmico, resolvi olhar com mais cuidado para os caminhos que trilhei até ali, ao perceber que minha história e a de muitos como eu não têm suas narrativas e olhares contados ali dentro pelos seus pares. E quando esses estão presentes, a preocupação pela permanência é tão grande, que se transforma em pequenas lutas diárias para se encaixar a padrões irreais e violentos.

Esta breve introdução apresenta tanto a natureza do texto quanto a do seu autor. Explorarei as encruzilhadas entre minha pesquisa de mestrado e a criação do desenho de luz do espetáculo *Dembwa*³, ao mesmo tempo em que peço licença, abrindo possibilidades de diálogos e reflexões.

3. Espetáculo de dança independente criado na cidade de Salvador (BA), por Marcos Ferreira e Ruan Wills.

Agô, Bandagira⁴

A pesquisa que desenvolvi no mestrado⁵ surgiu do desejo de revisitar os fundamentos, lógicas e princípios presentes nas máscaras cômicas do Palhaço, do Bufão e das Larvárias em espetáculos de dança que incorporam elementos de comicidade em sua composição cênica. Explorei os cruzamentos, similitudes, analogias, oposições e diferenças estéticas, políticas e interdisciplinares realizadas por grupos ou artistas, sempre sob a ótica oferecida por essas três máscaras. Compreendo a máscara não só como objeto físico que se presentifica entre público e intérprete, mas também enquanto ambiente, sensação, fisicalidade e corporeidades. Costa e Duarte (2017) propõem pensar a máscara enquanto arquitetura, não apenas em sua forma, mas focado também nas relações e dinâmicas que elas possibilitam, geram e revelam. As máscaras nos convidam a mergulhar em outras lógicas relacionais, nos fazem perceber o ambiente, os comportamentos, os ritmos, os vícios que algumas vezes passam desapercebidos por uma rotina. As máscaras são como “portais de acesso a todo um universo imaginário, a toda uma forma de compreensão de mundo” (Brondani, 2017, p. 16).

Para este estudo, ao longo dos componentes curriculares, desenvolvi um sistema de variáveis que permite analisar os espetáculos selecionados, utilizando uma padronização para identificar as proposições de ambientes e localidades de cada espetáculo, as lógicas aplicadas no jogo cênico, as dissidências apresentadas ao público e os resultados artísticos obtidos. Nomeei as três variáveis como Rachadura, Encruzilhada e Gozo. A primeira variável identifica as localidades identitárias das obras e figuras observadas; a segunda examina as relações estabelecidas, os procedimentos cênicos e os cruzamentos de sentido; e a terceira analisa as resultantes geradas e os processos de identificação.

-
4. Agô é uma palavra iorubá utilizada nos terreiros de candomblé da nação Ketu para pedir licença. Bandagira tem o mesmo significado, porém é utilizada nos terreiros de candomblé da nação Angola.
 5. Pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA-UFBA), orientada pela profa. dra. Mirella de Medeiros Misi. Fomentada pela Fundação de Amparo à pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). Integrante do Elétrico – Grupo de pesquisa em Ciberdança (CNPq).

Para identificar as localidades identitárias por meio da variável Rachadura, apoio-me em Dénètem Touam Bona (2020), que define fronteira como uma zona de contato. Ela facilita a interação com as estranhezas dos próximos e, ao mesmo tempo, complexifica os territórios corporais. Esses espaços afirmam existências, resistências e reinvenções do ser. Acredito que essa variável revele as identidades em cena. O que se estabelece aqui é a relação primordial entre interlocutores, antes mesmo do resultado cênico, destacando fissuras sociais que emergem das identidades presentes em cena. As figuras, ao expor problemáticas identitárias, político-sociais, raciais, de gênero e de poder, criam rupturas naturais no tecido social. Essas rachaduras são formas de situar as identidades sociais no contexto em que se encontram, expondo as complexidades e camadas de existência e permitindo uma compreensão mais profunda da identidade territorial.

A variável Encruzilhada analisa as escolhas cênicas feitas pelos artistas na construção e nos resultados das obras. As encruzilhadas representam possibilidades e escolhas na nova comunicação que se estabelece. Com base em Leda Maria Martins (1997), que define encruzilhada como um operador para interpretar questões sistêmicas e epistêmicas em processos interculturais e transculturais, investigo as escolhas poéticas de cada espetáculo, explorando sentidos, técnicas, procedimentos e focos estratégicos na composição cênica.

Observo as interações, as dinâmicas de ação e reação, os cruzamentos de significados, e a fluidez ou rigidez da performance, revelando interesses subjacentes. Essas encruzilhadas delineiam as normas e limites que os corpos assumem na representação cênica.

Na encruzilhada, é essencial que o corpo esteja presente e a escuta apurada. São princípios para que o intérprete faça escolhas coerentes na construção do ambiente, e mantenha o corpo vivo no momento cênico sem carregar idealizações externas. “Se idealizamos o chão no qual dançamos, idealizamos o corpo que dança e nessa idealização nos afastamos do presente, nos afastamos da realidade” (Bispo, 2021, p. 21). Para as máscaras, assim como o chão de Bispo, quando o corpo está idealizado, ele se distancia do presente. Conexões profundas entre intérprete, máscara e público são

essenciais para que o chão que se dança seja carregado de significados, se torne fértil.

O Gozo, nesta análise, surge da interseção das variáveis Encruzilhada e Rachadura, com foco no público. Esta variável está ligada ao reconhecimento mútuo, à identificação, à expressão emocional, à catarse, ao riso, ao choro que se manifesta de maneira orgânica, nem sempre racional. A máscara, ao encontrar o observador, tensiona significados que proporcionam gozo em múltiplas camadas. Nesse sentido, peço licença para utilizar o conceito de queda proposto por Jairson Bispo (2021) em sua dissertação, que, apesar de tratá-la como procedimento metodológico de criação ou como uma resultante de violências e abusos, sinto que a máscara tem o poder de irradiar essa queda também para aquele que a observa.

A queda pode ser mudança. Ela propõe mudança. Propõe alteração de sentidos, de posições, de posicionamentos, demanda espaços de poder, instaura revoluções, pode nos fazer experimentar dançar as narrativas das nossas próprias articulações, pode nos fazer emergir. A queda pode ser revelação. Pode fazer aparecer o implícito, o submerso, o que parece ausente, o que se esconde por detrás de uma dança tímida. Pode ser introspecção, ser um chamado para voltar-se para dentro, um encontro consigo. [...] Ao tempo que faz coisas sucumbirem, faz outras revelarem-se, ao tempo que desestabiliza posicionamentos supremacistas, faz insurgências e ímpetos de resistência aparecerem. Tem efeito transformativo, faz as certezas se mostrarem insuficientes (Bispo, 2021, p. 80).

Essa queda revela a insuficiência das certezas, e esse gozo é o que emerge da interação entre a máscara e o repertório do público.

Com esse sistema brevemente apontado, tratarei agora de aplicar as variáveis ao espetáculo *Dembwa*, mesmo sabendo que em sua composição artística a obra não tem como princípio a lógica da comicidade. Em seguida, desenharei como se deu o processo de criação da luz para a obra concebida por Marcos Ferreira⁶ e Ruan Wills⁷.

-
6. Marcos Ferreira, 33 anos, artista dançarino e coreógrafo. Atuou nas principais companhias de dança da cidade de Salvador, e atualmente está licenciando em dança pela escola de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
 7. Ruan Wills é filho caçula e assim como a história de vida de sua mãe e dos seus, é um multiartista vivendo a ginga das múltiplas formas de se mover, o mundo em pesquisas afro diáspóricas.

Dembwa, Ndembwa, Kitembo, Tempo

Dembwa é um termo do tronco linguístico bantu, que pode ser visto como senhor do tempo cronológico, dono do tempo, entre outras significâncias. Na nação angola este *Nkisi*⁸ é representado por uma bandeira branca e cultuado em uma árvore, “cuja parte acima do solo representa o mundo dos vivos e a parte abaixo do solo, as raízes, o mundo dos mortos; e Tempo, por meio da sua árvore, liga esses dois mundos; tem parte com o que está no ar e com o que está na terra” (Pinto, 2023, p. 273). Ele é rei, responsável por mudanças climáticas, pelo ar, pela chuva, pelo sol, pelo vento e pelo próprio tempo. É encontrado variações em seu nome, a depender do terreiro que se frequenta.

O espetáculo de dança que traz o mesmo nome, carrega em sua estrutura cênica uma potência ancestral. Assim como a árvore que se conecta entre dois mundos, entre as raízes e a sua copa, Marcos e Ruan se conectam a diferentes tempos, um tempo outro, um tempo agora, um tempo que virá. Isso é uma tecnologia ancestral, colocar seus corpos como tempo. Ser *sankofa*.

O *adinkra*⁹ *sankofa*, nos propõem olhar para o passado e construir sobre essa base. Ele te diz, “volte às suas raízes e construa sobre elas, para o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade da sua comunidade em todos os aspectos da realização humana” (Nascimento, 2001, p. 125).

Me juntei aos dois para acompanhar o processo no segundo semestre de 2023 e pensar em uma proposta de luz para o espetáculo. Ainda me recordo dos lugares que visitei no primeiro ensaio que assisti. Talvez as palavras escritas não deem conta de tudo que me atravessou. Saí balançado, vendo algo tão bem assentado. Não encontro outra palavra a não ser essa para falar sobre a sensação. Se no candomblé o assentamento, ou *igbá*, é a morada do orixá, é o próprio orixá materializado, é a energia vital, a boca que se alimenta, o ouvido que escuta, o lugar de criação de vínculos, não consigo me desprender da ideia de que esse espetáculo está plenamente assentado. Nele, carrega-se uma energia inexplicável; há alimento, há corpo, respira, se movimenta, bebe, transpira, ensina, aconselha, acolhe, abraça. É complexo falar.

8. *Nkisi* é um termo que provém da língua africana quimbundo. Nas religiões de matriz africana como no candomblé de Angola, é utilizado como divindade ou energia divinizada.

9. Conjuntos de símbolos gráficos, pertencentes a um antigo sistema de escrita africano.

Ao relatarem que ensaiavam esse trabalho desde o início de 2023, com um desejo de compartilharem a cena, de reviverem memórias, de imaginar futuros, de celebrar a família, de trazer a infância, de saudar o chão do terreiro, de compartilhar com o público a cultura preta, de dançar a partir de outras referências, sem uma cultura advinda do eurocentrismo, tive a certeza de que esse trabalho não estava sendo ensaiado desde o início do ano. Cronologicamente é impossível explicar, mas esse trabalho surge de um olhar para o passado com muito cuidado, para as violências vividas, para as batalhas ganhas, para as dificuldades compartilhadas, que vêm muito antes do útero. É perceber que este ensaio inicia muito antes dos dois nascerem, e todas as experiências que foram vivenciadas durante suas vidas transbordam como coreografias. Digo isso, não só no campo do olhar apaixonado pelo trabalho, mas ao perceber que existem corpos trabalhando incessantemente antes, durante e depois do espetáculo; são corpos disponíveis que condensam energias no palco, para que algo maior que eles alcancem os seus. Novamente, ensinamento ancestral. Assim como no terreiro, existem as funções a serem realizadas para o culto ao orixá, para que esse espetáculo exista, há muita função a se fazer, é ritualístico, é sagrado.

Figura 1 – Dembwa



Foto:

Alice Rodrigues – Acervo do espetáculo.

Ao olhar através da variável Rachadura, é possível ver as frestas apresentadas nas figuras que compõem o espetáculo (Figura 1). São corpos

pretos, LGBTQIAPN+, periféricos, de terreiro, que trazem figuras sagradas para se blindar das violências, são corpos politizados e que apresentam uma história de luta e vitórias. Não as histórias que são contadas nos livros de escola com um direcionamento eurocêntrico, são histórias de realezas, histórias de famílias, histórias de comunidade.

Analizando a variável Encruzilhada, é possível perceber que as composições coreográficas e escolhas estéticas carregam símbolos da diáspora africana. Na sonorização, unem o funk aos toques de atabaque, mesclados com falas de familiares, de irmãos do axé e de amigos. No cenário (Figura 2), a imagem de uma janela ao fundo, com formatos de *sankofa* e pregadores espalhados, propõe um quintal no espaço todo desvelado.

As vestes, feitas de colagem de diferentes tecidos (Figuras 2 e 3), reforçam ainda mais a fluidez entre diversas camadas de histórias não contadas.

Trazem em seus corpos movimentos malemolentes do samba de roda, das danças afrodiáspóricas, do axé dos anos 1990, dos passinhos do Rio de Janeiro (Figura 4), da capoeira, das corporeidades dos orixás, de figuras maternas, e compartilham com o público os olhares de enfrentamento, gerando diálogos. Como os criadores bem colocam, é uma ginga como mecanismo tecnológico. A luz como elemento que compõe as variáveis da encruzilhada, será abordada mais à frente.

Figura 2 – Dembwa



Foto: Alice Rodrigues – Acervo do espetáculo.

Figura 3 – Dembwa



Foto: Alice Rodrigues – Acervo do espetáculo.

Figura 4 – Dembwa



Foto:

Alice Rodrigues – Acervo do espetáculo.

Ao olhar pela perspectiva da variável Gozo, é possível perceber reações diversas. Essa talvez seja a mais difícil de se observar, pois se eu, que faço parte da equipe, não consigo concretizar o pensamento e sensações em fala,

quem dirá trazer a verdade sobre a sensação do outro. Mas o que consigo analisar é que, em apresentações onde o público é majoritariamente composto por artistas da dança, ou do teatro ou de áreas afins, existem identificações, a catarse acontece, embora sempre se escute análises sobre a obra a partir de referências técnicas próprias. Essas podem ser referências que dialogam com a proposta, mas também podem ser comparativas em relação a outros estudos de dança, inclusive com um olhar técnico sob um prisma eurocêntrico. Não trago juízo de valores, só é algo que acontece. Quando esse público é formado por pessoas que não são das áreas das artes, como aconteceu em uma das apresentações em Paulo Afonso (BA), as reações são plurais, a identificação não passa pelo crivo da técnica utilizada, mas sim do compartilhar as sensações propostas. É emocionante ver os representantes das religiões de matriz africana em Paulo Afonso saírem com um olhar de gratidão e benção. As crianças negras, atentas e inspiradas, reconhecendo sua própria história e possibilidades. Isso é uma centelha que incentiva todos a lutar contra a realidade imposta por uma sociedade racista e embranquecida. A catarse ocorre em diversos encontros, mas com parâmetros distintos.

Muíla

O termo que dá nome a esta seção é uma expressão bantu utilizada pela nação Angola e significa vela. Começo assim, pois é pelo fogo da vela que se iluminam os caminhos sagrados. Iluminar a luz de *Dembwa*.

Pela primeira vez em minha trajetória, as imagens e propostas de luz se desenhavam em minha mente enquanto assistia ao primeiro ensaio. Durante a escuta dos desejos e anseios dos criadores, percebi que estávamos caminhando sobre o mesmo chão. Uma encruzilhada surgiu, e isso de alguma forma me confortou, pois as imagens que surgiam em minha mente não estavam desconectadas da realidade. Criei um desenho que proporcionasse diferentes perspectivas, mas que nunca fosse completamente iluminado. Utilizei luzes laterais assimétricas, ângulos que criam sombras e manchas, criando a ilusão de ver e não ver os corpos. Luzes que, por meio de rebatimento e de sombras projetadas, iluminam o espaço, criando ambientes e silhuetas, com pequenos recortes de luz que destacam o corpo (Figura 5).

Figura 5 – Dembwa



Foto: Alice Rodrigues – Acervo do espetáculo.

Desde o princípio, não fazia sentido montar uma luz geral para o espetáculo. A iluminação teria que ser algo que se completa e se constrói através de recortes de diferentes ângulos, que criam formas e volumes variados. São luzes que se desenham no chão com formas quadradas ou circulares, definindo espaços geométricos ou difusos que mancham o espaço. Não uso filtros de cor nos refletores para manter a luz crua, que considero essencial para a ambiência do trabalho.

A operação é o que dá impulso à dramaturgia da luz. É desenhar o tempo de cada elemento que ocorre, desde trocas sutis e imperceptíveis até movimentos rápidos e precisos que fazem corpos desaparecerem ou surgirem rapidamente. Conto também com a programação de *chase*¹⁰, que me permite criar movimento de operação sem a necessidade de utilizar os comandos manuais.

Esses recursos oferecem múltiplas possibilidades de ambiência, desde atmosferas soturnas até ambientes ensolarados. Podem reduzir ou ampliar o espaço, criar periferias ou centralizar, destacar ações específicas e criar

10. É a criação de um movimento de luz programado anteriormente ao show. Com isso, é possível criar transferências lentas ou rápidas de diferentes refletores ao mesmo tempo.

ilusões de distância e proximidade entre os corpos, revelando e ocultando diversas corporeidades.

Padê de Exu

É fundamental reconhecer que ser artista no Brasil é um desafio quase onírico devido às condições precárias enfrentadas. A falta de recursos para grupos e artistas independentes é alarmante. Um exemplo é a função de iluminador que, frequentemente, desenvolve a iluminação para trabalhos sem ensaios técnicos, baseando-se apenas em experiências anteriores, conhecimento técnico dos equipamentos e nas possibilidades oferecidas por estruturas de diversos espaços. Essa precariedade não assola apenas a área da iluminação, mas toda engrenagem de produção cultural. Artistas que precisam se submeter a uma lógica do mercado com uma mentalidade capitalista de produção, que prioriza os custos e lucros em vez de considerar os princípios necessários para a realização de uma obra. Para os grupos e artistas independentes, o resultado raramente corresponde ao planejado, vivendo-se em um constante “armengue”. Em Salvador, armengue descreve algo feito de improviso, uma gambiarra para resolver problemas de forma alternativa. Embora frequentemente pejorativa, a expressão também revela um resultado que, apesar das condições adversas, acaba funcionando. No entanto, o armengue constante coloca o artista em um limbo de escassez de recursos e direitos.

No contexto cultural brasileiro, especialmente entre aqueles com poucos recursos, essa abordagem improvisada é uma constante. Com políticas públicas e investimentos insuficientes para atender à alta demanda, os contemplados por editais ou prêmios frequentemente enfrentam a pressão de entregar resultados significativos sem as condições ideais. Isso contrasta fortemente com os padrões e produções internacionais ou com os recursos abundantes das produções privadas.

Durante minha experiência em festivais internacionais de teatro e dança, observei que, nos países do Norte Global, cada membro da equipe desempenha uma função específica no processo criativo, com uma hierarquia bem definida e regras claras. No Brasil, no entanto, poucos conseguem se consolidar em uma única função artística. Aqueles que têm recursos financeiros

desde o início podem se dedicar exclusivamente à arte. Para os demais, a realidade exige um envolvimento intenso em diversas atividades: lutar por políticas públicas, gerenciar projetos, submeter propostas a editais, lecionar, desempenhar múltiplas funções no campo cultural e até trabalhar em outras áreas para garantir uma renda de sobrevivência. É raro encontrar alguém que se limite a uma única função.

Além disso, ser artista no Brasil implica desafios adicionais quando se é preto, pardo, pobre, periférico, marginalizado, LGBTQIAPN+, indígena, mulher ou mãe, entre outros marcadores. A soma desses fatores torna a situação ainda mais difícil, exigindo um esforço ainda maior para viabilizar um trabalho e construir uma carreira.

Entendo em *Dembwa* uma tecnologia nova de permanência, um trabalho que dá luz a existências desconsideradas ao longo da história, memórias que surgem de muitos que foram silenciados. Que carrega na sua produção um grupo de artistas pretos e pardos, que se desdobram em muitos para que algo sagrado seja compartilhado. Assim, volto ao pensamento inicial do texto: não é possível separar a vida em acontecimentos distintos, a vida é uma mescla de vivências.

O padê de Exu é para que ele, senhor da comunicação, nos dê chão. Que, na encruzilhada, possamos descobrir novas perspectivas e formas de abordar as produções independentes. Agradeço por ter sido guiado para a encruzilhada de *Dembwa*. Publicamente, peço a benção e expresso minha gratidão a Marcos e Ruan pelo convite de iluminar algo em que acredito e que reflete uma parte de mim. Sou grato por me permitirem criar uma luz que dança. Que os caminhos se abram. Laroyê, Exu, Exu é mojubá!

Bibliografia

- BISPO, Jairson Pereira. **Movediço estudo de chão**. 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.
- BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Tradução de Milena P. Duchiade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BRONDANI, Joice Aglæe. Bufão: máscara e conexões rituais. **Conceição/Conception**, Campinas, v.6, n. 1, p. 15-34, 2017. DOI: <https://doi.org/10.20396/conce.v6i1.8648652>

- COSTA, Felisberto Sabino da; DUARTE, Rudson Marcelo. O corpo-máscara e a construção do cômico. **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 176-190, 2017. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002865868.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2024.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. Sankofa: educação e identidade afrodescendente. In: CAVALLEIRO, Eliane (org.). **Racismo e anti-racismo na educação**: repensando nossa escola. São Paulo: Summus, 2001. p. 115-140.
- PINTO, Valdina. A nação angola no II encontro de nações de candomblé. In: SILVA, Vagner Gonçalves da et al. **Através das águas**: os bantu na formação do Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 2023. p. 263-279. (Coleção Viramundo).



Artigo

KAKAMIA 3000: A LINGUAGEM DA AUDIOTOUR E UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL ABOLICIONISTA¹

***KAKAMIA 3000: THE LANGUAGE OF AUDIOTOUR
AND AN ABOLICINIST THEATER EXPERIENCE***

***KAKAMIA 3000: EL LENGUAJE DEL AUDIOTOUR Y
UNA EXPERIENCIA DE TEATRO ABOLICINISTA***

Murilo Gaulês



Murilo Gaulês

Pós-doutorando em Artes pela ECA/USP. Doutor em Corporeidades, Memórias e Representações Cênicas Contemporânea e Mestre em Teoria e Prática do Teatro pela ECA/USP. É fundador da CiA dXs TeRrOrIsTaS e coordenador do curso de extensão “Teatro, Prisão e a busca por novos imaginários possíveis” vinculado ao LADCOR/USP.

¹ Este artigo integra a pesquisa de pós-doutorado “Por um teatro abolicionista: reflexões e práticas nas intersecções entre artes cênicas e abolicionismo prisional”, realizado no Laboratório de Dramaturgias do Corpo (LADCOR) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) sob supervisão da Livre Docente Maria Helena Franco de Araújo Bastos

Resumo:

Este artigo faz uma análise da auditour Kakamia 3000, realizada pela CiA dXs TeRrOrlsTaS em outubro de 2022 no parque da Juventude, São Paulo. O texto busca, por meio de uma observação participante, tecer diálogos interseccionais entre a produção teatral, som e abolicionismo penal a partir de uma experiência cênica mediada por fones de ouvido.

Palavras-chave: Audiotour, abolicionismo penal, artivismo, teatro abolicionista, performance

Abstract

This study analyzes the Kakamia 3000 auditour, held by CiA dXs TeRrOrlsTaS in October 2022 at Parque da Juventude, São Paulo. It seeks, via participant observation, to weave intersectional dialogues between theatrical production, sound, and penal abolitionism based on a scenic experience mediated by headphones.

Keywords: Audiotour, penal abolitionism, artivism, abolitionist theater, performance

Resumen

Este artículo analiza la auditour Kakamia 3000 realizada por CiA dXs TeRrOrlsTaS en octubre de 2022 en el Parque da Juventude, São Paulo. A partir de la observación participante, busca tejer diálogos interseccionales entre la producción teatral, el sonido y el abolicionismo penal mediante una experiencia escénica mediada por auriculares.

Palabras clave: Audiotour, abolicionismo penal, artivismo, teatro abolicionista, performance

No dia 2 de outubro de 2022, completaram-se 30 anos da maior chacina prisional da história do Brasil, um episódio estampado em sangue na trajetória de nossa democracia conhecido mundialmente como Massacre do Carandiru, na antiga Casa de Detenção de São Paulo. Em memória às 111 vítimas (e outras tantas subnotificadas) do genocídio que antecederia a eleição do (à época) prefeito de São Paulo, Paulo Maluf (conhecido por popularizar a frase “bandido bom é bandido morto” em sua campanha que prometia levar uma “Rota violenta” às ruas), a CiA dXs TeRrOrIsTaS desenvolveu uma série de intervenções artísticas no entorno do parque da Juventude (antiga Casa de Detenção de São Paulo), com o intuito de preservar a memória daqueles que se foram e elaborar novos imaginários políticos comunitariamente. Entre essas ações, trago destaque para a *audiotour Kakamia 3000: memórias audiografadas da prisão*, da qual esse texto pretende se desdobrar para discutir possibilidades interseccionais na relação entre cena, som, tecnologia e ativismo político.

Esse artigo se sustenta, principalmente, na noção de abolicionismo, um movimento cultural complexo que se desenvolve a partir de revoltas populares, protagonizadas por vítimas do sistema prisional-escravocrata (Ben-Moshe, 2018). Justamente por isso há um cuidado no registro acadêmico dessas ações gestadas no bojo dos movimentos sociais e todas as suas contradições cotidianas em não colonizar suas narrativas. Tal qual acontece com a vida, o movimento abolicionista é deveras bagunçado, contraditório e fora da lógica organizacional da formatação ocidental acadêmica. Tentar capturar esses movimentos nas formas de ordenação metodológica hegemônica, onde se fundamenta a escrita acadêmica ortodoxa convencional, seria um ato colonialista e fora da realidade da qual este texto trata. Por isso, peço à pessoa leitora que se deixe levar pelas contradições, desordens e desvios que fluem no decorrer da narrativa que se segue. Esse também é um jeito de experimentar os movimentos que aqui tento traduzir.

Audiotour: Teatro ou não?

Uma *audiotour* é uma caminhada guiada por fones de ouvido em que o público é convidado a realizar uma deriva por um trajeto previamente estabelecido, criando novas relações com a arquitetura, memórias e poéticas

emergentes do território. Costumam utilizar de uma dramaturgia particular que tece uma narrativa na qual o público se torna o grande protagonista da ação que se segue.

As primeiras *audiotours* surgem no início da década de 1980, com o advento da invenção dos *walkmans*.

Criado em 1979, o primeiro modelo de *walkman* foi desenvolvido por Akio Morita, coordenador do setor de áudio da Sony, que criou o aparelho porque queria poder escutar ópera durante seu trabalho desgastante e ficou popularmente conhecido como *soundabout*. Essa nova possibilidade de transitar pelo espaço acompanhado de um reproduutor de áudio portátil também reconfigurou as formas das relações sociais (que foram novamente reconfiguradas com o advento dos smartphones e seus aplicativos), criando verdadeiros estados de transe em jovens e adultos transeuntes das regiões metropolitanas de todos os lugares do planeta.

Inspirado por essa situação de transe, o diretor Chris Hardman fundou o coletivo Antenna Theater, que foi precursor dessa modalidade teatral a partir de uma metodologia que ele denomina *Walkmanologia*:

[...] eu sempre achei os aviões claustrofóbicos, sempre tem uma criança chorando lá atrás e você esqueceu o livro que pretendia ler e percebe que fica preso ali por horas sem nada produtivo para fazer. Então, esse novo dispositivo bizarro foi lançado no mercado, chamado Walkman, e eu decidi comprar um. Quando o avião estava prestes a decolar liguei o Walkman e, assim que o avião subiu ao céu, "The Ride of the Valkyries" começou a tocar. De repente percebi que estava acontecendo um evento teatral incrível e se chamava sincronicidade! O visual e o áudio estavam funcionando em sincronia e além disso, ao invés de assistir de longe, eu estava literalmente dentro do evento. Nasce assim a *Walkmanologia* [...]¹ (Hardman, 2013, tradução própria).

1. No original: "*I've always found airplanes to be claustrophobic, there is always a kid crying in the back and you forgot the book you intended to read so you realized that you're stuck there for hours with nothing productive to do. Then this new fangled bizarre device came out on the market called a Walkman and I decided to get one. So just as the airplane was about to lift off. I turned on the Walkman and just as the airplane lifted into the sky "The Ride of the Valkyries" began to play. Suddenly I realized that there was this amazing theatrical event happening and it was called synchronicity! The visual and the audio were working in sync and furthermore instead of watching from afar, I was literally inside the event. And thus was born 'Walkmanology'*".

Hardman sempre foi um artista entusiasta de novas linguagens da rea-lização teatral, tendo sido aluno do fundador do Bread and Puppet Theater, Peter Schumann, com quem experimentou formas de teatro itinerante e com a ausência de atores em cena (Navarro, 2021).

O primeiro espetáculo do Antenna Theater foi produzido em 1980 e se chamava *Vacuum* (Vácuo). A produção realizou entrevistas com diversos ven-dedores de aspiradores de pó e donas de casas, que foram devidamente editadas com sonoplastias de aparelhos de succção a vácuo, construindo uma narrativa sensorial. A experiência inovadora chamou a atenção do público e da crítica da época, chegando a realizar temporada na Europa. As reverberações das criações cênicas-sonoras realizadas pelo Antenna levantaram um debate que perdura há mais de 40 anos: *audiotour* é teatro ou não?

Essa questão foi levantada e popularizada em 1986 por Steve Erickson em matéria publicada para o *Esquire Classic*, que inicia com a pergunta: “Estaria Chris Hardman sabotando o teatro americano ou salvando-o?”

Figura 1 – Matéria da revista *Classic Square*, 1986



Fonte: Erickson (1986).

A ausência de atores ou de personagens materializados na cena, seu caráter híbrido e multilinguagem ainda têm sido motivos de forte debate acerca da compreensão sobre a prática da *audiotour* como uma linguagem teatral.

Em sua tese de doutorado, Cevales (2022) afirma que a hipervalorização da presença e a exibição para o outro como comprovação da atividade são constituintes do trabalho artístico nos dias de hoje e correspondem a um ideal de neossujeito elaborado pela lógica neoliberal e sugere:

Parece que, cada vez mais, um gesto artístico essencial para nosso momento seria uma retração em relação a essa exibição constante, recusando a presença contínua que é demandada de nós e de nossa imagem, assim como a comprovação da produção e eficácia que essa presença segue carregando (Cevales, 2022, p. 33).

A obsessão neoliberal da presença dos corpos como forma de comprovação da realização do trabalho, é equivocadamente salvaguardada pela máxima “o teatro é a arte do ator”, frase essa que por vezes hierarquiza e desclassifica uma série de outros profissionais fundamentais para a realização do fenômeno teatral (principalmente as pessoas que atuam como técnicas). O teatro é fundamentalmente um ofício da coletividade e precisa das relações e agremiações para se fazer acontecer. É uma arte de bando, onde cada indivíduo presente é fundamental e de igual importância para a realização plena do acontecimento cênico.

Longe de tentar resolver essa discussão neste artigo, o que podemos evidenciar como fato é que diversos outros coletivos teatrais pelo mundo também utilizaram da linguagem da *audiotour* em suas criações cênicas, como o grupo suíço-alemão Rimini Protokoll, o coletivo Teatro Dodecafônico e a CiA dXs TeRrOrIsTaS em São Paulo.

Esses trabalhos proporcionam novos olhares para o fazer teatral contemporâneo e, principalmente, para uma reflexão acerca do papel do espectador no acontecimento cênico, que passa a ser simultaneamente público e protagonista da ação, como já anunciava Chris Hardman (2013, tradução própria):

Uma vez que o público está livre de seus assentos e capaz de andar pelo palco, eles deixam de ser um grupo coeso e se transformam em indivíduos. Além disso, com os fones de ouvido, eles podem receber informações totalmente separadas e compreender que outros membros do público podem ter acesso a informações que eles não têm. Eles se tornam atores e espectadores².

2. No original: “Once the audience is free from their seats and able to walk around the stage, they stop being a cohesive audience and instead turn into individual preceptors.

Primeiros sons, primeiros passos, primeiras sensações

Antes de prosseguir com o texto, sugiro ao leitor que interrompa temporariamente seu fluxo de leitura e dispenda um tempo para imergir na experiência sonora do trabalho (ou naquilo que é possível viver dela). Há um QRCode localizado no topo deste artigo que pode ser mapeado com seu *smartphone* para te encaminhar para a dramaturgia sonora do experimento cênico original, *Kakamia 3000*, realizado pela CiA dXs TeRrOrIsTaS.

O referido espetáculo se trata de uma caminhada de aproximadamente dois quilômetros que se inicia na Casa da Frente Unificada de Resistência Interseccional Abolicionista (F.U.R.I.A.) – antiga sede das Terroristas – e que culmina no parque da Juventude, mais especificamente na muralha da antiga Casa de Detenção que dá de frente para o córrego Carandiru.

O trajeto é dividido em duas partes ou dois atos. No primeiro ato, orientado no arquivo de áudio de mesmo nome, o público sai da casa da F.U.R.I.A., passa por um bar que fica em frente ao espaço, segue pelas ruas do bairro da Vila Guilherme, fazendo uma parada em um açougue (Açougue Renascer), em um supermercado (Sonda), e finalizando em frente a um posto policial na praça Oscar da Silva. Por fim, o público é orientado a pegar um transporte público coletivo (ônibus) para chegar até a entrada do parque, ao lado da Penitenciária Feminina da Capital (PFC)³. O segundo ato traça um caminho por dentro do parque, que se inicia na entrada ao lado da PFC, atravessando as pistas de skate e quadras do parque, perpassando uma área verde e terminando na antiga muralha da Casa de Detenção de São Paulo, preservada pela arquiteta Rosa Grená Kliass, que assinou o projeto do parque após a demolição do presídio⁴.

Even further, with headsets on they can receive entirely separate information and come to understand that other audience members may be privy to information they are not. They become actors.

3. Caso haja interesse de acompanhar imageticamente, É possível se orientar pelo caminho traçado pelo áudio por meio do Google Maps, utilizando esse link: <https://maps.app.goo.gl/z17GG1D-nzBfseoz78>. Nesse caso, sugere-se que o leitor experimente utilizar o recurso do *Street View* para que possa visualizar o trajeto a ser percorrido no espetáculo com mais fidelidade.
4. O segundo trajeto pode ser visualizado no Google Maps pelo link: <https://maps.app.goo.gl/k2Es3jczwd5s3kvZ6>.

Ainda sobre a experiência prática aqui proposta, se você está na cidade de São Paulo e tiver interesse em viver parte da ação, sugiro que leve um pequeno grupo de quatro a dez amigos para a rua Paranhos Pederneiras nº 286 – Vila Leonor, e que coloquem a dramaturgia sonora para rodar simultaneamente em seus celulares. Utilizem fones de ouvido. Embora a experiência não possa ser vivida na íntegra, é possível experimentar alguns elementos estéticos, políticos e poéticos que podem dar outras nuances para o texto que disserto a seguir. Se você não está próximo à cidade, ou se não dispõe de recursos para essa viagem, sugiro então que apenas ouça o material com os olhos fechados e deixe que a imaginação te guie pelo trajeto. Não esqueça de usar os fones de ouvido. Por fim, se também não dispõe do tempo necessário para fazer uma apreciação sensível da *audiotour* em sua forma mais bruta, me esforçarei para trazer alguns detalhes que possam elucidar da melhor maneira possível as ações que hão de ser discutidas a seguir. Mas de antemão digo que a experiência com a leitura pode ser diferente de acordo com aquilo que foi presenciado pelo leitor. Tudo é uma questão de tempo, espaço, experiência e disponibilidade.

Kakamia 3000: abolicionismo penal e a experiência teatral em primeira pessoa

A CiA dXs TeRrOrIsTaS é um coletivo de artivismo que foi fundado pelo encontro de um grupo de pessoas LGBT+ inconformadas com o CIStema heteronormativo e relacionadas com o fazer em artes nas suas múltiplas linguagens. Suas criações produzem estéticas de manifestação para luta por direitos, contribuindo na luta de pessoas LGBT+ e sobreviventes do sistema carcerário, com a produção de recursos de expressão para a luta política. A CiA atua na região norte da cidade de São Paulo, território mais conservador do município e com o maior número de equipamentos militares por metro quadrado, por entender a necessidade de uma resistência que ocupe e transforme os territórios, possibilitando a convivência de diversidades de forma igual e justa.

Como dito anteriormente, *Kakamia 3000* se trata de uma caminhada guiada por fones de ouvido por um trajeto de aproximadamente dois quilômetros de distância, entre a Casa da F.U.R.I.A. e o parque da Juventude.

Durante o espetáculo, o público é convidado a caminhar pelas ruas dos bairros da Vila Guilherme, Vila Maria e Carandiru na companhia de uma das vítimas do Massacre do Carandiru, embora essa informação não seja dada no começo da performance-espetáculo. Durante o trajeto o público é constantemente convidado a imaginar quem é essa figura misteriosa que os convida para um passeio com direito a brincadeira de pega-pega na rua e uma parada para assistir a um espetáculo de teatro. A potência do trabalho está na sonoridade enquanto protagonista, tendo em vista que o personagem central da narrativa se mostra para o público somente enquanto uma voz no ouvido, o público é convidado a inventar a imagem de seu interlocutor.

Logo no início o espectador é apresentado a Kakamia 3000, uma inteligência artificial (IA) que veio do futuro com o intuito de catalogar fenômenos sociais que já não existem mais para os habitantes do seu tempo. O interesse da IA durante o experimento da performance é entender e registrar a existência das prisões que, dado o contexto, parecem não ser mais do que um mito folclórico em seu futuro visionário.

O protagonista do espetáculo é inspirado em Kakamia Jihad Imarisha, um dos personagens do livro *Anjos de cara suja*, da escritora de ficção científica e abolicionista prisional Walidah Imarisha (2023). Os sobrenomes iguais não são coincidência: Kakamia e Walidah são irmãos, ou pelo menos se tornaram quando se adotaram mutuamente durante seu encontro quando ainda eram dois jovens “marrons²” em processo de afrocentramento. À época, com dezesseis anos, Kakamia se encontrava preso por ser cúmplice de homicídio, o que lhe concedeu mais de trinta anos de sua vida construídos atrás das muralhas de diversos presídios estadunidenses. Em seu livro, Walidah conta três histórias de crime, prisão e redenção para narrar histórias daqueles que a abolicionista penal Ruth W. Gilmore vai chamar de os poucos terríveis (*terrible few*), “um punhado de humanos do planeta, estatisticamente insignificantes e socialmente imprevisíveis, cujas ações psicopáticas são matéria de tablóides e legislação de emergência” (Gilmore, 2007, p.15), comumente utilizados para legitimar a existência da brutalidade policial e o sistema carcerário como um mal necessário para a segurança pública.

Em seu romance, Walidah faz um exercício de resgate das humanidades que se perdem dentro das prisões quando se resume uma pessoa a apenas

um ato de dor cometido, impossibilitando que as potências que existem na pessoa por detrás do crime possam emergir e se desenvolver em sociedade. A autora realiza esse exercício com o intuito de afirmar que o sistema penitenciário não se justifica nem quando se trata de casos de crimes hediondos, dos poucos terríveis.

É essa retomada de humanidade de pessoas que foram capturadas pelo sistema penitenciário que a referida performance toma como motivação e foco narrativo.

Isso porque a CiA dXs TeROrlsTaS tem construído uma estética cênica a partir da interação com múltiplas linguagens para experimentar sensorialidades que inspirem ou suscitem o conceito de abolicionismo penal.

Segundo Liat Bem-Moshe (2018), abolicionismo penal é uma corrente de pensamento que questiona a validade e eficácia do sistema penal vigente. Os abolicionistas argumentam que o sistema de punição, especialmente o encarceramento, não cumpre suas finalidades de ressocialização, retribuição ou prevenção, e atua principalmente como um mecanismo de controle social e opressão.

Os abolicionistas acreditam que as prisões são ineficazes e desumanas. Elas não conseguem ressocializar os indivíduos e frequentemente exacerbam problemas sociais, como a violência e a marginalização. O sistema penal é visto como seletivo, punindo desproporcionalmente grupos vulneráveis, como pessoas pobres e negras, enquanto crimes cometidos por indivíduos de classes sociais mais altas muitas vezes não recebem a mesma atenção. Desse modo, as prisões são encaradas como uma violação a experiência plena de democracia que se aplica sobre corpos pobres e socialmente marginalizados.

Por isso, em vez de prisões, os abolicionistas defendem a adoção de métodos alternativos de resolução de conflitos e justiça, que não envolvam a privação de liberdade.

Angela Davis (2018) utiliza o termo complexo industrial prisional para se referir às relações políticas e econômicas que se produzem a partir de um mercado escravocrata de exploração de mão de obra de trabalho que ocorre em prisões privadas nos Estados Unidos. A influência de empresas privadas que oferecem trabalho em instituições prisionais não é algo exclusivo

dos Estados Unidos. Segundo o documentário *Como recuperar o fôlego gritando*, protagonizado por uma travesti sobrevivente do sistema prisional paulista, existem penitenciárias no Brasil que oferecem trabalhos diversos que podem oferecer até sete centavos por mês para uma pessoa presa em trabalho. Os salários mais altos chegam a meio salário-mínimo, conforme aponta a protagonista: “seiscentos reais para um preso está bom demais. Você evitou ‘perreco’ ocupou a sua cabeça e ainda ficou com seiscentos reais” (Gaulês; Nascimento, 2021).

Essa e outras denúncias são comuns e não são encaminhadas pelo judiciário nacional (e internacional), pois já existe uma legitimidade social de que criminosos privados de liberdade não são mais cidadãos e podem ter seus direitos constitucionais e humanidades subtraídas durante e após o cumprimento de sua sentença.

Como alternativa criativa a esse cenário enrijecido, Imarisha (2013) e sua coedutora Adrienne Marre Brown também organizaram uma metodologia de criação literária que realiza um manejo dos meios de produção em ficção científica e especulativa para fomentar novos imaginários políticos. Elas intitulam esse método como ficções visionárias, e esse também é um elemento fundamental na criação de *Kakamia 3000*. Ao hackear a metodologia de Brown e Imarisha para o campo das artes cênicas, a CiA dXs TeRrOrIsTaS realizou uma série de espetáculos teatrais e performances que buscam trazer experiências comunitárias do abolicionismo prisional para com o público. A proposta é utilizar da ficção científica como ferramenta estético-política de transformação social, que permite vislumbrar outros mundos possíveis ao colocar corpos marginalizados como protagonistas de narrativas ficcionais visionárias. Enquanto a ficção científica mainstream apenas realoca os problemas sociais de nossos tempos para um cenário futurista, a ficção visionária busca questionar nossos modos de organização social, de modo que nos permita reinventar novos modos de pensar/executar justiça. Inspirado em movimentos como o afrofuturismo, o processo de criação em ficções visionárias não é algo novo, como nos lembra Imarisha (2013), mas é fruto de um exercício criativo de pessoas engajadas em mudança social que tem utilizado do sonho e da elaboração conjunta como forma de desenhar coletivamente novos e melhores mundos possíveis.

Dessa forma, ficções visionárias não são utopias plenas, pois estas acabam por negar os fracassos inerentes à existência humana. Nós vamos cometer dor uns aos outros, vamos falhar, ser abusivos uns com os outros. O que as ficções visionárias fazem é construir uma narrativa em que seja possível mitigar a violência que hegemonicamente temos como resposta a nossas falhas sociais, trazendo alternativas de responsabilização dos algozes e reparação das vítimas como objetivo fundamental na resolução de conflitos.

Desde os primórdios da colonização o teatro e, principalmente, as práticas comunitárias do Teatro Negro, teve grande importância no abolicionismo brasileiro. Foi em 1870, no Theatro de Variedades de Madri, que oabolicionista André Rebouças conheceu as conferências antiescravistas promovidas pela Sociedade Abolicionista Espanhola. Nesses encontros o teatro tinha papel central para trazer o debate às massas e funcionar como facilitador pedagógico e semiótico para formar a população e trazer novos adeptos à causa. Ao retornar ao Brasil, Rebouças se inspira nas práticas do abolicionismo espanhol para promover as conferências emancipadoras em diferentes teatros do país, entre 1880 e 1881 (Njeri, 2021). O teatro passava a dar forma às expressões abolicionistas, após as missas de domingo, contando com ampla divulgação do jornal *Gazeta da Tarde*, de José do Patrocínio. Além disso, era comum que as companhias teatrais abolicionistas do século XVII utilizassem da renda arrecadada em suas bilheterias para comprar alforrias para pessoas escravizadas (Njeri, 2020). Com as consequências desses movimentos comunitários e da luta aquilombada, que fomentaram novos imaginários políticos acerca da inegociabilidade da humanidade do povo preto, em 1888 o estado brasileiro decretou a abolição da escravidão (ainda que com a péssima fama de ter sido o último país a fazê-lo e de ter sido o país que recebeu o maior número de pessoas escravizadas nas Américas).

Figura 2 – Cartaz da Sociedade Abolicionista anunciando a peça *A pupilla*



Fonte: Njeri (2020b).

Ainda no Brasil, Abdias Nascimento funda o Teatro do Sentenciado em 1940, quando esteve preso político da antiga Casa de Detenção de São Paulo, no bairro do Carandiru (Narvaes, 2020). Com uma metodologia de trabalho inovadora, Abdias pensava o fazer teatral como espaço de ensaio efetivo da revolução de forma integral, promovendo simultaneamente a crítica social sobre o cárcere institucional escravocrata e a manutenção das humanidades subtraídas dentro daquele espaço de moer gente. Em 1980, outras experiências narradas por Frei Betto, Maria Rita Freire Costa e Ruth Escobar são exemplos das práticas cênicas construídas no interior de instituições punitivas, em um momento extremamente delicado da política nacional.

Em *Kakamia 3000*, a inteligência artificial já anuncia o seu fracasso em seu prólogo: “Eu não tenho corpo, eu não tenho forma, eu sou uma sequência interminável de 1 e 0”. Para isso, a IA procura o perfil de uma pessoa que foi presa política do estado (passando pela premissa de que toda prisão é, necessariamente, uma prisão política), e assume essa personalidade para convidar cada espectador para dar um passeio pelas ruas da zona norte da cidade de São Paulo. O que o público não sabe logo de início, é que estão levando para passear as memórias de uma das 111 (e outras tantas subnotificadas) vítimas do Massacre do Carandiru.

Antes de iniciar o passeio, a IA convida o público a imaginar como seria a presença dessa personagem que se encontra materializada somente pelo som:

Você consegue, dizendo meu nome, imaginar quantos anos eu tenho?
Qual a cor da minha pele? Como são os meus cabelos? Será que eu tenho cabelos? Você consegue imaginar como eu estou vestido? Será que eu tenho sonhos? Qual a minha comida favorita?⁵

A ausência de atores, como afirmado por Hardman, coloca o público em um lugar simultâneo de protagonista e espectador da obra e vai além. Ao colocar o espectador como figura central de uma narrativa que aborda as consequências urbanas do complexo industrial prisional, também o convida a assumir responsabilidades na pauta, elemento fundamental para a luta abolicionista. Como já enunciava a célebre frase de Angela Davis: “Em uma sociedade racista, não basta não ser racista. É preciso ser antirracista.” As prisões são uma continuidade do projeto colonial escravocrata, pois como nos lembra Davis (2018, p. 51)

pessoas ex-escravizadas, que tinham saído recentemente de uma condição de trabalho corporal incessante, podiam ser legalmente sentenciadas à servidão penal. Imediatamente após o fim da escravidão, os estados do sul se apressaram para desenvolver um sistema de justiça criminal que pudesse restringir a liberdade das pessoas recentemente libertas. Pessoas negras se tornaram o alvo principal de um sistema legal em desenvolvimento, chamado por muitos de uma reencarnação da escravidão.

Colocar o público como protagonista que vive em primeira pessoa um espetáculo que confronta a realidade das prisões tem um poder estético, poético e político que fortalece as motivações do espetáculo. É uma prática que busca romper a barreira tradicional entre atores e espectadores, transformando o público em participantes ativos da performance. Essa abordagem pode ser vista como uma forma de democratização do teatro, onde a audiência não é apenas receptora, mas cocriadora da experiência teatral.

Integrar o público em cena como forma de experimentar a participação política é uma prática desenvolvida já por diversos artistas da cena.

5. Dramaturgia do espetáculo *Kakamia 3000*, não publicada.

O pesquisador Gustavo Hessmann Dalaqua (2019) reconstrói o conceito de representação democrática de Nádia Urbinati para discutir a representação democrática e a necessidade de mecanismos de participação direta. Esse conceito é frequentemente aplicado em análises de práticas teatrais que buscam integrar representação e participação política.

Urbinati propõe que a soberania em uma democracia representativa é diárquica, ou seja, composta por dois poderes: a vontade (decisões dos representantes eleitos) e o juízo (opiniões dos cidadãos na esfera pública). Dessa forma, a representação democrática ocorre quando há uma relação circular entre as decisões dos representantes e os juízos dos cidadãos, que se influenciam mutuamente. A autora defende que a influência dos cidadãos deve ocorrer por meio de uma política informal, como a advocacy de associações da sociedade civil, sem necessidade de mecanismos formais de participação direta.

Dessa forma, o teatro pode ser um campo de fomento e exercício da participação política de modo que o público protagonize e vivencie os conflitos sociais propostos, sendo integrado a esses e se colocando como coparticipante da crise que se desenrola na cena.

A partir dessa percepção, podemos afirmar que a performance *Kakamia 3000* objetiva questionar, por meio de uma encenação interseccional e conectada a outras tantas linguagens artísticas, o sistema prisional assim como suas consequências sobre o povo do Brasil, que tem a terceira maior população carcerária do mundo – com aproximadamente 839.672 pessoas presas (Highest to lowest..., 2025) –, e a polícia que mais mata e mais morre em todo o planeta (Mortes cometidas por..., 2024), trazendo a corresponsabilidade da existência do cárcere para as pessoas que estão em liberdade (público). Afinal, só existem pessoas presas porque também existem pessoas livres que corroboram a noção de cárcere.

Movimentos sociais antiprisionais, antiproibicionistas e abolicionistas penais têm sustentado, com toda legitimidade e razão, a urgência do fim das prisões. Mas essa afirmação/objetivo deixa uma lacuna pendente: “o que fica no lugar das prisões?”

A *audiotour* convida cada participante a olhar para a instituição prisional a partir do fora, pensando as relações de arquitetura, urbanismo e segurança pública que levam corpos marginalizados a serem afastados de espaços de convívio e cuidado, ao mesmo tempo em que são empurrados para o “crime” como alternativa de sobrevivência e, por consequência, para as prisões.

O princípio da encenação visionária está em corporificar sonhos comunitários, costurados a partir da (con)vivência de corpos marginalizados (nesse caso, pessoas sobreviventes do sistema prisional), que passam a se (re)conhecer e curar suas feridas a partir de encontros entre suas vivências e a compreensão de suas potências/tecnologias produzidas. Ao encontrar-se para imaginar um mundo sem prisões, eles usam suas tecnologias de sobrevivência e produção de cuidado para construir novos sistemas mundo, que são experenciados pelo público em uma experiência sensorial ativa. Trata-se de um exercício de colapsar o espaço-tempo ocidentalmente normativo, ao realizar conexões profundas com seus ancestrais, presentificá-los no agora e reescrever futuros.

De acordo com o filosofia sul-africana ubuntu: “Eu sou porque nós somos”. Somos o sonho das pessoas que se foram e hoje são nossas ancestrais. Se hoje vivemos em um mundo mais acessível e melhor daquele de nossos ancestrais, é porque alguém ousou sonhar, com tanta força e tanta verdade, até que esse mundo se tornasse possível.

A presença sonorizada das memórias de uma possível vítima do Massacre do Carandiru é apresentada ao público em uma situação de intimidade. Como seria levar uma pessoa que já foi presa para dar um passeio? Você levaria um ex-presidiário para tomar uma cerveja em um bar? Ou para brincar de pegar na rua? Ou para assistirem juntos a uma peça de teatro? São essas algumas das situações que o espectador vive ao disparar, coletivamente com os demais do público, o arquivo de áudio em seus smartphones.

O potencial político na ausência da presença corporificada de personagens no espetáculo está no convite constante ao público ao uso da imaginação. A presença é exigida do espectador, que passa a integrar a composição de imagens na deriva que se segue durante a performance. A ambição sonora cria uma dramaturgia da incompletude, que só pode alcançar seu

pleno desenvolvimento por meio de uma participação ativa do espectador, que cria uma intimidade com a personagem sonora, seu guia de trajeto. Memória e tempo presente se mesclam para permitir que o público se conecte ao passado para juntos reescreverem futuros.

Como aponta Navarro (2021), essa relação entre museologia e teatro também parece orgânica na construção de uma encenação de *auditour*, tendo em vista que os audioguias em museus são os primos mais velhos dos espetáculos teatrais guiados por fones de ouvido.

O primeiro ato do trabalho convida o espectador para perceber a lógica prisional e o que encaminha corpos marginalizados para o cárcere a partir de uma percepção estranhada do projeto urbanístico da cidade e seus muros.

Figura 3 – Imagem do espetáculo *Kakamia 3000 – Casa da F.U.R.I.A*

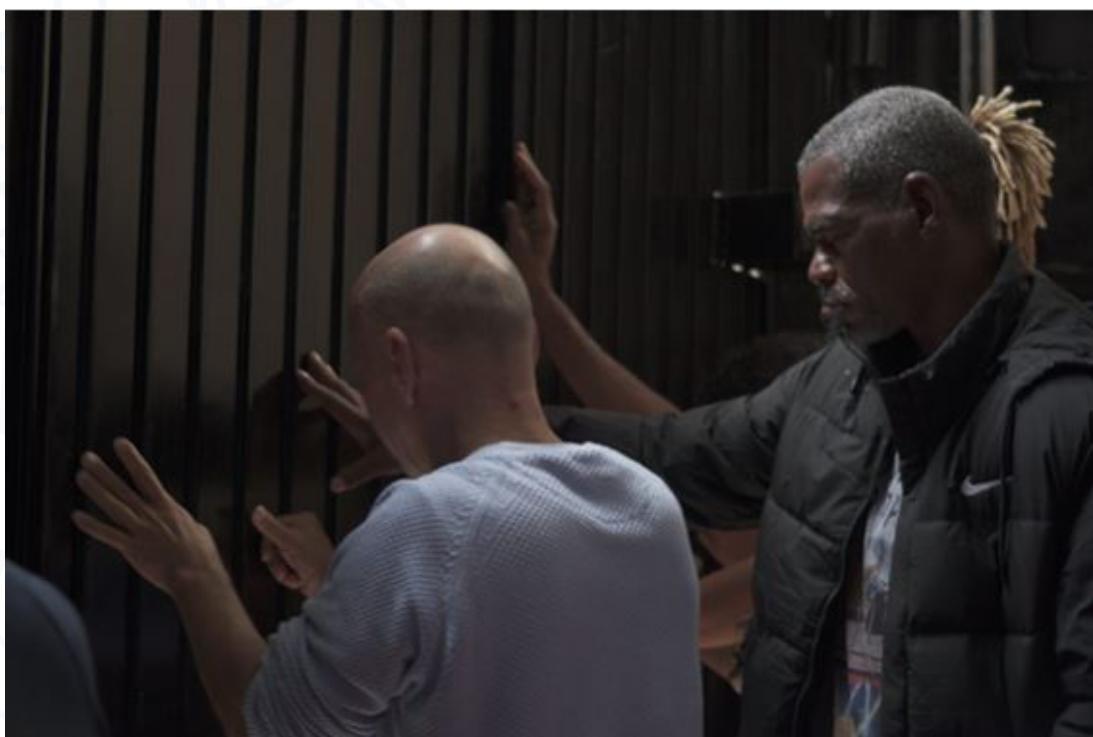


Foto: Diego Nascimento.

“Esses muros servem para criar segurança para quem está dentro ou para vulnerabilizar quem está do lado de fora?”, pergunta o personagem protagonista ao questionar o tamanho dos muros, câmeras de vigilância, cercas elétricas ou de arame cortante que constituem boa parte da paisagem percorrida durante o trajeto. Essa e outras elucubrações são feitas com o espectador

ao mesmo tempo em que ele recebe comandos de ação para dar continuidade ao espetáculo.

Para garantir uma imersão segura, a IA que protagoniza o trabalho nos apresenta uma palavra de segurança, que pode ser utilizada a qualquer momento pelo público a fim de interromper o experimento cênico. Esse recurso advém das práticas de BDSM⁶ e consiste em um método de segurança previamente estabelecido entre todos os agentes de uma sessão, que tem o propósito de anunciar que se atingiu um limite. Com isso, é possível reduzir a intensidade em tal prática ou apenas interrompê-la. Isso ocorre porque o público em geral é constituído tanto de espectadores em geral quanto de pessoas sobreviventes do sistema carcerário, que podem, durante a sessão da *audiotour*, ter gatilhos emocionais durante a experiência.

Aos poucos o público é introduzido a comandos simples, como um treinamento para familiarizar o espectador com a linguagem e os procedimentos que devem ser seguidos para a plena realização da *audiotour*. Nesse sentido acontece um treinamento coreográfico que facilita a compreensão de códigos comuns para que os espectadores possam, ainda que isolados pelo transe dos fones de ouvido, agir em bando com uma certa precisão de tempo e ação.

A ambência sonora da trilha também ajuda a construir essas situações de transe e catarse com o público, como na cena de pega-pega na rua, onde o público é convidado a experimentar outra possibilidade de cidade ao param coletivamente o trânsito local para brincar de pegar por cerca de dois minutos. A trilha que acompanha a cena anula, brevemente, os ruídos da cidade com suas buzinas, arrancadas de carros e gritos raivosos de motociclistas sempre atrasados, fazendo com que esses tragam sua plena atenção para a cena que estão performando. Uma equipe de segurança precisa fazer a contenção dos carros para garantir que o público não seja atropelado, dada a desatenção em que se colocam com aquilo que é exterior a performance, estimulada pelos fones de ouvido.

6. Sigla para Bondage e Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo. Refere-se a práticas eróticas consensuais que envolvem jogos de poder, restrição física e estímulos sensoriais. Tais práticas são regidas por princípios como SSC (Seguro, São e Consensual) ou RAC (Risco Assumido e Consensual), visando o bem-estar e o respeito entre os envolvidos.

Conduzidos por dispositivos sonoros, o espectador se relaciona com o artista ausente, materializado na voz gravada escutada por meio de fones de ouvido, que envia comandos para que sejam realizados movimentos, gestos, entre outras ações. O espectador então corporifica e vivencia a ação performativa, se tornando um performer a ser presenciado, ao mesmo tempo em que presencia a ação performativa dos demais espectadores (Navarro, 2021, p. 232).

Outra cena que chama atenção é a transformação de um açougue em uma sala de teatro, onde o público é convidado a refletir sobre situações de fome e miséria em contraste com o capitalismo neoliberal, que são um dos principais fatores que levam ao aumento da criminalidade e ao consequente aumento da massa populacional carcerária. A trilha sonora e a narração do protagonista virtual nos fazem olhar com cinismo para uma cena cotidiana dentro de um mercado de carnes e, ao final, o público é levado a aplaudir os trabalhadores e clientes do local, que são afetados pela performance coletiva do público-performer.

Figura 4 – Espetáculo *Kakamia 3000*. Cena do açougue-teatro



Foto: Diego Nascimento.

Figura 5 – Espetáculo Kakamia 3000. Cena da vitrine do mercado



Foto: Diego Nascimento.

Com o avanço, a arquitetura sonora ganha musicalidade, ao passo que a dramaturgia avança inspirada no rap, pagode e funk, estilos musicais periféricos e que marcam forte presença na história das prisões. As canções funcionam como combustível para as camadas de sonho e memória do espetáculo-caminhada. Seja pela letra, seja pelos beats, seja pela performance no meio da rua, esses elementos de show-denúncia vão trazendo outras camadas de experiência à pessoa espectadora, convidada a todo momento a viver estéticas que expressam corpografias subterrâneas de resistência elaboradas como resposta ao poder de morte das prisões. E assim o primeiro ato se encerra, em um trajeto de ônibus rumo ao cenário do segundo ato: a antiga Casa de Detenção.

O segundo ato da *audiotour* acontece dentro do parque da Juventude, onde agora o público é convidado a conhecer um pouco da história do local. Em um trajeto mais curto, com os espectadores completamente adaptados ao jogo de comandos, o público é convidado para realizar ações simples no espaço que condizem com o cotidiano de uma pessoa privada de liberdade.

Durante essas ações, são lembrados a todo momento sobre os processos de apagamento e o perfil baixado pela IA se revela: “Eu morei aqui!” E depois de se revelar, a personagem repete a questão:

Você consegue, dizendo meu nome, imaginar quantos anos eu tenho?
Qual a cor da minha pele? Como são os meus cabelos? Será que eu
tenho cabelos? Você consegue imaginar como eu estou vestido? Será
que eu tenho sonhos? Qual a minha comida favorita?⁷

E complementa: “A imagem que você tem de mim agora mudou em rela-
ção à que criamos juntos naquele portão preto em que começamos? Por quê?”

Figura 6 – Espetáculo *Kakamia 3000*. Cena da Muralha



Foto: Diego Nascimento.

Nesse momento o uso do imaginário do espectador se torna um espelho de seus próprios preconceitos, ao ter que reafirmar a construção imagética

7. Dramaturgia do espetáculo *Kakamia 3000*, não publicado.

de seu acompanhante virtual depois de saber que se trata de um presidiário. Sobre uma das muralhas preservadas da antiga Casa de Detenção, tombada pelo patrimônio histórico dentro do parque da Juventude, inicia-se o desfecho do espetáculo. O público é convidado a gritar o nome de seu acompanhante virtual (que lhe foi entregue em uma pílula de papel, logo no início da experiência) em uma imagem catártica, e clamar pela memória e contra o esquecimento às margens de um córrego fedorento que margeia a muralha até que a programação se torne novamente uma sequência de 1 e 0.

Nada está definido, e o público termina o espetáculo com mais dúvidas do que certezas. Isso porque a questão do abolicionismo é uma demanda cultural de prática comunitária e coletiva, “que busca enfrentar as práticas e os costumes que partem de uma sociabilidade fundada na autoridade e na hierarquia, e é nessa sociabilidade que surge uma noção baseada na naturalização da punição” (Monteiro; Amaral Damasceno; Fonseca Moraes, 2021, p. 503).

Esse, inclusive, tem sido um dos grandes debates acerca das contribuições das artes para o abolicionismo penal: como construir espaços transformadores de fricção, que se utilizem das capacidades poéticas e imaginativas das artes para mover saberes que se desloquem para além dos relatos de dor? Esses relatos por vezes são realizados de forma irresponsável em algumas obras artísticas e nada mais fazem do que disparar gatilhos emocionais em pessoas vulneráveis em trabalhos de representação que buscam apenas a comoção e a catarse do público como resultado, sem pensar nas consequências políticas e sociais do desdobramento dessas narrativas. Quem são os protagonistas dessas obras? Quem fala por elas e qual a origem dos discursos?

Se formos mais além, ainda da perspectiva ativista de trabalhos de teatro focados no debate sobre as prisões, podemos nos perguntar: como engajar as pessoas espectadoras de nossas obras para que elas se vejam como corresponsáveis em uma construção antirracista, antiLGBT+fóbica, antipatriarcal e anticolonial e outros tantos “antis”, de modo a construir relações comunitárias, humanas e empáticas, que gerem movimentos concretos de transformação social?

Trago o uso da linguagem da *audiotour* nesse espetáculo como um caminho promissor e interessante, ao colocar o público como agente principal

da crise política/conflito cênico, tendo que trazer para o corpo – de forma concreta – moveres, deslocamentos, jogos, ações que rumem em direção a esse ainda tão utópico mundo sem prisões. A poesia sonora neste trabalho é motor e estímulo desses gestos do público, que se veem na impossibilidade da inércia se querem que essa história chegue ao seu desfecho, ao mesmo tempo em que são embalados por sonoridades-guia que abraçam e empurram o espectador durante a narrativa.

Pensar o uso de dispositivos sonoros como um potente instrumento de encenação em espetáculos politicamente engajados em mudança social me parece uma possibilidade a ser explorada, que já aponta suas potencialidades, como se pode perceber nas observações acerca do trabalho que aqui esmiuçamos.

Estimular os ouvidos para caminhar perguntando. Ainda em dúvida, mas em movimento.

Bibliografia

- BEN-MOSHE, Liat. Des-epistemologias da abolição. Tradução de Letícia Madeira e Amós Caldeira. **Critical Criminology**, Berlin, v. 26, n. 3, 2018. Disponível em: <https://traducoesabolicionistas.com/2021/09/29/des-epistemologias-da-abolicao/>. Acesso em: 17 set. 2025.
- CEVALES, Renan Marcondes. **Desaparecer**: ausências do corpo na arte contemporânea. 2022. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** São Paulo: Difel, 2018.
- ERICKSON, Steve. Opening Night in Outer Space. **Esquire**, New York, 1 mar. 1986. Disponível em: <https://classic.esquire.com/article/1986/3/1/opening-night-in-outer-space>. Acesso em: 17 set. 2025.
- GAULÊS, Murilo Moraes; NASCIMENTO, Diego. **Como recuperar o fôlego gritando**. São Paulo: CiA dXs TeRrOrIsTaS, 2021. Documentário. 1 vídeo. 31 min.
- GILMORE, Ruth Wilson. **Golden Gulag**: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California. Oakland: University of California Press, 2007.
- HARDMAN, Chris. Audient. **Antenna Theater**, 2013. Disponível em: <http://antenna-theater.org/audient/>. Acesso em: 20 jan. 2024.
- IMARISHA, Walidah. **Anjos de cara suja**: três histórias de crime, prisão e redenção. São Paulo: La Lettre, 2023.
- MORTES COMETIDAS POR POLICIAIS EM SERVIÇO AUMENTARAM 78,5% NOS PRIMEIROS OITO MESES DE 2024**. Instituto Sou da Paz, São Paulo, 23 out. 2024. Disponível em: <https://sl1nk.com/VgqK0>. Acesso em: 11 nov. 2024.

Kakamia 3000: a linguagem da audiotour e uma experiência teatral abolicionista

- MONTEIRO, Vitória de Oliveira; AMARAL DAMASCENO, Roberta; FONSECA MORAIS, Rômulo. Uma imaginação anticolonial: a epistemologia do abolicionismo penal em torno dos sentidos da violência. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 497–523, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/57082>. Acesso em: 17 set. 2025.
- NARVAES, Viviane Becker. **O Teatro do sentenciado de Abdias Nascimento**: classe e raça na modernização do teatro brasileiro. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.
- NAVARRO, Renato Martins. **[CE]NA ESCUTA[DA]**: poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- NJERI, Aza. 13 de maio: a importância do teatro negro na abolição da escravidão. **Rio Encena**, Rio de Janeiro, 2020a. Disponível em: <https://rioencena.com/13-de-maio-a-importancia-do-teatro-negro-na-abolicao-da-escravida>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- NJERI, Aza. O teatro na abolição. **Rio Encena**, Rio de Janeiro, 2020b. Disponível em: <https://rioencena.com/o-teatro-na-abolicao/>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- HIGHEST TO LOWEST – Prison Population Total. **World Prison Brief**, London, 2025. Disponível em: https://www.prisonstudies.org/highest-to-lowest/prison-population-total?field_region_taxonomy_tid=All. Acesso em: 17 set. 2025.



Artigo

PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO E O EVANGELHO SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU: NOTAS SOBRE A CENSURA AO TEATRO NO BRASIL (1968/2016)

***PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO AND O
EVANGELHO SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU: NOTES
ABOUT THEATER CENSORSHIP IN BRAZIL (1968/2016)***

***PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO Y O EVANGELHO
SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU: NOTAS SOBRE
LA CENSURA TEATRAL EN BRASIL (1968/2016)***

Victor Luvizotto Rodrigues

Victor Luvizotto Rodrigues

Universidade de São Paulo — mestrado em Artes Cênicas. Projeto
“Entre a presença e a representação: o corpo abjeto em cena”
concluído. Linha de pesquisa: Performatividades e teatralidades.

Orientação: Ferdinando Martins. Membro da coletiva de
teatro Rainha Kong, contemplada na 36ª edição do Programa
Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo.

E-mail: vilur@yahoo.com.br .

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar e comparar os casos de censura sofridos pelos espetáculos teatrais *Primeira Feira Paulista de Opinião*, em 1968, e *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, em 2016. A partir deles, o artigo procura traçar um breve panorama sobre a censura no Brasil e encontrar semelhanças entre a censura pós-golpe militar e pós-golpe de 2016.

Palavras-chave: teatro brasileiro, Renata Carvalho, teatro de arena.

Abstract

This study aims to analyze and compare two censorship events suffered by the Brazilian theater plays *Primeira Feira Paulista de Opinião* in 1968 and *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* in 2016. This study seeks to briefly overview the history of Brazilian censorship and find similarities between censorship post military coup and post 2016 coup.

Keywords: Brazilian theater, Renata Carvalho, teatro de arena.

Resumen

Este artículo tuvo por objetivo analizar y comparar dos casos de censura en las obras teatrales *Primeira Feira Paulista de Opinião* en 1968 y *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* en 2016. A partir de ellas, este artículo busca trazar un breve panorama de la censura en Brasil y encontrar similitudes entre la censura después del golpe militar y después del golpe de 2016.

Palabras-clave: teatro brasileño, Renata Carvalho, teatro de arena.

Uma breve introdução sobre a censura no Brasil

Faz-se necessário iniciar este artigo afirmando que a censura existiu ao longo de toda a História do Brasil. Ela não foi uma invenção da Ditadura Militar e, tampouco, do período Republicano, inaugurado em 1889. A censura esteve presente na vida pública brasileira desde o período colonial e esteve, primeiramente, sob a tutela da Igreja Católica. Era sob o crivo dessa instituição que as manifestações culturais estavam sujeitas.

A vinda da Família Real portuguesa para o solo brasileiro, elevando-o à categoria de capital do Império, e não mais de colônia, fez com que a censura passasse para as mãos do Estado. O Império Português, e, posteriormente, o Brasileiro, tornaram-se as instituições que controlavam o fluxo de pensamentos e manifestações culturais do Brasil.

Foram diversos os departamentos estatais responsáveis por operar a censura, criados e extintos de acordo com os diferentes períodos históricos do Império e da República. Com a instituição da Era Vargas em 1939, por exemplo, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável por controlar manifestações públicas, artísticas, jornalísticas etc. Com o fim da Era Vargas, em 1945, foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), que separou a censura à imprensa da censura às diversões públicas e criou um modelo descentralizado de gestão, no qual cabia aos estados controlar a atividade cultural. Já com a Constituição de 1967, no Regime Militar, a gestão da censura volta a ser centralizada e o Governo Federal passa a exercer tal função, organizando inclusive a atividade dos censores.

A censura acaba por ser extinta com a Constituição de 1988, que enaltece a liberdade de expressão e condena a censura. No entanto, frequentes episódios ocorridos principalmente pós-golpe de 2016 suscitam o fato de que essa prática ainda se faz muito presente na vida cultural brasileira. A questão que se coloca é: quem foi e quem tem sido censurado?

Para responder a essa pergunta, este artigo pretende analisar e comparar dois casos de censura emblemáticos na história do teatro — o caso dos espetáculos *Primeira Feira Paulista de Opinião*, em 1968, e *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, em 2017. As peças tiveram suas estreias separadas por quase 50 anos, no entanto o fato de ambas terem

sido censuradas parece levantar a suspeita de que as duas épocas trazem semelhanças bastante marcantes.

1964-1968: Primeira Feira Paulista de Opinião e a efervescência cultural pré-AI-5

O Regime Militar brasileiro foi instaurado em 1964, após um golpe civil-militar, assim frequentemente denominado por ter contado com o apoio de uma parcela de civis da sociedade brasileira às alas militares. Os militares passaram a governar por meio de Atos Institucionais e, em 1967, foi redigida uma nova constituição, que substituiu a de 1945, escrita após o fim da Era Vargas.

A ditadura militar não inventou a censura no Brasil, mas certamente fez com que ela se agravasse, principalmente após a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). O que esse novo regime inaugurou, no entanto, foi a Doutrina de Segurança Nacional (DSN), responsável pela perseguição a muitos artistas durante o período. Essa era uma ideologia de controle interno, que elencou inimigos a serem combatidos, em geral indivíduos de esquerda que lutavam pelas ideias socialistas. É importante pontuar, como menciona Roberto Schwarz citado por Sonia Regina Guerra, que, em 1964, havia uma “hegemonia cultural de esquerda” (Guerra, 1988, p. 107) entre os artistas. No entanto, tal hegemonia não deve ser confundida com **homogeneidade** do pensamento de esquerda, uma vez que era notório as diferentes perspectivas que os artistas tinham sobre o tema. Esse fato ficou marcado, por exemplo, pelas diferentes percepções que companhias de teatro como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina traziam para a cena teatral. Sobre a DSN, Guerra diz:

Toda ação da censura era baseada no programa básico da DSN, para qual a divisão ideológica do mundo entre Ocidente e Oriente (capitalismo e comunismo) transformava cada artista e sua produção numa ameaça direta aos “valores democráticos e cristãos do Ocidente capitalista” (1988, p. 108).

Nota-se que o período que sucedeu o golpe e precedeu a instauração do AI-5, isto é, de 1964 a 1968, foi de intensa produção cultural, embora a censura já operasse de maneira brutal e arbitrária. Grupos de teatro como o

Teatro de Arena e o Teatro Oficina, fundados antes de 1964, intensificaram suas produções nesse período. É nesse contexto, meses antes do AI-5, que estreia a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, encenada pelo Teatro de Arena e dirigida por Augusto Boal. A *Feira Paulista* foi elaborada num período de intensa mobilização política e estética, no entanto, segundo Erika Rocha e Sérgio de Carvalho (2016), é um dos espetáculos menos lembrados da época — *Feira Paulista* é mais lembrada por sua mobilização política contra a censura do que por seu caráter político-estético.

Esse espetáculo era composto de seis textos de diferentes autores, entre eles “O Líder”, de Lauro César Muniz, “É tua a história contada?”, de Bráulio Pedroso, “Animália”, de Gianfrancesco Guarnieri, “A receita”, de Jorge Andrade, “Verde que te quero verde”, de Plínio Marcos e “A Lua muito pequena e a caminhada perigosa”, de Augusto Boal, além de músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros compositores. Os dramaturgos deveriam responder, em suas peças, à pergunta: “Que pensa você do Brasil hoje?” *Primeira Feira Paulista de Opinião* procurava, dessa maneira, “reunir a opinião dos vários grupos ideológicos dentro da esquerda” (Guerra, 1988, p. 116).

À época, para que um grupo estreasse um espetáculo de teatro, havia um procedimento a ser seguido: o grupo deveria entregar a peça ao Serviço de Censura Federal quinze dias antes da estreia e a resposta dessa instituição seria dada em até cinco dias. A estreia da *Feira* estava marcada para acontecer no dia 7 de junho de 1968, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, e até essa data, não havia o parecer da censura — mesmo o grupo tendo enviado a peça dois meses antes.

Sem a resposta da censura e com o apoio de Ruth Escobar, produtora cultural emblemática nas lutas da classe teatral do período, os artistas decidiram realizar um “ensaio geral” da peça. Foi só depois desse “ensaio geral” que ela foi liberada pela censura com 84 cortes no texto. Esse fato revoltou os artistas, que decidiram estrear a peça em um ato de **desobediência civil** e a despeito do parecer da censura. A estreia estava marcada para acontecer no Teatro Ruth Escobar, mas pouco antes da apresentação, o policiamento em frente ao teatro foi reforçado e longos debates com autoridades do Regime Militar foram feitos. Em determinado momento, driblando o policiamento no

Ruth Escobar, o público e os artistas dirigiram-se ao Teatro Maria Della Costa, onde a *Primeira Feira Paulista de Opinião* foi, finalmente, encenada.

Vale aqui ressaltar, ainda, o caráter econômico pelo qual a censura também agia. Consta em uma notícia veiculada pelo *Jornal da Tarde*, e acessada através do site Instituto Augusto Boal (2018), o seguinte trecho: “Os artistas pediram ao general que garantisse a exibição de peça, duas semanas pelo menos, para que Augusto Boal, o diretor, pudesse montar um novo espetáculo e não levar nenhum prejuízo financeiro”.

Esse trecho evidencia uma diferença específica na maneira como as peças de teatro eram produzidas nesse período, principalmente no que se refere ao aporte financeiro realizado para a construção dos espetáculos. Nos anos 1960, a arrecadação monetária por meio de bilheteria era comum e esse fato fazia com que artistas, coletivos e produtores realizassem empréstimos bancários para arcar com os custos de produção de suas peças e quitassem a dívida contraída durante a temporada do espetáculo com a arrecadação da bilheteria. Nesse sentido, a ação da censura nessa época também adquire conotações e objetivos outros, já que muitas peças, como a própria *Feira*, eram censuradas próximas à sua estreia. Impedidos de apresentarem seus trabalhos e, portanto, de cobrarem a bilheteria de seus espectadores, aqueles que contraíram dívidas continuavam endividados – neste sentido, a censura agia também sobre a condição financeira de artistas, impedindo trabalhos futuros.

2016, 2017 e 2018: O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu e o golpe contra Dilma Rousseff

O Regime Militar foi diluído em 1985 com a eleição de Tancredo Neves, primeiro presidente civil eleito desde 1964, ainda que indiretamente. Em 1987, sob a presidência de José Sarney, que assumiu após a morte de Tancredo Neves, foi instaurada uma Assembleia Nacional Constituinte que acabou por aprovar a Constituição vigente da República, que ficou conhecida como Constituição Cidadã, por trazer em seu texto, entre outros fatores, valores como a democracia e o respeito aos direitos humanos.

A Constituição de 1988 passou a condenar a censura e a valorizar a liberdade de expressão, proibindo práticas que tentassem impedir a realização de

atividades culturais, artísticas, de imprensa etc. Esse fato, aliado ao crescente número de leis de incentivo à cultura e editais públicos de fomento às artes, parece ter ampliado em larga escala a atividade teatral brasileira. Walter Lima Torres Neto (2012, p. 150) afirma que, de 2002 a 2012, por exemplo, observou-se “um crescente salto em termos qualitativos e quantitativos nos espetáculos oriundos dos grandes centros urbanos do país”. Constatou-se, assim, que tais leis de incentivo conferiram ao poder público “certa função curatorial” (Aguiar et al., 2021, p. 268).

É nesse contexto de aparente progressismo político e de intenso fomento às produções artísticas que é eleita, pela primeira vez em 2010, a presidenta Dilma Rousseff, reeleita em 2014. No entanto, em 2016 foi instaurado um processo de impeachment contra a presidenta, eleita democraticamente, que acabou por determinar o seu afastamento do cargo em agosto daquele mesmo ano. Contudo, o processo para o impeachment não apresentou bases legais sólidas que justificassem o afastamento de Rousseff e acabou por se configurar como golpe. Diferentemente de 1964, o golpe de 2016 caracterizou-se por ser **institucional**, isto é, partiu de dentro das instituições da República — neste caso, o Congresso Nacional — a ação golpista. A partir do golpe de 2016, “foram cada vez mais comuns as manifestações populares e políticas em favor de supostos bons costumes, valores tradicionalistas e conservadorismo (sic.)” (Aguiar et al., 2021, p. 259).

Foi nesse contexto, no qual o pensamento conversador voltou a ganhar espaço no cenário político brasileiro, que se viu ressurgir com força e impacto diversas práticas censórias, ainda que os departamentos e funcionários públicos dedicados exclusivamente à manutenção da censura não mais existissem na realidade brasileira. O retorno da censura pós-2016 se deve ao fato de que, como pontua Ferdinando Martins em fala na mesa “Arte em tempos de golpe: 1964/2016”, realizada no Instituto de Artes da Unesp, “golpes precisam de vítimas, ou seja, não basta tomar o poder, eles têm que legitimar o poder [...] prendendo, minando ou criminalizando [os artistas]” (Transmissão [...], 2018, informação verbal).

Diante desse contexto, um dos casos mais emblemáticos, vítima dessa nova prática de censura inaugurada pós-2016, foi o do espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, dirigido por Natália Mallo e interpretado por

Renata Carvalho. O espetáculo sofreu com diversos episódios em que sua realização pública foi impedida, no entanto o primeiro e mais emblemático aconteceu em Jundiaí, quando, por uma decisão judicial proferida pelo juiz Luiz Antonio de Campos Júnior, o espetáculo foi proibido de ser apresentado na unidade do SESC daquela cidade. Na decisão, o juiz alegou que figuras religiosas não podem ser “expostas ao ridículo” (Rodas, 2017).

O *Evangelho* é uma peça teatral escrita pela dramaturga escocesa Jo Clifford, que procura reler a Bíblia sob o olhar de Jesus, que retorna à terra no corpo de uma mulher transgênera. O juiz que censurou a peça em Jundiaí parece ter exemplificado bem como o pensamento conservador passou a agir a partir de 2016, quando associou uma identidade de gênero, ou seja, o fato de Jesus ser relido como uma mulher transsexual, a uma “exposição ao ridículo” de figuras religiosas.

Martins (Transmissão [...], 2018) pontua que o golpe de 2016 trouxe uma retomada intensa de uma prática de censura moral, justificando esse argumento com exemplos de trabalhos artísticos como a exposição *Queermuseu* em Porto Alegre¹, a performance *Le Bête* de Wagner Schwartz², em São Paulo, e *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Para o professor, o caráter moral da censura está intrínseco a um caráter mais “político”, pois essa é uma maneira de gerar abjeção àqueles identificados como “de esquerda”.

O conceito de abjeção utilizado por Martins em sua fala é debatido por Julia Kristeva (1982), filósofa e psicanalista búlgaro-francesa. Para ela, a abjeção é tudo aquilo que é expelido de si e que, ao ser excretado, não chega a se tornar objeto. Judith Butler (2019), filósofa estadunidense, avança na reflexão sobre a abjeção e procura compreender o que denomina como **corpos**

1. *Queermuseu* foi uma exposição com curadoria de Gaudêncio Fidelis, que reuniu 270 obras de arte que abordavam temáticas LGBT. Os trabalhos foram expostos no Santander Cultural, em Porto Alegre, mas, devido à pressão de setores conservadores e fundamentalistas religiosos, que alegavam que a exposição fazia apologia à pedofilia e desrespeitava símbolos religiosos, o Santander cancelou a exposição. Ver: Mendonça (2017).
2. *La Bête* é uma performance de Wagner Schwartz, na qual o artista, partindo da obra de Lygia Clark, propõe ao público que assiste à performance manipular o seu corpo nu. A performance foi realizada no 35º Panorama da Arte Brasileira em 2017, no MAM, e um trecho gravado da performance, na qual uma mãe e sua filha manipulam o corpo do artista, foi veiculado na internet. A partir do vídeo recortado e descontextualizado, Wagner foi acusado de pedofilia. Ver: Brum (2018).

abjetos. Para ela, as hegemonias sociais agem sobre os corpos diferenciando-os entre sujeitos e abjetos.

Essa matriz excludente pela qual os sujeitos são formados requer a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos,” mas que formam o exterior constitutivo do domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “não vivíveis” e “inabitáveis” da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, cujo viver sob o signo do “inabitável” é necessário para circunscrever o domínio do sujeito (Butler, 2019, p. 22).

A geração de abjeções nada mais é, portanto, que uma estratégia de criação de diferença, na qual é possível identificar aqueles seres abjetos que precisam ser calados e censurados. Nos anos que sucederam o golpe de 2016, tornaram-se ainda mais comuns discursos de cidadãos autointitulados “de bem,” que defendiam a família tradicional brasileira e os valores cristãos. Se esses fossem os cidadãos “de bem” quem seriam os cidadãos “do mal”? Estariam defendendo a família tradicional brasileira de quê e de quem? É notável que discursos como esses foram os responsáveis por produzir diferenças e elencar inimigos que deveriam ser combatidos, fato que resultou em inúmeros casos de censura, como o de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*.

Aqui, há de se pontuar uma semelhança fundamental entre os contextos nos quais as peças *Primeira Feira Paulista de Opinião* e *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* foram censuradas. Em ambos, era fundamental elencar os inimigos internos da nação, combatê-los e silenciá-los, como ordenava a Doutrina de Segurança Nacional, muito difundida nos anos do Regime Militar. A DSN ainda parece estar presente na realidade brasileira, a despeito dos avanços democráticos que a redemocratização e a Constituição de 1988 trouxeram.

Conclusões

Em primeiro lugar, é necessário pontuar que este artigo foi escrito em 2023, mas procurou analisar um caso de censura ocorrido em 2017, pouco mais de um ano após o golpe de 2016. O ápice desse golpe parece ter sido,

no entanto, em 2018, com a eleição de Jair Bolsonaro, presidente que sintetizava e endossava o pensamento conservador que se alastrou pós-2016. É notório que não foi o golpe de 16 que inaugurou o pensamento conservador no Brasil, mas este parecia estar adormecido e viu, no golpe, uma nova oportunidade de se mobilizar. Os anos que sucederam a eleição de Bolsonaro foram ainda mais duros no que diz respeito à prática da censura, que se instaurou ainda mais nas instituições do Estado que financiavam trabalhos artísticos. Faz-se importante, ainda, notar uma diferença marcante nos dois períodos que este artigo procurou analisar no que se refere à “hegemonia cultural da esquerda.” Tal hegemonia não esteve presente pós-2016, segundo Martins (Transmissão [...], 2018), uma vez que foi notório o apoio que alguns artistas, antes simpáticos aos ideais de esquerda, deram ao golpe de 16 na ânsia de se apresentarem como **antipetistas**³.

Segundo, é importante reconhecer o impacto semelhante que *Primeira Feira Paulista de Opinião e O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* tiveram no teatro brasileiro, apesar das enormes diferenças estéticas que os dois trabalhos apresentam. Estas foram duas peças censuradas após um golpe de estado — os de 1964 e 2016 — e precederam o recrudescimento de um contexto político — a instauração do AI-5 e a eleição de Jair Bolsonaro. Ambos os espetáculos são fundamentais para compreender os contextos pelos quais a história do teatro brasileiro caminhou e são importantes exemplos de como o teatro pode resistir e florescer em meio a autoritarismos e conservadorismos.

Os contextos históricos e sociais do Brasil em 1968 e em 2023 são certamente diferentes, mas é possível encontrar pontes entre ambos, principalmente no que diz respeito ao embate entre progressistas e reacionários, que permanece mais pungente do que nunca. A Doutrina de Segurança Nacional, emblema do Regime Militar, cuja ideologia se pautava na perseguição de **inimigos nacionais**, em geral indivíduos de esquerda que lutavam pelas ideias socialistas, deixou explícitos rastros no discurso conservador contemporâneo, hegemonizado pelo bolsonarismo. A censura, não mais institucionalizada em

3. Dilma Rousseff, presidenta afastada pelo processo de impeachment que marcou o golpe de 2016, é filiada ao Partido dos Trabalhadores (PT), comumente denominada **petista**. O movimento **antipetista** foi, portanto, um movimento conservador que se intensificou a partir de 2016, no qual se nutriu a aversão e o ódio ao PT e a seus filiados e simpatizantes.

departamentos nacionais, ainda assim fez-se presente no Brasil contemporâneo, atingindo peças como *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. Embora a Constituição de 1988 condene a censura e valorize a liberdade de expressão, práticas censórias não foram extintas no Brasil. Pelo contrário, elas permanecem em prática, revelando ainda uma forte presença do pensamento reacionário e autoritário na sociedade brasileira. É de responsabilidade do poder público fiscalizar e evitar tais atos, mas também cabe aos artistas que se identificam com os ideais de esquerda e progressistas que valorizam a liberdade de expressão mobilizar-se contra a censura.

Bibliografia

- AGUIAR, Elaine Pereira et al. Censura, teatro e golpe: um panorama das artes cênicas no Brasil pós-2016. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 12, p. 255-278. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/15519_ALBERVAN+REGINALDO+SENA+ELAINE+PEREIRA+AGUIAR+IGOR+AUGUSTHO+MATTOS+KIJAK+E+TAMARA+BATISTA+BORGES?fbclid=wAR2vZbhFBo1J8bjCep7HdwGFBk2AHQ2lfR1maui mQFFMQmkt_C7hMw cHWsg. Acesso em 22 out. 2023.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 Edições, 2019.
- BRUM, Eliane. “*Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead*”. **El País**, 12 fev. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 22 out. 2023.
- ROCHA, Erika. Trabalho de Cultura Política. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 9.
- GUERRA, Sonia Regina. **Geração de 69 no teatro brasileiro**: mudança de ventos. 1988. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- INSTITUTO AUGUSTO BOAL. **Primeira Feira Paulista de Opinião**. [S. l.]: Instituto Augusto Boal, 2018. Disponível: <http://acervoaugustoboval.com.br/primeira-feira-paulista-de-opiniao-56>. Acesso em: 22 out. 2023.
- KRISTEVA, Júlia. Approaching abjection. In: KRISTEVA, Júlia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982. p. 1-32.
- LIMA TORRES NETO, Walter Lima. O direito ao teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 149-159, 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p149-159>.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El País**, 13 set. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em: 21 out. 2023.

RODAS, Sérgio. Juiz proíbe peça de teatro que representa Jesus como mulher transgênero. **Consultor Jurídico**, São Paulo, 16 set. 2017. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2017-set-16/juiz-proibe-peca-representa-jesus-mulher-transgenero>. Acesso em: 21 out. 2023.

TRANSMISSÃO ao vivo de Curso Livre: Arte em Tempos de Golpe: 1964/2016. São Paulo: Unesp, 2018. Publicado pelo canal Curso Livre: Arte em Tempos de Golpe: 1964/2016. 1 vídeo. (191 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HaVqhRtE7JI&t=2811s&ab_channel=CursoLivre%3AArteemTemposdeGolpe%3A1964%2F2016. Acesso em: 22 out. 2023.



Artigo

A PÓS-MEMÓRIA COMO DISPOSITIVO DE RESISTÊNCIA POLÍTICA NA PEÇA *BOLO REPUBLICANO*

*POST-MEMORY AS DEVICE OF POLITICAL RESISTANCE
IN THE PLAY BOLO REPUBLICANO*

*LA POSMEMORIA COMO DISPOSITIVO DE RESISTENCIA
POLÍTICA EN LA OBRA BOLO REPUBLICANO*

Gabriela Luque

Gabriela Luque

Atriz, diretora e pesquisadora em teatro. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília (PPGCEN-UnB), com pesquisa sobre gênero, autoficção e política no teatro contemporâneo brasileiro.

E-mail: luque.gab@gmail.com

Resumo

O artigo apresenta um panorama sobre a dissertação de mestrado da autora defendida em 2023, cujo objeto de estudo é a peça de teatro *Bolo republicano*, apresentada em 2022 e 2023 na cidade de Belo Horizonte/MG. Parte-se da contextualização entre os paralelos históricos da ditadura militar, o recrudescimento político a partir das manifestações de 2013, culminando com o golpe de 2016, através de vivências de duas mulheres da mesma família, mas de gerações distintas. O estudo foi realizado com auxílio das metodologias de prática artística como pesquisa e pesquisa performativa. Neste trabalho os temas como autoficção, gênero, memória, pós-memória e resistência política foram os pilares para a elaboração da escrita de si. Para esta publicação, foram destacados os conceitos de pós-memória e autoficção e como estes podem ser utilizados no campo teatral como resistência política de forma ética e estética.

Palavras-chave: pós-memória, política, autoficção, memória, dramaturgia.

Abstract

This study offers an overview of my master's dissertation, which I defended in 2023, on the play "Bolo Republicano" (Republican Cake), staged in 2022 and 2023 in Belo Horizonte/MG. It explores the historical parallels between the military dictatorship and the political resurgence following the 2013 protests culminating in the 2016 coup by the experiences of two women from the same family but different generations. This research was conducted using the methodologies of artistic practice as research and performative research. In this study, themes such as autofiction, gender, memory, post-memory, and political resistance were central to the development of the writing of self. This publication will focus on the concepts of post-memory and autofiction and how the theatrical field can use them as a form of ethical and aesthetic political resistance.

Keywords: post-memory, politics, autofiction, memory, dramaturgy.

Resumen

Este artículo presenta un panorama de mi tesis de maestría defendida en 2023, cuyo objeto de estudio es la obra de teatro *Bolo Republicano* (“Torta Republicana”) presentada en 2022 y 2023 en la ciudad de Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil). Se parte de la contextualización de los paralelos históricos entre la dictadura militar, el resurgimiento político a partir de las manifestaciones de 2013, que culminaron con el golpe de 2016, mediante las vivencias de dos mujeres de la misma familia, pero de distintas generaciones. Esta investigación se llevó a cabo con el uso de las metodologías de práctica artística como investigación e investigación performativa. En este trabajo, temas como la autoficción, el género, la memoria, la posmemoria y la resistencia política fueron fundamentales para la elaboración de la escritura de sí. Esta publicación se centrará específicamente en los conceptos de posmemoria y autoficción, y cómo pueden utilizarse en el campo teatral como una forma de resistencia política de forma ética y estética.

Palabras-clave: posmemoria, política, autoficción, memoria, dramaturgia.

Neste artigo apresento os conceitos de pós-memória, defendido pela filósofa Mariane Hirsch (2006) e o de autoficção enquanto escrita de si, termo este utilizado pelo filósofo Michel Foucault (2004), como marcadores para a discussão política proposta em minha dissertação de mestrado defendida em 2023. Ao abordar a dramaturgia e encenação da peça *Bolo republicano*, percebi a resistência política como uma característica presente no estudo, tanto a nível individual quanto coletivo.

Para que se tenha uma noção sobre o que é debatido neste trabalho, é preciso que se exponha sobre o que se trata a peça, dessa forma a seguir explano brevemente sobre o contexto abordado, já inserindo a razão para a escolha de se utilizar o conceito de autoficção na dramaturgia. São utilizadas para o desenvolvimento metodológicos dos textos a metodologia da prática artística como pesquisa a partir do debate propostos por Ciane Fernandes, professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, conjuntamente com a pesquisadora Melina Scialom (2022), e a pesquisa performativa, com reflexões derivadas do autor Brad Haseman (2015).

Fernandes e Scialom, no texto “Prática artística como pesquisa no Brasil: reflexões iniciais” (2022), apresentam que no contexto brasileiro essa metodologia surge nos campos de pós-graduação em Artes Cênicas nos anos 1980. De acordo com as autoras, há uma mistura de abordagens entre a prática artística e o campo teórico no país, assim, para um melhor entendimento, elas separaram em sete categorias possíveis para a aplicação da prática como pesquisa. Neste trabalho, optamos por seguir a: “Pesquisa com prática artística onde esta prática é o eixo e objeto da pesquisa, apesar de que não necessariamente usada como metodologia” (Fernandes; Scialom, 2022, p. 7), ou seja, a prática pode gerar um conhecimento, mas não é necessariamente uma metodologia.

Por esta razão, a pesquisa performativa também foi utilizada no sentido em que a pesquisa foi guiada através da prática em que o “entusiasmo da prática” (Haseman, 2015, p. 44) pode vir a ser mais provocador do que a pergunta de pesquisa em si. Nesta investigação em que temas familiares e sociais se misturavam, utilizou-se meios práticos, criativos e teóricos, compreendendo que o estudo epistemológico sobre os desdobramentos da peça *Bolo republicano* parte das minhas subjetividades, escritos, vivências, da memória herdada e da memória vivida.

A autoficção na escrita de si dentro do contexto da peça

Bolo republicano visa narrar performaticamente e de forma entrelaçada recortes das histórias de avó e neta em diferentes tempos históricos brasileiros: a avó na ditadura militar¹, entre os anos de 1966 a 1973, sofrendo diretamente as consequências do golpe. Seu esposo era político e perdeu o emprego com a implementação do Ato Inconstitucional nº 2² que acabava

1. É uma opção política desta autora escrever ditadura militar em minúsculo.
2. Em 1965, o General Humberto Castelo Branco, então Presidente do Brasil, decretou o Ato Inconstitucional nº 2 (AI-2), que operava mudanças na Constituição Federal vigente, de 1946. Entre as novas normas, o General tomou para si poderes em que não consultava o povo. Entre as medidas, foi decretado a extinção e cancelamento dos registros de partidos políticos, assim como os direitos políticos dos cidadãos. O país passou a ter eleições indiretas realizadas pelo Congresso Nacional e o povo perdeu o direito de escolher seus representantes.

com os partidos políticos, levando a numerosa família a passar dificuldades financeiras e ao mesmo tempo viver a angústia de ter o seu filho mais velho lutando contra a ditadura, sendo perseguido, foragido e posteriormente preso pelos militares.

Em outro paralelo do texto, há a narrativa da neta, que parte do tempo presente da encenação, revisitando suas memórias a partir das manifestações políticas ocorridas no ano de 2013. Parte da crescente escalada autoritária cada vez mais presente nos cenários políticos e sociais do país até culminar na eleição do ex-presidente Jair Bolsonaro, e como o seu mandato influenciou diretamente em sua vida íntima e profissional. As duas personagens possuem praticamente a mesma idade e apesar da distância temporal vivenciaram algumas conjunturas políticas bastante parecidas. A aproximação entre os recortes políticos na peça *Bolo republicano* ocorre após a neta encontrar um caderno de receitas escrito pela avó e começar a reproduzir a receita cujo nome é o título da peça.

Nesta dramaturgia, as personagens são identificadas como Z e G, sendo estas as iniciais dos nomes verdadeiros das pessoas envolvidas na narrativa. Logo Z se refere à avó e G a mim. Essa escolha foi intencional quando optei pelo uso da autoficção e esgarçar a proposta da linha tênue sobre até onde vai o real. A professora Diana Klinger (2018) reitera que a utilização deste recurso para a construção das personagens compreende a liberdade de exploração dos sujeitos narrados para além de suas biografias, não se limitando em reproduções que procuram uma fidelidade biográfica quase inalcançável.

As personagens apresentadas são figuras reais, eu e minha avó, narrando passagens que realmente aconteceram tanto em suas intimidades, quanto na vida exterior. Foucault (2004) disserta que na escrita de si há uma conformidade entre subjetividades e verdades da vida pessoal de quem narra, propondo dessa forma que o autor/narrador em primeira pessoa expõe suas relações consigo mesmo e que suas experiências relatadas podem possuir caráter ficcional.

Dentro dessa linha de raciocínio, tanto no texto, quanto na encenação, optei por utilizar a autoficção, uma vez que estava trabalhando a partir de

relatos e construção e desconstrução de memórias dos sujeitos. O jogo cênico sobre a experiência originária era esteticamente mais interessante do que a comprovação do real na construção cênica, com a mesma atriz se revezando entre as duas personagens em um solo teatral.

Observo que a imprecisão entre o biográfico e o ficcional na escrita e performance de si parecem, a meu ver, procurar confundir os limites dramaturgicos das produções estéticas no teatro que procuram se justificar como “reais” para alcançarem, talvez, alguma validação para com o público. Nesse contexto, assumir que o que é apresentado explice a dimensão ficcional tem, supostamente, menos valor.

Por se tratar de uma escrita autoficcional, era essencial que eu também atuasse, pois dentro de todo o escopo da escrita de si, a autorrepresentação tem a comunhão entre autor/narrador/personagem como uma de suas regras. Klinger (2018) reflete que, no campo teatral, a autoficção pode vir a ser um recurso mais interessante uma vez que ela promove a performance do sujeito, propondo uma construção da dramatização de si, autor e narrador, real e fictício. Uma ambiguidade que propõe uma exploração na sugestão da verdade encenada. Porém, o ficcional não pode perder a credibilidade de que o acontecimento narrado seja verossímil, logo o evento narrado deve ser real, mesmo que este real seja a partir da subjetividade de quem narra.

Pode-se inferir que, para uma maior exploração de dramaturgias que falam de si enquanto sugestão de verdade, a autoficção tem demonstrado na experiência em questão ser uma noção eficaz esteticamente, tomando como ponto de partida. Especula-se que a confusão conceitual identificada neste estudo entre autobiográfico e autoficcional talvez responda à própria resistência de criadores em renunciar a uma noção de identidade e memória monolíticas e abraçar noções mais fluidas como sugere a autoficção.

A pós-memória e a ditadura militar

A memória é um ato de resistência, demonstrando, como apontado anteriormente, a relação do sujeito com subjetividades e a relação consigo mesmo (Foucault, 2004). Há um exercício de nos enxergamos enquanto sujeitos cujas identidade são construídas a partir de memórias próprias e coletivas. Serge

Doubrovsky (2014, p. 121-122), criador do termo autoficção, chama atenção sobre a memória:

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa.

Então, como escrever sobre a memória de minha avó, sendo que ela não é minha e sim de outra pessoa? Por sua narrativa se tratar de um ambiente familiar, percebi que a experiência do que ela viveu durante aquele período fazia parte da minha construção social e pessoal. Mesmo que eu nem existisse naquele período específico, as histórias e relatos me foram passados muitas e muitas vezes, portanto essa memória, de certa forma, também era minha.

A partir dessa hipótese, utilizei o conceito da pesquisadora Marianne Hirsch (2008), que cunha o termo pós-memória a partir do enlaçamento de sua biografia familiar e o Holocausto. Ela justifica que há uma memória intergeracional relacionada a momentos pessoais traumáticos e históricos, dessa forma, as memórias desses eventos podem ser transmitidas a familiares de segunda ou terceira geração, mesmo que estes não o tenham vivenciado:

Pós-memória descreve a relação da segunda geração com experiências marcantes, muitas vezes traumáticas, que são anteriores ao seu nascimento, mas que muitas vezes lhes foram transmitidas de modo tão profundo que parecem constituir memórias em si mesmas (Hirsch, 2008, p. 103, tradução própria)³.

Utilizo, dessa maneira, a pós-memória, relacionando-a com a ditadura militar no Brasil e com os traumas particulares e sociais causados pelo regime.

Por escolha dramatúrgica e ética, poucos personagens têm seus nomes expostos, a maioria é referida por substantivos como filho, pai, esposo, marido, mãe, cunhada etc. Este recurso foi utilizado para preservar identidades de pessoas reais, porém houve exceções, como o caso de Denise (filha de Z e minha mãe), que além de autorizar o uso de seu nome, esteve presente junto

3. No original: “*Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right*”.

com Z em muitos momentos do recorte que escolhi contar sobre sua vida. Por ser minha mãe e por também ter vivido as situações traumáticas, considerei para a análise que eu pertenço tanto à segunda quanto à terceira geração de memórias familiares. A de segunda geração, herdei de minha mãe, e a de terceira, de minha avó.

Pós-memória descreve a relação que a geração posterior àquela que testemunhou traumas culturais e coletivos carrega acerca da experiência daqueles que vieram antes, experiências que eles “lemboram” apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas de modo tão profundo e afetivo que parecem constituírem memórias próprias. A conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, mediada pela lembrança, mas pela imaginação, pela projeção e criação (Hirsch, 2008, p. 106-107, tradução própria)⁴.

Um exemplo claro de transmissão de memórias contido no texto dramaturgico é quando a personagem G narra a votação para o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff:

Demorou horas, os deputados iam votar e diziam num eco “por Deus, pela família, pelo Brasil, meu voto é sim” e eu me perguntava que família? Família de quem? Até que chegou um senhor e na hora do seu voto homenageou um torturador, que inclusive tinha torturado a presidente. Ali ficou óbvio por qual tipo de família eram aqueles votos, pela minha família nunca foi. Aquilo me revirou o estômago de um jeito. Torturador tem vocação para torturador, e de um jeito torto ali eu também fui torturada porque a cicatriz da minha família tava nos meus genes, eu nasci com isso, eu cresci com essas histórias (Luque, 2023).

Hirsch (2006) ressalta que a sociedade atual vive a era da memória, que é utilizada para reivindicar direitos políticos e sociais, e que os sujeitos que possuem a memória geracional devem debater sobre como transformar

4. No original: “*Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation”*”

o passado traumático em formas de resistência. Ela chama atenção para o fato de que lembranças podem se transformar em uma visão hegemônica do passado, e que a leitura de significados culturais ou pessoais dessas memórias parte do encontro dos sujeitos. “[...] os pontos de memória dependem dos fatores sociais que moldam esses sujeitos e de como esses sujeitos os vivenciam – fatores como classe, idade, raça, religião, gênero, e poder e as interseções entre eles” (Hirsch, 2006, p. 359, tradução própria)⁵.

Os pontos de memória que a filósofa se refere são objetos de transmissão como roupas, livros, fotos, como também ideologias e lembranças pessoais. As minhas memórias se tornaram uma cultura herdada de sujeitos que possuíam um viés político próximo ao meu. Podemos inferir que, caso no presente eu apresentasse outra postura política, ou mesmo gênero, a minha leitura sobre essas memórias poderia ser diferente, porém a pós-memória provoca justamente o debate sobre como filhos e netos utilizam a memória herdada, incluindo posições políticas e ideológicas.

A professora Beth Lopes (2010) corrobora o pensamento de Hirsch, ao afirmar que a memória é afetada por ideologias pessoais e que todos os sujeitos possuem uma. Expor ao público suas memórias pessoais e seu modo de se existir no mundo, faz com que o corpo do atuante seja político. Lacan (1988) denomina esse fenômeno como extimidade, o que deveria ser guardado na intimidade e privacidade é exposto a outros sujeitos. É uma escolha política da atriz de exteriorizar os traumas de sua família que também foram herdados por ela. A exposição de eventos traumáticos familiares e pessoais pela atuante no teatro se concretizou como um meio de se utilizar a pós-memória como resistência política.

A ditadura militar no Brasil possui memórias que vão além de um núcleo familiar, como também ultrapassam a questão geracional. É uma cultura coletiva que possui pontos de memória e transmissão produzidos pela imprensa e Estado que comprovam o que se passou.

Em um trecho de sua justificativa para a existência das investigações da Comissão Nacional da Verdade, criada em 2011 durante o governo da

5. No original: “[...] *points of memory are contingent upon the social factors that shape those subjects and upon how those subjects experience them – factors such as class, age, race, religion, gender, and power and the intersections between them*”

ex-presidenta Dilma Rousseff, Fernando Pimentel, ex-governador de Minas Gerais, aponta para o perigo da distorção da memória:

A distância no tempo e a tendência natural ao esquecimento facilitam a criação de um ambiente de pouco rigor em relação à agressão, à intolerância e ao preconceito. O esvaecimento da memória não inibe o surgimento, aqui e ali, de manifestações absurdas em defesa de intervenções militares, práticas autoritárias nos três Poderes da República, abusos de poder, atos flagrantemente fascistas, censura às artes e à livre circulação das ideias, intolerância e discursos grosseiros em redes sociais (Minas Gerais, 2017, p. 22).

Esse pensamento encontra ressonância com as explicações das professoras Mariana Adriele Coura e Andréa Machado de Almeida Mattos (2021), que ressaltam que diferente de outros países da América Latina que viveram sob ditaduras e criaram dispositivos para manter essa memória viva com exemplos de exposições permanentes, performances, inquéritos e punição aos torturadores, no Brasil isso não ocorreu com o mesmo empenho.

Basta observar a ação desmobilizadora da Lei da Anistia de 1979 para a manutenção e construção da memória social, quando se anistiam agentes do Estado que cometem torturas. O período entre a Lei da Anistia e a implementação da Comissão da Verdade causou um grande impacto cultural na sociedade brasileira, estimulando certas romantizações, amenizações e até mesmo negações sobre os acontecimentos durante o regime de exceção.

Coura e Mattos (2021) defendem a proposta de Hirsch (2006) sobre a pós-memória como meio de resistência, assim, os eventos passados traumáticos e violentos devem ser transmitidos para as próximas gerações na intenção de se criar estratégias para que não haja a repetição do passado no futuro. Lehmann (2009), ao elaborar sobre o teatro político, afirma: “política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões” (Lehmann, 2009, p. 9). Ao propor um paralelo entre duas épocas distantes temporalmente, mas próximas socialmente, e tendo como protagonistas duas pessoas da mesma família, a peça *Bolo republicano* procura justamente chamar à atenção das gerações atuais para o presente. Se eventos semelhantes estão se repetindo, é necessário a consciência do passado.

A memória herdada e a memória vivida

Ao falarmos sobre o passado, inevitavelmente há a necessidade de se pensar a memória, neste ponto em específico, sobre a memória espacial.

No segundo semestre de 2018, enquanto realizava uma residência artística, fui convidada junto com outras pessoas a participar performaticamente da inauguração do Memorial da Resistência em BH/MG. Ele seria no antigo Departamento de Ordem Social e Política de BH (DOPS-BH), que estava desocupado há algum tempo, mas mantinha em suas instalações resquícios do tempo da ditadura militar.

Em nossa primeira visita, conhecemos todo o seu interior. Começamos pelo subsolo/primeiro andar, onde estavam localizadas as celas, pátio para banho de sol e locais de tortura, depois subimos as escadas que nos levavam a grandes salas com o piso de taco. Diana Taylor (2009) descreve estes tipos de espaço como arquivos histórico-social. No segundo momento da visita, dois sobreviventes relataram ao grupo o que viveram ali, com a intenção não apenas de reafirmar suas memórias pessoais, como também para que pudéssemos colher alguma espécie de material para a criação artística que seria realizada na inauguração.

Minha família materna mantinha a tradição oral de contar e recontar casos daquele período, portanto, quase todo o relato já era por mim conhecido. Eu estava vivendo de fato a memória herdada, na dramaturgia é narrado este momento:

Eu fui lá. Fui porque precisava conhecer um dos espaços que tinha se tornado cicatriz pra minha família e que apesar de cicatrizada tinha virado um queloide. Fui porque um dos meus esteve ali. Fui por curiosidade também. Parece que não houve reformas no prédio desde aquela primeira função e pelos depoimentos de duas pessoas que ficaram presas lá tava tudo igual, pelo menos a parte de baixo onde ficavam as celas e o pátio. Eu me senti meio fora do meu corpo. Enquanto fazíamos o tour pelas instalações era como se eu não tivesse ali. Tinha uma sala antirruído, não era muito grande e até testaram lá, não dava pra se ouvir nada fora dela. Fui mais umas duas vezes e nas duas vezes me sentia pesada, machucada. Voltava pra casa a pé, andando uns três quilômetros e meio e não conseguia fixar meu pensamento em nada. Não dei conta de apresentar a performance que vinha preparando. Inveniei uma mentira e não

fui. É linda a proposta de ressignificar lugares, mas naquele momento era como uma faca forçando a abertura da cicatriz (Luque, 2023).

Ao visitar um dos campos de tortura de Pinochet no Chile, Diana Taylor (2009, p. 6) comenta sobre esse tipo de experiência: “[...] eu não vejo diretamente; eu imagino. Eu presencio (como um verbo ativo). Eu participo, não nos eventos, mas no recontar desses mesmos eventos”.

Em 2018, também no segundo semestre, o então candidato Jair Bolsonaro ganhou a eleição para presidência da República, levando a extrema-direita ao poder. Em 2020 vivemos a pandemia de covid-19, que levou milhares de pessoas à morte no Brasil, enquanto o então presidente praticava uma necropolítica em que debochava das mortes, negava a vacinação, rejeitava o isolamento social e incentivava o uso de remédios que não possuíam qualquer relação com a contenção/eliminação do vírus.

Foi neste contexto que achei o caderno de receitas da minha avó e retomei a vontade de contar sua história, e como dito anteriormente, percebi que deveria incluir a mim também na dramaturgia já que estava vivendo em um governo eleito democraticamente, mas com viés autoritário. A ideia do paralelo entre os dois períodos poderia ser interessante, assim a política brasileira de cada época é o fator desencadeador de desenvolvimento de narrativa das personagens:

Z – 1966 foi um ano muito duro pra nós. Meu marido, político, vice-presidente do PSP – Partido Social Progressista – ficou desempregado com a implementação do AI 2 que acabava com os partidos políticos. Começamos a passar muita dificuldade financeira. Eu andava quilômetros a pé do bairro Prado, onde era nossa casa, até o mercado central, que era muito diferente do que é hoje em dia, pra conseguir comprar alimentos mais baratos. Alimentar seis filhos. E em casa de político, como era o nosso caso, sempre tem um filho que quer seguir os rumos do pai e outro que se aliena completamente. Anos pra frente isso ficou ainda mais evidente, mas ali, agora em 66 minhas preocupações se recaiam no meu mais velho, que começou a frequentar as reuniões do partido muito cedo, ainda adolescente [...].

G – As tais “Jornadas de Junho” como ficaram conhecidos os protestos de 2013 tinham acordado o gigante. Era nítido que as coisas não estavam normais, tinha virado quase uma rotina umas manifestações com

carros de som enormes, gente vestida com a camisa da seleção brasileira, que nem copa do mundo, discursos pedindo Impeachment, umas faixas “somos todos fulanos de tal” que a cada semana mudava o fulano de tal porque descobriam alguma corrupção dele. Pra variar a minha vida pessoal tava ótima enquanto o mundo caía aos pedaços. Tava dirigindo um espetáculo que eu concebi, tava morando com meu melhor amigo, me sentia meio Kafka, sabe? “Hoje a Alemanha declarou guerra à Rússia, a tarde fui nadar”, eu lá na minha vidinha tentando realizar aquele sonho e indo pra festas a noite. Tudo normal, até que de fato entraram com o processo de Impeachment (Luque, 2023).

A personagem G volta no tempo para tentar compreender os motivos que levaram o país para aquele tipo de ideologia política, cujo slogan era “Deus, pátria e família,” de origem fascista.

A partir de uma autocrítica sobre a sua participação e de outros jovens nas manifestações de 2013, G aponta a variedade de sinais de articulações políticas que estavam ocorrendo naquele ano e como muitos jovens foram utilizados como massa de manobra. Embora alguns estudiosos como Rudá Ricci (2013) tentem isentar esta juventude de alguma responsabilidade posterior, é complicado não relacionar estas manifestações como um fator inicial para que a extrema-direita começasse a se colocar nas ruas como ocorreu principalmente a partir de 2014. O que começou contra um aumento de 20 centavos nas passagens de ônibus, se transformou em uma multiplicação de pautas.

Em *Bolo republicano*, a personagem G demonstra como essa reivindicação legítima contra o aumento da passagem logo se transformou em um “não vai ter copa,” e em seguida em “fora Dilma.” Os protestos organizados pela direita e extrema-direita cada vez mais frequentes, a misoginia presente na Câmara dos Deputados, o impeachment da presidente Dilma, a prisão de Luiz Inácio Lula da Silva e a ascensão de Jair Bolsonaro ao poder.

Para a produção da dissertação de mestrado, ao final das apresentações da primeira temporada da peça, em 2022, foi enviado ao público um questionário criado pela atriz/pesquisadora com cinco perguntas que se relacionavam com a recepção da peça. Uma das perguntas era: **a resonância de uma história com a outra fez sentido?** Entre as respostas, destaco as seguintes:

Apenas a parte da participação nas recentes manifestações perece-me uma tentativa mais distante de comparação, considerando que uma história se apresenta muito única e específica, enquanto a outra pode ser lida como uma vivência mais geral e comum a muitas pessoas. Fora os atos de 2014, as histórias se convergem bem.

O núcleo anos sessenta me fascinou um pouco mais, talvez não apenas por oferecer uma narrativa linear construída com suspense, mas também pelo maior distanciamento entre a plateia (no caso, eu) e a história; mesmo o distanciamento entre a atriz e aquele núcleo temporal mais antigo pode ter trazido [...]; Quanto à dramaturgia, acredito que ganhará ainda mais força à medida que for aumentando o distanciamento temporal dos acontecimentos relatados.

Ficamos morrendo de curiosidade sobre o destino final do tio/filho, mas também é interessante que no fim, a história não é a dele, mas delas.

A plateia nestas duas apresentações era composta 70% de pessoas entre 30 e 45 anos, com perfil progressista e de maioria branca. Essa afirmação é possível pelo fato de o público ser composto de amigos ou amigos de amigos. É natural que essa geração tenha curiosidades sobre a época da ditadura militar, principalmente quando é contado um fato tão íntimo. Foi perceptível como este público procurou se desvincilar dos protestos de 2013. A professora Rosana Patriota (2006) ressalta:

[...] Nesse sentido, a atualidade do objeto artístico não é, por si só, garantia de um diálogo imediato. No entanto, a maneira de recebê-los e de interpretá-los, à luz de novos momentos históricos, redimensionaram os seus significados, colocando-lhes novos temas e novas percepções. Assim, as inquietações históricas, estéticas e políticas são dados constituintes das percepções.

O jornal *O Globo* realizou uma pesquisa de opinião sobre o ocorrido em 2013 em todas as regiões do Brasil após uma década dos protestos. Na região Sudeste, epicentro das manifestações, 40% dos entrevistados responderam que “não lembra/não sabe/não respondeu” (Caetano; Garcia, 2023). Essa amostra leva a se pensar que, possivelmente, os sujeitos ativos no contexto àquela época, hoje leem tais eventos de forma envergonhada e utilizam da memória como um artifício de modificação de suas próprias ações.

Nessas apresentações, é compreensível que a narrativa de Z desperte o interesse por ela seguir uma linearidade que, de fato, por possuir um caráter mais tradicional, pode produzir uma conexão mais fluida com o público. Até mesmo nas conversas de boteco após as apresentações as pessoas queriam saber sobre o personagem Tio, como mostro em uma das respostas apresentadas.

A fruição da apresentação, em especial toda a trama da personagem G, a partir das respostas às perguntas, é entrar em debate com algumas questões. A primeira delas é que é natural, devido grande parte à forma como a produção cultural foi sendo desenvolvida ao longo do tempo, em especial no drama, que estruturas lineares tenham uma maior compreensão do receptor, e isso ocorre com a narrativa de Z. Porém, como dito anteriormente, toda a parte de G apoiada na não linearidade exige do espectador uma postura mais receptiva ao jogo teatral, que pode ocasionar um desconforto por parte do receptor na leitura da cena.

Na dramaturgia, há um trecho em que a personagem G conta sobre as manifestações e como a direita/extrema-direita foi roubando para si a narrativa dos protestos:

[...] Aí começou um papo de que não podia ter copa do mundo no Brasil, que os gastos eram altíssimos, que devia se investir em saúde e educação. Eu meio que concordava porque não era tão ligada em esporte assim e me encantava muito mais a festa em torno daquele evento do que ele de fato. Nessa mesma época, em algumas cidades, as prefeituras quiseram aumentar a passagem de ônibus, em BH eu não lembro de quanto era o aumento, mas em São Paulo era de 20 centavos. E as pessoas foram pra rua indignadas pra protestar contra esse aumento e a PM reagiu atirando bala de borracha no olho das pessoas, com bomba de efeito moral, gás lacrimogênio. De repente aquilo não era mais sobre 20 centavos e representava muito mais coisa. Fui na passeata aqui em BH, porque não podia ter aumento de passagem e nem podia ter copa. Também não podia ter bandeira de partido nem depredar patrimônio público, quem fosse visto pixando era vaiado. Estranho. A intenção era fazer uma marcha da Praça Sete até o Mineirão, pra quem não conhece é um pedaço enorme de chão pra ir a pé, mas quando chegamos na altura da UFMG a gente não podia passar. Era muita, muita gente e não dava pra saber o que rolava lá na frente, eu tava mais pro meio, tava demorando horrores e sentamos no meio da avenida pra esperar a negociação pra deixar a gente passar. Do nada tiros e uma multidão correndo em nossa direção. Eu tava com uma amiga, saímos desorientadas, não

dava nem pra saber direito de onde vinham os tiros. Uma conhecida, que fazia faculdade com a gente tava chamando “entra aqui” e várias pessoas entrando, entramos também e lá dentro me dei conta que tava dentro de um banco. Porra, que ideia de merda! Quebraram a vidraça do banco, cortaram a testa de uma menina, o sangue jorrava. Minha amiga e eu saímos correndo, caímos numa rodovia que eu nem sei qual é. Era uma manifestação pacífica, né? O que tava acontecendo? Uns cinco dias depois outra manifestação, concentração na Praça Sete. Assim que eu fui chegando vi um senhor colando uns lambes com a cara da presidente e do ex-presidente com a legenda “procura-se vivo ou morto, valor 20 centavos”. O que que era aquilo? Um monte de gente vestindo verde e amarelo, pessoal vendendo cerveja como se fosse uma festa, era um protesto, porra! Na hora que cheguei perto do Pirulito da Praça Sete tinha uma faixa “fora Dilma, Joaquim Barbosa presidente” Péra. Eu não tava ali pra isso. Tudo muito estranho. Uns gatos pingados apareceram com as bandeiras do PSOL, PSTU, PC do B e foram vaiados e mandados embora pela multidão. Tudo estranho. “Vamo, vai começar a marcha, mesmo trajeto.” Cês tão loucos? Vai acontecer a mesma coisa, não vão deixar a gente passar da UFMG. Fui embora. Pelo *facebook* vi que deu confrontamento com a PM de novo. Era óbvio que isso ia acontecer. Um menino morreu caindo de cima de um viaduto. Dali uma semana outro protesto com início na Praça Sete, um clima esquisitíssimo. Tinha um carro de som gigante tocando o hino do Brasil em *looping*, um monte de gente de verde e amarelo querendo mudar tudo isso que tá aí. Isso que tá aí o que, eu pensava. Na faculdade a gente acompanhou o discurso da presidente numa televisãozinha que tinha no D.A como se fosse o homem chegando à lua. Um momento político em ebulação. Se eu pudesse voltar no tempo mandaria enfiar aqueles vinte centavos no rabo. Eram só 20 centavos sim. Faria campanha pra ninguém ir pra rua e meu deus vai ter copa sim, como teve copa, teve copa pra caralho (Luque, 2023).

De forma espontânea, ao final da segunda temporada da peça em 2023, algumas pessoas do público se manifestaram sobre a responsabilidade da esquerda em 2013 e me parabenizaram por expor isso. O trecho dramatúrgico em destaque fez sentido para aquelas pessoas de forma mais direta do que na primeira temporada de apresentações, afinal, boa parte do campo de jovens progressistas esteve presente nas manifestações e vivenciou a deturpação dos protestos, porém assumir que podem ter sido parte de um efeito de “massa de manobra” pode ser vergonhoso para essa geração. O que nos leva a questionar a memória e em qual contexto que se lembra.

Em 2022 haveriam eleições para presidência da República, a extrema-direita tentava se reeleger e o clima era de polaridade e tensão. Aquele público específico não faria um *mea culpa* naquele momento, assumindo sua coresponsabilidade no desencadear dos fatos políticos. Em 2023, época da segunda temporada, o contexto político era diferente do de 2022, Luiz Inácio Lula da Silva estava de volta à presidência da República, logo as emoções e concepções do presente em que se lembra organizavam as memórias dos sujeitos de forma menos reativa, fazendo com que agora talvez pudessem refletir efetivamente sobre suas participações nos fatos políticos.

A democracia só existe se houver república

No início da encenação, a atriz filosofa sobre as diferenças entre democracia e república e o que as caracterizam, respectivamente. Se durante a ditadura militar a república era ditatorial, entre os anos de 2019 e 2022 a sociedade brasileira viveu sob uma ótica de falsa democracia. Afirme isso com base na investigação da Polícia Federal disponibilizada em 2024, que deflagrou o uso de um órgão estatal, a Agência Brasileira de Inteligência (Abin), para espionar ilegalmente pessoas do Poder Judiciário, do Poder Legislativo, jornalistas e civis que eram considerados desafetos do então presidente.

Este tipo de perseguição é comum em regimes autoritários, não em democracias, porém, grande parte da população estava alheia a isso e apenas consumia o que lhes era oferecido. No final da apresentação da peça *Bolo republicano*, a atriz chama atenção a esse comportamento social ao servir o bolo para o público, e este imediatamente comer sem questionar do que ele é composto:

No bolo republicano você pode acrescentar nozes, frutas secas, passas, doce de leite, cenoura, brigadeiro. Ele pode ser bem democrático em aceitar e acomodar novos ingredientes, afinal é a receita de um bolo padrão. Assim como a república ele pode ter vários tipos de formatos, variações, desenhos... A democracia só existe se houver república. (Analisa o bolo.) Nessa receita da minha avó, faltaram os elementos democráticos que na república podem satisfazer os nossos desejos, mas eu estou comendo o bolo mesmo assim, se oferecer pro vizinho ele vai comer, nós estamos comendo (Come o pedaço de bolo resignada) (Luque, 2023).

Com a utilização desta metáfora sobre os tipos de democracia que uma república pode abrigar, concluo afirmando que a utilização da autoficção e da pós-memória são formas de se criar resistência política no teatro contemporâneo propondo, a partir da encenação, debates estéticos e éticos no pensar e fazer teatral. Estes conceitos auxiliam a criação de complexidades dramatúrgicas e a compreensão de como são (ou podem ser) operadas as memórias e comportamentos éticos e sociais do próprio sujeito criador com suas memórias particulares, e do sujeito social que as recebe artisticamente.

Bibliografia

- CAETANO, Guilherme; GARCIA, Rafael. Ipec: no Sudeste, 40% dizem ter esquecido sobre manifestações de 2013. **O Globo**, São Paulo, 12 jun. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/pulso/post/2023/06/ipec-no-sudeste-40percent-dizem-ter-esquecido-sobre-manifestacoes-de-2013.ghtml>. Acesso em: 17 set. 2025.
- COURA, Mariana Adrielle; MATTOS, Andréa Machado de Almeida. Formação Crítica de Professores de Língua Inglesa: A pós-memória como resistência. **Revista X**, Curitiba, v. 16, n. 6, p. 1614-1631, 2021.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 121-122.
- FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina. Prática Artística Como Pesquisa no Brasil: reflexões iniciais. **Revista de Ciências Humanas**, Viçosa, v. 22, n. 2, jul./dez. 2022.
- FOUCAULT, Michel. Ética, sociedade e política. Organização de Manoel Barros da Mota. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 41-53, 2015.
- HIRSCH, Marianne. The Generation of Post-Memory. **Poetics Today**, Durham, v. 29, n. 1, Spring 2008.
- HIRSCH, Marianne; SPITZER, Leo. Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission. **Poetics Today**, Durham, v. 27, n. 2, Summer 2006.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador, n. 12, p. 11-30, 2018.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (org.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 233-254.

- LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 135-145, 2010.
- LUQUE, Gabriela Guimarães. **Receita de família**: autoficção, pós-memória, gênero e resistência política na peça *Bolo Republicano*. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2023.
- MINAS GERAIS. Governo do Estado. **Comissão da Verdade em Minas Gerais**: Relatório. Belo Horizonte: Governo do Estado, 2017. 1v.
- PATRIOTA, Rosangela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1528?lang=es#tocfrom1n1>. Acesso em: 17 set. 2025.
- RICCI, Rudá. **Nas ruas**: a outra política que emergiu das ruas em 2013. Belo Horizonte: Letramento, 2013.
- TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. Trad. Giselle Ruiz. **O Perceivejo Online**, Rio de Janeiro, v. 1. n. 1, p. 2-12, 2009.



Artigo

50 ANOS DE AJURICABA: UMA PAIXÃO AMAZÔNICA

50 YEARS OF AJURICABA: AN AMAZONIAN PASSION

50 AÑOS DE AJURICABA: UNA PASIÓN AMAZÓNICA

Howardinne Queiroz Leão

Howardinne Queiroz Leão

Atriz e pesquisadora em Artes Cênicas. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), História e Teoria das Artes Cênicas no Brasil.

E-mail: dinnequeiroz@gmail.com

Resumo

Este artigo celebra os 50 anos da primeira encenação de *A paixão de Ajuricaba* (1974) pelo Teatro Experimental do Sesc do Amazonas (Tesc), homenageando Márcio Souza, cujo falecimento em 2024 deixa uma lacuna no teatro brasileiro. A obra é analisada como contradiscorso às narrativas hegemônicas sobre a Amazônia, entrelaçando fatos históricos e ficção. A pesquisa se baseia na história oral e em bibliografia que articula os escritos de Souza com autores amazonenses, como Selda Vale e Ediney Azancoth, além dos conceitos de tragédia e epicização segundo Steiner. Concluímos que a peça é pioneira na valorização do discurso indígena e na afirmação da cena como espaço de resistência decolonial. Revisitar essa obra é reconhecer sua potência crítica, ainda ressonante nas lutas contemporâneas. Fundado em 1968 e ativo até 2016, o Tesc segue como referência para o teatro de Manaus e para práticas cênicas que tensionam relações entre estética, política e memória.

Palavras-chave: dramaturgia amazônica, Márcio Souza, teatro de grupo, Teatro Experimental do Sesc, teatro de resistência.

Abstract

This study celebrates the 50th anniversary of the first staging of *A Paixão de Ajuricaba* (1974) by Teatro Experimental do Sesc do Amazonas (Tesc), paying tribute to Márcio Souza, whose passing in 2024 left an irreparable void in Brazilian theater. It analyzes the play as a counter-discourse to hegemonic narratives about the Amazon, intertwining historical facts and fiction. This research is based on oral history and a bibliography that connects Souza's writings with Amazonian authors such as Selda Vale and Ediney Azancoth and Steiner's concepts of tragedy and epicization. We conclude that the play is a pioneer in valuing Indigenous discourse and affirming the stage as a space for decolonial resistance. Revisiting this work means recognizing its critical power, which still resonates in contemporary struggles. Founded in 1968 and active until 2016, Tesc remains a reference for the theater movement in Manaus and for scenic practices that challenge the relationships between aesthetics, politics, and memory.

Keywords: Amazonian dramaturgy, Márcio Souza, group theater, Experimental Theater of Sesc, resistance theater.

Resumen

Este artículo celebra el 50.º aniversario del primer montaje de *A Paixão de Ajuricaba* (1974) por el Teatro Experimental do Sesc do Amazonas (Tesc) que rinde homenaje a Márcio Souza, cuya partida en 2024 deja un irreparable vacío en el teatro brasileño. La obra se analiza como un contradiscursión a las narrativas hegemónicas sobre la Amazonia, entrelazando hechos históricos y ficción. Esta investigación se basa en la historia oral y en una bibliografía que conecta los escritos de Souza con autores amazónicos como Selda Vale y Ediney Azancoth, además de los conceptos de tragedia y epicización según Steiner. Se concluye que la obra es pionera en la valorización del discurso indígena y en la afirmación de la escena como espacio de resistencia decolonial. Revisitar esta obra es reconocer su potencia crítica, que aún resuena en las luchas contemporáneas. Fundado en 1968 y activo hasta 2016, el Tesc sigue siendo un referente para el movimiento teatral en Manaos y para las prácticas escénicas que cuestionan las relaciones entre estética, política y memoria.

Palabras-clave: dramaturgia amazónica, Márcio Souza, teatro de grupo, Teatro Experimental do Sesc, teatro de resistencia.

Introdução

Em 2024, a peça *A paixão de Ajuricaba* comemorou 50 anos, coincidindo com o falecimento de seu criador, o renomado escritor, romancista, diretor e dramaturgo Márcio Souza, um dos principais expoentes da cultura Amazônia. Essa obra marcou o início da carreira teatral de Souza, trazendo-lhe premiações e reconhecimento da crítica ao seu grupo, o Teatro Experimental do Sesc do Amazonas (Tesc). *Ajuricaba* foi pioneira ao introduzir o discurso indígena no palco e, ao longo dos anos, foi reencenada centenas de vezes por diferentes gerações de atores. Este estudo justifica-se na análise da peça, visando contribuir para a valorização e o reconhecimento do teatro amazônico, destacando sua relevância cultural e histórica no cenário nacional, além de prestar uma homenagem à trajetória artística de mais de 50 anos de Márcio Souza.

O Tesc foi fundado em dezembro de 1968 como um projeto do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio do Amazonas (Sesc),

em um período de recrudescimento da ditadura civil-militar (1964-1985). O grupo destacou-se como uma das iniciativas teatrais mais significativas de Manaus, notabilizando-se especialmente por suas ações de resistência cultural durante esses anos de repressão. Localizado no coração de Manaus, no centro da cidade, dentro das instalações do Sesc, tornou-se um ponto de encontro cultural que refletiu as complexidades do período.

Embora não nos aprofundemos nos eventos anteriores, é importante reconhecer que o Tesc já possuía uma história significativa antes da participação efetiva de Márcio Souza. Esse início foi liderado pelo paulista Nielson Menão, que implementou um curso de teatro voltado para estudantes e profissionais liberais, culminando na formação do grupo amador. Mesmo em tais condições, contou com o privilégio do apoio institucional, o que contribuiu para o seu desenvolvimento.

O Tesc funcionou de forma ininterrupta até 1982, quando entrou em hiato devido a divergências com a instituição e perseguições políticas, retomando suas atividades em 2003. Neste artigo, focaremos na participação de Márcio Souza e na dimensão que o grupo alcançou sob sua liderança, marcada por uma sistematização criativa e pela politização do trabalho artístico. Embora Souza não tivesse educação formal em teatro, seu olhar crítico, cultivado como espectador assíduo das peças do sul do país, sua sensibilidade no cinema, sua formação em Ciências Sociais e sua experiência como escritor e redator o prepararam para conduzir o Tesc de maneira impactante.

Ao revisitarmos *A paixão de Ajuricaba*, propomos uma reflexão sobre como as artes cênicas podem atuar como ferramenta de resistência e participação democrática, especialmente em contextos autoritários. A abordagem do Tesc evidenciou que o teatro não apenas representa a realidade, mas também contribui para a reinvenção das formas de pensar e viver a democracia, ao dar visibilidade a sujeitos historicamente silenciados. A trajetória do grupo revela a importância da memória artística como forma de contraponto às narrativas hegemônicas, ressaltando o papel dos artistas na construção de discursos críticos e na promoção da diversidade cultural.

Quem foi Ajuricaba?

O século XVIII, na região Norte do Brasil, foi um período de inúmeros confrontos entre tribos indígenas e expedições portuguesas. A tribo dos Muhra (Mura) foi um grande exemplo de resistência contra a repressão e a colonização portuguesa, pois conseguiram, com relativo sucesso, combater e manter viva sua organização tribal. Em 1720, surgiu entre eles um líder da tribo Manaú¹, do tronco Aruaque, conhecido como o *tuxaua* (o mesmo que cacique, um chefe político da tribo) Ajuricaba², o maior símbolo de resistência e liderança indígena (Souza, 2006).

Segundo Márcio Souza (2006), Ajuricaba teve de enfrentar seu pai, o *tuxaua* Huiebene, considerado fraco e corrupto por ter se aliado aos portugueses e exercido sua autoridade pelo uso da força, o que contrariava a lógica de seu povo. Após o assassinato de Huiebene pelo chefe dos predadores indígenas, Ajuricaba assumiu o posto de *tuxaua* e revelou-se um líder diplomático, capaz de reunir as inúmeras tribos espalhadas pela região do alto rio Negro, a fim de prepará-las contra os invasores.

Perseguido por ataques constantes, João Maia da Gama, governador da província, aprovou uma moção punitiva liderada por João Paes do Amaral. Após algumas tentativas de fuga, o líder indígena Manaú foi finalmente capturado, acorrentado com alguns de seus companheiros e levado imediatamente para Belém, em 1728, onde seria escravizado assim como os outros prisioneiros. A seguir, apresentamos a versão do destino do guerreiro que circula nas fontes históricas.

Quando Ajuricaba estava vindo como prisioneiro para a cidade de Belém, e ainda estava navegando no rio, ele e outros homens levantaram-se na canoa onde estavam sendo conduzidos agrilhoados, e tentaram matar os soldados. Esses sacaram de suas armas e feriram alguns deles e mataram outros. Então, Ajuricaba saltou da canoa para a água com um

-
1. Também conhecida como tribo “Manau”, “Manaú” ou “Manaós”, possível origem do nome da cidade de Manaus.
 2. Com provável origem do tupi, *Ajuri* quer dizer ajuntamento e *caba* significaria, como o próprio nome, caba, marimbondo, espécie de abelha. Logo, Ajuricaba significaria “ajuntamento de cabas”, nome propício a quem é ativo, e questiona as regras. A mesma composição de nome encontra-se em nheengatu, de pronúncia “Aiuricaua”; *aiuri* também significa reunião e *caua* são marimbondos de ferroadas dolorosas (Costa, 2012; Souza, 2006).

outro chefe e jamais reapareceu vivo ou morto. Deixando de lado o sentimento pela perdição de sua alma, ele nos fez uma grande gentileza libertando-nos dos temores de sermos obrigados a guardá-lo (Maia da Gama apud Souza, 2006, p. 52).

Contrariando essa versão, Souza pôs em evidência a versão popular que se espalhou na época do assassinato de Ajuricaba e, com ela, consequentemente, a alusão à ditadura e aos massacres indígenas. Márcio Souza, ao propor para o grupo uma montagem de temática autóctone, recuperando a figura heroica de Ajuricaba, pôs fim a um longo período de silenciamento a respeito dos povos indígenas e convidou a sociedade a conhecer e inspirar-se, de certo modo, em seu antepassado guerreiro.

Essa premissa encontra amparo nos estudos do pós-colonial, difundidos entre os anos de 1970 e 1980, com o objetivo de questionar o discurso do colonizador, como uma “recuperação das fontes alternativas da força cultural de povos colonizados; com o reconhecimento das distorções produzidas pelo imperialismo e mantidas pelo sistema capitalista atual” (Bonnici apud Fernandes, 2016, p. 23). Entretanto, vale ressaltar que a base desse pensamento já era vista em intelectuais da América Latina do século XIX. Esses estudos visam identificar e denunciar, na relação antagônica entre o colonizador e o colonizado, os diferentes processos de dominação e exploração. “Não existe modernidade sem colonialidade” (Quijano apud Ballestrin, 2013, p. 101). Esse fenômeno deu-se, sobretudo, numa revisão no campo literário, e diversos são os teóricos que se associaram a esta corrente, entre eles: Albert Memmi (1920-2020), Frantz Fanon (1925-1961), Edward Said (1935-2003) e Stuart Hall (1932-2014).

Não objetivamos nos aprofundar nessa questão, mas apontamos o debate promissor aplicando este olhar também ao teatro, uma vez que a obra souziana é pautada pelo viés do contradiscurso, na lógica de Walter Benjamin (1987). Sendo assim, Fernandes (2016) considera *A paixão de Ajuricaba* uma peça pós-colonial, por colocar em xeque o discurso do colonizador, representado pelo Comandante português e pelo Padre Carmelita, versus o discurso libertário, protagonizado por Ajuricaba.

Todavia, reconhecemos tratar-se de um debate complexo, pois há também outras definições em jogo, como a diferenciação entre descolonial e

decolonial. O pós-colonial ou descolonial, de modo genérico, “em essência, foi e é um argumento comprometido com a superação das relações de colonização, colonialismo e colonialidade” (Ballestrin, 2013, p. 91). O decolonial está na mesma esteira de enfrentamento, porém, além de ser mais remota, diferencia-se na teoria epistemológica, empregando neste campo teóricos de países colonizados como forma de ruptura do saber, também incorporando a luta dos movimentos sociais. Para o teórico Walter Mignolo (apud Ballestrin, 2013, p. 106), “é um pensamento que não pode ignorar o pensamento da modernidade, mas que não pode tampouco subjugar-se a ele, ainda que tal pensamento moderno seja de esquerda ou progressista”.

Portanto, o decolonial diferenciar-se-ia por ser um processo contínuo, mais ligado atualmente ao pensamento de estudiosos indígenas e de outros à margem do discurso eurocêntrico, enquanto o descolonial propõe uma superação imediata do discurso colonial. De todo modo, saudamos a análise de Fernandes (2016) sobre a peça, pois abre para questões que apontam reflexões e outros diálogos no campo sociológico, à luz de um aprofundamento futuro, atualizando a obra souziana.

A paixão indígena: concepção

A fábula é definida do uso cronológico e lógico “dos acontecimentos que constituem a armação da história representada” (Pavis, 2008, p. 158). Uma das vantagens na escrita dramatúrgica de *Ajuricaba* foi justamente renunciar à autenticidade da figura histórica e apegar-se ao contexto do período em que viveu, eximindo Souza das obrigações de um historiador para obter liberdade enquanto criador teatral.

O Teatro de Arena também passou por essa experiência na dramaturgia de *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri e Boal, 1965. Conforme revela Prado (1996, p. 71), “a história de Zumbi de Palmares, não sendo bem conhecida, permanecendo entre o real e o lendário, fornecia o pretexto ideal para todas as efusões líricas ou grotescas, dirigidas respectivamente aos amigos e aos inimigos”. A peça correspondeu, segundo Camargo (1996, p. 112), a “uma das mais sérias tentativas, no âmbito do teatro moderno brasileiro, de pôr em

cena uma forma de luta contra a escravidão, com a vantagem de adotar o ponto de vista do escravo”.

No entanto, o mito em *Ajuricaba*, assim como na montagem de *Zumbi* pelo Teatro de Arena, apresenta diferenças importantes, pois está enraizado em eventos históricos verídicos, o que o distingue de uma origem puramente mítica. Vale destacar que o próprio autor, Márcio Souza, caracteriza a obra como uma tragédia nas informações iniciais da peça (Souza, 1979), abrindo espaço para interpretações analíticas a partir dessa perspectiva. Porém, há algumas diferenças conceituais que tentaremos ponderar ao longo desta análise.

Mas, ao mesmo tempo, a **tragédia** também assumiu um significado especial. Um poema ou um romance em prosa pode ser chamado de trágico em virtude de seu tema. No entanto, não era mais chamado de **tragédia**. A redescoberta do teatro senegalês durante os anos sessenta do século XVI deu à palavra uma clara conotação de forma teatral. A seguir, **tragé-dia** é uma obra de arte que lida com questões trágicas. Mas todas essas obras foram tragédias no sentido genuíno? Os conflitos de definição crítica apareceram quase desde o início. E eles nunca cessaram na história do teatro ocidental. Já no início do século XVII existem premonições das dificuldades que preocupam Racine, Ibsen e Wagner. A teoria começou a assediar o dramaturgo com o que Ibsen poderia ter chamado de ‘as reivindicações do ideal³ (Steiner, 2011, p. 22, grifo nosso).

George Steiner (2011), em *A morte da tragédia*, faz uma diferenciação entre uma “tragédia absoluta” e uma “tragédia atenuada”. A tragédia no sentido mais absoluto é por ele identificada como “Uma visão da realidade em que o homem é considerado um hóspede indesejável no mundo”⁴ (Steiner, 2011, p. 8, tradução nossa), sendo as obras principais que expõem essa

-
3. No original: “Pero al mismo tiempo **tragedia** adquirió también un significado especial. Un poema o un romance en prosa podría ser llamado trágico en virtud de su tema. Sin embargo, ya no se lo denominaba **tragedia**. El redescubrimiento del teatro senequiano durante la década de los años sesenta del siglo XVI dio a la palabra una clara connotación de forma teatral. En adelante, es **tragedia** una obra de arte que se ocupa de asuntos trágicos. Pero ¿eran todas las obras de este tipo tragedias en el sentido genuino? Los conflictos de definición crítica aparecieron casi desde el comienzo. Y no han cesado nunca en la historia del teatro occidental. Ya al inicio mismo del siglo XVII hay premoniciones de las dificultades que preocupan a Racine, Ibsen y Wagner. La teoría había empezado a acosar al dramaturgo con lo que Ibsen podría haber llamado ‘las pretensiones de lo ideal’”.
 4. No original: “una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno en el mundo”.

metafísica do desespero: *Antígona*, *Édipo Rei*, *Os sete contra Tebas* e *As bacantes*. Ao longo da análise, Steiner propõe que historicamente há autores e obras de cunho trágico, mas com características especiais, e cita o caso de Shakespeare, cujas obras seriam tragicônicas realistas, com exceção de *Timon de Atenas* e *Rei Lear*.

A tragédia está nas forças que determinam nossas vidas ou as destroem, eximindo-se de razão e justiça. Ou seja, a diferença primordial está no desfecho do enredo. As tragédias possuem um fim catastrófico, mediadas por condições irremediáveis, forças além da razão. Quando essas condições se diferem, torna-se um drama e não uma tragédia.

O destino de Ajuricaba, assim como o dos povos indígenas, é marcado seguramente pela tragicidade do genocídio; no entanto, esse contexto faz parte de um plano sofisticado de extermínio que nada tem a ver com forças ocultas, por mais que a Igreja tenha apoiado tais truculências em nome de uma guerra justa. Na tragédia não há reparação, não há uma explicação plausível.

Por sua vez, Ajuricaba não se resigna em si e tampouco sente culpa ou arrependimento de seus feitos. Ele acredita que vencerá e segue sua luta até o momento de ser preso, até mesmo na luta contra os soldados a caminho de sua execução. De todo modo, as definições do que é ou não tragédia estão num campo limiar, reconhecidas por Steiner, que não desconsidera as implicações do tema. Na contramão, poderíamos contrapor o drama referente de Steiner com o drama absoluto szondiano, entretanto, no caso de *A paixão de Ajuricaba*, por conter características épicas como o “endereçamento ao público”⁵, percebemos proximidade ao pensamento de Sarrazac (2012, p. 74): “De maneira mais sutil, o conceito do drama absoluto pode apontar para uma hibridização do épico e do dramático, do individual e do coletivo, que as estéticas do século XX não cessaram de reinventar”.

Quanto à interpretação do título, o termo “paixão” vem do grego *pathos*, e vai além da conotação amorosa, é “um sentimento intenso que possui a capacidade de alterar o comportamento, o pensamento etc., amor, ódio ou desejo demonstrado de maneira extrema” (Paixão, [2020]). E ainda, paixão atrela-se à saga dos martírios sofridos por Cristo narrados no evangelho. Não

5. Configura como um dos mecanismos de distanciamento do drama, podendo causar reflexão e objetivos didáticos no espectador (Sarrazac, 2012).

há, contudo, uma explicação objetiva pela adoção do termo “paixão” na obra de Souza, por isso muitas interpretações podem ser feitas a partir de diferentes leituras. Consoante com Zemaria Pinto (2012, p. 34), a possível intenção de Souza era associar a luta do herói ao posto de “mártir da colonização,” o que mais uma vez o distancia da tragédia. No entanto, é interessante destacar que Ajuricaba foi “derrotado” pela morte, mas a mensagem de liberdade não terminou na morte física.

Quanto à caracterização, Souza sugere que os realizadores não se preocupem excessivamente com a representação de um figurino etnográfico. Ele recomenda que a encenação seja a mais despojada possível, utilizando apenas poucos e significativos adereços e objetos de cena, evitando, assim, a tentação de cair no exotismo (Souza, 1979). Isso reflete sua preocupação em evitar o estereótipo da figura do nativo, especialmente em uma peça dramática com temática autóctone. Ao adotar essa abordagem, Souza se aproxima de uma proposta épica que privilegia o conteúdo.

Segundo a planta de cenografia, também de sua autoria, no palco havia, em um dos lados, um praticável redondo, e do outro, um menor de formato quadrado. As paredes eram negras, com grandes folhas secas pendentes. Pendurado junto à parede central ao fundo, um grande escudo português. De um lado do palco havia um grande tronco de árvore, que na cena da morte de Ajuricaba entornava e virava uma canoa. Então, o herói era levado pelo coro, vestido com máscaras indígenas e grandes saias de palha. Havia também uma grande cortina trançada de palha que descia em determinado momento, com acessórios indígenas fixados para compor a cena.

A encenação⁶ buscou amparo no teatro épico⁷, “historiando”⁸ e “ficcionalizando” a narrativa de Ajuricaba, a fim de dar o caráter didático necessário

-
6. Elenco: Stanley Whibbe (Ajuricaba), Denise Vasconcelos (Inhambu), Herbert Braga (Comandante português e coro), Ediney Azanço (Irmão Carmelita e coro), Moacir Bezerra (Teodósio e coro), Mardônio Rocha (Guerreiro Manaú, soldado e coro) (Portfolio Tesc, 1976).
 7. Para Bertolt Brecht (1978, p. 79), o teatro épico “[...] pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham. O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno”.
 8. Segundo Brecht (1978, p. 84), a “historiação” dos acontecimentos diz respeito a forma com que o ator “deve representar os acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos

a um discurso até então não visto no palco, redimensionando o trabalho cênico. Isso demonstra, na visão da direção, o desejo de projeto teatral que estava em disputa.

A recepção do trabalho

Ediney Azancoth (1993, p. 50), atuando como Padre Carmelita e membro do coro, descreveu o processo de direção de Márcio Souza: “O Márcio, como diretor, armava a cena e explicava aos atores como deveria desenrolar a ação. Marcava as posições e o deslocamento dos atores, mas não definia como deveria ser o personagem, exceto por suas características históricas.” Diante dessa abordagem, Azancoth recorreu a suas experiências pessoais para construir o significado de seu personagem. Ele encontrou inspiração na cena de julgamento do filme *A paixão de Joana D'Arc* (1928), em que o padre é interpretado por Antonin Artaud, e nas aulas de Filosofia, onde um professor padre pregava contra o comunismo.

Com todos os elementos cênicos prontos e a estreia se aproximando, o texto ainda não havia sido liberado pelas autoridades. Diante dessa situação, a equipe decidiu organizar uma apresentação secreta para familiares e amigos no teatrinho do Sesc, na data prevista, 1º de maio de 1974. A notícia da apresentação se espalhou rapidamente pelo “boca a boca”, e o espaço foi lotado.

O cartaz da peça exibia a figura de um indígena estilizado e acorrentado, uma imagem impactante que convidava o público para assistir *A paixão de Ajuricaba*. A temporada, que durou cinco meses com apresentações de sexta a domingo, foi um sucesso absoluto, marcando um feito inédito tanto para o teatro amador quanto para o profissional na cidade. No entanto, a atividade sofreu uma pausa devido ao convite para participar do I Festival de Teatro de Campina Grande, na Paraíba (AZANCOTH; COSTA, 2009).

O Festival sem dúvidas redimensionou o trabalho do grupo, projetando o nome de Márcio Souza nacionalmente ao conferir-lhe o prêmio de melhor dramaturgia. Uma nota da revista *Veja* atesta o êxito alcançado:

históricos. Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas.” Neste caso, não só vinculado ao ator, mas à obra.

[...] Mais significativas, no entanto, foram as inúmeras revelações dos autores e intérpretes. Especialmente os amazonenses, de cujo grupo surgiu Márcio Souza, 25 anos [sic], de Manaus, autor premiado como “o Melhor do Festival” que escreveu *A paixão de Ajuricaba*” (Azancoth; Costa, 2009, p. 131).

Além desse prêmio, mais cinco foram conferidos ao grupo: melhor espetáculo, melhor ator para Stanley Whibbe, melhor ator coadjuvante para Moacir Bezerra, melhor figurino e melhor cenografia. Muitas críticas de destaque, como a do jornalista Jefferson Del Rios, impulsionaram o grupo amador. Del Rios (1974) destacou três qualidades essenciais na obra de Márcio Souza que a recomendavam ao teatro nacional: originalidade temática, qualidade literária e a decisão do autor de ir além de simplesmente narrar os fatos. Segundo ele, a peça tem afinidade com o teatro mais recente de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Queirós Teles, especialmente no uso de dados históricos para ilustrar problemas persistentes. Moacir Bezerra, em entrevista a Azancoth e Costa (2009, p. 135), reafirmou que a participação de Souza no grupo reforçou o “mergulho nas raízes culturais, míticas, da Região Amazônica [...] Ora, tudo isso era novidade numa época em que as nossas próprias escolas não tocavam nesses assuntos”. Importante destacar que ninguém recebia pelo trabalho, a verba custeada pelo Sesc arcava somente com as produções, sendo o resultado da bilheteria investido em algumas despesas mínimas do elenco. Os comerciários tinham entrada livre.

O retorno à cidade trouxe uma louvável repercussão somada a novas responsabilidades. A partir desse momento, seguiram uma trajetória intensa, alguns trabalhos com temáticas indígenas e outros com forte crítica social, mas sempre no viés satírico, característico da autoria de Souza.

Figura 1 – *A paixão de Ajuricaba*, 1974. Apresentação no teatrinho do Tesc.



Fonte: Arquivo pessoal de Selda Vale.

O soprar de um recomeço

Ele estava lidando com jovens adolescentes que não sabiam nem o que estavam fazendo, não sabiam nem quem era o Tesc, nem quem era Márcio Souza, e a gente caiu assim de paraquedas dentro de um contexto que era muito grande sem saber onde a gente estava se metendo na época (Ney, 2020).

Em 1982, o grupo encerrou sua parceria com o Sesc de forma abrupta devido a perseguições políticas pelos temas das obras. Após um hiato de 21 anos, o Tesc retornou à mesma instituição, dessa vez sob a direção de um novo gestor, que convidou Márcio Souza, recém-saído da direção da Fundação Nacional das Artes (Funarte), para reassumir a direção do grupo. Embora os tempos fossem outros e a geração fosse nova, a proposta de retomada veio com a remontagem da icônica *A paixão de Ajuricaba*.

O elenco⁹ era formado por jovens estudantes de um curso técnico de teatro e, como sinalizado anteriormente, não faziam ideia de quem era Márcio Souza e o Tesc. O retorno foi muito explorado pela mídia.

9. Ficha técnica: Márcio Braz (Ajuricaba), Eliézia de Barros (Inhambu), Roger Barbosa (Comandante português), Tiago Oliveira (Irmão Carmelita), Francisco Mendes (Corifeu/

Assim como na primeira versão, foram feitos seminários e muitas conversas para situar a trama, pois em todos os espetáculos havia um processo de formação.

Era muito importante o *Ajuricaba* porque falava de um herói amazônico, isso foi muito trabalhado no grupo. E tínhamos esse lado de ir contra alguma coisa maior do que você e você não ceder. Só que na época eu não tinha nada para lutar contra, e sabia disso. [...] Eu não sabia se eu não era politizado ou se eu não via também ninguém... Eu não via também o grupo nisso. Porque o que pesava no *Ajuricaba* para mim, era essa questão de ter um herói amazônico, um herói da nossa história, claro romanceado porque também não foi tudo aquilo, lógico, mas é importante ter essas referências na arte. E também a questão do opressor e do oprimido (Barbosa, 2020).

Após três meses de ensaios, a estreia ocorreu no dia 8 de agosto de 2003 e foi um sucesso de público. A *paixão de Ajuricaba* foi a peça mais encenada pelo Tesc e ganhou várias versões. Segundo Braz (2020), estima-se – durante sua estadia no grupo – pelo menos 700 apresentações, pois no início permaneciam em cartaz de quinta a domingo e, posteriormente, de sexta a domingo no teatrinho. A partir de 2003, ganhou novas adaptações até 2012, quando fizeram uma turnê na França¹⁰ (Peinado, 2020).

Apesar do impacto causado, os críticos Macksen Luiz e Omar Gusmão registraram-na como uma montagem estática, por vezes declamatória,

Dieroá e Teodósio), Efrain Mourão (Manau/Pajé/Soldado), Daniely Peinado (Corifeu), Priscila Furtado (Corifeu), Vanessa Pimentel (Corifeu), Emerson Nascimento (Corifeu), Robson Ney (Corifeu), Sidney Fernandes (Corifeu), Eliel Berger (Indígena 1) e Paulo Saraiva (Indígena 2). Direção: Márcio Souza; assistente de direção: Daniel Mazzaro; cenografia: Nonato Tavares; figurino: Paula Andrade; iluminação: Custódio Rodrigues; assistente de iluminação: Marcelo Magalhães; produção executiva: Socorro Andrade; diretores de palco: Adriano Antony e Lucivan Serpa; coreografia: Guto Domingos; preparação vocal: Josenor Rocha; percussão: Ewerton Almeida e Daniel Souza (Azancoth; Costa, 2009).

10. Em 2012, o grupo alcançou um importante feito, uma pequena turnê por três cidades francesas com o apoio da Universidade de Sorbonne, na França, levando a peça *A paixão de Ajuricaba*. As apresentações foram no ADEC Maison du Théâtre Amateur, em Rennes, no Théâtre Jules Julien, em Tolouse e no Théâtre Antoine Vitez, em Aix-en-Provence. A montagem teve a seguinte formação: Dimas Mendonça Oliveira, Sidney Fernandes de Souza, Márcio Braz dos Santos Santana, Carla Alessandra Silva Menezes, Efrain de Lima Mourão, Robson Ney Lima de Souza Costa, Daniely Peinado dos Santos, Francisco Emerson dos Santos Nascimento, Denni Sales Alves, Maria Augusta Ferreira Rodrigues, Elisângela Lima Marinheiro. Direção: Márcio Souza; direção de cena: Geiberson Teixeira; maestro: Sidney Medina; percussionista: Daniel Souza e produção executiva: Robson Medina (La Passion..., 2012, p. 15).

causada pelo texto que não sofreu nenhuma modificação, mesmo com uma proposta de roupagem épica. Uma cena (que narrava dez anos após a morte do herói) foi acrescentada no intuito de reforçar o gênero, o que, segundo os dois críticos, ficou apenas na argumentação (Gusmão, 2003; Luíz, 2003). De modo geral, a estética também se modificou, ganhando traços minimalistas em muitas cenas, com roupas básicas pretas e utilizando-se de acessórios e elementos para remeter-se às figuras indígenas.

Figura 2 – *A paixão de Ajuricaba*. Apresentação de 2005. Márcio Braz e Carla Menezes ao centro.



©2005 Danilo Jr

Foto: Danilo Jr. Fonte: Acervo pessoal de Selda Vale.

A complexidade do texto de *Ajuricaba* representava um grande desafio para a direção, especialmente considerando o jovem elenco. Nesse contexto, Daniel Mazzaro desempenhou um papel fundamental na montagem, atuando como ponte entre a visão teórica de Márcio Souza e o trabalho cênico desenvolvido na assistência de direção. Uma das estratégias mais eficazes foi a de integrar jovens atores com artistas mais experientes na equipe, o que permitiu a troca de diferentes práticas e promoveu um aprendizado coletivo. Essa abordagem equilibrada não apenas aprimorou o desempenho do grupo, mas também fez com que o Tesc fosse percebido por muitos como uma verdadeira escola de teatro.

Ao longo de sua atuação foram realizadas excursões pelo interior do Amazonas e de outras cidades brasileiras, oficinas de técnicas teatrais, iluminação, cenografia, dramaturgia. E cada membro liderava uma área nesse processo de formação nas comunidades, tanto é que o plano futuro era o grupo

assumir a função de formação à comunidade, como ocorreu com o grupo Macunaíma de Antunes Filho, no Sesc Consolação, em São Paulo.

Nós começamos a viajar pelo interior, nós começamos a viajar por alguns países, pelo Brasil. Então, realmente nós queríamos ser um “Galpão” do Amazonas. Nós queríamos ser uma Companhia do Latão, queríamos ser referência. Então nós tínhamos esse sonho (Menezes, 2020).

A rotatividade dos membros em algumas peças que exigiam um elenco grande era constante, e muitos entravam justamente porque assistiam ao trabalho ou participavam de alguma das oficinas.

Em 2014 o grupo seguiu ativo participando de festivais, enquanto seu teatro de bolso foi derrubado pela instituição Sesc – a maior parte dos ensaios na época ocorreram entre a casa de Souza e salas do Sesc – sob a promessa de o grupo instalar-se em um teatro maior e mais moderno no bairro Campos Elíseos, onde localiza-se a unidade do Sesc Balneário. O grupo resistiu até 2016, mediante a crise brasileira justificada pela Instituição com cortes do orçamento e a impossibilidade de manter “apenas” um único grupo. Não nos deteremos aos detalhes, mas o rompimento foi abrupto, deixando a equipe sem muitas explicações.

Mas nós tínhamos sonhos, nós queríamos contribuir, queríamos fazer história, queríamos expandir o Tesc, queríamos levar às cidades do interior. Nossa, quando você chegava no interior, interferia sabe, interferia. Nem teatro tinha. [...] Eu aprendi a ser professora de teatro – antes mesmo de fazer a UEA – eu já dava aula de teatro, isso por causa do Tesc. Enfim, eu acho que existe uma história muito maravilhosa desse grupo, dessa nova geração de guerreiros, sabe, de pessoas que aprenderam. [...] o Tesc tem que voltar com outras pessoas, não é mais com esse grupo. Porque esse grupo já foi, já deu, já tem outras... Cada um criou a sua história né. [...] Quando nós saímos, aí fomos para o mundo né, saímos do nosso mundo e fomos para o mundo (Menezes, 2019).

Considerações finais

O Tesc foi um marco no teatro nortista e brasileiro. A paixão de Ajuricaba transcendeu o caráter de peça teatral, tornando-se um símbolo cênico de

resistência, desde a concepção dramatúrgica até o seu processo criativo, destacando o grupo nacionalmente. A escolha de Ajuricaba como figura central não apenas resgatou uma memória silenciada, mas também operou como ato político ao inscrever no imaginário coletivo uma narrativa que confronta as versões hegemônicas da história. A dramaturgia do Tesc se revelou um dispositivo estético de insurgência, atualizando o papel das artes cênicas na luta por democracia e justiça social.

Atualmente, em Manaus, o nome Ajuricaba é amplamente utilizado como inspiração para ruas, avenidas, bairros, municípios, escolas e estabelecimentos comerciais. No entanto, pouco se sabe sobre quem realmente foi Ajuricaba e o que sua figura histórica representou. Essa lacuna evidencia a fragilidade da memória coletiva quando atravessada por processos coloniais que insistem em apagar subjetividades indígenas e dissidentes. Por outro lado, o Tesc, ao reavivar a figura de Ajuricaba, questionou os mecanismos históricos de apagamento e propôs uma revisão crítica das matrizes identitárias da Amazônia, alinhando-se a proposições artísticas que tensionam os discursos dominantes e inventam novas possibilidades de existência.

A dissolução do grupo em 2016 suscita questões sobre a precariedade das políticas culturais na região Norte e os desafios enfrentados por coletivos que atuam na resistência cultural em todo o país, bem como a luta constante pela manutenção de seus espaços. O encerramento do Tesc, mesmo após décadas de contribuição inestimável, reflete o quadro de desmonte das instituições culturais e a ausência de políticas públicas que assegurem a continuidade da memória artística. Essa descontinuidade também revela a dificuldade de consolidar práticas culturais longe dos grandes centros, em um país marcado por desigualdades regionais profundas. Aproveito para citar o recente caso da sede do Teatro Vento Forte, destruída arbitrariamente pela Prefeitura de São Paulo em fevereiro de 2024.

Ainda assim, o Tesc foi uma exceção em diversos sentidos. A consistência de seu projeto artístico e político prova que a longevidade de um grupo se constrói pelo tempo, pela análise e pela reflexão crítica – aspectos que mobilizaram este trabalho. A experiência do Tesc evidencia como as artes cênicas podem contribuir para a construção de democracias participativas e

deliberativas, operando como práticas social e como espaço de reinvenção da memória coletiva.

Compreende-se que o legado de Márcio Souza e do Tesc ecoa além dos palcos, inspirando novas gerações de artistas a tomarem a cena como território de insurgência e reexistência. O grupo permanece como um exemplo emblemático de como a estética se relaciona com a política e como as artes propõem fissuras nos regimes autoritários e apontam caminhos para a construção de futuros mais justos e plurais.

O resgate da trajetória do Tesc se insere, assim, em um movimento mais amplo de reparação e valorização das experiências artísticas do Norte do Brasil, que historicamente têm sido apagadas pela historiografia “oficial”. O estudo buscou, portanto, não apenas preencher suas lacunas historiográficas, mas também reposicionar o grupo no patamar de resistência, criação e transformação ao lado de muitos de seus contemporâneos, evidenciando que os palcos são espaços vitais para a luta por democracias.

Bibliografia

- AZANCOTH, Ediney. **No palco nem tudo é verdade**. São Paulo: Marco Zero, 1993.
- AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda. **Tesc nos bastidores da lenda**. Manaus: Valer, 2009.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, DF, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>.
- BARBOSA, Roger. Entrevista concedida à autora sobre o Tesc. Manaus, fev. 2019. *In: LEÃO, Howardinne Queiroz. O Teatro Experimental do Sesc como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 418-435 DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619>.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política*. 3^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRAZ, Márcio. Entrevista concedida à autora sobre o Tesc. Manaus, fev. 2019. *In: LEÃO, Howardinne Queiroz. O Teatro Experimental do Sesc como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de

- São Paulo, São Paulo, 2020. p. 298-312 DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619>.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiamma Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CAMARGO, Iná. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Mariana Balduíno da. **Personagens e identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza**. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/2296/1/MARIANA%20BALDOINO%20DA%20COSTA.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2024.
- DEL RIOS, Jefferson. O novo teatro do Amazonas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 31 jul. 1974. Caderno Folha Ilustrada.
- FERNANDES, Taianni Rocha de Santana. **A peça A Paixão de Ajuricaba e o protagonismo do pensamento descolonizador na Amazônia da década de 1970**. 2016. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) – Departamento de Línguas Vernáculas, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2016. Disponível em: <https://ri.unir.br/jspui/handle/123456789/1428/>. Acesso em: 11 nov. 2024.
- GUSMÃO, Omar. A paixão de Ajuricaba/crítica: Suprindo a carência da cena teatral. **A Crítica**, Manaus, 2003.
- LA PASSION d'Ajuricaba jouée en France. **Capmag**: Le journal des lusodépendants, n. 207, p. 15, jan. 2012. Disponível em: https://imgs.sapo.pt/capmagellan/post/publishings/documents/publish_555_CAPMag_2.pdf. Acesso em: 11 set. 2020.
- LUÍZ, Macksen. Saga libertária em tons solenes: Estreia de A paixão de Ajuricaba em Manaus devolve à cena, após 21 anos, o grupo teatral de Márcio de Souza. **Jornal do Brasil**, 21 ago. 2003.
- MENEZES, Carla. Entrevista concedida à autora sobre o Tesc. Manaus, fev. 2019. *In:* LEÃO, Howardne Queiroz. **O Teatro Experimental do Sesc como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)**. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 37-53 DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619>. Sesc
- NEY, Robson. Entrevista concedida à autora sobre o Tesc. Manaus, fev. 2019. *In:* LEÃO, Howardne Queiroz. **O Teatro Experimental do Sesc como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)**. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 408-417. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619>. Sesc
- PAIXÃO (verbete). **Dicio**: Dicionário Online de Português, [2020]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/paixao/>. Acesso em: 11 set. 2020.

- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEINADO, Daniely. Entrevista concedida à autora sobre o Tesc. Manaus, jan. 2019.
In: LEÃO, Howardinne Queiroz. O Teatro Experimental do Sesc como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016). 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 80-93 DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619>. Sesc
- PINTO, Zemaria. A trajetória do mito nA maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê. **Palavra do Fingidor**: Ensaios, Contos e Outras Prosa, 10 maio 2012. Disponível em: <https://palavradofingidor.blogspot.com/2012/05/trajetoria-do-mito-na-maravilhosa.html>. Acesso em: 1 ago. 2024.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SOUZA, Márcio. A paixão de Ajuricaba. In: SOUZA, Márcio. **Teatro indígena do Amazonas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. (Coleção Edições do Pasquim, v. 63).
- SOUZA, Márcio. **Ajuricaba, o caudilho das selvas**. São Paulo: Ed. Callis, 2006.
- STEINER, George. **La muerte de la tragedia**. Madrid: Siruela, 2011.



Artigo

CENOPOESIA: DEMOCRACIA NA RUA, UMA CONSTRUÇÃO CENOPOÉTICA

*SCENOPOETRY: DEMOCRACY ON THE STREET,
A SCENOPOETIC CONSTRUCTION*

*ESCENOPOESÍA: DEMOCRACIA EN LA CALLE,
UNA CONSTRUCCIÓN ESCENOPOÉTICA*

Fabio Ariston

Fabio Ariston

Graduado em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Obteve títulos de mestre em Diplomacia pelo Instituto Rio Branco (IRBr), e em Sociologia pela Université du Québec à Montréal (UQÀM), onde defendeu a dissertação “*Démocratie dans la rue. La construction de la démocratie au quotidien par des artistes pratiquant la scenopoésie au Brésil*”, que serviu de base para este artigo. Pesquisador cujas áreas de interesse incluem as relações entre política e teatro, é ligado à Universidade Popular de Arte e Ciência (UPAC).

Resumo

Este artigo analisa as implicações democráticas da cenopoesia, linguagem artística brasileira desenvolvida em meados dos anos 1980, que busca integrar diferentes saberes e formas de expressão, com vistas a estimular a reflexão crítica de seus praticantes. Por meio de uma abordagem qualitativa, buscou-se compreender como a sua vivência propicia o exercício de capacidades dialógicas, o desenvolvimento de subjetividades e de visão crítica e a criação de um sentido de comunidade. Foram examinados dois casos em que se recorreu a essa linguagem, a fim de estruturar políticas públicas, no contexto de comunidades locais, com ampliação da participação e da cultura democrática.

Palavras-chave: cenopoesia, democracia, participação, diálogo, teatro de rua.

Abstract

This study analyzes the democratic implications of scenopoetry, a Brazilian artistic language developed in the mid-1980s that aims to integrate forms of knowledge and expression to stimulate critical reflection in its practitioners. Using a qualitative approach, this study sought to understand how its practice fosters the exercise of dialogical skills, the development of subjectivities and critical thinking, and the creation of a sense of community. It examined two cases that used this language to structure public policies in local communities, especially on increasing participation and democratic culture.

Keywords: scenopoetry, democracy, participation, dialogue, street theater.

Resumen

Este artículo analiza las implicaciones democráticas de la escenopoesía, un lenguaje artístico brasileño desarrollado a mediados de los años 1980 que tiene como objetivo integrar diferentes formas de conocimiento y expresión para estimular la reflexión crítica de sus practicantes. Desde un enfoque cualitativo, este estudio busca comprender cómo su práctica fomenta el ejercicio de habilidades dialógicas, el desarrollo de subjetividades y el pensamiento crítico, así como la creación de un sentido de comunidad. Se examinaron dos casos en los que se utilizó este lenguaje para estructurar políticas públicas en comunidades locales, con énfasis en aumentar la participación y la cultura democrática.

Palabras-clave: escenopoesía, democracia, participación, diálogo, teatro de calle.

Introdução

Neste artigo, debatemos as implicações democráticas da cenopoesia, linguagem artística desenvolvida no Brasil a partir de meados dos anos 1980, que se consolida como uma ecologia de saberes (Santos, 2018, 2019), ao buscar reunir de forma harmônica diferentes conhecimentos, repertórios e manifestações. Por meio de uma prática artística relacional, que privilegia o diálogo entre linguagens artísticas variadas, essa linguagem emprega uma abordagem que estimula o desenvolvimento, no contexto comunitário, de capacidades críticas e expressivas, que permitem uma leitura coletiva do mundo. Dessa forma, a sua prática se orienta pelo princípio do comum (Santos, 2018), ao reforçar entre os seus praticantes o sentimento de pertencimento a uma comunidade.

Este trabalho foi desenvolvido com base em uma abordagem metodológica qualitativa, que buscou analisar o discurso dos cenopoetas e nele identificar as implicações democráticas dessa prática, a partir de uma concepção substantiva demodiversa¹. Além de uma revisão sistemática da literatura sobre o assunto, as informações sobre a cenopoesia foram colhidas por meio de observação participante e entrevistas. Por fim, foram realizados estudos de casos sobre duas políticas públicas que recorreram a essa linguagem como vetor estruturante. Para analisar as implicações democráticas, recorremos a uma concepção substantiva de democracia, presentes nas obras de autores como Butler (2018), Rosanvallon (2022) e Santos (2018, 2019).

Ao examinar a prática da cenopoesia, identificamos nessa linguagem elementos recorrentes que são também aspectos inerentes aos modos de organização democrática, quando considerada a partir de uma concepção substantiva: o princípio do comum (ou sentido de comunidade); a centralidade do diálogo e da problematização das questões da comunidade; e a ressignificação do espaço público, por meio de sua ocupação cidadã. Esses elementos já estavam presentes nas experiências cenopoéticas pioneiras, tanto no Rio de Janeiro, no contexto de redemocratização que marcou o fim da ditadura

1. O conceito de demodiversidade refere-se à “coexistência pacífica ou conflituosa de diferentes modelos e práticas democráticas” (Santos, 2018, p. 192).

militar, como no movimento político-cultural “Escambo”, que apareceu em 1991, na cidade de Janduís, no sertão do Rio Grande do Norte.

Em razão dessas características, diferentes instâncias governamentais recorreram à cenopoesia, como metodologia para orientar a reflexão e o debate sobre a formulação e a implementação de políticas públicas. Nessa perspectiva, analisamos os casos das “Cirandas da vida” e do “Hotel da loucura,” duas políticas públicas na área de saúde, em que essa linguagem teve um papel decisivo para a inclusão de uma abordagem participativa.

Uma concepção substantiva de democracia

Muitos dos problemas atribuídos ao funcionamento da democracia estão ligados à expectativa frustrada de que a simples alternância de poder, com a realização periódica de eleições, seria suficiente para lidar com as questões prementes de uma sociedade. No entanto, a democracia é também uma “criação aberta, uma práxis instituinte, uma realização contínua, experimental e sempre contingente,” cuja concretização não depende apenas do calendário eleitoral (Santos, 2018, p. 196). Ela também se constrói no cotidiano e no seio de comunidades locais, como no caso das experiências mediadas pela cenopoesia. A ação política comunitária funciona como um espaço-laboratório da democracia, em que questões são colocadas e novas respostas são elaboradas e testadas, em um processo que proporciona o desenvolvimento de uma visão compartilhada do mundo, fundamental para o funcionamento da democracia.

O princípio do comum, que informa os espaços comunitários, rompe com o isolamento social e favorece o desenvolvimento de uma visão crítica, processo que repercute na forma como a comunidade se percebe, se organiza e participa da vida social e política. O trabalho voltado para a expansão da subjetividade, realizado de forma coletiva, é fundamental para que uma comunidade produza “sentidos inteligíveis,” construa um “nós coletivo capaz de transformar a política e a democracia em chaves emancipadoras” (Santos, 2018, p. 417). A experiência de aparecimento coletivo tem a capacidade de atenuar o isolamento, valorizar laços sociais enfraquecidos ou rompidos e

ressignificar os espaços onde ocorre, tornando-os lugares para o desenvolvimento de subjetividades e de relações interpessoais (Butler, 2018, p. 82).

O mal-estar da democracia passa pelo que Rosanvallon (2022, p. 41-42) definiu como tendência ao impolítico, ou seja, a “falta de apreensão global dos problemas ligados à organização de um mundo comum” Nesse sentido, a democracia, entendida como um “conjunto de conflitos, de negociações, de interpretações ligadas à elaboração das regras da vida coletiva,” demandaria atenção sobre a construção de uma visão comum, o que passaria pela produção de uma linguagem adequada à vida em sociedade (Rosanvallon, 2022, p. 327). Segundo esse entendimento, a democracia torna-se inviável sem um trabalho de reflexão coletiva com vistas a “tornar possível a construção de uma história comum e indicar um horizonte de sentido” (Rosanvallon, 2022, p 329).

A cenopoiesia

A cenopoiesia é uma linguagem aberta, que se constrói a partir da integração ecológica dos saberes de seus participantes, sintetizados e ressignificados coletivamente. No processo, são utilizadas diferentes manifestações, como “a música, a poesia, a dança, o desenho e a pintura, além do teatro, principalmente” (Lima, 2012, p. 21), a fim de produzir uma performance onde não há divisão rígida entre cenopoetas e espectadores. O objetivo não é apresentar virtude artística ou repetir uma fórmula desenvolvida a fim de causar um efeito determinado ou provocar uma reflexão específica, mas potencializar a expressão e a capacidade de comunicação de seus praticantes, desenvolver o diálogo e a improvisação, desse modo ampliando a capacidade de reflexão e representação do mundo.

A cenopoiesia se consolidou, ao longo dos anos 1990, no contexto do trabalho comunitário realizado em várias cidades do sertão do Rio Grande do Norte e do Ceará, a partir da união de forças de três personagens, cada um com uma contribuição fundamental: Ray Lima, com a poesia; Júnio Santos, com o teatro de rua; e Vera Dantas, com a prática da medicina familiar. No início dos anos 1990, Lima retornou de uma temporada no Rio de Janeiro, onde participara de diferentes iniciativas de poesia pública e de teatro de rua, com destaque para a experiência com o grupo fundado em 1980 pelo ator e

diretor Amir Haddad. O teatro carnavalizado feito no espaço público pelo “Tá na Rua” caracteriza-se pela interatividade e pela improvisação, aspectos que inspiraram profundamente a concepção da linguagem cenopoética.

Ao assumir a secretaria de educação do município de Janduís (RN), Lima concebeu e implementou uma política pública de atenção a crianças e adolescentes, em um contexto assolado pela “seca, a fome e a pistolagem”. O projeto “Recriança” propunha “intervenções, atos, cortejos e rituais cenopoéticos, nas ruas da cidade e em espaços naturais a céu aberto, ocasionando um movimento de mobilização no município envolvendo a população e o poder público local” (Dantas, 2015, p. 78). Essa iniciativa estimulou o aparecimento de diferentes coletivos cenopoéticos, que começaram a circular pela região. Quando levou seu grupo “Alegria, Alegria”, de Natal (RN), para apresentações em Janduís, Júnio Santos entrou em contato com o trabalho de Ray Lima, “mais centrado na poesia. Eu então agreguei o teatro. Ele montava o poema e eu começava junto com a meninada a estudar as possibilidades dos gestos, da ocupação, da liberdade criativa” (Ariston, 2022, p. 83).

Os grupos cenopoéticos realizaram um primeiro encontro em Janduís, em 1991. Além da apresentação de espetáculos à população nos espaços públicos da cidade, a iniciativa proporcionou o intercâmbio entre participantes, artistas de rua, palhaços, poetas, atores e atrizes. Esse encontro organizado em rede, sem uma liderança determinada, em bases colaborativas e solidárias, foi batizado como Escambo Livre de Rua, movimento de resistência artística e cultural fundamental para a consolidação e a divulgação da cenopoesia. O movimento Escambo serviu como plataforma para sucessivos encontros em diferentes cidades da região, oferecendo espaços de partilha, diálogo e reflexão. Durante os encontros, que seguem sendo realizados, busca-se valorizar a ação e a participação dos moradores, reforçando a ideia de que todo ser humano é ator.

Nesse contexto, pode-se traçar um paralelo com as experiências do teatro do oprimido, de Augusto Boal (2008, p. 236-237), segundo o qual “o espectador não delega poderes aos personagens, o espectador se libera: pensa e age por si mesmo!” Assim como o teatro do oprimido, a prática cenopoética proporciona um meio para a “produção do comum” (Lima, 2009), a construção coletiva de subjetividades e de uma apreciação crítica do mundo, que

conduzem ao senso de pertencimento a uma comunidade. Por essa razão, a cenopoesia passou a ser adotada como instrumento de diálogo no âmbito de diferentes comunidades da região, a partir de meados da década de 1990.

Em Icapuí (CE), a cenopoesia desempenhou um papel importante no fortalecimento da coesão comunitária. Os coletivos cenopoéticos que apareceram no município contribuíram para o desenvolvimento de um diálogo mais estruturado entre os poderes popular e político, na definição de políticas públicas, em áreas como cultura e meio ambiente. A partir dessa interlocução, a definição da destinação de recursos públicos da prefeitura para o setor cultural passou a ocorrer de forma participativa, em “debates-espetáculos”, onde a população decidia quais projetos deveriam ser contemplados (Dantas, 2015, p. 83-84). Foi nesse contexto que o grupo teatral Flor do Sol, formado então por crianças e que segue em atuação, sensibilizou pescadores locais a adotar uma prática sustentável na pesca da lagosta, principal fonte de renda da região. Por meio de um ato cenopoético, “o ‘Flor do Sol’ problematizou a situação junto à comunidade de pescadores, levando-os a abandonar a utilização predatória do compressor” (Ariston, 2022, p. 91).

Os princípios norteadores da cenopoesia (Dantas, 2015, p. 88) explicitam como essa linguagem está ancorada em um projeto de democratização da sociedade. Segundo o princípio do diálogo, a prática busca a quebra de padrões hierarquizados das relações, dos processos comunicacionais e de saberes. Já o princípio da diversidade indica que a linguagem se pauta pelo “respeito aos modos de ser de cada um, com seus padrões culturais de classe, seus valores, sua sabedoria, suas linguagens” (Dantas, 2015, p. 89). O princípio da inconclusão enfatiza que se trata de uma prática aberta e incompleta, pois o diálogo democrático entre os diversos participantes é uma caminhada e não um ponto de chegada, assim como a democracia também está sempre em construção. O princípio da criatividade reconhece “o potencial criativo do ser humano para transformar o mundo” e, nesse sentido, a prática cenopoética “atua na perspectiva de desmistificar o ato criativo como um privilégio” (Dantas, 2015, p. 91). De acordo com o princípio da afetividade, a ação criativa crítica precisa estar pautada por “relações de afeto, de acolhimento, de partilha de saberes, de carinho, de amorosidade” (Dantas, 2015, p. 92). Por

fim, segundo o princípio da liberdade, a utilização da linguagem é orientada pela luta por autonomia e pela “transformação social” (Dantas, 2015, p. 93).

O conceito de dialogicidade, desenvolvido por Paulo Freire, é um elemento fundamental da cenopoesia e é recorrente no discurso de seus praticantes. Com efeito, essa linguagem é desenvolvida a partir de uma perspectiva humanizadora² e desalienante, que busca por meio da identificação de “temas geradores” (Freire, 1981, p. 102) problematizar³ a realidade de uma comunidade, a fim de reconhecer o quanto e como ela faz parte de uma situação opressora, a fim de que seja possível superá-la. Assim, a prática cenopoética não se limita a um exercício estético de experimentação artística. Sua motivação principal, como indicado por seus princípios norteadores, é mobilizar capacidades de reflexão, crítica e expressão. Nesse contexto, o ato cenopoético se configura como democrático, “no sentido de deixar fluir as relações, numa correlação de forças voltada para o campo cooperativo e não competitivo”, abrindo espaços de diálogo e “acolhendo diferenças que se enriquecem mutuamente e reforçam as singularidades dos sujeitos em ação para o encontro da reinvenção de si e da vida coletiva” (Ariston, 2022, p. 128).

Nos anos 2000, a cenopoesia foi adotada no contexto de políticas públicas na área de saúde, em duas capitais brasileiras: Fortaleza, com as “Cirandas da Vida”, e Rio de Janeiro, com o “Hotel da Loucura.”

Cirandas da vida

“Cirandas da Vida” foi uma política de saúde pública, adotada em 2005, na Secretaria Municipal de Saúde de Fortaleza (CE), a partir da atuação da médica comunitária Vera Dantas, uma das cenopoetas pioneiras. O seu objetivo era introduzir uma abordagem participativa na gestão pública, por meio do diálogo e da arte (Dantas, 2009, p. 14). Tendo como referência fundamental a obra de Paulo Freire, as “Cirandas da Vida” buscam superar “situações limites”, representadas pela falta de recursos públicos para a saúde, a fim de

-
2. Segundo Freire (1981, p. 30), a humanização é uma vocação negada à pessoa pela injustiça, exploração e violência dos opressores; e que se afirma no desejo de liberdade, de justiça, de luta dos oprimidos.
 3. “Problematizar não é não ‘sloganizar’, é exercer uma análise crítica da realidade do problema” (Freire, 1981, p. 198).

alcançar o “inédito viável”, a prestação de um serviço público de qualidade (Dantas, 2009, p. 16).

Desde a sua formatura, Vera Dantas atuou como médica comunitária em diferentes vilas e cidades do sertão nordestino, buscando desenvolver uma prática médica que levasse em conta as condições de vida de seus moradores e a medicina popular local. A morte de 25 crianças em apenas um mês, em Lagoa Nova (RN), cidade de aproximadamente 5 mil habitantes, foi um divisor de águas para Dantas, que a partir desse acontecimento buscou o teatro como forma de expressão e começou a trabalhar com Júnio Santos: “montamos um espetáculo que contava a história de Lagoa Nova, a cidade onde eu trabalhava, que envolveu pessoas diversas, desde feirante, a repentista e professor de escola fundamental” (Ariston, 2022, p. 99).

Em busca de abordagens participativas, Dantas viu no teatro de rua, e, em particular, na cenopoiesia, uma linguagem artística que poderia facilitar o diálogo com comunidades da periferia de Fortaleza. Assim, por meio do estabelecimento de espaços cênicos em rodas, onde se estimulava a improvisação, buscou-se viabilizar “a participação dos que não dominavam os códigos de leitura escrita, aspecto fundamental dessa busca por expressividade popular” (Dantas, 2009, p. 20-21). Ao dar voz aos gestores, trabalhadores de saúde, representantes dos movimentos sociais e usuários do sistema de saúde pública, Cirandas da Vida se colocou como uma estratégia de democratização da gestão pública, com um alcance que vai além do “legalismo dos conselhos populares e dos conselhos locais, regionais e municipal de saúde” (Dantas, 2009, p. 78), característicos da democracia participativa. Com foco nas comunidades periféricas de Fortaleza, essa política pública recorreu à linguagem cenopoética “tanto como uma forma singular de produção artística onde interagem diferentes linguagens, como também como uma estratégia para problematizar a realidade, utilizando inúmeras possibilidades de criação e expressão” (Dantas, 2009, p. 216-217).

No contexto das Cirandas da Vida, as intervenções cenopoéticas permitiram abrir um diálogo entre o governo e a comunidade no sentido de proporcionar uma reflexão mais global, a serviço do debate sobre a política de saúde pública em Fortaleza. Essa política propõe uma inversão na lógica da prestação de serviços públicos de saúde, em que, em geral, o cidadão busca

o serviço. No caso das Cirandas, os profissionais de saúde pública passam a atuar ativamente nos territórios periféricos, deslocando-se para esses espaços, a fim de melhor compreender as suas necessidades específicas e, assim, desenvolver estratégias de cuidado mais eficazes. Nesse sentido, a adoção da cenopoiesia como estratégia dialógica permitiu uma relação mais fluida, além de contribuir para um trabalho de reflexão coletiva, por meio da problematização das questões de cada comunidade atendida.

Hotel da Loucura e Grupo Dyonises

Outra política de saúde pública de caráter comunitário e participativo, que recorreu à linguagem cenopoética, foi o Hotel da Loucura, desenvolvido no Instituto Municipal Nise da Silveira (Hospício do Engenho de Dentro). Desde que criou e passou a coordenar, em 2009, o Núcleo de Cultura, Ciência e Saúde (NCCS), na Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, o médico psiquiatra e ator Vitor Pordeus dedicou-se ao mapeamento de uma rede de iniciativas culturais ligadas à promoção da saúde, que serviu de base para a fundação da Universidade Popular de Artes e Ciências (UPAC), em 2010. O I Congresso da UPAC, realizado em 2011, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, reuniu mais de 600 participantes de todo o Brasil. Nessa ocasião, Pordeus apresentou o grupo Dyonises, com o qual vinha realizando oficinas de teatro com pacientes do Instituto Nise da Silveira.

O trio pioneiro da cenopoiesia, Ray Lima, Júnio Santos e Vera Dantas, participou do I Congresso da UPAC e inspirou os trabalhos do encontro, que funcionou como uma sucessão de apresentações artísticas, por meio das quais as ideias em debate foram apresentadas, culminando, no final do congresso, com uma síntese cenopoética. A linguagem cenopoética revelou-se perfeitamente adequada ao trabalho desenvolvido pelo grupo Dyonises, ao propor o diálogo entre diferentes manifestações artísticas, com a valorização de saberes e culturas locais, com vistas à concretização de um trabalho coletivo de reflexão. O II Congresso da UPAC foi realizado em 2012, no Hospício do Engenho de Dentro/Instituto Nise da Silveira. Ao fim do congresso, alguns dos participantes permaneceram no local para uma ocupação cultural cívica,

inspirada nos diversos movimentos de ocupação, que ocorriam então em diferentes partes do mundo.

O Ocupa Nise, como ficou conhecido, pretendia ser simultaneamente uma denúncia da situação precária dos serviços públicos de saúde mental e um modelo inovador de cuidados aos pacientes, por meio de uma abordagem integral da saúde e da cultura, aberta à participação popular. A ocupação foi autogerida e se tornou um espaço de formação em diversas áreas do conhecimento e intercâmbio de experiências, por meio de oficinas e atividades culturais oferecidas aos pacientes e à comunidade em geral. A ocupação tornou-se permanente e recebeu o nome de Hotel da Loucura, passando a atrair artistas, educadores e cientistas de vários estados brasileiros e de outros países, em uma sucessão de atividades formativas, oficinas e celebrações dionisíacas. O Hotel caracterizou-se pela horizontalidade de sua gestão, na qual a distinção entre pacientes, cuidadores, artistas e pesquisadores nem sempre era evidente.

O projeto de trabalhar com os pacientes de saúde mental por meio do recurso a oficinas de teatro, desenvolvidas por Pordeus com o grupo Teatro de Dyonises, no Hotel da Loucura, é tributário da prática médica da dra. Nise da Silveira, que se notabilizou por sua experiência de psiquiatria cultural naquele mesmo hospício do Engenho de Dentro, décadas antes. Nesse sentido, buscava-se “valorizar as performances improvisadas dos pacientes como forma de acessar o conteúdo do inconsciente coletivo”, no contexto da realização regular de “cortejos teatrais no bairro do Engenho de Dentro e nos espaços abertos do antigo hospital psiquiátrico, liberando assim a criatividade dos clientes-atores e permitindo o seu envolvimento no espaço público, aspecto importante de ressocialização” (Pordeus, 2018, p. 83).

O Teatro de Dyonises teve como principal referência a obra de Amir Haddad e do grupo Tá na Rua, não apenas pelas performances carnavalizadas no espaço público, como também por atuações marcadas pela interatividade e pela improvisação. Como visto, essas características também marcaram a formulação da cenopoesia a partir de meados dos anos 1980. Com o apporte da cenopoesia, o Dyonises incorporou uma linguagem cujo arcabouço metodológico permitiu melhor estruturar o acolhimento das diferentes manifestações da subjetividade de seus participantes e a problematização coletiva

das questões que emergiam ao longo das experiências, em um “resgate da linguagem poética da comunicação coletiva”, que “restaura a saúde mental e abre poderosas possibilidades de diálogo para a construção de uma cultura de democracia e integração” (Pordeus, 2018, p. 88).

Conclusão

A cenopoesia configura-se como uma ecologia de saberes, que promove o encontro entre diferentes manifestações e conhecimentos. Seu caráter relacional e a integração de diversas linguagens artísticas ampliam as possibilidades de construção de uma democracia substantiva, na qual o senso de pertencimento, a reflexão coletiva e o diálogo contínuo são elementos centrais. A prática cenopoética, ao se firmar em uma proposta de produção do comum, promove a integração das subjetividades, proporcionando a reflexão crítica sobre a realidade e fortalecendo as relações sociais e políticas dentro das comunidades. Como evidenciado nas experiências analisadas, como as Cirandas da Vida e o Hotel da Loucura, a cenopoesia tem se mostrado uma ferramenta potente na construção de políticas públicas participativas, ao permitir a expressão e a escuta de diferentes vozes. Assim, essa linguagem vai além de um exercício estético, tornando-se um dispositivo de democratização das relações, em que as diferenças são valorizadas e o senso de coletividade é reafirmado.

Bibliografia

- ARISTON, Fabio. **La démocratie dans la rue**. La construction de la démocratie au quotidien par des artistes pratiquant la scénopoésie au Brésil. 2022. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Université du Québec à Montréal, Montreal, 2022.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DANTAS, Maria Josevânia. **Cenopoesia, a arte em todo ser**: das especificidades artísticas às interseções com a educação popular. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

- DANTAS, Vera Lúcia de Azevedo. **Dialogismo e arte na gestão em saúde:** a perspectiva popular nas Cirandas da Vida em Fortaleza – CE. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- LIMA, Ray. Feira do soma sempre e a produção do comum. **Rede Humaniza SUS**, 10 ago. 2009. Disponível em: <https://redehumanizasus.net/7391-feira-do-soma-sem-pre-e-a-producao-do-comum/>. Acesso em: 5 jan. 2022.
- LIMA, Ray. **Pelas ordens do rei que pede socorro:** um roteiro-manifesto da Cenopoesia. Fortaleza: Expressão, 2012.
- PORDEUS, Vitor. **Restoring the art of healing:** Biology of cognition, cultural psychiatry and theater as public policy of mental health promotion. Montreal: McGill University, 2018.
- ROSANVALLON, Pierre. **A contrademocracia.** A política na era da desconfiança. [S. l.]: Ateliê de Humanidades Editorial, 2022.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Demodiversidade.** Imaginar novas possibilidades democráticas. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo.** A afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.



Artigo

O MONTA-DESMONTA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

THE ASSEMBLY AND DISASSEMBLY OF CULTURAL POLICIES IN BRAZIL

EL MONTAJE Y DESMONTAJE DE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN BRASIL

Lucas Valentim Rocha

Artista com trabalhos nos campos da Dança, Teatro, Performance e Audiovisual. Professor dos cursos de Graduação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) (Licenciatura, Licenciatura EAD e Bacharelado); professor permanente do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (PRODAN-UFBA). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança pela UFBA (2007-2011). Pesquisador colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança. Atualmente, é membro do Conselho Editorial da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) e editor da Editora ANDA.

E-mail: lucasvalentimufba@gmail.com

Resumo

Este texto surge na pesquisa de doutorado do autor, defendida em 2019. O interesse é desenvolver uma análise histórica e crítica acerca do panorama das políticas públicas para a Cultura, no Brasil, desde a Era Vargas (1934-1945), até os tempos atuais. Neste sentido, são tecidos diálogos com Albino Rubim, para refletir sobre a instabilidade das políticas culturais, a ausência do Estado e o autoritarismo. Além de Isaura Botelho, Fábio Monteiro e Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, para ampliar a conversa e provocar outras perspectivas sobre as políticas culturais no Brasil.

Palavras-chave: políticas culturais, instabilidade, autoritarismo

Abstract

This study belongs to my PhD research, which I defended in 2019. It aims to historically and critically analyze the panorama of public policies for Culture in Brazil from the Vargas era (1934-1945) to the present day. Thus, I dialogue with Albino Rubim to reflect on the instability of cultural policies, the absence of the State, and authoritarianism. I also include Isaura Botelho, Fábio Monteiro, and Carlos Eduardo Oliveira do Carmo to broaden the conversation and provoke other perspectives on cultural policies in Brazil.

Keywords: cultural policies, instability, authoritarianism

Resumen

Este texto surge de la investigación doctoral del autor defendida en 2019. El interés es desarrollar un análisis histórico y crítico del panorama de las políticas públicas de cultura en Brasil desde la era Vargas (1934-1945) hasta la actualidad. En este sentido, se busca dialogar con Albino Rubim para reflexionar sobre la inestabilidad de las políticas culturales, la ausencia del Estado y el autoritarismo. También se utiliza los aportes de Isaura Botelho, Fábio Monteiro y Carlos Eduardo do Carmo para ampliar la conversación y provocar otras perspectivas sobre las políticas culturales en Brasil.

Palabras clave: políticas culturales, inestabilidad, autoritarismo

Monta-desmonta

Neste texto, convido a pessoa leitora a conhecer e refletir sobre alguns aspectos da história das políticas públicas no Brasil. Metodologicamente, nos aproximamos da teoria histórico-cultural (Vygotsky, 2009), que considera o contexto histórico e cultural de cada pessoa como dado importante para a compreensão do desenvolvimento humano.

O que chamamos de políticas culturais? Para Teixeira Coelho¹ (2008, p. 293), trata-se de um “programa de intervenções realizadas pelo Estado, por instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”. Ou seja, políticas culturais se referem às relações de corresponsabilidade entre Estado, empresas privadas e sociedade civil.

As políticas culturais no Brasil surgem na década de 1930, e, segundo Rubim (2011), duas experiências marcaram seu início: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo (1935-1938) e a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, tendo Gustavo Capanema como ministro (1934-1945) do então presidente Getúlio Vargas², em seu primeiro mandato.

Ao analisar historicamente as políticas culturais no Brasil, Rubim (2011) observa que o Estado brasileiro é caracterizado por três tradições: **ausência, instabilidade e autoritarismo**. O primeiro governo Vargas tentou superar uma dessas tradições, a ausência do Estado, por meio da efetivação de políticas culturais. Por outro lado, esse governo instaurou a relação entre autoritarismo e políticas culturais, prática que foi adotada e aperfeiçoada durante a ditadura militar de 1964.

Já a tradição da instabilidade, que gera descontinuidades administrativas, ocorre pelo monta-desmonta do Ministério da Cultura (MINC), das

-
1. José Teixeira Coelho Netto é graduado em Direito pela Universidade de Guarulhos, mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). É professor titular aposentado e professor emérito da ECA-USP.
 2. Getúlio Vargas foi presidente do Brasil por três mandatos: (1930-1937), (1937-1945) e (1951-1954).

instituições ligadas a esse ministério, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e dos programas e projetos culturais desenvolvidos por essas instituições. Uma vez que a alternância de governos, muitas vezes, provoca a descontinuidade das ações desenvolvidas em outras gestões,

[...] a instabilidade é uma das marcas da gestão pública no Brasil. No campo da cultura isto é ainda mais preocupante, pois na cultura, a exemplo de outras áreas, como a ciência e a tecnologia, os projetos mais consistentes tendem a ser de prolongada maturação. Um grupo e mais ainda um movimento cultural significativo, demanda um longo e contínuo período de gestação e de trabalho (Rubim, 2011, p. 72).

Sobre esta questão, é importante compreendermos a diferença entre **política de governo**, que se refere à agenda de cada governo e suas especificidades, que muda de acordo com cada gestão; e **políticas de Estado**, que se referem ao conjunto de projetos, programas e leis cuja temporalidade transcende o limite de cada novo governo, permitindo o desenvolvimento de ações culturais a longo prazo.

No período da ditadura militar (1964-1985), cabe reconhecer, o Estado brasileiro realizou um conjunto de intervenções na área da cultura, articulando tanto proposições negativas, como opressão, repressão e censura, quanto proposições afirmativas, como investimentos, criação de leis e instituições culturais (Rubim, 2011). Os militares compreendiam a cultura como instrumento de manipulação. Cibia investir na produção cultural que estivesse de acordo com o pensamento político e reprimir qualquer movimento que fosse contrário ao patriotismo e ao reconhecimento da legitimidade do poder militar.

Com o fim da ditadura militar, em 1985, e o início do mandato presidencial de José Sarney (1985-1990), foi praticamente inevitável a implantação do Ministério da Cultura, visto que a luta contra o regime militar contou com a participação ativa de artistas. “Eles denunciaram a censura e as agressões da ditadura contra as instituições e os atores culturais militaram a favor da democratização do país e reivindicaram do ‘novo’ governo o reconhecimento da importância da cultura e a criação do Ministério” (Rubim, 2011, p. 24).

Sarney, apesar de ter instalado o Ministério da Cultura e criado a Funarte, tomou, simultaneamente, medidas que fragilizaram, em nossa perspectiva, o próprio ministério, como a implementação das Leis de Incentivo Fiscal.

Em 1986, foi instituída a Lei Sarney (Brasil, 1986), primeira lei brasileira de incentivo fiscal para financiar a cultura. Essa modalidade de financiamento consistia na isenção, por parte do Estado, de impostos aplicados a pessoas físicas ou jurídicas que destinam o valor que seria pago em tais impostos para financiar a cultura. O grande problema é que o Estado se isenta da responsabilidade de gestão da distribuição do dinheiro público e delega o poder de decisão de qual artista apoiar, por exemplo, para as empresas privadas. O que acontece, em geral, é que as empresas apoiam artistas que têm maior visibilidade e, consequentemente, maior poder de divulgação da marca da empresa “patrocinadora.”

Em 1990, Fernando Collor foi eleito presidente do Brasil e instaurou o primeiro plano de governo neoliberal no país. Ele desmontou a área cultural e retrocedeu ao acabar com o Ministério da Cultura – transformando-o em Secretaria – e com a Funarte. Também cancelou a Lei Sarney e, com poucas adaptações, aprovou, na gestão do então secretário de Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Brasil, 1991), mais conhecida como Lei Rouanet.

A Lei Rouanet funciona da seguinte forma: o proponente apresenta uma proposta cultural ao Ministério da Cultura (MinC) e, caso esta seja aprovada, é autorizado a captar recursos junto a pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) ou empresas tributadas com base no lucro real, visando à execução do projeto. Ou seja, as grandes empresas, que são as principais utilizadoras deste mecanismo, utilizam a verba pública dos seus Impostos de Renda para realizar patrocínios culturais (Monteiro, 2014, p. 28).

Mais uma vez, o Estado fragilizou a articulação entre democracia e políticas culturais ao assumir uma nova modalidade de **ausência** no campo cultural, a qual Rubin (2011) chama de **ausência neoliberal**.

O neoliberalismo trata do aprofundamento do sistema capitalista, uma perspectiva sociopolítico-financeira que reduz as relações ao capital. Pesquisadores como Michael Hardt e Antonio Negri (2014, p. 24) refletem:

A sociedade se tornou uma fábrica, ou melhor, a produção capitalista se expandiu de tal maneira que a força do trabalho de toda sociedade tende a estar subordinada ao controle capitalista. O capital explora

progressivamente toda a gama de nossas capacidades produtivas, nossos corpos e nossas mentes, nossas capacidades de comunicação, nossa inteligência e criatividade, nossas relações afetivas mútuas etc. A própria vida foi atrelada ao trabalho.

Quando Fernando Collor foi destituído do cargo por meio de um impeachment em 1992, seu vice, Itamar Franco, assumiu o cargo no período entre 1992 e 1994 e recriou, em 1993, o Ministério da Cultura e a Funarte³.

Já nas eleições de 1994, Fernando Henrique Cardoso (FHC) foi eleito, no primeiro turno, presidente do Brasil, ficando no governo por dois mandatos (1995-1998 e 1999-2002). Esse momento foi marcado por um modelo neoliberal mais elaborado que o de Collor. Com a nomeação do Ministro Francisco Weffort para a pasta da Cultura, a ausência neoliberal atingiu seu ponto culminante, pois o Mercado tomou o lugar do Estado na definição das políticas culturais.

Rubim (2011) considera o governo de FHC como o momento mais eficiente da implantação de um novo modelo econômico no Brasil, por meio de um projeto eminentemente neoliberal. Não à toa, a privatização das estatais se apresenta como característica marcante. Na área da Cultura, houve uma ampliação maciça das Leis de Incentivo, também em nível estadual e municipal. Mecanismo que se tornou, no governo de FHC, o principal meio de distribuição e financiamento público na área da cultura⁴.

Rubim (2011, p. 35-36) tece críticas bastante contundentes a este modelo implantado no governo de FHC:

1) O poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing; 2) Uso quase exclusivo dos recursos públicos; 3) Ausência de contrapartidas; 4) Incapacidade de alavancar novos recursos privados; 5) Concentração de recursos. Em 1995, por exemplo, apenas 10 programas absolviam metade dos recursos (mais ou menos R\$50 milhões); 6) Projetos voltados para fundações

-
3. A criação da Funarte data de 1975, ainda durante o regime militar; porém, em março de 1990, ao assumir o governo, o então presidente Fernando Collor de Mello extinguiu a Funarte e criou o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC). Esta instituição, em 1994, durante o governo de Itamar Franco, passou a ser chamada novamente de Funarte.
 4. “O estudo sobre financiamento da cultura de Carlos Alberto Dórea, intitulado ‘Os federais da cultura’, mostrou que o uso de recursos sofreu profunda transformação no governo tucano entre 1995-2000. Em 1995, os recursos vinham de 66% das empresas e 34% na renúncia fiscal. Em 2000, o percentual oriundo das empresas baixou para 35% e o proveniente da renúncia fiscal alcançou 65%” (Rubim, 2011, p. 35).

criadas pelas próprias empresas; 7) Apoio equivocado à cultura mercantil que possui retorno comercial; 8) Diminuição da importância do público consumidor como modalidade de financiamento à cultura; e 9) Concentração regional dos recursos. Um estudo realizado em 1998-1999 pela Fundação João Pinheiro (FJP) indicou que a imensa maioria dos recursos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual iam para algumas regiões das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Foi esse panorama que Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011) encontrou quando assumiu o governo. Lula convocou o cantor e compositor Gilberto Gil para assumir a pasta do Ministério da Cultura (2003-2008), o que desde o início indicou uma preocupação específica do presidente Lula com a área da cultura.

Durante a campanha eleitoral, o PT organizou a discussão de um programa para a área da cultura, envolvendo inúmeros militantes e personalidades do campo cultural com a realização de seminários nas cinco regiões brasileiras. Nestas discussões, foi organizado o documento *A imaginação a serviço do Brasil*. Dentre outros pontos deste documento foram afirmados: 1) As dimensões sociais, democrática e nacional da cultura; 2) A cultura como direito social básico; 3) A cultura como política pública para o desenvolvimento e a democracia; 4) A cultura como ativo econômico; 5) A cultura como política de Estado; 6) A gestão democrática da cultura; 7) O direito à memória; 8) A interação entre cultura e comunicação; 9) O caráter transversal na contemporaneidade; e 10) A implantação do sistema nacional de cultura (Rubim, 2011, p. 38).

O governo Lula foi marcado por uma proposta mais democrática, superando a tradição da relação entre autoritarismo e políticas culturais (Rubim, 2011). Nesse momento, entre outras medidas, houve a ampliação do conceito de cultura, que passou da perspectiva sociológica para uma perspectiva antropológica. O que isso implica? Isaura Botelho (2007, p. 74) define a abordagem sociológica da seguinte maneira:

[...] é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. [...] trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura.

Ou seja, esse modelo, apesar de incluir as artes, em suas diferentes manifestações, exclui da zona de interesse outros ambientes de produção simbólica e, portanto, cultural. Já na abordagem antropológica é possível reconhecer a ampliação de tal perspectiva: “[...] a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (Botelho, 2007, p. 74).

O ministro Gilberto Gil entrou para o Ministério da Cultura propondo considerar o contexto cultural brasileiro a partir das dimensões cidadã, econômica e simbólica. Basicamente, comprehende-se a dimensão cidadã enquanto o direito de cidadania, ou seja, o direito de acessibilidade e distribuição dos bens culturais; a dimensão econômica se relacionado ao reconhecimento do potencial econômico da cultura com geração de emprego, renda e lucro; e a dimensão simbólica, ligada ao fato de que todo ser humano produz símbolos e simbologias. Juca Ferreira, quando assumiu o Ministério da Cultura (2008-2010), no segundo governo Lula, reforçou esse pensamento quando afirmou que a cultura não é só arte. Cultura é toda produção simbólica do povo.

Mais um grande avanço em termos de democratização das políticas culturais no Brasil, nesse momento da história, foi o início de uma maior aproximação entre o Estado e a sociedade civil. Gilberto Gil implementou, inicialmente, as Câmaras Setoriais órgão consultivo que tinha por objetivo estabelecer vínculos de diálogos entre a sociedade civil (segmentos artísticos) e o Governo Federal (MINC e Funarte). As Câmaras Setoriais estavam vinculadas ao Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), instância deliberativa do Ministério da Cultura criada para corroborar a formulação de políticas públicas em articulação com os governos federal, estadual, municipal e a sociedade civil. As Câmaras Setoriais foram implantadas preservando as demandas específicas de cada segmento artístico (teatro, dança, música, artes visuais e circo); tal ação inaugurou a participação efetiva da sociedade civil na definição do conjunto de metas para a área da cultura.

Rubim (2011) analisou esse contexto como uma oportunidade para que as políticas de Estado na área da cultura se consolidassem, priorizando programas e projetos de duração superior aos mandatos governamentais, e possibilitassem o desenvolvimento de ações de longo prazo. Sendo assim,

ele observou que “[...] são três movimentos que assumem lugar central na formação de políticas de Estado: a implementação e desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC)⁵ e do Plano Nacional de Cultura (PNC)⁶ e a aprovação do Projeto de Emenda Constitucional (PEC) 150” (Rubim, 2011, p. 74).

O Sistema Nacional de Cultura (SNC) iniciou em 2002 e estava previsto, já anteriormente, no Programa de Governo do candidato Lula à Presidência da República do Brasil. Espelhado no Sistema Único de Saúde (SUS), o documento *Estruturação, institucionalização e implementação do SNC* foi publicado em 2010 e sua elaboração contou com a participação dos agentes da cultura, por meio das consultas e indicações das Câmaras Setoriais⁷.

Já o SNC foi incluído na Constituição Federal, por intermédio da Emenda Constitucional nº 71, promulgada em 29 de novembro de 2012.

De forma descentralizada e participativa, o Sistema Nacional de Cultura rege-se por princípios como: diversidade das expressões culturais; universalização do acesso aos bens e serviços culturais; cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; transversalidade das políticas culturais; democratização dos processos decisórios com participação e controle social; descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações, entre outros (Carmo, 2014, p. 32).

Outra instância de participação social criada no mandato de Gilberto Gil e desenvolvida por Juca Ferreira foram as Conferências Nacionais de Cultura (CNC)⁸.

-
5. O Sistema Nacional de Cultura pretende articular de modo voluntário os entes federativos – União, estados e municípios – em um trabalho colaborativo e complementar. O termo da adesão voluntária ao SNC prevê que cada ente federativo deve necessariamente constituir um órgão específico no campo da gestão da cultura (secretaria específica, secretaria compartilhada, fundação, departamento etc.), um conselho instituído em modos democráticos e um fundo de apoio, que estimule o desenvolvimento da cultura e possa inclusive receber repasses financeiros com tal objetivo. A implantação do SNC implica não só em potencializar estruturas e fluxos existentes no campo cultural, mas em aumentar de modo significativo a institucionalidade e a dinâmica culturais no país (Rubim, 2011, p. 75-76).
 6. O PNC é um dos elementos que constituem do SNC e engloba metas, objetivos, diretrizes e estratégias previstas até 2020, que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais. O plano prevê adesão voluntária dos municípios e estados e o repasse de verbas por meio do Fundo Municipal de Cultura (Carmo, 2014).
 7. Após a implementação do SNC implicou na mudança das Câmaras Setoriais para Colegiados Setoriais, essa mudança ocorreu na ocasião da publicação que institucionalizou o Conselho Nacional de Política Cultural e os Colegiados.
 8. Foram realizadas duas dessas conferências: a primeira em 2005, que definiu as diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC), que, após várias consultas populares, foi aprovado em 2010, mesmo ano em que houve a segunda conferência.

O terceiro movimento descrito por Rubim (2011) que daria condições à implementação de políticas de Estado é a PEC 150, que prevê um piso orçamentário de 2% do orçamento nacional, 1,5 % do orçamento estadual e 1% do orçamento municipal seja destinado para a área da cultura. Vale ressaltar que, desde no período do Governo Lula, aconteceu uma ampliação significativa dos recursos orçamentários do Ministério da Cultura, passando de 0,14%, em 2003, para mais de 1% do orçamento federal, em 2010. No entanto, mais que o relevante aumento verificado nesse período, o que mais importava era conquistar a vinculação orçamentária para a cultura prevista na PEC 150, o que garantiria a continuidade das políticas culturais como políticas de Estado.

Entretanto, tais ações não foram suficientes para superar de maneira definitiva a instabilidade da área cultural em nosso país. Já no primeiro governo de Dilma Rousseff (2011-2014) ocorreu uma descontinuidade no Ministério da Cultura e nos programas que vinham sendo desenvolvidos. Alguns sintomas dessa descontinuidade se refletiram tanto no orçamento da Cultura, que teve um decréscimo, como na própria alternância na pasta que durante esse período teve: Ana de Holanda (2011-2012), Marta Suplicy (2012-2014) e o retorno de Juca Ferreira, que assumiu de 2015 a 2016, quando Dilma, em seu segundo mandato, sofreu impeachment.

Em agosto de 2016, o então vice-presidente Michel Temer assumiu o governo e retomou uma agenda neoliberal semelhante aos governos Collor e FHC. Como já era de costume nos governos alinhados ideologicamente ao que se convencionou chamar de direita, Temer reinstituiu a manutenção das oligarquias e fragilizou o pensamento democrático. A área da Cultura foi uma das primeiras a sentir o repositionamento do pensamento político do Estado. Ao assumir a Presidência da República, uma das primeiras ações de Michel Temer foi extinguir, novamente, o Ministério da Cultura (MINC), reduzindo-o pela segunda vez, desde sua criação, a uma secretaria, e nomeando o então deputado federal José Mendonça Filho, do Partido Democratas (DEM), para assumir essa secretaria.

Diante da atitude de extremo retrocesso tomada pelo Governo Temer, teve início um movimento popular em nível nacional, sem liderança partidária e protagonizado pelos agentes culturais, intitulado Ocupa MINC. Artistas de diversas partes do país ocuparam, como ato de protesto e resistência, os

prédios do Ministério da Cultura em cerca de 20 capitais brasileiras. Esses agentes organizaram agendas políticas com debates, performances, shows, oficinas artísticas e ações de conscientização social. O resultado dessas ocupações foi a reestruturação do Ministério da Cultura. Entretanto, apesar de, aparentemente, ter cedido à pressão dos agentes culturais de todo o país, o governo tratou de fragilizar o MINC por meio da extinção de programas culturais e mecanismos de fomento, da redução de orçamento do ministério e da alternância de ministros: Marcelo Calero (de 5/2016 a 11/2016), Roberto Freire (de 11/2016 a 5/2017) e Sergio Sá Leitão (de 6/2017 a 12/2018).

Em 2019, com a eleição de Jair Bolsonaro (2019-2023) para presidente, o MINC foi extinto novamente, e, com os Ministérios do Esporte e do Desenvolvimento Social, foram fundidos em uma única pasta, chamada de Ministério da Cidadania. Foi implementada então a Secretaria Especial da Cultura. Foram quatro anos de descrédito e sucateamento do setor cultural e de inúmeras alternâncias na chefia da secretaria, que teve Henrique Pires (de janeiro 2019 a agosto 2019), José Paulo Martins (de agosto 2019 a setembro 2019), Ricardo Braga (de setembro 2019 a novembro 2019), Roberto Alvim (de novembro 2019 a janeiro 2020), José Paulo Martins (de janeiro 2020 a março 2020), Regina Duarte (de março 2020 a junho 2020), Mário Frias (de junho 2020 a março 2022) e Hélio Ferraz (de março 2022 a dezembro 2022).

Apenas em 2023, com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva para seu terceiro mandato como presidente, foi reconstituído o Ministério da Cultura, que conta, desde então, com a cantora Margareth Menezes como ministra. Neste momento, temos um cenário de retorno dos diálogos com a sociedade civil, fortalecimento dos fóruns das artes, dos conselheiros e das mesas de debate com sociedade por meio do Ministério e da Funarte.

Considerações

Voltemos a observar, neste panorama apresentado, a estruturação, a fragilização e a recorrente desestruturação do MINC e das políticas públicas de fomento à cultura. A instabilidade histórica que observamos do MINC e da Funarte repercute como um efeito cascata, provocando instabilidade nas produções artísticas e na vida dos artistas que buscam maneiras de viver do seu trabalho em um

contexto que não apresenta muitas alternativas. Identificamos alguns problemas, que se relacionam com o que Rubim (2011) chama de ausência do Estado nas políticas públicas de incentivo à cultura; a instabilidade das gestões e a descontinuidade dos projetos; e o autoritarismo por parte dos gestores.

Desde Vargas (1930- 1945), quando se iniciou certa busca de superação em relação à ausência do Estado, até hoje, muitos anos se passaram, e a cultura permanece sucateada e sem financiamentos efetivos e duradouros.

Nos primeiros governos Lula (2003-2011), tivemos avanços no sentido de democratizar o acesso ao financiamento e criar mecanismos de atuação da sociedade civil na implementação de políticas para a área. Ou seja, avançamos em termos de superar o autoritarismo até então vigente nos diferentes modos de governar anteriores. Entretanto, a questão da instabilidade nunca foi superada ou amenizada. O histórico que apresentamos revela tanto a instabilidade no cargo de ministro(a) do MINC quanto a instabilidade da existência do próprio MINC e, ainda, a descontinuidade de projetos anteriores pelas escolhas das novas gestões. Este foi o período com um pouco mais de estabilidade, identificado nos dois primeiros mandatos presidenciais de Lula. Com a passagem de Gilberto Gil e Juca Ferreira pelo ministério, tivemos a afirmação dos editais como meio de distribuição do dinheiro público entre os fazedores das artes. Esse mecanismo democratizou, em parte, o acesso, na medida em que cria condições comuns de participação e impõe, a uma comissão de seleção, a avaliação e seleção dos projetos premiados/financiados.

Atualmente (2025), temos um cenário tenso. Apesar de Lula ter sido reeleito para presidir o Brasil, ele conta com uma oposição forte no Senado e na Câmara dos Deputados. O governo apontou na direção da reestruturação do MINC e da Funarte, que atualmente contam com a cantora Margareth Meneses como ministra, e a atriz e ex-vereadora Maria Marighella na Presidência da fundação vem, timidamente, investindo na área por meio de editais, avançando nos diálogos setoriais e no reconhecimento e diálogo com os fóruns das artes.

Entretanto, ainda estamos muito longe de consolidar uma política cultural de Estado; por outro lado, temos avançado na tentativa de implementar, por exemplo, a Lei da Dança, e garantir aposentadoria para trabalhadores do setor cultural.

Bibliografia

- BRASIL. Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. **Diário Oficial**, Brasília, DF, 1986.
- BRASIL. Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. **Diário Oficial**, Brasília, DF, 1991.
- BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007. p. 109-132.
- CARMO, Carlos Eduardo. **Entre sorrisos, lágrimas e compaixões**: implicações das políticas públicas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança. 2014. Dissertação (Mestrado em Dança) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural (verbete)**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Declaração**: isto não é um manifesto. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- MONTEIRO, Fábio. **Coreografia da burocracia**: implicações políticas nos processos criativos em dança. 2014. Dissertação (Mestrado em Dança) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- ROCHA, Lucas Valentim. **Processos colaborativos em dança e teatro**: entre nós e as relações de poder. (2019). 294p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- RUBIM, Antonio Albino. **As políticas culturais e o governo Lula**. São Paulo: Editora Fundação Persel Abramo, 2011.
- VYGOTSKY, Lev. **A construção do pensamento e da linguagem**. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.



Artigo

TEATRO DE GRUPO E PARTICIPAÇÃO NA CIDADE DE SÃO PAULO: EXPERIÊNCIAS COM O DESENVOLVIMENTO INICIAL DA LEI DE FOMENTO

***GROUP THEATRE AND PARTICIPATION IN SÃO PAULO:
EXPERIENCES WITH THE INITIAL DEVELOPMENT
OF THE PROMOTION LAW***

***TEATRO DE GRUPO Y PARTICIPACIÓN EN LA
CIUDAD DE SÃO PAULO: EXPERIENCIAS CON EL
DESARROLLO INICIAL DE LA LEY DE FOMENTO***

Simone do Prado Romeo

Simone do Prado Romeo

Socióloga e doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Email: simone.doprado@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe uma análise comparada e de conjunto das modalidades de contrapartida social previstas nos 312 projetos artísticos contemplados ao longo das 21 primeiras edições da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Tais proposições foram analisadas a partir da noção de ação cultural e apreendidas em termos de formação, a fim de construir uma cartografia radicante do teatro de grupo paulistano por meio da experiência promovida por essa política cultural.

Palavras-chave: ação cultural, contrapartida social, lei de fomento, participação, teatro de grupo.

Abstract

This study proposes a comparative and overall analysis of the social counterpart modalities foreseen in the 312 artistic projects that took place throughout the first 21 editions of the Law for the Promotion of Theater for the City of São Paulo. These proposals were analyzed from the point of view of cultural action and understood in terms of training to build a radicant cartography of São Paulo group theater from the experience promoted by this cultural policy.

Keywords: cultural action, funding law, group theater, participation, social counterpart.

Resumen

Este artículo presenta un análisis comparativo y global de las modalidades de contrapartida social previstas en los 312 proyectos artísticos contemplados a lo largo de las 21 primeras ediciones de la Ley de Fomento al Teatro para la Ciudad de São Paulo. Estas propuestas se analizaron desde el punto de vista de la acción cultural y se abordaron como formación, con el fin de construir una cartografía radicante del teatro de grupo paulistano a partir de la experiencia promovida por esta política cultural.

Palabras-clave: acción cultural, contrapartida social, ley de fomento, participación, teatro de grupo.

Desde o começo do novo século, a cidade de São Paulo tem sido palco da proliferação de coletivos teatrais munidos de vontade crítica, disposição política e experimentação artística. Tal realidade se deve, sobretudo, porque aqui se criaram condições materiais e simbólicas para que o teatro de grupo pudesse se difundir. Me refiro, é claro, à Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo¹, política pública de cultura absolutamente singular em nosso meio. Seja porque sua elaboração e aprovação é fruto de um contexto de forte mobilização da categoria, seja porque nela o foco recai sobre a função social e pública do teatro. O que está devidamente expresso tanto em seu objetivo quanto nos critérios de submissão e seleção dos projetos interessados em acessar as verbas do município.

Se historicamente em nosso meio as políticas para o setor trataram de privilegiar o teatro empresarial, pela primeira vez temos uma política de estado voltada a “apoiar a manutenção e a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando ao desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo” (São Paulo, 2002). As conquistas advindas do apoio sistemático a esse modo específico de produção teatral se evidenciam a partir da análise das contrapartidas sociais previstas nos projetos contemplados, conforme veremos.

Teatro de grupo e ação cultural

Propomos aqui uma análise coletiva das modalidades de contrapartida social previstas nos 312 projetos subsidiados ao longo das 21 primeiras edições da Lei de Fomento, correspondentes aos anos de 2002 a 2012. Tais documentos encontram-se em posse do acervo do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da SMC/SP (Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo), que dispõe de todos os projetos contemplados desde a primeira edição da lei e os disponibiliza à consulta pública.

Este estudo foi conduzido por meio da análise seriada desses projetos, buscando seus pontos em comum. Esse conjunto de dados foi examinado com

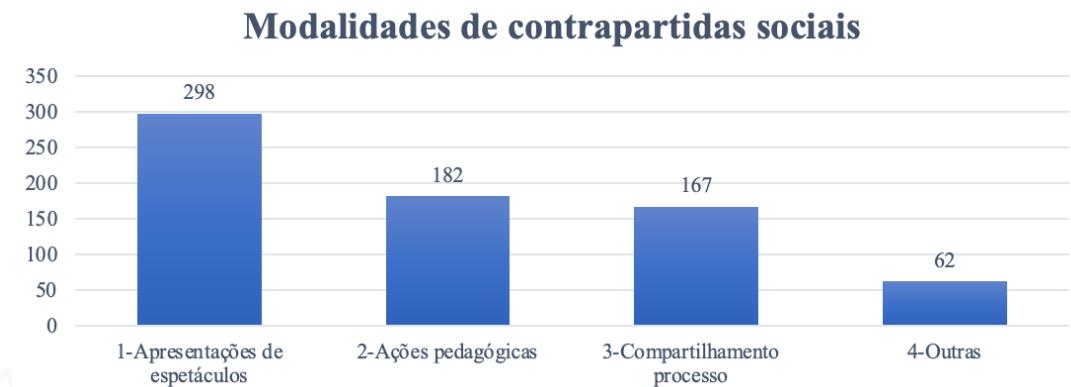
1. A Lei 13.279/02 (São Paulo, 2002), desenvolvida a partir do movimento Arte contra a Barbárie. Daqui por diante, iremos nos referir a ela apenas como Lei de Fomento, como é comumente conhecida.

base na complementaridade dos métodos quantitativo e qualitativo de pesquisa e orientados pelo arcabouço teórico e conceitual da Cartografia Teatral, desenvolvida por Jorge Dubatti (2008). O ensaísta, crítico e teórico argentino sugere que o fenômeno teatral deve ser apreendido em sua dimensão de práxis singular, territorial e localizada, por meio das práticas e do pensamento dos técnicos, artistas, espectadores – todos participantes do acontecimento teatral. A partir da observação e do levantamento de dados dessa natureza, a cartografia teatral propõe a elaboração de mapas específicos do teatro que funcionam como síntese dos saberes elaborados na pesquisa. Partindo desses pressupostos, buscamos mapear as contrapartidas sociais propostas pelos grupos contemplados ao longo do período de implementação e desenvolvimento inicial da Lei de Fomento, observando as concepções de teatro e de ação cultural que elas dão a ver.

É importante destacar que normalmente o mesmo projeto previu mais de uma modalidade de contrapartida e, por isso, recebeu mais de uma classificação. E que, no decorrer das edições, o próprio termo “contrapartida” deixa de ser mencionado e passa a parecer de modo diluído na escrita dos projetos. Nessas circunstâncias, consideramos as proposições que nos pareceram tributárias da noção de ação cultural, entendida como um processo que envolve a “criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura, e não seus objetos” (Jeanson apud Coelho, 2001, p. 14). Tratam-se de ações que aproximam a arte da educação e que partilham dos princípios da educação popular e da educação não formal, reclamando a participação ativa e interessada dos envolvidos. Assim, a capacidade desse modo de organização do trabalho teatral gerar ações culturais está intrinsecamente ligada à questão da formação de público, que é a mediação fundamental entre o teatro e a vida pública.

Modalidades de contrapartida social previstas nas 21 primeiras edições da Lei de Fomento

Figura 1 – Modalidades de contrapartidas sociais.



Fonte: Romeo (2022).

A Figura 1 lista as principais modalidades de contrapartida social previstas nos projetos contemplados pela Lei de Fomento no período analisado. Vemos que a modalidade de contrapartida mais praticada foi a oferta de espetáculos. Essa forma de contrapartida perpassou todas as edições analisadas, com maior frequência a partir da 11^a edição. Ou seja, ela ganha corpo ao mesmo tempo em que se cristaliza a percepção de que a obra ou sua qualidade estética constitui a própria contrapartida a ser oferecida à sociedade.

Contudo, entre os projetos que mencionaram apresentações, mostras etc. enquanto contrapartida, houve aqueles que incluíram ações de mediação com vistas a sensibilizar o público ou prolongar a experiência com o acontecimento teatral, enquanto outros apostaram tão somente no contato com a obra como contrapartida. Como exemplo do primeiro caso, temos o projeto do Núcleo Bartolomeu², cuja finalização previa

abrir as portas de nossa casa com o resultado da pesquisa: um ciclo de apresentações de espetáculos em sequência de temporadas. A cada estreia será realizado um debate aberto com o público para que o grupo possa ter um retorno avaliando e debatendo o próprio estudo [como também] fomentar a formação de público (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2007, 10^a edição).

2. Esse e os demais projetos citados neste artigo fazem parte do acervo do Fomento ao Teatro, da SMC/SP.

Já em projetos da Cia. Pia Fraus (2002, primeira edição) e do grupo Parlapatões (2007, 11^a edição), temos exemplos da percepção de que o contato do público com a obra constitui em si a contrapartida. A primeira propôs apresentações gratuitas de repertório como forma de “democratização do acesso aos bens culturais”, enquanto o segundo previu apresentações de espetáculos em diferentes equipamentos culturais como uma das formas de contrapartida.

A oferta de espetáculos de forma gratuita ou de temporadas a preços populares constituiu outra forma de ação cultural, que, além da obra em si, privilegiaria o melhor acesso da população ao teatro, visão partilhada por muitos grupos e presente em quase todas as edições cobertas por nossa pesquisa. É o caso do projeto do grupo Tablado de Arruar, que sugeriu como contrapartida “disseminar a cultura do teatro de rua na cidade de São Paulo, com todas as atividades oferecidas ao público gratuitamente” (Tablado de Arruar, 2003, segunda edição).

Importa destacar que a questão da gratuidade de ingressos evoluiu durante os anos da percepção de que ela, em si, constituiria democratização dos bens culturais para a noção de que ela facilitaria unicamente o acesso material à obra. Isto porque a maioria dos grupos aliou a gratuidade de ingressos a outras ações de teor notadamente formativo.

Outra modalidade de contrapartida centrada na apresentação de espetáculos, presente em mais da metade (14/21) das edições cobertas por nossa pesquisa, consiste nas parcerias com instituições/movimentos sociais, na tentativa de fazer com que tais organizações amplificassem a ação cultural dos coletivos de artistas. É o caso do Teatro X, ao afirmar que

Somos produtores de bens culturais e bens simbólicos e isso já seria suficiente, para nós, para cumprirmos nosso papel social. Contudo [...] há dois anos vimos acentuando parcerias com ONGs, albergues e instituições, oferecendo espetáculos gratuitamente com a intenção de garantir o acesso a um público distante ou excluído das salas de espetáculos buscando, assim, a realização de um teatro menos elitista e proporcionando ao público, sem distinção, o divertimento e especialmente a reflexão (Teatro X, 2003, terceira edição).

Outra parceria desse tipo foi proposta pela Cia. Estável com Arsenal da Esperança, casa de acolhida localizada no bairro do Brás, que, na ocasião,

abrigava 1.300 homens em situação de rua. Com o projeto *Vagar não é preciso* (oitava edição) a Cia. propôs uma residência artística na instituição, com a montagem de uma lona de circo para servir de picadeiro e local de convivência entre os acolhidos. Nesse projeto, a companhia desenvolveu uma pesquisa que resultou no espetáculo *O Auto do Circo*. De modo geral, as ações culturais em parceria com instituições ou movimentos sociais buscam atingir, sobretudo, um público que foi preterido da frequência ao teatro.

Além das parcerias, a ocupação teatral de espaços públicos foi outro meio de oferecer espetáculos como contrapartida, apostando, ao mesmo tempo, na criação de circuitos alternativos de circulação. Tal modalidade está presente desde a primeira edição (2002), mas se torna mais constante a partir da 11^a (2007). Houve casos de grupos que propuseram sedes abertas, como forma de conexão do teatro com a urbe. Nesse sentido, o Núcleo Pavanelli propôs a criação de uma espécie de sede pública no Largo da Santa Cecília, afirmando que “[...] a Sede Pública Núcleo Pavanelli inclui a decisiva participação dos cidadãos que vivenciam, de alguma forma, o Largo da Santa Cecília” (Núcleo Pavanelli, 2007, 11^a edição).

Além de propostas de sede aberta, a utilização de espaços públicos para apresentações teatrais foi sugerida por diversos grupos como forma de ação cultural. Tal como no projeto *Circular Teatro*, que pretendia realizar “uma ocupação diferenciada dos espaços públicos, a descentralização da cultura alcançando pessoas que nunca pisaram em um teatro, [propondo] esse contato entre artistas e público” (As Graças, 2007, 11^a edição). Para a Cia. La Mínima, as encenações de rua “promovem uma relação afetiva com o espaço colaborando para o sentido de cidadania, estabelecendo uma relação mais humana entre o indivíduo e o Estado” (La Mínima, 2009, 15^a edição). Tais propostas buscam interferir cenicamente nos espaços da cidade, criando possibilidades de acesso público ao evento teatral.

Seguida da aposta na própria obra como contrapartida, diferentes modalidades de ações pedagógicas foram referenciadas como forma de contrapartida social por parte dos grupos. A modalidade mais numerosa de ação pedagógica foi a promoção de encontros, palestras, cursos, oficinas etc. Ações desse tipo perpassaram projetos contemplados em todas as edições

analisadas e, já na primeira edição, constituíram mais da metade (14/23) dos projetos contemplados.

Sobre isso, importa destacar que as ações pedagógicas no âmbito da Lei de Fomento foram, ao menos em partes, animadas pelas experiências dos Programas Vocacional e Formação de público, que parecem ter fornecido régua e compasso nessa matéria para o **teatro de grupo** paulistano. Isso porque, em sua generalidade, as proposições de contrapartida desse tipo se apoiaram em duas vertentes de ação cultural, tal qual aqueles programas.

Uma delas, à semelhança do Vocacional, parte do princípio de que a aproximação do público com esse fazer teatral seria alcançada, sobretudo, por meio da socialização dos meios de produção teatral. Nesse sentido, a oferta de oficinas e workshops a todo e qualquer interessado se fundamenta na percepção de que o contato com os bastidores ou com a experiência do processo de criação teatral seria capaz de converter os participantes dessas oficinas, seja em fazedores de teatro, seja em espectadores. De modo geral, as concepções de contrapartida que se pautam pela ação ou mediação pedagógica pela oferta de cursos/oficinas partem da premissa de que a partilha do conhecimento dos meios e procedimentos artísticos são capazes tanto de gerar laços com a comunidade quanto de ativar os participantes em termos culturais – princípios norteadores das definições correntes de ação cultural.

Outra vertente de ação cultural visando à formação de plateias, agora à semelhança do Programa Formação de Público, parte do entendimento de que o espectador é, por definição, aquele que vê. Sendo assim, o foco da ação deve residir no próprio ato espectatorial, e não no fazer teatral. A partir desse entendimento, diversas propostas de sensibilização com vistas a potencializar a experiência do público tomaram corpo por intermédio da Lei de Fomento. Trata-se de ações de preparação previamente aos espetáculos, de debates posteriores, da promoção de seminários, palestras, debates com pesquisadores e outras atividades formativas com a finalidade de incidir sobre a experiência do espectador.

Guiada por essa vertente de ação cultural, a Cia. Teatro Documentário, em projetos contemplados na 16^a e na 19^a edições (2010 e 2012, respectivamente), propôs a realização de diálogos com o público antes e depois da

encenação, visando a um prolongamento da experiência artística por **ações que uniam** as dimensões artística e pedagógica. Ações culturais desse tipo partem do princípio de que um público articulado em termos de sensibilidade e informação torna-se básico para que as operações dos artistas tenham força de transformar o espectador em participante.

Outra modalidade de ação pedagógica, mencionada em 13/21 edições analisadas por nossa pesquisa, consiste em promover um teatro crítico/cidadão. Trata-se de proposições que tomam o teatro como forma de educação para a cidadania, acreditando que ele “tem um efeito profundo sobre jovens que, ainda em formação, podem encontrar nele a leitura, a troca de ideia e a perspectiva de um mundo melhor” (Os Satyros, 2005, sexta edição). De modo análogo, a Cia. do Feijão defende o teatro que pratica “como um elemento essencial para o exercício de uma cidadania completa” (Cia. do Feijão, 2009, 14^a edição).

Já companhias como a do Latão ou a antiga Kiwi adotam uma perspectiva mais propriamente anticapitalista que cidadã. A primeira parte da premissa de que:

Para se opor aos modos hegemônicos da atividade artística numa sociedade orientada pela lógica do capitalismo tardio (cujo corolário é a transformação perene da cultura em mercadoria e da mercadoria em cultura) essa reflexão [em referência à utilidade de se produzir representações] deve provir de uma ação cultural como prática política (Carvalho; Marciano, 2009, p. 165).

E a segunda fala em:

produzir montagens teatrais que não correspondam unicamente aos desejos do mercado ou às expectativas médias do público, muitas vezes considerado pelo entretenimento vulgar. [ao invés disso] Trata-se de desenvolver e sustentar formas mais autônomas e críticas (Kiwi Cia. de Teatro, 2007, 11^a edição).

Tanto uma perspectiva quanto outra permearam os clímas de pensamento e os debates realizados pelos grupos no período de elaboração da política em debate, chegando, inclusive, a permear os critérios de apreciação veiculados pela crítica local, concorrendo para legitimar esse fazer teatral

(Romeo, 2016). Por meio da Lei de Fomento, a capacidade de gerar aprendizado e reflexão e o estímulo ao pensamento crítico tornam-se parte da ação cultural dos grupos.

Adiante, vimos que a documentação e/ou compartilhamento dos processos de criação constituem formas de contrapartida em ascensão entre os grupos e projetos subsidiados ao longo dos anos. No escopo de nosso recorte temporal, tal modalidade apareceu em todas as edições, com exceção da segunda (2003), atingindo seu auge na 15^a edição (2009), momento em que 10/15 projetos subsidiados mencionaram essa forma de contrapartida. Tais proposições também apostam no valor simbólico desse modo de organizar a produção, porém com foco no próprio processo investigativo/criativo dos grupos, e não no produto (peça de teatro). Conforme explicou o Grupo Redimunho, “a contrapartida de nosso trabalho existe desde o momento em que iniciamos o processo de pesquisa do grupo” (Grupo Redimunho de Investigação Teatral, 2009, 15^a edição). Se é assim, documentar esse processo, legando farto material a outros artistas e/ou pesquisadores, assim como a manutenção de acervos dos grupos e de seu acesso público, constituiria uma ação cultural.

Além da documentação, o compartilhamento ou a abertura do processo de criação e de suas etapas enquanto ele é gerado constitui modalidade de ação cultural cada vez mais presente na prática dos grupos. Na 16^a edição (2010), ela esteve em quase metade (9/20) dos projetos contemplados. Tal modalidade se desdobra em diferentes vertentes.

Uma delas propõe uma partilha com outros grupos e artistas, amadores ou não, apontando para um desempenho em rede. Como no caso do projeto do grupo Buraco do Oráculo, que previu que “todo processo de pesquisa e criação [seria] compartilhado com a trupe Arruacirco” (2010, 16^a edição), grupo amador da zona leste, região onde se desenvolveria o projeto subsidiado. Já o Caixa de Imagens, nas diversas vezes em que foi contemplado com o projeto *Chuva de Convites*, desenvolveu um processo de compartilhamento de pesquisa artística com grupos profissionais convidados.

Outra vertente do compartilhamento de processo criativo que também aponta para um desempenho em rede é a oferta de estágios, bolsas ou

residência artística. O Teatro Ventoforte foi pioneiro ao incluir, entre outras formas de contrapartida social, a oferta de “estágios e bolsas para professores, animadores e interessados das Casas de Cultura da periferia” (Teatro Ventoforte, 2003, terceira edição). Há, ainda, uma dimensão do compartilhamento dos processos de pesquisa e criação que se volta para o público. Como no projeto da Cia. Teatro Documentário, cuja abertura do processo para o público foi proposta enquanto “uma ação social diferenciada que está integrada à construção artística envolvendo, inclusive, um trabalho consciente de formação de público” (Cia. Teatro Documentário, 2010, 16^a edição). Tal qual as ações que visam à documentação, o compartilhamento de processo criativo se pauta pela percepção de que a experiência com o processo de criação pode ser mais producente do que a própria obra no sentido de gerar benefício à população.

Houve também outras formas de contrapartida que, ainda que pouco numerosas, merecem menção. Há casos de projetos que mencionam a promoção/valorização da cultura popular brasileira e sua utilização como instrumento pedagógico e como fator de desenvolvimento social (Teatro Brincante, 2002, primeira edição). Além dessa, um pequeno conjunto de projetos mencionou a inclusão social por meio do teatro como forma de contrapartida, o que foi mais frequente nas dez primeiras edições. Caso do Teatro Oficina, que elencou entre as ações de contrapartida social a continuidade do Projeto *Bixigão*, “criado para a inclusão social das crianças e adolescentes em situação de risco da ‘periferia central’ do bairro do Bixiga, dando-lhes a possibilidade de se descobrirem artistas, para quebrar o ciclo infância excluída-marginalidade” (Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2003, segunda edição).

Uma visão geral das contrapartidas aqui descritas nos permite afirmar que a vocação para desenvolver ações culturais constitui um dos eixos do modo de organizar a atividade teatral a partir do grupo com trabalho continuado, e que vincular esse modo específico de produção ao apoio público direto contribuiu significativamente para a diversificação e a democratização da cena teatral na cidade de São Paulo, já que os grupos fomentados atuaram de modo sistemático como verdadeiros agentes culturais e formadores artísticos na cidade.

Contrapartida social e formação artística

Mais difícil do que mapear as modalidades de contrapartida é estabelecer parâmetros para avaliar seu alcance. Mas, no conjunto das modalidades de ações culturais descritas, chama a atenção uma dimensão que constitui o eixo motriz dessas práticas: a participação.

Admitindo o caráter pedagógico da participação, que seria capaz de gerar atitudes de cooperação e comprometimento com as decisões (Gohn, 2014), as vivências com o teatro por meio das ações descritas parecem mesmo ter significado a “criação de oportunidades para o uso dos recursos pessoais em seu potencial mais amplo como modo de expressão e intelecção do mundo” (Coelho, 2001, p. 88-89), resultando em processos formativos. Para além do caráter pedagógico em si, no conjunto das ações propostas transparece também uma espécie de desejo utópico de partilha, no âmbito estético e sensível, à exceção das relações mercantis. Assim, por meio da contrapartida social, grupos e artistas envolvidos com a Lei de Fomento dedicaram-se a desenvolver procedimentos ao mesmo tempo artísticos e pedagógicos que partem dos princípios da ação cultural e da educação não formal ou cidadã na construção de um teatro que se pretende crítico, inclusivo e, portanto, fundamental à cidade.

Conquistas sempre ameaçadas

Se muito já se celebrou as conquistas advindas com a Lei de Fomento, das quais o impulso ao teatro de grupo e sua capilarização **são as partes mais visíveis, é preciso olhar com cautela** para o seu futuro. Isso porque, como todo mundo sabe, mas pouco se discute, tal política de fomento ao **teatro de grupo**, é bom sublinhar, depois de sofrer inúmeros ataques e ameaças durante esses 23 anos de existência, vem sendo “usurpada” desde a sua 37^a edição, como bem alertou Rosyane Trotta (2024).

Nos referimos à **manobra jurídica** orquestrada pela Rede de Teatros e Produtores Independentes – leia-se empresários e produtores teatrais – em prejuízo do teatro de grupo, da Lei de Fomento e, em **última** análise, da cidade de São Paulo. Se a Rede **não foi capaz de alterar o texto da lei, conseguiu adulterar o método de composição da comissão julgadora dos projetos.**

Até a 36^a edição, tais comissões eram compostas com base em critérios democráticos e paritários entre a administração municipal e os núcleos proponentes, que podiam votar em até três nomes de uma lista de indicados pelas entidades representativas da categoria sediadas no município. Porém, depois da intervenção da Rede com vistas a acessar os recursos da Lei de Fomento e do parecer favorável da SMC/SP, ficou estabelecido o entendimento de que o proponente seria definido a partir do Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), estabelecendo-se, assim, uma votação mais indireta, na qual participa não o núcleo proponente, mas a pessoa jurídica a ele vinculado. Considerando que a maioria dos grupos é filiado à Cooperativa Paulista de Teatro, entidade criada em 1979 e que “existe até os dias atuais em função dos propósitos materiais e conceituais para fortalecer o teatro de grupo, dando voz e representação jurídica a coletivos teatrais” (Romeo, 2016, p. 31), tal manobra foi eficaz em retirar do pleito os verdadeiros interessados, já que, desde então, a instituição passou a representar apenas um voto, independentemente do número de projetos e núcleos efetivamente inscritos.

Como resultado, a Rede de Teatros e Produtores Independentes:

[...] obtém direito a concorrer a três cadeiras entre as seis que compõem a comissão avaliadora dos projetos: com 50% de representação aprova, na 37^a edição do fomento, 73% dos projetos submetidos. A entidade, que alega haver um monopólio da Cooperativa Paulista de Teatro na escolha dos três membros escolhidos por votação, tem êxito de tomar para si o cobiçado monopólio (Trotta, 2024, p. 91).

Rosyane Trotta inicia a discussão acerca das alterações na Lei de Fomento e aponta para a mudança de perfil dos grupos selecionados desde então, que se mostra preocupante. Dessa forma, uma das principais políticas de cultura já criadas em contexto brasileiro e reconhecida, entre outras coisas, por seu caráter não mercantil e por sua capacidade de gerar benefícios em âmbito estético e social, corre o sério risco de se transformar em seu contrário, como havia alertado Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (2008). Perde o teatro de pesquisa e a própria cidade de São Paulo. Nesse contexto, parece que a política cultural que resultou de um processo de mobilização e lutas para existir depende agora do mesmo engajamento para continuar acumulando conquistas.

Bibliografia

- CARVALHO, Sergio; MARCIANO, Marcio. Por um teatro materialista. In: CARVALHO, Sergio (org.). **Introdução ao teatro dialético**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- DUBATTI, Jorge. **Cartografía teatral**: introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, aprendizagens e saberes em processos participativos. **Investigar em educação**, série II, n. 1, p. 35-50, 2014. Disponível em: https://epale.ec.europa.eu/sites/default/files/gohn_2014.pdf. Acesso em: 4 fev. 2022.
- ROMEO, Simone do Prado. **O movimento arte contra a barbárie**: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.
- ROMEO, Simone do Prado. **Teatro e políticas públicas**: cartografia da cena paulistana através da Lei de Fomento, 2002-2012. 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- SÃO PAULO. Lei Municipal nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Institui o Programa Municipal de Fomento para a Cidade de São Paulo e dá outras providências. **Diário Oficial de São Paulo**, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002/>. Acesso em: 22 mar. 2024.
- TROTTA, Rosyane. O fomento é para todos? O teatro de grupo paulistano após a usurpação da Lei de Fomento. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, n. 2, jul/dez. 2024.



Artigo

O ENSINO E A APRENDIZAGEM DO TEATRO E A EXPERIÊNCIA DEMOCRÁTICA: ESTÉTICA, JOGO, COLETIVIDADE

***TEACHING AND LEARNING THEATER AND THE DEMOCRATIC
EXPERIENCE: AESTHETICS, PLAY, COLLECTIVENESS***

***LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE DEL TEATRO Y LA EXPERIENCIA
DEMOCRÁTICA: ESTÉTICA, JUEGO, COLECTIVIDAD***

Suzana Schmidt Viganó

Suzana Schmidt Viganó

Suzana Schmidt Viganó é doutora em Pedagogia das Artes Cênicas (USP), professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP e líder do Núcleo de Pesquisa em Ação Cultural e Políticas da Cultura (NuPPA).

E-mail: suzanaschmidt21@usp.br

Resumo

Este artigo discute a relação entre teatro e democracia a partir da experiência pedagógica. A reflexão sobre a prática teatral dialoga com o pensamento sobre a democracia e a crítica ao neoliberalismo, com os autores Ryngaert, Desgranges, Rachel, Barbosa, Casara, Chauí, Adorno, Rancière e Arendt. Analisando o atual momento histórico, observa-se como o pensamento e a prática artístico-pedagógica em teatro podem se aproximar da emancipação, da vivência do coletivo, da quebra de paradigmas hegemônicos. Neste estudo de caso, destacam-se duas questões para o entendimento da experiência democrática: o acordo de grupo e a construção das regras do jogo, e considera-se que a experiência estética, a prática do jogo, a consciência das regras e o acordo de grupo criam condições para a participação no jogo democrático.

Palavras-chave: pedagogia do teatro, democracia, neoliberalismo, coletividade, emancipação.

Abstract

This study discuss the relationship between theater and democracy based on a pedagogical experience. Theatrical practice dialogues with ideas about democracy and the critique of neoliberalism by authors such as Ryngaert, Desgranges, Rachel, Barbosa, Casara, Chauí, Adorno, Rancière, and Arendt. Analyzing the current historical moment, we discuss how artistic and pedagogical thinking and practice in theater can approach emancipation, the experience of the collective, and the breaking of hegemonic paradigms. We focus on a case study, highlighting two issues to understand the democratic experience: group agreement and the construction of the game rules. We observed that the aesthetic experience, playing, the awareness of the rules, and group agreement create the conditions for participation in the democratic process.

Keywords: theater pedagogy, democracy, neoliberalism, colectiveness, emancipation.

Resumen

Este artículo aborda la relación entre el teatro y la democracia a partir de la experiencia pedagógica. La reflexión sobre la práctica teatral dialoga con el pensamiento sobre la democracia y la crítica al neoliberalismo, con los autores como Ryngaert, Desgranges, Rachel, Barbosa, Casara, Chauí, Adorno, Rancière y Arendt. A partir del análisis del momento histórico actual, se reflexiona sobre cómo el pensamiento y la práctica artístico-pedagógica en el teatro pueden aproximarse a la emancipación, a la experiencia de lo colectivo, a la ruptura de paradigmas hegemónicos. Este estudio de caso destaca dos cuestiones para la comprensión de la experiencia democrática: el acuerdo grupal y la construcción de las reglas del juego; y se observa que la experiencia estética, la práctica del juego, la conciencia de las reglas y el acuerdo grupal crean las condiciones para la participación en el juego democrático.

Palabras clave: pedagogía teatral, democracia, neoliberalismo, colectividad, emancipación.

Introdução

O teatro tem caráter eminentemente político, por ser um fenômeno público e coletivo que se propõe a emitir um discurso estético sobre a experiência humana. É uma ação que se exerce entre as comunidades, sob a condição da pluralidade. Ações voltadas para a convivialidade, para diferentes possibilidades de expressão, para a percepção estética e crítica, para a ampliação de modos de vida, para a tomada de consciência das regras do jogo, que regulam os conflitos dentro de uma sociedade pluralista, contribuem para fazer do teatro um meio de empreender a jornada da convivência democrática.

Este artigo reflete sobre a relação entre teatro e democracia a partir de experiências de ensino e aprendizagem em teatro. Partindo do momento histórico em que vivemos, de esvaziamento do espaço público e subjetivação neoliberal, seguimos pela análise de como o pensamento e a prática em abordagens artístico-pedagógicas podem se aproximar da vivência do coletivo, da quebra de paradigmas hegemônicos e da vida pública. Focalizamos um estudo de caso, destacando duas questões-chave para o entendimento e a

prática da experiência democrática: o senso de coletividade e a construção das regras do jogo.

Entremeamos a reflexão sobre a prática teatral com o pensamento sobre a democracia e a crítica ao neoliberalismo, em autores como Rubens Casara, Marilena Chauí, Theodor Adorno, Jacques Rancière e Hannah Arendt, ao analisar a busca da vivência dos princípios democráticos nos processos de trabalho.

Observamos que a prática do jogo, a experiência estética e de criação, o questionamento e a recriação das suas regras e do fortalecimento do acordo de grupo possibilitam o caminhar em direção ao amadurecimento pessoal dos jogadores e criam condições para a participação no jogo democrático. Ao estabelecer laços coletivos que fortalecem o desejo e o sentido de comunidade, integra-se os sujeitos e os cidadãos.

A busca de uma vivência prática dos princípios democráticos nos processos de trabalho mostra que é possível sair da passividade em relação à participação política. Desejamos que, assim, por meio de um maior equilíbrio entre público e privado, sejam propostos novos caminhos e se mantenham as lutas em favor de uma sociedade mais justa e igualitária.

A subjetivação neoliberal e a derrocada da democracia

Rubens Casara (2024), a partir da leitura da obra de Christian Laval sobre o neoliberalismo, identifica nos dias atuais o fenômeno da *idiossubjetivação*, que visa à criação de um sujeito que se fecha ao outro e tem dificuldade de compreender a si próprio, reorganizando a sua relação com o conhecimento, com a cultura e com o projeto de sociedade. Instalam-se quadros de subserviência acrítica, aumento do medo do desconhecido e valorização econômica da ignorância, colocando em risco o pensamento reflexivo, a imaginação, os paradigmas da verdade e o bem comum, reduzidos a valores negociáveis ou descartáveis.

O autor parte da análise filosófica sobre a esfera do comum e o seu contraste com o processo de formatação de sujeitos alheios ao coletivo e ao fenômeno político (lembrando que a palavra “idiota” vem do grego *idios*, que significa privado), trazendo como objetos de análise diversos contextos

de sujeição social, como a manipulação dos discursos políticos e midiáticos, a vida digital, os meios de comunicação, a indústria cultural, a religião e a educação das massas. Observa assim a pulverização do espaço público e a consequente “destruição das condições para o debate e para a organização política” (Casara, 2024, p. 35).

A partir desse quadro, coloca-se em risco a vida em democracia, pois se enfraquece a própria esfera pública, que pressupõe um lugar no qual os seus participantes reconheçam o outro como igual em direitos e em importância na tomada de decisões, mediados pelas regras do jogo: “uma dimensão normativa que condiciona as ações, os debates, o uso público da razão” (Casara, 2024, p. 258).

Os processos de idiossubjetivação, empreendidos por vários dispositivos e estratégias de psicopoder presentes nas mídias, nas redes digitais, na indústria cultural, nas reformas curriculares, nas teologias da prosperidade e nas teorias da conspiração, levam ao empobrecimento da linguagem, à simplificação dos problemas e à equalização dos corpos às mercadorias. Como consequência desse processo, podemos observar: a transformação dos cidadãos em consumidores acríticos, a hegemonia da racionalidade neoliberal, a tendência massiva à constituição de personalidades narcísicas, o empobrecimento do imaginário, isolando os sujeitos uns dos outros e favorecendo a crença em sistemas de narrativas muitas vezes absurdas e falseantes sobre a realidade e ações irrefletidas contra o “outro”, tornado inimigo ou concorrente.

Torna-se difícil (e extremamente trabalhoso) a formação de um núcleo compartilhado de pré-compreensão (e, portanto, de interpretação) sobre fenômenos e temas por pessoas que, a partir da manipulação política das emoções, se odeiam. Desaparece a mediação necessária à aproximação de pessoas que já são marcadas por diferenças de classe, etárias, culturais, raciais, dentre outras que se relacionam com os marcadore sociais (Casara, 2024, p. 260).

Como então a atividade teatral pode agir visando à construção de uma base de olhar, escuta, respeito e convivialidade necessárias à experiência democrática?

O ensino e a aprendizagem do teatro como mediadores da experiência democrática

As diferentes abordagens no ensino e na aprendizagem do teatro permitem os campos da estética, da crítica e da convivialidade, na construção de poéticas ético-estéticas que permitem a compreensão do dispositivo artístico em uma relação sujeito-obra-mundo, a partir da desconstrução de paradigmas e deslocamentos de olhares internos e de lugares cristalizados por normas, padrões de produtividade e eficiência, controle dos corpos e valores moralizantes.

Flávio Desgranges (2006) observa que apropriar-se da linguagem teatral é ganhar mais condições para a leitura do mundo, aliando experimentações sobre os elementos cênicos e suas noções e a sua problematização a partir do olhar de uma plateia de jogadores, intrinsecamente envolvida no fazer teatral, como parceira na compreensão e ampliação do que se faz em cena. Como coloca Ryngaert (2009, p. 33): “joga-se para si, joga-se para os outros, joga-se diante dos outros”.

A experimentação cênica, aliada à análise crítica, permite a apreensão da linguagem tecendo reflexões que enveredam pelos campos estéticos e sociais. Cria-se assim um vocabulário comum, confiança e parceria no grupo de jogadores. Como disse o jovem Jonatan, aos 16 anos, após vivenciar um processo de criação teatral: *“para mim, o teatro significou mais confiança, mais amigos, mais sentimentos, mais palavras, fazer coisas que nunca tinha feito. O teatro é mostrar o que pensamos para se pensar no que se faz”* (Jonatan, em depoimento à autora, 2006).

Experimentos performáticos, como as **caminhadas erráticas**¹ propostas por Denise Rachel (2018) com um grupo de alunas do EJA Ermelino

1. As caminhadas erráticas surgem a partir das aulas performáticas desenvolvidas pela autora, em jogos realizados por meio de instruções, partituras, programas ou proposições performativas com os alunos, como um acontecimento aberto e relacional. As caminhadas derivam, como procedimento, das aulas erráticas, que consistiam na prática da errância urbana, na qual o ato de caminhar e deslocar o corpo pela cidade ativava a presença e a copresença corporal, reconfiguravam a experiência urbana sensível, e as noções de politicidade e artisticidade (Rachel, 2018).

Matarazzo² – em sua maioria mulheres pretas – permitiram revelar o medo em caminhar livremente pelo espaço público, quando elas eram confrontadas com constantes olhares masculinos na objetificação dos seus corpos e com o julgamento de outras mulheres sobre as suas errâncias.

Essas derivas, realizadas no entorno da instituição, proporcionaram a construção de novas performances e intervenções no espaço escolar a partir do desdobramento dos debates sobre o lugar das mulheres pretas e do uso de seus corpos **na e pela** sociedade. A proposta de Rachel permitiu às alunas a participação na vida pública, trabalhando de um modo que não voltadas para si mesmas, mas atentando o seu olhar para o mundo, compartilhando as suas experiências e propondo lugares de mobilização sobre seus corpos, sobre o espaço e sobre a instituição escolar.

Como disse Ana Mae Barbosa (2019), em entrevista para o Sesc São Paulo, o importante não é ensinar estética, crítica e história da arte, mas desenvolver a capacidade de formular hipóteses e contextualizar entendimentos sobre a relação entre a arte e a sociedade. Ao confrontar as dimensões da feitura com as dimensões da leitura e da contextualização (como proposto pela Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa) em diferentes etapas dos processos de ensino e aprendizagem em teatro, alunos, professores, jogadores, performers e espectadores partilham o sensível, realizando um exercício contínuo de des-orientação que possibilita uma nova habitação dos espaços e dos papéis sociais, confrontando assim as cristalizações resultantes da subjetivação neoliberal e dinamizando as possibilidades de se empreender a vida pública.

Para Jacques Rancière (2018), a distribuição dos saberes só tem eficácia social na medida em que é também uma distribuição de posições, permitindo a partilha do sensível e o questionamento sobre a quem é permitido

2. A Educação de Jovens e Adultos (EJA) é uma modalidade de ensino criada pelo Governo Federal que perpassa todos os níveis da Educação Básica do país, destinada aos jovens, adultos e idosos que não tiveram acesso à educação na escola convencional na idade apropriada. Permite que o aluno retome os estudos e os conclua em menos tempo e, dessa forma, possibilitando sua qualificação para conseguir melhores oportunidades no mercado de trabalho. A EJA é oferecida tanto no ensino presencial, como a distância (EAD), com o objetivo principal de democratizar o ensino da rede pública no Brasil. Anteriormente, a EJA era conhecida como supletivo. Hoje, o programa é dividido em etapas, com abrangência do ensino fundamental ao médio (Tudo sobre EJA [...], 2018).

partilhá-lo. Nesse sentido, o autor propõe sonhar com uma “sociedade dos emancipados, que seria uma sociedade de artistas” (Rancière, 2013, p. 104), repudiando a divisão entre os que sabem e os que não sabem, os que podem e os que não podem partilhar, trazendo o exercício de uma potência comum ao transformar mestres em aprendizes, por meio do pressuposto da igualdade das inteligências.

Integrando indivíduos e cidadãos pela prática teatral

Marilena Chauí, em seu texto “Uma opção radical e moderna: democracia cultural” (1992), aponta a cultura como direito democrático em sua produção, apropriação, fruição, experimentação, debate, crítica e na participação das decisões quanto ao fazer cultural. Como então, por meio da prática teatral, pode-se contribuir com a formação de valores democráticos e com a efetivação de seus direitos?

A fim de refletir sobre as possibilidades dessa jornada, focalizamos aspectos de uma experiência de ensino e aprendizagem em teatro realizada com um grupo de adolescentes, entre 14 e 16 anos, de três comunidades da zona sul de São Paulo: Paraisópolis, Jardim Colombo e Porto Seguro. O trabalho foi desenvolvido no Recanto Primavera, um espaço cultural que combinava fomento público (Secretaria Municipal da Assistência Social) e privado (Fundação Ayrton Senna) e teve a duração de 1 ano letivo.

Foi desenvolvido um processo que se desdobrou em quatro etapas principais:

- O resgate e a ampliação das percepções sensorial e espacial;
- A apreensão de elementos específicos da linguagem teatral;
- A rememoração de experiências a partir de estímulos visuais e lúdicos e a criação de histórias e imagens com base nesses relatos e sua transposição para a linguagem teatral;
- O exercício de composição de uma obra teatral.

Destacamos agora dois momentos ao longo do trabalho que possibilitam a reflexão sobre as relações entre o ensino do teatro e a experiência democrática, visando ao amadurecimento pessoal e social por meio da experiência estética e da vivência do trabalho coletivo.

O acordo de grupo e a disponibilidade para o jogo

Adorno (2000) afirma que a vivência democrática exige previamente a emancipação dos indivíduos. E para se chegar a essa capacidade de julgamento sobre o próprio entendimento, é necessário que se busque um processo educativo que não se baseie na competitividade – instrumento de coerção utilizado para se garantir a eficiência – mas na orientação do aprendizado que se efetua quando cada indivíduo é confrontado com os seus desafios e motivado a superá-los criativamente.

Para isso, no aprendizado da prática teatral, é preciso que tanto o indivíduo quanto o grupo se fortaleçam mutuamente, eliminando as tensões e exaustões da competitividade. Estabelecendo-se um acordo de grupo, caminha-se em direção à participação coletiva, e não à luta de uns contra os outros. Dessa maneira, podemos buscar não mais uma competição pelo mérito do talento outorgado por uma autoridade externa ou pelo aumento da produtividade, mas novas maneiras de compreendermos e de nos relacionarmos com as coisas, com o mundo e com a sociedade.

A consolidação do acordo de grupo com os jovens do Recanto Primavera se deu em um encontro no qual todos estavam abalados com a notícia da perda dos recursos que financiavam o espaço, causando cortes em todas as atividades. Começamos o encontro com um relaxamento. Massageando os pés, observamos como nos apoiávamos no chão, como todas as partes do nosso corpo se conectavam e como elas se articulavam de maneiras diferentes, desde a posição horizontal até a vertical. Falamos da difícil luta do ser humano em dominar seu próprio corpo para evoluir de um animal quadrúpede para um bípede, conquistando assim a posição vertical ampliando a capacidade humana de visão, de manipulação dos objetos, de percepção do espaço e, consequentemente, sua possibilidade de sobreviver e de experimentar a realidade.

Movimentamo-nos como gatos, cachorros, e depois como pessoas, na posição vertical e com o olhar aberto para o infinito. Observamo-nos uns aos outros, como andamos, como colocamos nossos braços, pés, ombros e quadris em relação ao conjunto de nossos corpos, para onde direcionamos os nossos olhos. Experimentamos diversos movimentos propostos por cada

um no jogo do siga o mestre, estudamos as direções e planos do espaço, expandimos, contraímos, ocupamos os buracos vazios, percebemo-nos enquanto grupo.

A abertura para o conhecimento do outro, para a observação e o respeito às diferenças individuais sem julgamentos pré-concebidos fez com que os alunos se sentissem livres para experimentar. A manipulação do próprio corpo despertou uma sensorialidade adormecida e manteve o entusiasmo altíssimo ao longo desse encontro. Ao se perceberem uns aos outros, despojados de preconceitos e expectativas, ao compartilharem organicamente sua postura e movimentação no espaço, os alunos deram um importante passo para o estabelecimento de um acordo de grupo: a conquista da confiança mútua. Por meio de uma atividade lúdica, superou-se o impacto da crise e criou-se a possibilidade da troca de experiências. A partir desse momento, os alunos se sentiram livres para o jogo, envolvendo-se fisicamente e sem medo de propor soluções para os desafios concretos que se apresentavam.

O estabelecimento do acordo de grupo elimina tensões e competições, fazendo com que os participantes não se sintam isolados uns dos outros, mas motivados a resolver os desafios que lhes são colocados. Pode-se chegar assim ao desenvolvimento da expressividade pessoal de cada um, ao mesmo tempo em que se cria a disponibilidade para o jogo coletivo. A conquista gradual desses aspectos pelos jovens possibilitou a ampliação da sua percepção do uso do espaço, a desmecanização dos corpos e dos sentidos, trazendo para o jogo maior atenção ao foco e capacidade de apropriação física da experiência lúdica.

A partir desse momento, os jovens ganharam uma grande disponibilidade para o jogo. Eles estavam sempre prontos a reagir com dinamismo e mesmo nas propostas mais difíceis, procuravam as melhores soluções possíveis após as rodadas de avaliação. O gosto pelo brincar ia tomando conta e, quanto mais eles brincavam, mais a prática teatral era alimentada. Por meio de uma atividade coletiva, sem mensuração de talento, os jogadores se tornaram capazes de elaborar um discurso expresso pela linguagem teatral.

Por meio da experiência estética, os jovens confrontaram suas individualidades e as interpretações que elaboravam sobre a realidade. Começaram a

libertar suas mentes, a dialogar com o outro e a dar forma a novas possibilidades de se construir o mundo. Começaram assim a conquistar a esfera pública.

O aprendizado das regras do jogo

A compreensão das regras do jogo e a posterior apropriação destas pelos jogadores estão relacionadas à capacidade de estabelecer códigos de convivência em sociedade, respeitando o espaço e a vontade do outro e buscando as melhores soluções para o grupo como um todo. Durante os primeiros meses de trabalho, a compreensão e a obediência às regras do jogo eram aspectos que apresentavam uma dificuldade relativa. Era sempre preciso explicar e reexplicar as regras, e mesmo assim, muitas vezes, era necessário retomá-las após uma primeira rodada de jogos, esclarecendo quais eram o foco e os objetivos.

Em um dos encontros, reunimo-nos para ensaiar a “cena do piolho”³. Os próprios alunos propuseram fazer o “jogo das bolinhas” (jogar uma bolinha de tênis a partir da troca de olhares, variando movimentos e intenções ao se jogar e receber a bola) como aquecimento. Eles jogavam com muita seriedade e concentração, lembrando uns aos outros das regras que já haviam sido colocadas em outro encontro: não se esqueça de olhar quando passa a bola, experimente outros movimentos quando jogar. Num dado momento, um dos jogadores propôs:

E se nós fizéssemos uma dança das bolinhas? Cada um cria um movimento para jogar a bola e quem pegar congela da maneira que pegou a bola. Aí ele inventa um movimento novo para passar a bola.

Então outro interveio:

3. Cena criada pelos alunos Augusto, Breno, Jonatan e Edimilson, a partir da proposta de uma improvisação que expressasse a ideia central do seguinte texto, levado à aula pelo Jonatan: “Se dois homens vêm andando por uma estrada, cada um carregando um pão e, ao se encontrarem, eles trocarem os pães, cada um vai embora com um pão; porém, se os dois homens vêm andando por uma estrada, cada um carregando uma ideia e, ao se encontrarem, eles trocam as ideias, cada homem vai embora com duas ideias. Quem sabe é esse o mesmo sentido do nosso fazer: repartir ideias para que todos tenham pão?” A “cena do piolho” contava de maneira extremamente lúdica, utilizando música e ritmo como base da ação, como o “shampoo” e o “pente fino” se uniam para livrar o “cabelo” da agressão do “piolho”.

Por que não congelamos do jeito que jogamos a bola e só se movimenta quem estiver na vez de lançar ou pegar a bolinha?

E neste momento se revelou uma grande conquista: eles estavam propondo suas próprias regras. Continuaram assim jogando por mais algum tempo e outras regras ainda mais difíceis foram propostas, envolvendo as palavras ditas por cada um na cena, no movimento de lançar a bola e depois palavras associadas a estas. Propuseram também aliar sons ao movimento, sendo que colocavam a base rítmica ao mesmo tempo em que lançavam a bola e brincavam com as palavras e os gestos.

A “dança das bolinhas” ilustra a tomada de consciência das regras do jogo, o desenvolvimento da cooperação para criá-las e o entendimento mútuo que possibilita modificá-las coletivamente. Durante essa proposta, os alunos experimentaram de maneira orgânica a sua capacidade de escolha, compreensão e transformação da realidade, dentro da valorização de um acordo coletivo. A internalização das regras e a reciprocidade na sua proposição e cumprimento mostraram que se efetivou uma etapa no aprendizado, em direção à emancipação desse grupo de jovens. Seguir as regras constitui o fundamento da legitimidade do jogo democrático e a participação nesse jogo pressupõe a tomada de posição em relação a elas, sustentando publicamente a sua aceitação ou não aceitação e encaminhando propostas de modificação.

Considerando-se que a democracia, pela sua condição de pluralidade, caracteriza-se pelo conflito e não pelo consenso, a participação no debate sobre a constituição e a validade das regras do jogo reflete o amadurecimento da própria condição de cidadania. Garantindo-se a liberdade de expressão e a abertura dos espaços de participação e representação fortalece-se a vida política e criam-se condições para a construção de identidades coletivas, que podem fazer frente aos processos neoliberais e antidemocráticos de sujeição.

Considerações finais: “o teatro é muito mais do que uma diversão”

A consolidação da experiência democrática pressupõe a necessidade de uma vivência sobre o comum. Não apenas a construção de uma cultura comum, com saberes e práticas compartilhados, mas o reconhecimento de

uma esfera pública que garanta os direitos coletivos e as expressões das diferenças, o que implica em um aprendizado que promova descobertas em relação a si e ao outro, ao fortalecimento da imaginação e da crítica, permitindo a relação entre a autonomia individual e a vivência coletiva. Nesse sentido, Casara salienta:

O ensino é sempre solidário a uma determinada formação social, portanto, é um todo, exigindo efetiva participação popular nas decisões e o respeito aos direitos fundamentais de todos: o resultado individual dessa democratização radical da sociedade é o que Paulo Freire chamava de “mentalidade democrática”, compromisso com o bem comum (2024, p. 266).

O envolvimento com a prática teatral possibilita esse aprendizado, ao compartilhar a criação de uma obra coletiva, enfrentando os conflitos que surgem ao longo do processo e definindo opções a partir de um acordo de grupo. Hannah Arendt (2003) afirma que tanto o teatro quanto a política são fenômenos do mundo público: ambos são reveladores das opções dos seus agentes e se expõem para ser debatidos, expressando e questionando experiências comuns a toda humanidade.

Ao nos apropriarmos do processo de feitura de uma obra, integrando as dimensões da reflexão imaginativa, da crítica e da experiência comum, contextualizando os discursos e problemáticas que se desdobram a partir dela, possibilitamos diferentes maneiras de convívio e de cuidado, migrando da ideia de formação de um sujeito tecnicamente capacitado para a formação de um cidadão ativo, capaz de interferir e de poetizar sobre os problemas da sociedade contemporânea.

O ato de fazer e conhecer e se fazer conhecer no ensino e aprendizagem do teatro, trazendo o jogo, o jogador e o espectador como possibilidades, e não como objetivos finais, abrem novas perspectivas de tradução e alargamento da experiência humana e social, questionando os padrões vigentes e possibilitando que os sujeitos não se envolvam pelo valor de troca, uso ou eficácia, mas pelo prazer da descoberta e pelo risco das revelações.

No teatro eu procurei me divertir e me livrar dos problemas do cotidiano. Mas vi que o teatro é muito mais que uma diversão. É um meio de

comunicação onde nós somos as bocas. O teatro é uma guerra, onde cada um de nós somos os soldados. Teatro é utopia, é um mundo sem preconceitos, onde todos somos iguais. O teatro é o infinito. (Henrique, em depoimento à autora, 2006).

Nesse momento de acirramento dos fundamentalismos e das guerras culturais, questionar os paradigmas hegemônicos e os processos que nos idiossujetivam nos aproximam do ideal democrático, lançando luz a novas possibilidades de vida. Imaginar, poetizar, debater, deslocar, jogar com a obra teatral e seu processo de construção, leitura e fruição nos permite também confrontar: a colonialidade ainda inscrita em nós e em nossas estéticas, o paradigma da racionalidade técnica, a noção do dinheiro como valor fundamental, o individualismo narcisista, a distinção e o medo ainda inscritos em nós. E essa é uma tarefa ética e estética que permeia a luta pela nossa sobrevivência neste planeta.

Adorno (2000), após a Segunda Guerra Mundial, em entrevista a Helmut Becker, levanta a necessidade de se questionar e cuidar da educação e combater as barbáries contemporâneas, a fim de se evitar novos genocídios. No entanto, eles não deixaram de existir. E por isso não podemos retirar do nosso ofício, como artistas e educadores, o ato de estarmos juntos e construir processos que são vivenciadores e complicadores de mundos, atos, corpos e cenas, abrindo a possibilidade da crítica, da ação e da contraconduta no caminho da reconstrução do sentido perdido da democracia.

“Paz entre nós, guerra aos nossos senhores”⁴.

Bibliografia

- ANA MAE BARBOSA: Arte não se ensina; contamina-se. São Paulo: Sesc, 2019. Publicado pelo canal Sesc São Paulo. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ROz0EPOdkc0>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CASARA, Rubens. **A construção do idiota**: o processo de idiossujetivação. Rio de Janeiro: Da Vinci, 2024.

4. *L'Internationale*, escrita por Eugène Pottier, trabalhador do setor de transportes e membro da Comuna de Paris em 1871.

- CHAUÍ, Marilena. Uma opção radical e moderna: democracia cultural. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA (org.). **Cidadania cultural em ação: 1989 a 1992**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.
- RACHEL, Denise P. As mulheres andam mal: das aulas erráticas às aulas vadias na emergência dos mapas do medo. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 5, n. 3, dezembro 2018, p. 36-59. DOI: <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v5n3a2018-03>
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- TUDO SOBRE EJA: o que é e como funciona? **Educa+Brasil**, 26 out. 2018. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/noticias/tudo-sobre-eja-o-que-e-e-como-funciona>. Acesso em: 29 ago. 2024.



Artigo

PERFORMAR A EXISTÊNCIA PARA INSTAURAR A PRESENÇA: UMA REFLEXÃO SOBRE A CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE UMA MULHER AUTISTA QUE VIVIA TELENOVELAS

***PERFORMING EXISTENCE TO ESTABLISH PRESENCE: A
REFLECTION ON THE ARTISTIC CREATION OF AN AUTISTIC
WOMAN WHO LIVED THROUGH SOAP OPERAS***

***PERFORMAR LA EXISTENCIA PARA INSTAURAR LA PRESENCIA:
UNA REFLEXIÓN SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA DE
UNA MUJER AUTISTA QUE VIVÍA LAS TELENOVELAS***

Nicholas Belem Leite

Nicholas Belem Leite

Mestre em Artes Cênicas (Artes Cênicas e Educação) pela ECA/USP, Especialista em Arte na Educação (ECA/USP), Bacharel e Licenciado em Teatro. Desenvolveu pesquisa inédita em Pedagogia das Artes Cênicas e Transtorno do Espectro Autista, sob orientação de Ingrid Dormien Koudela e Maria Lúcia Pupo. Atualmente, é formador de professores na Supervisão de Formação de Professores e Equipe Escolar da rede SESI-SP.

E-mail: nicholas.leite@alumni.usp.br.

Resumo

Este artigo analisa uma prática artístico-pedagógica realizada com crianças e jovens autistas na Associação de Pais e Amigos dos Autistas de Guarujá (APAAG) entre 2021 e 2022, com ênfase no caso de uma mulher autista cujo hiperfoco em telenovelas impulsionou sua criação artística. Com base em referenciais teóricos de Fernand Deligny, Susanne Langer e Bertolt Brecht, argumenta-se que o teatro se estabelece como um espaço de instauração de existências diversas, favorecendo o pertencimento e ampliando as possibilidades expressivas. O estudo adota uma abordagem qualitativa, utilizando um estudo de caso e análise de um processo criativo. As reflexões apresentadas indicam que práticas abertas e diversificadas permitem a afirmação da identidade e a valorização das múltiplas formas de ser no mundo.

Palavras-chave: autismo, teatro, diversidade, pertencimento, instauração.

Abstract

This study analyzes an artistic-pedagogical practice with autistic children and young people at Associação de Pais e Amigos dos Autistas de Guarujá from 2021 to 2022, focusing on an autistic woman whose hyperfocus on soap operas fueled her artistic creation. Based on theoretical references from Fernand Deligny, Susanne Langer, and Bertolt Brecht, it argues that the theater establishes itself as a space to instantiate diverse existences, fostering belonging and expanding expressive possibilities. The qualitative in this research used a case study and a creative process analysis. The reflections suggest that open and diverse practices can affirm identity and appreciate the ways of being in the world.

Keywords: autism, theatre, diversity, belonging, instantiation.

Resumen

Este artículo analiza una práctica artístico-pedagógica realizada con niños y jóvenes autistas de la Associação de Pais e Amigos dos Autistas de Guarujá (APAAG) entre 2021 y 2022 a partir del caso de una mujer autista cuyo hiperfoco en las telenovelas impulsó su creación artística. Basándose en referencias teóricas de Fernand Deligny, Susanne Langer y Bertolt Brecht, se argumenta que el teatro se establece como un espacio de instauración de existencias diversas, que favorece la pertenencia y amplía las posibilidades expresivas. Este estudio sigue un enfoque cualitativo mediante la realización de un estudio de caso y un análisis del proceso creativo. Las reflexiones presentadas indican que prácticas abiertas y diversas permiten la afirmación de la identidad y la valorización de las múltiples formas de ser en el mundo.

Palabras-clave: autismo, teatro, diversidad, pertenencia, instauración.

Para contextualizar

Neste artigo, apresenta-se um recorte de uma prática artístico-pedagógica que, entre os anos de 2021 e 2022, foi desenvolvida com crianças e jovens autistas na Associação de Pais e Amigos dos Autistas de Guarujá (APAAG). Nesse período, tal instituição promoveu uma ação denominada Projeto Capacitação Inclusiva, que, sinteticamente, voltava-se para a formação de autistas para o mundo do trabalho, o que, em teoria, ocorreria com apoio na prática esportiva e artística, sendo o Teatro uma das áreas contempladas pelo projeto. Convidado como professor de Teatro, deparei-me com uma proposta de ensino e interpretação da Arte bastante limitante. O Teatro era reduzido a uma “oficina terapêutica”, funcionando como um recurso moralizante e estritamente didático para a aprendizagem de temas como a sustentabilidade – que deveriam ser abordados ao longo dos quase dez meses de duração do projeto (abril de 2021 a janeiro de 2022) para atender às exigências dos patrocinadores da iniciativa –, desconsiderando-se o seu potencial de formação estética, ou secundarizando-se essa possibilidade.

A prática que será apresentada neste trabalho surgiu como uma das diversas tentativas de desviar das limitações de uma proposta que eu entendia como reducionista da capacidade de uma pessoa diagnosticada com Transtorno do Espectro Autista (TEA)¹ aprender e poetizar, que era orientada por um discurso padronizador. Assim, ao buscar novas abordagens e possibilidades de atuação como formador em um contexto marcado pela neurodiversidade, desenvolvi ações como a que será descrita neste estudo, que apresenta o processo de construção artística de uma mulher autista² com hiperfoco em

-
1. Um transtorno do neurodesenvolvimento caracterizado por desafios na comunicação social, comportamentos repetitivos e interesses restritos. Essas características variam em intensidade e manifestação, o que justifica o termo “espectro”. O TEA está associado a diferenças no desenvolvimento e no funcionamento do cérebro, com causas multifatoriais, incluindo influências genéticas e ambientais.
 2. A terminologia empregada para se referir a indivíduos dentro do espectro do autismo tem sido objeto de debate entre pesquisadores, associações e pessoas autistas. De acordo com o prefácio de Orrú para a obra de Silva e Silva (2019), algumas correntes defendem a utilização de expressões como “criança com autismo” ou “pessoa com autismo” em vez de “criança autista” ou “autista”, argumentando que esta última forma poderia implicar uma redução do indivíduo ao seu diagnóstico. Essa perspectiva busca enfatizar a pessoa antes da condição, evitando possíveis estigmatizações. No entanto, esse posicionamento não é unânime. Há grupos dentro da comunidade autista que reivindicam o uso do termo “autista” como parte fundamental

novelas televisivas. A demonstração de seu percurso cênico de criação, neste trabalho, visa reiterar o Teatro como um espaço de pertencimento e de expansão do conceito de pluralidade, proporcionando um ambiente em que vozes e experiências diversas afirmam o valor de seus modos de existência.

Metodologicamente, este estudo adota uma abordagem qualitativa, centrada em um estudo de caso que coloca em foco o processo artístico dessa aluna-artista. A coleta de dados foi realizada por meio de observação participante, registros escritos, fotografias e textos produzidos por ela durante as aulas de Teatro. Esses materiais foram analisados à luz de um referencial teórico interdisciplinar, sustentado principalmente pelas elaborações de Fernand Deligny (1913-1996), filósofo e etólogo francês, Susanne Langer (1895-1985), filósofa estadunidense, e Bertolt Brecht (1898-1956), encenador alemão. Interessa, neste trabalho, a percepção de Deligny, que questiona a noção de inadaptação e defende que, em vez de tentar adaptar o “inadaptado” por meio de processos muitas vezes violentos, seria mais adequado permitir-lhe existir livre de constrangimentos e controle excessivo. Langer, ao refletir sobre a criação artística, propõe que a Arte se manifeste como uma via simbólica expressiva, e não apenas autoexpressiva; isto é, a Arte resulta de procedimentos que geram uma materialidade que vai além da mera revelação de um sintoma, sendo, na verdade, um símbolo construído pela atitude humana. Da ampla teoria brechtiana, aqui acessada por meio das contribuições de Hans-Thies Lehmann, destaca-se a concepção do Teatro como um espaço de possibilidades, um ambiente em que se apreendem e constroem conhecimentos.

Ao explorar tais perspectivas teóricas, o artigo procura demonstrar como o Teatro, ou o trabalho cênico, quando praticado de maneira inclusiva e aberta, pode transformar-se em um *topos*³ verdadeiramente democrático, o que quer dizer: um

de sua identidade, compreendendo o autismo não apenas como uma condição médica, mas como um aspecto inalienável de sua forma de estar no mundo. Essa visão está alinhada com os princípios da neurodiversidade, que propõem a valorização das diferentes formas de funcionamento cognitivo e rejeitam a ideia de que o autismo deva ser tratado como um transtorno a ser corrigido ou minimizado. Diante dessa diversidade de entendimentos, torna-se essencial reconhecer que o uso da terminologia não é um consenso absoluto, sendo influenciado por perspectivas teóricas, experiências individuais e contextos culturais. Nesta pesquisa, a aluna-artista cuja prática será apresentada sempre se referia a si mesma como “autista.” Assim, em respeito à sua escolha, essa foi a expressão adotada ao longo do texto, prioritariamente.

3. Matos (2017), ao analisar a obra de Deligny, explica que o autor define “topos” como registros dos espaços ocupados pelo agir autista, diferenciando entre topologia e topografia.

ambiente em que a diversidade de expressões (os modos de dizer e mostrar as coisas) e identidades (os modos de ser) é, de fato, acolhida, possibilitando a construção de um espaço de convivência fundamentado no diálogo, na legitimação da diferença e, consequentemente, na valorização da pluralidade humana.

O Teatro é Arte, afinal



Figura 1 – Alunas experimentam a construção gestual (APAAG, 2021). Fonte: Acervo do autor.

Toda quinta-feira de manhã, um pouco depois das oito, durante dez meses, a mulher da sequência de imagens acima cruzava um corredor que conectava duas salas. Com solenidade e com um violão que ainda não sabia tocar, pedia licença para entrar na sala de Teatro (que era o seu destino semanal após as aulas de Música), ao que se seguia uma conversa protocolar. Eu perguntava: “Como você está?”, e ela respondia: “Tudo bem, professor, graças a Deus”. Então, ela pousava o instrumento sobre a mesa, assim como a sua bolsa, e sentava-se. Nessa hora, eu pedia que falasse sobre como havia sido a sua semana, e ela me fazia saber, sempre, que tinha tido dias maravilhosos. “Eu fico muito feliz”, dizia, e ela agradecia. “Nós já vamos começar”, era essa, em geral, a frase final de nosso pequeno diálogo; aquela que antecipava as propostas planejadas. Das tantas que experimentamos, as suas favoritas envolviam improvisações. Eram momentos em que se sabia permitida a fala. Falar da forma como podia, entre a realidade e as lacunas do delírio, ela

A topologia refere-se às “áreas de estar” que expressam os movimentos do autista no espaço, enquanto a topografia traça esses deslocamentos, evidenciando como o agir autista ocorre em espaços refratários à linguagem oral. Segundo a autora, esses registros permitem mapear a experiência autista sem submetê-la a modelos normativos, mas sim reconhecendo sua singularidade: “o agir autista conjuga ‘o tempo’ fora do tempo” (Deligny, 2018, p. 163) e ocorre em “espaços [...] refratários à falação” (Matos, 2017, p. 100).

que dizia ser uma mulher autista com esquizofrenia. Se as suas falas, vez ou outra, pareciam esquivar-se de construções discursivas racionais, o espaço de cena não ditava a sua nulidade, mesmo quando aparentavam nada significar, mas existia como lugar em que as manifestações de seus gestos (os sonoros e os de outras qualidades), comprehensíveis ou não, intencionais ou sintomáticos de uma condição psiquiátrica, eram admitidas.

Na elaboração teórica deligniana, a noção de “permissão” diz respeito a, “em primeiro lugar, [ao] respeitar o para nada” (Miguel, 2024, p. 79, grifo nosso), isto é, a não atribuição de erro, imperfeição ou deficiência a ações que, por serem desviantes de estruturas da lógica e da razão, não se pode inferir o que significam, ou que, de fato, nada significam. Para Deligny (2018), existem certos gestos, como os dos autistas, que escapam a uma ordem produtiva assentada no pressuposto de que é necessário, sempre, fazer algo para determinada finalidade, e que se localizam em um domínio em que a tendência (adulta, sobretudo) de atribuir sentido às coisas não se aplica. Apesar disso, o poeta toma essas ações como completas, reivindicando que não sejam desqualificadas ou invalidadas pelo que deixam de significar, como se, por exemplo, os movimentos reiterados ou as falas desconexas de certos indivíduos autistas, teoricamente sem significação, fossem, apenas por isso, assumidos como irrelevantes. Em vez disso, propõe que o gesto, mesmo quando existe para nada, seja observado “pela plenitude do seu movimento”, isto é, considerado em sua inteireza (Deligny, 2018, p. 80). Ao defender que há valor em um gesto que não termine em significados discerníveis, Deligny assume, de modo paralelo, que a importância daquilo que realizamos (nós, humanos) vai além da utilidade imediata do que fazemos.

Talvez seja a Arte um dos elementos de sustentação dessa hipótese. Engendrada pela força primitiva da imaginação, ela “não é prática” (Langer, 1971, p. 88), isto é, o desenvolvimento de suas formas não é funcional, aplicável, útil em literalidade. Para Langer (1971, p. 88), “o seu apelo dirige-se diretamente àquela faculdade, ou função, que Lorde Bacon considerava o tropeço no caminho da razão”. As formas artísticas, ainda que possam ser construções sem funções claras e mensuráveis, são ações que estão, indiscutivelmente, inscritas na história humana, demonstrando a nossa possibilidade, ou mesmo a nossa necessidade, de elaborar coisas desocupadas de

evidenciar a própria serventia. Os gestos da mulher das fotografias são, antes de tudo, expressões de suas percepções. Estão situados no campo estético, no âmbito da Arte, e foram uma tentativa (cuja rota será revisada) de elaboração simbólica do seu sentimento (as suas experiências emocionais conectadas a um assunto que a afetava profundamente). Surgiram em um ambiente permissivo, nos termos aqui discutidos, em que as muitas falas dessa mulher, as mais lógicas e as mais inconcluentes, eram ouvidas com interesse. E era a respeito de telenovelas que ela preferia falar, em geral.

Aos 31 anos, a jovem era uma desenhista meticolosa. Era também uma viajante atenta, com uma memória que recuperava, sem esforço, o nome das ruas, dos shoppings centers e das estradas das cidades por onde havia passado. Entre tudo o que era, havia a esquizofrenia, uma condição que lhe infligia vozes que, quase sempre, brigavam com ela, acusando seus erros, por exemplo, na execução de um jogo, e com as quais ela discutia, mas elegantemente, à beira dos sussurros. Nos instantes em que ocorriam esses diálogos, incapaz de ouvir o que só ela era capaz de entender, chamava a sua atenção para mim, e ela, instantaneamente, parecia recobrar o lugar onde estava, voltando a se concentrar em nós, e as aulas seguiam o seu curso. E eram os nossos encontros permeados e, de certo modo, conduzidos pelo seu hiperfoco em narrativas de telenovelas brasileiras. Cristiane Muñoz, que é uma atriz-pesquisadora autista, em uma entrevista concedida a mim, debate o hiperfoco para além de um mero interesse pessoal e restrito acerca de um assunto específico, mas como um esquema de autorregulação de pessoas autistas, uma forma de organização do mundo desses indivíduos, e como parte de quem são⁴.

De fato, mais do que se interessar, ela vivia as telenovelas. Era profunda conhecedora dos enredos de dezenas de melodramas da televisão, a ponto de, inconscientemente, confundir as tramas com a vida, amando ou odiando mocinhas e vilãs, ou chegando ao limite de quebrar a TV de sua casa enquanto assistia a uma briga fictícia entre atrizes em um desses programas. O texto a seguir foi elaborado durante os últimos meses do Projeto Capacitação Inclusiva, quando a necessidade de realização de um espetáculo de encerramento da

4. Entrevista concedida a Nicholas Belem Leite, 14 out. 2022.

ação cobrava que as últimas aulas de Teatro orientassem para a construção de uma apresentação pública. Apesar de haver, de antemão, um tema para esse evento, que era a sustentabilidade, a ser conferido, em um dia de dezembro, pelas autoridades do município de Guarujá e pelos patrocinadores do Projeto, ao olhar para as tantas trajetórias poéticas que traçamos, pensava não ser possível que o final dos nossos processos se desse somente a partir desse tema, ainda que a sua abordagem não fosse opcional. Assim, equilibrando-me entre o obrigatório e o que considerava fundamental, pensei em construir, ao lado das crianças e dos jovens, uma colagem de cenas que ora discorressem sobre o que nos era demandado, ora explicitassem as nossas investigações artísticas. Em geral, estas refletiam os conteúdos sobre os quais os alunos e as alunas haviam demonstrado maior interesse, curiosidade ou afeto durante os meses de prática, sendo um exemplo os seus hiperfocos.

Teatro é Arte

Acho a realidade a confusão de atores globais agredindo personagens.

Criava um mito, uma fantasia. Nossa! Ficava muito esbravejada.

Sentia ódio, raiva, rancor perante cenas de violências.

Mas o teatro, a teledramaturgia, é arte.

A minha madrinha avisou para mim que tudo estava ocorrido nas novelas que têm, sim, dramaturgia, cenário, trabalho ao corpo, figurino, cenografista, cenógrafo, diretores artísticos, figurinistas, professores de teatro, microfone, estudo das vozes com eficiência...

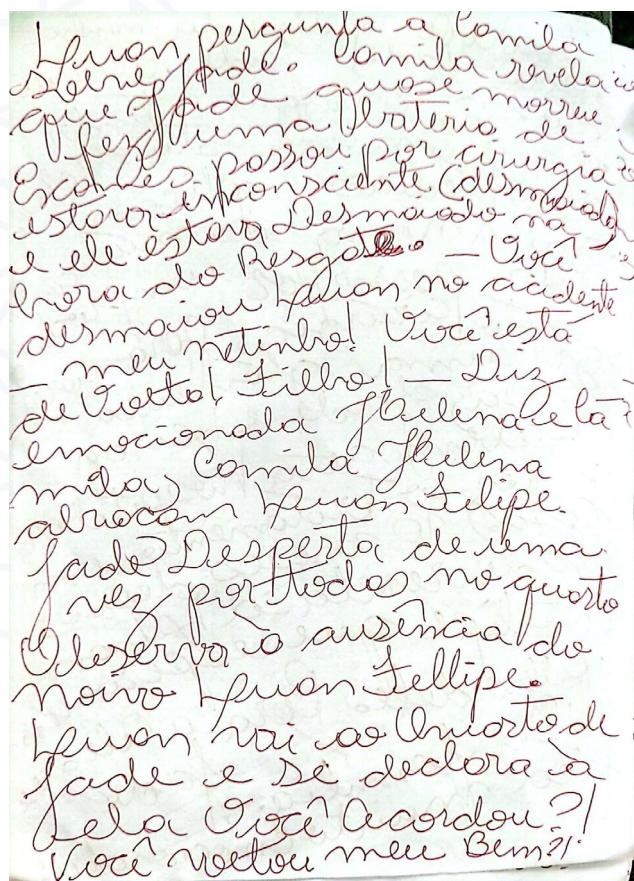
Mas, agora, comprehendi tudo isto!

Mas na vida real, todos atores são verdadeiros amigos.

Escrever parecia ser uma atividade significativa para a autora das palavras acima. Seus muitos textos, especialmente os primeiros que desenvolveu para ou durante as aulas de Teatro, davam-me a impressão de existirem enquanto a manifestação automática de seus sentimentos; ou, traçando um paralelo com a teoria langeriana aqui investigada, aproximavam-se de formas autoexpressivas, isto é, sintomáticas do que sentia em relação ao seu hiperfoco, elaboradas por meio de uma espécie de automatismo psíquico. Muito mais relacionadas a um aparente desejo de dar vazão a impulsos internos do que a qualquer tentativa de ordenação consciente daquilo que sentia, as suas palavras (que passei a solicitar frequentemente, quando me fez saber que a escrita era algo

que gostava de fazer) não se ocupavam da criação de significados discerníveis para alguém, mas apresentavam-se como reações imediatas àquilo que, naquele tempo, mais afetava emocionalmente. As imagens a seguir registram fragmentos de um texto que escreveu, a meu pedido, quando, após muitas aulas de conversas sobre telenovelas, em geral seguidas de improvisações com personagens que se repetiam semanalmente em um enredo regular (o qual ela havia inventado), solicitei que escrevesse essa história que gostava de contar. A narrativa, que mescla elementos de diferentes enredos televisivos, foi desenvolvida como parte de um processo de exploração das suas conexões com o universo dos folhetins. Esses escritos, ricos em detalhes, serviram como ponto de partida para investigações cênicas, permitindo que transformássemos suas referências em expressões artísticas durante as aulas de Teatro.

Figura 2 – Primeiros textos: fragmento de uma história criada por uma aluna de Teatro da APAAG, 2021.



Fonte: Acervo do autor.

Transcrição da Figura 2: Luan pergunta à Camila sobre Jade. Camila revela que Jade quase morreu. Fez uma bateria de exames. Passou por cirurgia. Estava inconsciente (desmaiada). E ele estava desmaiado na hora do resgate. — Você desmaiou, Luan, na hora do acidente? Meu netinho! Você está de volta! Filho! — diz emocionada Helena e Camila. Camila e Helena abraçam Luan Felipe. Jade deserta de uma vez por todas no quarto. Observa a ausência do noivo Luan Felipe. Luan vai ao quarto de Jade e se declara a ela. Você acordou? Você voltou, meu bem?

Performar a existência para instaurar a presença

Figura 3 – Primeiros textos: fragmento de uma história criada por uma aluna de Teatro da APAAG, 2021.

Você é a mulher da minha vida! Jade! Jade demonstra não conseguir entender o que o noivo está declarando. Os médicos explicam que a noiva do músico vai passar por um procedimento cirúrgico para corrigir uma glândula presa. Jade e Luan recebem alta hospitalar e “faz” o tratamento em casa. 10 meses depois Jade revela a Luan Felipe que espera um filho dele. Para a alegria da família. Jade fica muito emocionada!

Fonte: Acervo do autor.

Transcrição da Figura 3: Você é a mulher da minha vida, Jade! Jade demonstra não conseguir entender o que o noivo está declarando. Os médicos explicam que a noiva do músico vai passar por um procedimento cirúrgico para corrigir uma glândula presa, Jade e Luan recebem alta hospitalar e “faz” o tratamento em casa. 10 meses depois Jade revela a Luan Felipe que espera um filho dele. Para a alegria da família. Jade fica muito emocionada.

Figura 4 – Primeiros textos: fragmento de uma história criada por uma aluna de Teatro da APAAG, 2021.

Luan Felipe que se emociona
não. E de Jade. Jade se cuida perante a gestação. Jade sente as contrações. Luan leva a (esposa) noiva ao Hospital Santa Casa de Misericórdia de CGMS. Jade entra em trabalho de parto, nascem os gêmeos e Luan fica radiante entusiasmado muito feliz. A família renasceu uma felicidade grandiosa! Jade tem alta da maternidade e vão morar na casa nova! No centro da cidade de Mato Grosso.

Fonte: Acervo do autor.

Transcrição da Figura 4: Luan Felipe que se “emocionam”. E de Jade. Jade se cuida perante a gestação. Jade sente as contrações. Luan leva a (esposa) noiva ao Hospital Santa Casa de Misericórdia de CGMS. Jade entra em trabalho de parto, nascem os gêmeos e Luan fica radiante entusiasmado muito feliz. A família renasceu uma felicidade grandiosa. Jade tem alta da maternidade e vão morar na casa nova! No centro da cidade de Mato Grosso.

Na semana seguinte à solicitação, foram-me apresentadas dezenas de páginas iguais às que foram mostradas, e elas continham centenas de linhas que contavam uma trama típica de um romance folhetinesco, com eventos tensos e personagens tipificadas. A história manuscrita pela mulher, além disso, compunha-se de protagonistas que carregavam o nome de mocinhas e vilões famosos da televisão brasileira, sendo uma indicação da assimilação e modificação da autora, em sua narrativa, de suas novelas preferidas. A sua compreensão,

relatada no texto citado antes da apresentação das fotos, da realidade como uma “confusão de atores globais”, isto é, como uma dimensão que incluía aqueles conflitos dramatúrgicos que a comoviam de forma profunda, sobretudo os encenados em novelas da Rede Globo, era evidente na narrativa que me expôs, uma vez que a sua criação textual, além de incorporar elementos de sua autoria a cenas célebres da televisão, era um reflexo da forma como elaborava o real, que ela confessa ter-lhe parecido, certa vez, uma espécie de “mito, uma fantasia”.

Todas as minhas solicitações, incluindo a redação dessa história, deram-se com a intenção de criar materiais referenciais investigáveis, modelos de ação⁵ alteráveis. Pensava que nem sempre havia a obrigatoriedade de buscarmos em fontes externas aquilo que dispararia o trabalho cênico, os nossos percursos de poetização. Em casos como esse que acompanhamos, quando os interesses por determinados assuntos se mostravam essenciais aos indivíduos, eram esses conteúdos, a sua perscrutação, que entabulavam nossas práticas, mas nunca de um modo autoexpressivo, na forma bruta dos sentimentos, ou apenas em etapas iniciais, quando julgava importante entender a maneira como determinada criança ou jovem se relacionava com aquilo de que se ocupava intensamente. No caso pontual da trajetória da mulher que adorava e temia as telenovelas, permitir que falasse e escrevesse sobre isso soava a mim unicamente como o reconhecimento do seu viver, que estava situado entre dois universos: o real, para nós, e o seu real, que não poderia ser invalidado, ainda que a maioria de nós pudesse nomeá-lo “irracional”. De tal modo, os registros que realizou do enredo que fundia à vida (a não ficção) não se voltavam a uma tentativa de suscitar racionalidade em seus pensamentos ou de fazê-los mais organizados, mas apoiaram a minha investida na obtenção de um material a explorar, que, ao possibilitar a manifestação de seus sentimentos sobre o seu tema focal de interesse, facilitasse o seu manejo na criação de formas simbólicas, artísticas, deles mesmos.

A respeito do papel das manifestações artísticas, da Arte, na vida das pessoas autistas, Muñoz, na entrevista mencionada, descreve-o em reiteração, afirmando-o como “vital”. A Arte, segundo a pesquisadora, sendo um caminho de

5. Na teoria brechtiana, o modelo de ação (*Handlungsmuster*) é um instrumento didático. Um material referencial, geralmente uma obra de arte, sobre a qual os participantes do ato artístico coletivo se debruçam.

percepção de outros mundos, significa a diferença, ajudando quem age a partir de outras lógicas que não a socialmente validada a discernir que uma existência que, por exemplo, processa a realidade segundo referências que a maioria de nós não acessa não é errada. Letícia Soares⁶, uma cineasta autista que, em entrevista a mim, disse ter 29 anos de corpo (em 2022) e “todas as idades do mundo” de mente, confere à Arte um lugar análogo à sua presença no mundo, algo sem a qual “nada cumpriria,” ou “nada seria.” Para Pedro Campana, estudante da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), um jovem autista que descobriu o Teatro na escola, a Arte é um caminho de liberdade. “No palco, eu tenho tanta felicidade e muita força”⁷. Tecendo a hipótese de que a Arte seja um topo em que há permissão para a expressão daquilo que não tem uma aplicação imediata (por exemplo, as experiências subjetivas de uma pessoa, que não necessariamente se destinam a ações tangíveis), a abordagem de suas especificidades junto a indivíduos autistas, segundo o que os depoimentos anteriores testemunham, robustece estruturas vitais. Essas estruturas são constituídas, por certo, por um corpo físico que comporta uma história biológica e cultural, mas cuja compleição é incompleta sem certos conteúdos interiores (os sentimentos) que não são facilmente dispensáveis, mesmo quando parecem ilegíveis ou “loucos” ao **Outro**.

Situada em um território de vida, convidativo a uma multiplicidade de experiências de percepções e viveres, a prática artística, no contexto do autismo, é um meio pelo qual se pode “vivenciar o mundo tal como se é, [sem que o indivíduo veja-se] forçado a parecer/ser alguém neurotípico” (Muñoz, 2022, p. 134). Ela expõe o que pertence à pessoa, ou ao que a pessoa pertence, e pertencimento é aquilo de que os indivíduos tornam-se parte. Se o universo das telenovelas é uma parte constitutiva (e não somente um gosto) de uma mulher com a qual me acerroço com a pretensão de ensinar-lhe Arte, e havendo uma demanda de apresentação pública desses ensinamentos, achava justo que o que ela comunicasse a um público fossem as suas investigações dos seus sentimentos vinculados a esse hiperfoco. Assim, voltamo-nos, ela e eu, à criação de uma sequência cênica que tivesse origem naquele assunto que a atravessava, mas

6. Entrevista concedida a Nicholas Belem Leite, 9 out. 2022.

7. Entrevista concedida a Nicholas Belem Leite, 20 out. 2022.

a partir da seleção de certos dados, de certas imagens, todas elas provenientes do material que ela vinha produzindo (suas falas, improvisações e textos). Desse modo, em vez de apenas propor a ela que expusesse os seus sentimentos (o que já vinha fazendo), sugeriu-lhe, em uma nova etapa do trabalho, que destacasse, naquelas suas referências, o que lhe parecia essencial.

O texto que se mostra na imagem a seguir, o primeiro de sua autoria aqui mencionado, foi escrito nessa parte de seu percurso, perto do fim do Projeto Capacitação Inclusiva, quando a mulher que vivia telenovelas tentava me dizer como as percebia.

Figura 5 – Investigação do hiperefoco por uma aluna de Teatro da APAAG, 2021.

Achar a realidade a confusão
de atores Globais agredindo
personagens, criar um mito
humano fantasia, Nossa! Fica-
va muito esforçada, sentia
viver, receber, roncar, perdoar, den-
tro de violência. Mas o teatro, a
dramaturgia e arte, a tele-
medicina, aí sou por mim
que tudo estava ocorrido,
telenovela. Tudo sim, é
maturação, cíndria
ao corpo, figurino, cenografia,
cenógrafe, diretores artís-
ticos, figurinistas, professores
de teatro, microfone, estudo
das regras com eficiência
mas agora compreendia
tudo isto, mas na vida
real todos atores são
verdadeiros amadores.

CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: Acervo do autor.

Essas suas palavras, além de anunciar a sua concepção da realidade, falam sobre as descobertas que realizou acerca do Teatro, que passa a entender, diz-nos o seu texto, como um fenômeno construído/artificial, isto é, não natural, mas engendrado por elementos estilísticos, organizados por certos profissionais e no qual se desenvolvem certas atividades. E a madrinha da autora, segundo ela mesma, foi a pessoa responsável por adverti-la desse fato: as formas da cena, como o Teatro e as novelas, são formas artísticas. Não são cópias ou extensões da vida.

Mas o teatro, a teledramaturgia, é arte.

A minha madrinha avisou para mim que tudo estava ocorrido nas telesnovelas que têm, sim, dramaturgia, cenário, trabalho ao corpo, figurino, cenografista, cenógrafo, diretores artísticos, figurinistas, professores de teatro, microfone, estudo das vozes com eficiência...

Entre esse texto e aqueles primeiros, por meio dos quais narra o seu próprio enredo, há uma distância de meses. Se a história que escreveu inicialmente, quando passamos a conviver, parecia conter uma profusão de informações que refletiam a sua fala e a sua ideação irracional da realidade, a qual era configurada, entre outras coisas, pelos dramas das novelas, o desafogo das suas ideias, nessa reflexão que se fez próxima ao final do projeto, demonstra uma absorção mais consciente (ou mais próxima de uma noção ordinária) do que se entende por real. A essa altura do processo, ela já havia experimentado diversas práticas e ritos relacionados aos modos de construção cênica, como jogos, improvisações e aquecimentos vocais e corporais, os quais ela menciona, o que certamente contribuiu para que compreendesse, por exemplo, que aquilo que vemos atores e atrizes fazendo não é, por ordem, a expressão de suas emoções individuais ou de seus desejos pessoais, mas construções ensaiadas. Não sei se houve um momento que se diga determinante para que fosse capaz de diferenciar a realidade da ficção, mas era flagrante que o processo de aulas, aliado ao cuidado familiar, elucidava certos pontos de sua dubiedade, ainda que nunca tenha sido realizada, de minha parte, uma intervenção dedicada a esse fim. O fato era que o seu interesse por novelas permaneceu o mesmo do começo ao fim do projeto, e esse texto final foi usado na cena curta que elaboramos para a sua apresentação pública.

Depois de diversas práticas de ação sobre o seu hiperfoco (a escrita, a reescrita, o jogo com os enredos, a corporificação dos sentimentos das personagens, o estudo de gestualidades) pedi que me indicasse as cenas que considerava mais marcantes nas telenovelas. Não solicitei que descrevesse um evento cênico de determinada novela, ou uma situação que incluísse uma heroína específica ou uma vilã em especial, mas que indicasse cenas características desse tipo de programa que conhecia tão bem. Assim ela mencionou, entre outras coisas: “um abraço de despedida”, “um desmaio” e “alguém sendo empurrado da escada” – cenas emblemáticas de folhetins e melodrama. As imagens de abertura deste capítulo são, nessa ordem, os estudos da gestualidade ligada a essas ideias; gestos que ela apresentou (ao lado de um colega que passou a fazer parte de nossos encontros nos meses finais do projeto) na montagem de encerramento de Capacitação Inclusiva.

Figura 6 – Dupla de alunos-atores reage aos estímulos da cena “Teatro é Arte”, APAAG, 2021.



Fonte: Acervo do autor.

A ação cênica dessa mulher, cuja trajetória acompanhamos, que ela aceitou dividir com um rapaz recém-chegado aos nossos encontros, e que juntos chamamos de “Teatro é Arte”, foi estruturada da seguinte forma: de frente para a plateia, a dupla iniciava a cena sentada, como se estivessem em um sofá, assistindo à televisão juntos. No aparelho (imaginário), era transmitido um episódio da novela *Por Amor* (1997), que os atores e a audiência apenas

escutavam. Sobre o palco improvisado, os parceiros de cena reagiam fisicamente aos acontecimentos do capítulo, ora vibrando pelos eventos felizes, ora sofrendo pelas angústias das personagens. No entanto, a trama começa a ficar excessivamente tensa. Duas mulheres, duas atrizes, duas entidades fictícias, passam a discutir violentamente. Então, sem suportar, a mulher que assistia à TV interrompe o ato, e segue-se a leitura dramática do texto Teatro é Arte, escrito e ensaiado nas nossas aulas de Teatro. Imediatamente após a leitura, enquanto sua dupla a escutava em um *freeze* combinado, a mulher e o jovem começam a construir, ritmados por um violão que eu tocava, a galeria de quadros vivos daqueles clichês televisivos que ela havia destacado: um abraço de despedida, um desmaio e um crime na escada. Antes dos agradecimentos, no torpor da ação dramática, a mulher volta-se para mim e pergunta: “Eu fui bem, professor?” Tal questão, posta publicamente, fez-me e segue fazendo-me pensar no significado do processo artístico para as pessoas com as quais me aproximei na APAAG ao conduzir percursos em Teatro.

Figura 7 – Construção do gesto “abraço de despedida” na finalização das aulas de Teatro da APAAG, 2021.



Fonte: Acervo do autor.

Para além de uma possível busca por validação de seu professor, entendo a construção da dúvida da mulher como um revérbero da consciência de sua contribuição artística. Naquele instante, ela demonstrava saber que havia elaborado algo, e a sua preocupação, vocalizada, era a respeito de como as formas que havia construído repercutiram nos outros. Esses que os aplaudiram (a ela e a seu par) em razão da apreciação de um trabalho que

puderam aproveitar, que parecia tê-los afetado, com o qual pareciam ter se divertido, segundo o som de seu riso. O público observava com interesse (e esse é o relato de um professor que reparava, também, nas reações que partiam da plateia) a ação cênica, dir-se-ia poética, de dois indivíduos autistas, e a sua resposta entusiasmada a ela fazia menos necessária qualquer outra que eu pudesse dar. As memórias e os registros desse dia em que pessoas autistas, como a mulher dessa história que é contada há algumas páginas, fizeram dezenas de pessoas acessarem outras narrativas sobre e a partir do autismo (histórias positivas, escritas por meio de um vocabulário da Arte), apoiam a teoria aventada por Brecht⁸, que fala sobre a Arte, especificamente o Teatro, como ocasiões por meio das quais o futuro pode ser modelado.

O fazer artístico, desobrigado de reproduzir pressuposições (as muitas crenças que nos informam – e que informamos – sobre as coisas e as pessoas), quando permissivo às errâncias, aos gestos para nada, aos desejos, às ações mais racionais e àquelas menos lógicas, pode ser uma via de criação de novos conhecimentos sobre a realidade e sobre os indivíduos que, como ela, compreendem-se como entidades em formação. Tendo por base a contribuição teórico-prática brechtiana, o Teatro é assimilado como um ato que não presume a realidade e a subjetividade (genericamente, a experiência individual) como processos naturais e inalteráveis. Assim, tudo o que uma cena projeta é passível de investigação, crítica e reconstrução, pois não há ação ou contexto humano que não possa ser repensado.

Se o autista, por exemplo, é historicamente interpretado como alguém inábil no que quer que seja, tal conclusão deverá ser reavaliada em um teatro que, a partir dessas bases, discuta essa existência. A definição brechtiana de Teatro, para Lehmann (2009, p. 402), ocupa-se em apresentá-lo como espaço no qual o possível se virtualiza, e o possível, “diferentemente do real ou necessário, é substancialmente aberto”. O Teatro, em vez de se empenhar em comunicar ideias conclusivas sobre as coisas, as experiências humanas e o próprio humano, mostra-os estetizados em modelos simbólicos que podem ser apurados. Nesse sentido, “o próprio homem encarna [...] a possibilidade”

8. Ver: *Lehrstück und Möglichkeitsraum*, conferência promovida em Berlim, em 2000, traduzida como *Peça didática e espaço de possibilidades* para a edição brasileira da obra de Hans-Thies Lehmann (2009).

(Lehmann, 2009. p. 402), uma vez que suas representações são compreendidas como adaptáveis e temporais. Sem que haja um conceito acabado de humano, essa experiência só pode ser definida por tudo o que pode ser

Assim, o percurso apresentado neste estudo não apenas destaca o processo artístico de uma aluna-artista-autista, mas também posiciona a Arte como um caminho de resistência a concepções preexistentes sobre os significados (interpretações, percepções e construções sociais) de determinado indivíduo. As práticas descritas aqui evidenciam o Teatro como um espaço plural, onde diferentes modos de existir encontram acolhimento e reconhecimento. Por meio dessas reflexões, torna-se possível ponderar sobre as implicações pedagógicas e sociais de abordagens como a descrita neste texto e, paralelamente, sobre o potencial ressignificador da Arte na vida das pessoas (das neurodivergentes também) que compreendem a existência de um (desse) território de ação convidativo a suas histórias, tentativas, erros e desejos.

Nesse sentido, em uma experiência formativa como a descrita neste artigo, valorizar o interesse autista por determinado objeto ou fenômeno significa, acima de tudo, reconhecer a pessoa autista em sua inteireza. Isso porque o que caracteriza os diversos quadros do espectro é, justamente, o funcionamento cognitivo neurodiverso: uma forma autística, *sui generis*, de se relacionar com e conceber a realidade. “Deixar o outro fazer é, primeiramente, querê-lo outro” (Deligny, 2018, p. 105). Tal perspectiva não implica que todo caminho trilhado com autistas, mesmo em Arte, deva se limitar aos seus entendimentos e preferências, mas indica que seus hiperfocos, ou quaisquer outras características distintivas, podem ser incorporados, explorados e debatidos como disparadores de ações educativas e/ou artísticas, em um exercício de defesa radical da existência do **ser que não sou eu**.

É importante que se diga, contudo, que esse ser é muitos/as, e suas propensões, bem como seus significados, não são fixos. Ao citar Souriau⁹, Pál Pelbart (2014, p. 250) afirma que “em princípio, nenhum ser tem substância em si, e, para subsistir, ele deve ser instaurado”:

Instauração, assim compreendida, não é um ato solene, ceremonial ou institucional, como sugere a linguagem comum, mas um processo que

9. Étienne Souriau, filósofo francês.

eleva o existente a um patamar de realidade e esplendor próprios – patuidade, diziam os medievais. Instaurar significa menos criar pela primeira vez do que estabelecer “espiritualmente” uma coisa, garantindo-lhe uma “realidade” em seu gênero próprio.

Instaurar uma existência, ou um modo de existência, tem mais a ver, portanto, com a garantia da possibilidade de um organismo exercer-se plenamente do que com a fundação de um novo eu “melhorado”, “saudável”, “curado” ou “não deficiente”. Instaura-se, na verdade, uma versão outra de um ser que, ao afirmar-se enquanto existência, marca sua presença numa constelação em expansão, interferindo diretamente nesse cosmos. Em um caminho de formação artística que, como se contou, projeta a apresentação pública de indivíduos ditos e interpretados como autistas, toda ação construída a partir da percepção desses corpos – das suas inteligências – revela suas ideias sobre o mundo e os modos de sua apreensão.

É precisamente esse momento de revelação, quando o autista transforma seu mundo interior em formas estéticas compartilháveis, que ressignifica não apenas a visão comum sobre o autismo (associada a incapacidade, dependência ou doença), mas também amplia a compreensão da própria existência autista. Por isso, uma performance originada de um interesse aparentemente irracional por novelas não deve ser vista como um mero exercício autorreferido, mas como uma oportunidade de afirmar, sob a perspectiva da dignidade, a existência do corpo dissidente.

Considerações finais

Ao ponderar, hoje, acerca da minha prática artística e docente no contexto do Autismo, avalio que, possivelmente, o lugar do Teatro em uma conjuntura de complexidade igual a essa seja o da fresta: uma abertura por onde se entra ar, por onde se entra água. Certamente, não é o da zona de cura, de reabilitação, de tratamento, de intervenção, de capacitação profissional, de ajuste ou mesmo de preciosismo técnico. Como um vão que permite entrar a novidade, a Arte, e o Teatro, acolhem epistemologias diversas em suas formas, além de favorecerem a discussão dessas mesmas formas, cujos significados, abertos como **as possibilidades**, favorecem que nós pensemos

a realidade, o que inclui as maneiras como os indivíduos são inscritos na sociedade, como coisa construída, tal como as relações estabelecidas em uma peça de teatro, ou como as brigas efusivas de personagens rivais em uma telenovela. Os modelos artísticos ensinam sobre eles (o conhecimento estético), mas, paralelamente, porque não são alheados da concretude da vida que chamamos “real”, fazem-nos melhores conhecedores do mundo (que os inspira) e de nós. Ao abrirem-se a interpretações, posicionam-se em um território relacional tal qual fazem as brechas de uma jangada, sem as quais os navegantes desse barquinho vulnerável talvez não lembrassem que sob a concretude do que conhecessem (o chão em que flutuam) há uma vasta extensão de água; uma massa densa que reage ao tempo. É em razão da existência de brechas, por sua vez, que o indivíduo autista se dá conta da diversidade das águas, os seus tantos tons e as suas diferentes forças, compreendendo-se água também.

[...] você abre essa brecha da jangada. Você deixa a água entrar. Deixa o ar entrar. [...] Você começa a construir uma possibilidade de uma construção de *self* mais autorreferente, que se refere às suas experiências enquanto autista, do que heterorreferentes; uma referência de um outro que não é você, e de um funcionamento de coisas que não fazem sentido pra você. Então, de repente, quando você começa a pensar e perceber, na verdade, factualmente, que as coisas não tão dadas, que elas podem ser construídas e desconstruídas. E, se elas podem ser construídas e desconstruídas, talvez tenha um lugar, pra mim, onde eu possa ser eu mesmo¹⁰.

Então a Arte não vai curar alguém autista. A Arte não vai, necessariamente, fazer mais suaves as dificuldades que, inegavelmente, existem. A Arte não vai suprir todos os suportes, e não vai fazer o autista falar, quando não puder falar, e não vai fazê-lo dançar, e não vai fazê-lo cantar, e não vai fazê-lo performar o que não souber, e o que não quiser fazer. Tampouco o Teatro vai salvar o autista. Não vai fazê-lo ter mais amigos, por ordem, nem vai fazê-lo expressar os seus sentimentos de maneira mais afetuosa para os outros, por lei. A Arte não pode nenhuma dessas coisas. O Teatro também não. O que podem, no entanto, é abrir espaços de ação. Neles, que são permissivos a todo tipo de fala, é comum (mas não é obrigatório) que o ser humano se

10. Entrevista concedida a Nicholas Belem Leite, 14 out. 2022.

perceba e se confronte, e que perceba e confronte os significados construídos do mundo, e que compreenda que tudo sobre a realidade é invenção, convenção, inclusive a ideia de **eu**. Nessas fissuras, pode ser que o autista encontre um lugar convidativo à sua construção, mas, em Arte, não existem garantias.

Contudo, foi por crer em sua utilidade, ou inutilidade, que aceitei estar no contexto em que estive, realizando o trabalho como realizei, da forma como acreditava que me cabia fazer (eu, artista) priorizando o agir poético de autistas do começo ao fim do Projeto Capacitação Inclusiva, mesmo quando a iminência de um espetáculo de encerramento ditava as lições que crianças e jovens deveriam performar. Por esquivas mais ou menos explícitas, fui dizendo que o que elas e eles tinham a desenvolver, comigo próximo, era Teatro, que não é outra coisa senão Arte, afinal, signifique isso (tudo, ou apenas) o que signifique. Com o risco de incorrer em reducionismos, imagino o Teatro como uma experiência por meio da qual a humanidade, todo o seu vasto espectro, dá-se a ver sem hierarquias existenciais. Um lugar onde o humano (que não é coisa única) pode se espelhar e se reconhecer.

Bibliografia

- DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- LANGER, Susanne K. **Ensaios filosóficos**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MATOS, Sonia Regina da Luz. O pedagogo francês Fernand Deligny (1913-1996) e a sensibilidade estética da existência autista. **Revista Entreideias: educação, cultura e sociedade**, Salvador, v. 5, n. 2, 2017. DOI: <https://doi.org/10.9771/2317-1219rf.v5i2.17983>
- MIGUEL, Marlon. **Fernand Deligny e as ecologias do humano**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2024.
- MUÑOZ, Cristiane. Atuação de palhaços/palhaças com crianças autistas: uma proposta de formação artística. **Moringa**, v. 13, n. 2, p. 130-144, 2022.
- PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existe”. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 31., São Paulo, 2014. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/31_livro_pt/252. Acesso em: 12 out. 2025.
- SILVA, Daniele Henrique da; SILVA, Maria Angélica da. **Como brincam as crianças com autismo?** Campinas: Mercado de Letras, 2019.



Artigo

VALE TUDO EM NOME DA ARTE? A PRIMAZIA DA EFICÁCIA ESTÉTICA E SUAS IMPLICAÇÕES NAS DINÂMICAS DE ABUSO E ASSÉDIO NA FORMAÇÃO TEATRAL

***ANYTHING GOES IN THE NAME OF ART? THE PRIMACY OF
AESTHETIC EFFECTIVENESS AND ITS IMPLICATIONS FOR THE
DYNAMICS OF ABUSE AND HARASSMENT IN THEATRICAL TRAINING***

***¿VALE TODO EN NOMBRE DEL ARTE? LA PRIMACÍA DE LA
EFICACIA ESTÉTICA Y SUS IMPLICACIONES EN LA DINÁMICA
DEL ABUSO Y EL ACOSO EN LA FORMACIÓN TEATRAL***

Martha Dias da Cruz Leite

Martha Dias da Cruz Leite

Diretora de teatro, atriz, educadora e pesquisadora na área da pedagogia do teatro. É professora adjunta do curso de Artes Cênicas – Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), mestre em Artes e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Lidera o Grupo de Estudos em Teatro e Filosofia da Educação (Getefe), dedicado a investigar as interseções entre a pedagogia do teatro e a filosofia da educação, com foco no aprofundamento da compreensão da experiência formativa teatral.

E-mail: mdcleite@uem.br

Resumo

O artigo explora a problemática dos processos criativos que empregam práticas consideradas abusivas na busca por resultados artísticos. Destaca as contradições entre o discurso humanista recorrente na discursividade teatral contemporânea, que posiciona o teatro como um espaço de resistência e defesa dos direitos humanos, e os modos de produção cênica que perpetuam condutas violentas. Para tanto, considera as pesquisas de Anne-Marie Quigg, Robin Lakes e Basilio Fernández-Morante, que investigam a prevalência de assédio e abuso no campo das artes. A discussão questiona os imperativos de eficácia sobre as implicações humanas nos processos criativos, especialmente em contextos pedagógicos. Por fim, problematiza a noção de “formação artística de qualidade” pautada exclusivamente na eficácia técnica e estética, enfatizando a importância de um compromisso ético inegociável nos processos pedagógicos em arte.

Palavras-chave: pedagogia teatral, direitos humanos, assédio, abuso, excelência artística.

Abstract

This study explores the problem of creative processes that use abusive practices in the pursuit of artistic results. It highlights the contradictions between the recurring humanist discourse in contemporary theatrical rhetoric, which positions theater as a space for resistance and defense of human rights, and the modes of stage production that perpetuate violent conduct. For this, it considers the research of Anne-Marie Quigg, Robin Lakes, and Basilio Fernández-Morante, who investigate the prevalence of harassment and abuse in the arts. Its discussion questions the imperatives of efficacy over the human implications of creative processes, especially in pedagogical contexts. Finally, it problematizes the notion of “quality artistic training” based exclusively on technical and aesthetic effectiveness, emphasizing the importance of a non-negotiable ethical commitment in pedagogical processes in art.

Keywords: theatrical pedagogy, human rights, harassment, abuse, artistic excellence.

Resumen

Este artículo explora la problemática de los procesos creativos que usan prácticas consideradas abusivas en la búsqueda de resultados artísticos. Destaca las contradicciones entre el discurso humanista recurrente en la discursividad teatral contemporánea, que sitúa al teatro como un espacio de resistencia y defensa de los derechos humanos, y los modos de producción escénica que perpetúan conductas violentas. Para ello, considera las investigaciones de Anne-Marie Quigg, Robin Lakes y Basilio Fernández-Morante, quienes investigan la prevalencia del acoso y el abuso en el campo de las artes. La discusión cuestiona los imperativos de eficacia sobre las implicaciones humanas en los procesos creativos, especialmente en contextos pedagógicos. Finalmente, problematiza la noción de “formación artística de calidad” basada exclusivamente en la eficacia técnica y estética al enfatizar la importancia de un compromiso ético innegociable en los procesos pedagógicos en el arte.

Palabras clave: pedagogía teatral, derechos humanos, acoso, abuso, excelencia artística.

A produção teatral contemporânea, ao se posicionar como um espaço de resistência, não raro se imbrica em um discurso que situa a prática artística como veículo de contestação e subversão das ordens vigentes. Nessa configuração, o teatro se apresenta não apenas como um lugar de enunciação estética, mas também como um campo onde ética e política se entrelaçam, desafiando estruturas de poder e reproduções ideológicas que sustentam as normatividades opressoras. A prática teatral, enquanto dispositivo crítico, investe, portanto, no potencial do teatro para instituir espaços de interpelação, nos quais a provocação estética não se dissocia do compromisso ético, por meio de uma arte questionadora, provocativa, capaz de intervir no meio social e romper com os mecanismos de opressão (Ramalho; Correia, 2020).

Nesse contexto, o campo formativo segue em sintonia com os valores normativos que permeiam a produção teatral. Gilberto Icle (2010) examina as condições de emergência da Pedagogia Teatral, destacando como essa prática ultrapassa a mera otimização técnica do desempenho cênico para se afirmar como um instrumento de transformação social e humanização dos sujeitos na contemporaneidade. Icle observa no discurso contemporâneo um

enunciado que proclama: “[...] a situação pedagógica, antes que o espetáculo, é o *locus* privilegiado para a mudança, para a transformação do humano e para a sua própria constituição” (Icle, 2010, p. 4). Desse modo, tanto no âmbito da produção quanto do pedagógico, as artes cênicas, ao incentivar a exploração crítica das subjetividades autoritárias e fomentar a conscientização sobre os direitos humanos, são frequentemente exaltadas como um potente veículo para a construção de uma sociedade mais democrática, justa, inclusiva e igualitária.

Não obstante o panorama enaltecedor, é igualmente notável a recorrência de narrativas que desvelam as contradições intrínsecas entre o discurso humanista sustentado pelas temáticas de inúmeras obras e os modos de produção que as originam. Em seu livro autobiográfico, Peter Brook (1998) oferece uma reflexão incisiva sobre um aspecto tanto polêmico quanto presente no universo teatral: a crença na primazia da Arte sobre os aspectos humanos implicados na criação de uma obra. O diretor inglês narra as consequências de uma decisão drástica – a supressão de uma cena inteira na véspera da estreia – e pondera sobre os impactos humanos dessa escolha. Brook explora as tensões entre a busca pela excelência artística e os custos emocionais que essa empreitada impõe, revelando os enredamentos e as ambivalências inerentes aos impactos humanos envolvidos em cada escolha:

Se eu tivesse parado em silêncio por um momento, poderia muito bem ter percebido o custo humano que essa decisão acarretava [...]. Se a peça foi apenas um sucesso morno, certamente cortar esta cena pouco fez para mudar a impressão geral que causou; agora, o que mais me preocupava era a angústia dos atores descartados que vagavam nos bastidores e a destruição do conjunto que havíamos construído com tanto cuidado e alegria. De uma vez por todas percebi que não é verdade que tudo deva ser sacrificado em nome do sucesso. Pelo contrário, o perfeccionismo é muitas vezes uma arrogância e uma loucura: nada numa representação teatral é mais importante do que as pessoas que a compõem. De repente, reconheci que havia aceitado uma meia verdade frágil: o “show tem que continuar”. Mas por que o show deve continuar? [...] Qualquer que seja a solução, a fórmula “a peça vem primeiro” é demasiado vazia para ser aplicada levianamente¹ (Brook, 1998, p. 94-95, tradução nossa).

1. No original: “If I had paused quietly for a moment, I might well have realized the human cost that this decision entailed [...] If the play was only a lukewarm success, certainly

O desdém pelos impactos humanos em favor da primazia do resultado estético também pode se manifestar nas dinâmicas que estruturam as relações entre mestres e aprendizes em espaços de formação artística. Robin Lakes² (2021) analisa essa questão no contexto da dança ocidental, embora sua observação tenha ressonância em diversas outras linguagens artísticas. Lakes problematiza a hierarquia inerente a esses ambientes formativos, em que a busca pela excelência técnica e estética muitas vezes eclipsa a consideração pelos processos subjetivos e emocionais dos aprendizes, reforçando, assim, um paradigma que supostamente prioriza a obra em detrimento dos indivíduos envolvidos em sua criação. De acordo com a autora:

Um dos grandes quebra-cabeças do mundo da dança cênica ocidental é por que tantos artistas que criam obras revolucionárias no palco conduzem suas aulas e ensaios como demagogos. Tais professores estão envolvidos em práticas de ensino que replicam e reproduzem no estúdio de dança as mesmas relações de poder que eles costumam criticar como injustas e desumanas em suas obras de arte no palco. [...] A surpreendente ironia é que os métodos de ensino autoritários são frequentemente utilizados como meios para produzir espetáculos de dança antiautoritários (Lakes, 2021, p. 310).

Embora Lakes se refira especificamente ao contexto da dança, o cenário por ela descrito encontra eco em culturas das mais distintas modalidades artísticas, como reconhece Myron Nadel³:

Estou ciente das queixas dos alunos sobre tais comportamentos nas ciências humanas, bem como nas artes plásticas, na música, no teatro e, claro, na dança. Parece que muitos de nós no ensino superior aprendemos técnicas autoritárias de nossos professores e carregamos atitudes

cutting this scene had done little to change the overall impression it made; now what troubled me most was the distress of the discarded actors loitering in the wings and the destruction of the ensemble we had so carefully and joyfully built. Once and for all I realized that it is not true that everything must be sacrificed in the name of success. On the contrary, perfectionism is often an arrogance and a folly: nothing in a theater performance is more important than the people of whom it is composed. I suddenly recognized that I had accepted a flimsy half-truth: the ‘show must go on.’ But why must the show go on? [...]. Whatever the solution, the formula “the play comes first” is too hollow to be applied glibly.”

2. Pesquisadora, artista da dança e docente no Departamento de Dança e Teatro da Universidade do Norte do Texas.
3. Professor de dança formado pela Juilliard School e ex-reitor associado da College of Liberal Arts na Universidade do Texas.

iguais em relação aos alunos nas salas de aula de hoje [...] O mais perturbador é que os não tão bons costumam promover práticas ruins, imitando os piores métodos de ensino e de ensaios dos ótimos. [...] O legado que promove imitações de modelos de ensino cruéis deve estar sempre sob o olhar atento dos administradores, porque ele ainda existe⁴ (Lakes, 2021, p. 328).

A respeito da cultura permissiva para com práticas abusivas no ambiente das artes cênicas, Anne-Marie Quigg expõe em seu livro *Bullying in the Arts: Vocation, Exploitation and Abuse of Power* (2011) a prevalência dessas práticas e as causas subjacentes. Com base em experiências e dados coletados em teatros e espaços culturais na Inglaterra, na Escócia e na Irlanda do Norte, Quigg desconstrói o estereótipo de que o ambiente artístico seria intrinsecamente mais acolhedor e sensível, revelando que, paradoxalmente, o bullying⁵ seria mais frequente nas artes do que em outras profissões, superando até mesmo setores tradicionalmente considerados de alta tensão, como a polícia, prisões, exército e o Serviço Nacional de Saúde. O detalhado estudo de Quigg se concentra sobretudo nos profissionais dos bastidores, mas sugere que o abuso pode ser ainda mais acentuado entre os criativos, como diretores e atores.

A pesquisadora identifica uma série de fatores que contribuiriam para a disseminação do bullying nesse contexto: o trabalho em coletividade, a intensa pressão, prazos apertados, longas jornadas, baixa remuneração e a complexidade de lidar com diferentes egos e temperamentos. Esses elementos, segundo Quigg, forjariam um “[...] ambiente de trabalho [...] emocional e fisicamente exaustivo com enorme pressão para oferecer um serviço da mais alta qualidade”⁶ (Quigg, 2011, p. 172, tradução nossa), criando condições propícias para o desencadeamento de uma cadeia de eventos que facilmente culminariam em situações de assédio e abuso. Além disso, ela aponta que o amor e o compromisso dos profissionais pelas artes, bem como a escassez

-
4. Trecho da entrevista concedida a Robin Lakes (2021), em 21 de setembro de 2004.
 5. A autora define bullying como sinônimo de abuso ou assédio, um “[...] conjunto ou série de comportamentos que ocorrem regularmente, resultando em uma pessoa intimidando e oprimindo outra de forma consistente” (Quigg, 2011, p. 15).
 6. No original: “The arts workplace can be emotionally and physically exhausting and there are huge pressures to deliver the highest quality service”

de oportunidades no mercado artístico, frequentemente os levariam a tolerar condições adversas, muitas vezes em detrimento do equilíbrio entre trabalho e vida pessoal. Segundo Quigg, a lógica subjacente a esse comportamento poderia ser resumida na ideia de que: “[...] quem precisa equilibrar vida e trabalho quando o seu trabalho é o motivo pelo qual você vive, não em um sentido workaholic, mas no sentido de ‘o Teatro é o lugar onde eu mais sou eu mesmo’”⁷ (Quigg, 2011, p. 164, tradução nossa). Essa dinâmica contribuiria para a perpetuação de remunerações significativamente menores para os profissionais culturais, em comparação com outras profissões que exigem níveis de qualificação similares, reforçando um ciclo de exploração disfarçado sob o manto da vocação artística.

Anne-Marie Quigg discute como certas crenças sobre a criatividade alimentariam o abuso e o assédio nas artes cênicas, destacando a visão errônea de que o trabalho artístico seria inherentemente **diferente** e, portanto, requereria normas próprias. Ela identifica no setor cultural a percepção de que os profissionais criativos seriam **especiais**, pensamento que o levaria a se ver como singular, justificando, assim, condições laborais desviantes da norma. Para criticar tais concepções, Quigg (2011) se baseia nos estudos da criatividade (Amabile apud Breen, 2004), refutando alguns mitos, entre eles: o medo impulsiona a criatividade e a competição é mais eficaz que a colaboração. Ela argumenta que não há respaldo na literatura psicológica para associar capacidade criativa ao medo, e as evidências científicas disponíveis apontariam para um resultado oposto. De modo que os “[...] trabalhadores da arte que estão infelizes por sofrerem bullying, especialmente quando isso acontece por um período prolongado, provavelmente não manterão a criatividade ou a eficácia”⁸ (Quigg, 2011, p. 198, tradução nossa). A pesquisadora apresenta também estudos do setor de finanças e de alta tecnologia que mostram como a competição interna prejudica a inovação, enquanto a criatividade se beneficia da troca de informações em ambientes colaborativos (Quigg, 2011).

-
7. No original: “[...] who needs a life-work balance when your work is what you live for, not in a workaholic sense, but in the sense that Theatre is the place where I am most myself?”.
 8. No original: “Arts workers who are unhappy because they are bullied, especially where this is taking place over a prolonged period of time, are not likely to sustain either creativity or effectiveness”.

As constatações de Quigg reverberam a pesquisa de Ronald M. Ruble (1975), que investigou como atores respondem a metodologias de direção incompatíveis com a sua percepção sobre qual deveria ser o papel de um diretor teatral. Ruble utiliza estudos da psicologia do estresse que mensuram o impacto do estresse no comportamento humano (Grinker, 1966; Lazarus; Opton, 1966; Levi, 1967; Levitt, 1967). Ele identifica que, embora relacionado ao medo e à ansiedade, o estresse não é sempre prejudicial, pois, em níveis ideais, pode manter um estado de alerta e atenção, possibilitando o máximo alcance de desempenho eficaz. No entanto, estresse excessivo comprometeria o rendimento, causando ansiedade, dificuldade de concentração e sintomas físicos. Uma vez que as respostas ao estresse variam entre indivíduos, com alguns prosperando e outros sendo prejudicados pelo mesmo estímulo, Ruble conclui que o diretor teatral deve aprender a equilibrar o estresse nos ensaios, promovendo confiança e comunicação, elementos essenciais para manter níveis saudáveis de estresse: “A confiança geralmente é criada por meio de uma atmosfera confiante, perspicaz e compreensiva, quando nenhuma das partes precisa temer a outra”⁹ (Ruble, 1975, p. 22, tradução nossa).

Quigg localiza as noções de **gênio criativo** e **temperamento artístico**¹⁰ como centrais para a permissividade em relação a abusos no ambiente das

9. No original: “*Trust is generally created through a confident, perceptive, and understanding atmosphere when neither party needs to fear the other.*”

10. Quigg utiliza os termos **gênio criativo** e **temperamento artístico** não no sentido romântico e idealizado de Oscar Wilde, como algo desejável possuído por grandes artistas, mas de acordo com as interpretações de Bertrand Russell e G. K. Chesterton. Para Russell, no ensaio “Sobre o cinismo juvenil”, integrante da obra *Elogio da ociosidade: e outros ensaios* (1932 apud Quigg, 2021, p. 187), esses termos se referem a uma raiva contra o mundo, que levaria os artistas ao desejo de causar dor mais do que proporcionar satisfação. Chesterton, no livro *Heretics* (1905 apud Quigg, 2021, p. 187), por sua vez, usa o termo de maneira depreciativa, sugerindo que o temperamento artístico seria uma doença que aflige amadores, e que a tragédia desse temperamento é que ele não pode produzir arte verdadeira. De acordo com Quigg, a mitologia das artes associaria o gênio criativo a uma personalidade estereotipada, caracterizada por uma criatividade descontrolada que pode causar transtornos nos procedimentos normais, mas que eventualmente resulta em grandes obras. Essa visão incluiria períodos de depressão, alcoolismo, abuso de drogas ou distúrbios psíquicos e emocionais. A autora menciona exemplos históricos, como Mozart, Van Gogh e Virginia Woolf; além de celebridades contemporâneas, como Iggy Pop, Keith Richards, Jim Morrison, Pete Doherty e Amy Winehouse, frequentemente utilizados para ilustrar a crença em uma suposta relação entre genialidade artística e sofrimento. Dessa forma, Quigg escolhe esses termos para refletir uma concepção do gênio criativo como uma “bênção mista”, capaz de gerar tanto uma produção artística marcante quanto sofrimento, seja para o próprio indivíduo, seja para terceiros.

artes cênicas, uma vez que o culto ao gênio criativo desequilibraria as relações de poder. Quando o ambiente artístico se torna refém do suposto temperamento artístico, condutas abusivas passam a ser justificadas em nome da excelência criativa. Associando essa perspectiva à crença infundada de que o trabalho nas artes é **diferente**, Quigg analisa que as condições se tornariam propícias para o bullying, uma vez que as regras básicas de comportamento civilizado não seriam aplicáveis àquele contexto. De acordo com a pesquisadora:

Em virtude do ofício, as pessoas que trabalham nas artes tendem a conceder grande valor para grande arte *per se*. Nós temos visto que, assim como a arte é reverenciada, logo, o criador também, consequentemente o artista tem potencial para alcançar grande poder e *status* e, frequentemente, inspirar admiração. [...] Diva, Maestro, Prima Donna, Virtuoso: a terminologia atesta a valorização do gênio criador – um ser superior na capacidade de entregar excelência artística. [...] a validade do temperamento artístico é fundamentada: o mestre tem sempre razão; a diva deve ter tudo o que deseja; o gênio artístico pode ser infernal de se trabalhar, mas o resultado final (ou a arte) é excepcional, logo uma conduta considerada inaceitável em condições normais deve ser tolerada e, de fato, desculpada¹¹ (Quigg, 2011, p. 189, tradução nossa).

Observa-se, assim, que a cultura do gênio criativo sanciona “[...] qualquer tipo de comportamento abusivo, incluindo quaisquer aspectos do que chama-mos de temperamento artístico, com base no fato de que o fim (a grande arte) justifica os meios”¹² (Quigg, 2011, p. 190, tradução nossa). Isso significa que, à revelia dos imperativos humanistas frequentemente exaltados no discurso artístico contemporâneo, muitos ambientes nas artes cênicas ainda toleram abusos e assédios em nome da eficácia estética. Essa dissonância revela

11. No original: “*By virtue of office, people working in the arts tend to subscribe to the value of great art, per se. We have seen that, as the art is revered, so, too, is the creator, and consequently the artist has the potential to assume a great deal of power and status, and often to inspire awe. [...] Diva, Maestro, Prima Donna, Virtuoso: the terminology is testimony to the esteem in which is held the creative genius – a superior being in terms of the ability to deliver artistic excellence. [...] to substantiate the validity of artistic temperament: the master is always right; the diva must have her way; the artistic genius may be hell to work with, but the end result (the art) is exceptional so behaviour deemed unacceptable in normal circumstances must be tolerated and, indeed, excused*”.

12. No original: “[...] any sort of abusive behaviour, including the negative aspects of what we term artistic temperament, on the grounds that the end (great art) justifies the means”.

uma cultura paradoxal e hipócrita, que atende às demandas humanistas da modernidade no campo temático das obras, enquanto emprega a mesma violência histórica que condenam nos processos de produção. Nesses casos, a ostensiva defesa dos direitos humanos não resulta em mudanças reais nas condições de trabalho e nas relações de poder dentro das salas de ensaio, pois o gênio criativo desfruta de uma liberdade quase ilimitada, enquanto as angústias e as perdas dos demais indivíduos são tratadas como preocupações secundárias ou mesmo desimportantes.

Experiências de variadas companhias artísticas demonstram que é possível alinhar expressão estética de qualidade com direitos humanos, respeitando a dignidade e o bem-estar dos indivíduos. No entanto, Quigg argumenta que a dificuldade em promover essa mudança de mentalidade estaria ligada ao tipo de **contrato psicológico** estabelecido entre as partes envolvidas. Segundo Guest e Conway (2002), um contrato psicológico envolve as percepções, crenças e obrigações mútuas entre empregador e empregado. No contexto das artes cênicas, a expectativa de reverência incondicional ao gênio criativo criaria uma hierarquia ilimitada, normalizando, assim, o bullying como parte inerente à experiência criativa.

Nesse estágio da análise, o debate sobre uma formação artística de excelência adquire uma complexidade ainda maior ao considerarmos a normalização de uma discursividade amplamente presente no meio artístico, que busca justificar a aplicação deliberada de práticas violentas em nome da eficácia estética (Leite, 2024). Mesmo ao admitir, de maneira hipotética, a premissa eticamente questionável de que a violência, em determinados contextos, possa gerar resultados estéticos significativos, surge a questão da legitimidade de um processo criativo-pedagógico que desconsidere as implicações humanas de tal abordagem. Assim, é essencial reavaliar o conceito de “formação artística de qualidade” à luz dessas considerações.

Em sintonia com alguns dos resultados apontados por Quigg, a pesquisa de Robin Lakes (2021) revela uma dinâmica perturbadora no campo da dança, onde muitos dançarinos podem até mesmo interpretar o comportamento abusivo como uma forma de reconhecimento, chegando a valorizar a atenção negativa dos professores. A ideia de que “[...] fazer os alunos chorarem e pensarem que são estúpidos é [considerada] uma abordagem útil

de ensino” (Lakes, 2021, p. 314) serviria para justificar a violência verbal e física como uma ferramenta de aprimoramento técnico e eficácia no ensino da dança. Segundo Lakes, o prazer em intimidar é tão profundamente enraizado e normalizado no ambiente da dança que, para os iniciantes, esse comportamento se torna quase uma expectativa natural, desprovido de qualquer choque ou estranhamento. Lakes também identifica um esforço sistemático para culpar e desacreditar aqueles que denunciam abusos por parte de professores. Ela observa que essa tradição de abuso é perpetuada quando os alunos que sofreram tais comportamentos se tornam professores e, então, reproduzem essas práticas abusivas.

O artigo “Violencia psicológica en la educación musical actual en los conservatorios de música”, de Basilio Fernández-Morante (2018), revisa a literatura sobre a prevalência de práticas violentas no ensino musical. A revisão inclui um estudo de Elpus e Carter (2016), que, utilizando uma ampla base de dados estatísticos do governo dos Estados Unidos, identifica que alunos de música e artes enfrentam um risco significativamente maior de assédio em comparação com estudantes de outras áreas. O risco de assédio é 41% maior para estudantes do sexo masculino e 69% maior para estudantes do sexo feminino. Uma das conclusões do estudo é que estudantes de música e teatro realmente têm uma probabilidade maior de sofrerem assédio em comparação com alunos que não seguem essas áreas de estudo, **tornando o aprendizado dessas linguagens artísticas um fator de risco para o assédio**. Outros estudos corroboram um risco ainda maior para as mulheres, podendo até mesmo superar os benefícios associados à disciplina musical (Carozzo; Zapata; Benites, 2015; Rawlings, 2015). Fernández-Morante aponta o abuso sexual como o maior tabu na tradição do ensino musical, e sugere que noções imprecisas sobre dinâmicas de autoridade frequentemente facilitariam tais incidentes, com os limites entre autoridade, exigência e comportamento inadequado muitas vezes se diluindo (Fernández-Morante, 2018).

A crença na superioridade e no valor intrínseco da arte subsidia uma mentalidade que tolera o bullying e minimiza denúncias de assédio em nome da excelência criativa (Quigg, 2011). Quando esse dispositivo comportamental se estende para o campo formativo, a necessidade de rigor e disciplina pode ser manipulada para justificar posturas autoritárias e violentas também

em escolas e espaços pedagógicos. Um exemplo emblemático desse tipo de contenda é o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) sob a direção do falecido Antunes Filho. Durante cerca de quarenta anos, o renomado encenador foi alvo de inúmeras acusações de assédio, abuso e exploração financeira. Essa polêmica é marcada pela falta de consenso entre os seus discípulos, divididos entre aqueles que condenam Antunes e aqueles que o defendem. No centro dessa defesa, seus adeptos sustentam que a obstinada busca pela perfeição artística e a imposição de uma disciplina rigorosa justificariam os métodos por ele empregado, sobretudo quando considerados os resultados estéticos de altíssimo calibre atingidos no CPT (Leite, 2024).

O cerne sensível da questão repousa na resolução de uma equação fundamental: enquanto a produção teatral de alta qualidade demanda indubitavelmente um nível elevado de rigor e disciplina, é imperativo discernir quando a suposta busca pela excelência transgride certos limites e se converte em práticas abusivas. A interseção entre a demanda pela perfeição técnica e estética e a preservação do bem-estar dos indivíduos envolvidos revela uma tensão crucial, que perpassa o papel da subjetividade na percepção dos limites do poder. Nesse sentido, a pesquisa de Quigg (2011) destaca que diferentes indivíduos interpretam e experienciam o poder de maneiras diversas no contexto da prática artística. De acordo com a autora:

Existem linhas tênues entre a percepção e as interpretações do comportamento. Por exemplo, “gerenciamento forte” pode se tornar autoritário e altamente diretivo, e então completamente ditatorial; “política de escritório” pode resultar em comportamento manipulador e jogos mentais; um “choque de personalidade” pode se transformar em conflito ou bullying. Indiscutivelmente, as linhas podem se tornar mais finas e os efeitos mais intensos em um ambiente emotivo, como o local de trabalho nas artes cênicas¹³ (Quigg, 2011, p. 116, tradução nossa).

13. No original: “*Fine lines exist between perceptions and interpretations of behaviour. For example, ‘strong management’ can become authoritarian and highly directive, then downright dictatorial; ‘office politics’ can segue into manipulative behaviour and mind games; a ‘personality clash’ can descend into conflict or bullying. Arguably, the lines may become finer and the effects more highly charged in an emotive environment such as in the performing arts workplace.*”

Desse modo, a principal dificuldade em definir os limites do poder nas práticas educativas reside na pluralidade de interpretações e percepções do que constitui abuso, especialmente em suas manifestações mais sutis. O artigo “The line between good teaching and abuse”, de Claire Fox (2013), explora essa complexidade ao examinar o contexto musical em que a pressão crescente para identificar e denunciar abusos tem gerado preocupações de que professores possam ser injustamente alvo de suspeitas, comprometendo sua capacidade de ensinar. Fox argumenta que a definição de abuso estaria sendo excessivamente ampliada, podendo levar à demonização de práticas pedagógicas importantes, embora rigorosas. Ela teme que o rigor e a disciplina, essenciais para o desempenho artístico de excelência, sejam prejudicados pelo medo de acusações de assédio. Esse dilema é especialmente relevante na formação voltada para a alta performance artística, em que a subjetividade das percepções individuais torna difícil conceber uma definição objetiva de assédio em situações que não são claramente graves.

“Onde termina a exigência legítima de ensino e onde começa o abuso?”¹⁴ – questiona Fernández-Morante (2018, p. 19, tradução nossa). Embora não ofereça uma solução definitiva para a questão, o autor propõe um critério que pode ser aplicado a qualquer instituição de formação artística: “Aqui pode estar a linha entre a excelência e o abuso, entre o rigor de uma prática pedagógica exigente e o assédio inaceitável: o que é intolerável fora do Conservatório [ou qualquer outro espaço de formação artística] também deve ser dentro dele”¹⁵ (Fernández-Morante, 2018, p. 19-20, tradução nossa).

Nesse ponto, voltamos à questão sobre o que pode ser concebido como uma “formação artística de qualidade”. José Sérgio Fonseca de Carvalho (2017) explora as discrepâncias nas expectativas relacionadas a uma “educação de qualidade”. Embora haja um consenso aparente sobre a importância dessa educação, tal concordância superficial ocultaria divergências profundas sobre o que realmente se espera de um modelo educacional de excelência. Para alguns, se trata de preparar alunos para se serem trabalhadores altamente

14. No original: “¿dónde acaba la exigencia legítimade la docencia y dónde comienza el abuso?”

15. No original: “Aquí puede radicar la línea entre la excelencia y el abuso, entre larigurosidad de una práctica docente exigente y un acosoinaceptable: lo que resulta intolerable fuera del Conservatorio debe serlo también dentro del mismo”.

eficientes; para outros, envolve formar líderes, cidadãos solidários ou indivíduos letrados. Essas expectativas podem ser intrinsecamente conflitantes, com a ênfase em um aspecto frequentemente comprometendo ou inviabilizando o sucesso em outros. Analogamente, o conceito de “formação artística de qualidade” pode variar substancialmente. Para alguns, pode ser avaliado pelo domínio de habilidades técnicas e pela obtenção de resultados estéticos específicos, enquanto para outros, a qualidade da formação artística deve valorizar prioritariamente um conjunto distinto de princípios e valores na compreensão do sentido da arte teatral.

Dada a diversidade de critérios para classificar uma formação artística de qualidade e a multiplicidade de significados atribuídos à arte, não existem respostas unívocas para o que constitui uma “formação artística de qualidade”. No entanto, conforme salientado por Carvalho (2017, p. 84), “[...] uma capacidade ou competência se mede pela eficácia de resultados, mas o mesmo não vale para o cultivo de um princípio ético.” Essa compreensão sugere que, ao abordar a formação artística, é essencial não se restringir apenas à eficácia técnica ou aos resultados estéticos, mas também considerar os compromissos humanos envolvidos em qualquer abordagem. Isto porque a busca pela excelência, quando considerada como um objetivo único, pode ter efeitos colaterais significativos que merecem atenção. Afinal, como bem observou Fernández-Morante:

Uma abordagem seletiva que não dá atenção aos que ficam para trás transforma o processo educacional em uma seleção natural com o único objetivo de garantir alguns poucos sobreviventes. Você tem que refletir sobre aqueles que falharam e também se aprofundar nos sobreviventes, e em que exatamente reside sua excelência. Nesse sentido, Sloboda¹⁶ (2005) apontou que o sistema de educação formal parece estar configurado para produzir um grande número de “feridos ambulantes” (p. 271). Esses “lesionados” podem ser tanto os que não concluem os estudos quanto os que se graduam, com sequelas físicas e/ou mentais em tantos casos¹⁷ (2018, p. 20-21, tradução nossa).

16. Ver: Sloboda (2005).

17. No original: *“Um enfoque selectivo que no presta atención a los que se van quedando en el camino convierte el proceso educativo en una selección natural con el único objetivo de asegurar unos pocos supervivientes. Hay que reflexionar acerca de los que fracasan y también profundizar en los supervivientes, y en qué radica exactamente su excelencia. En*

A escassez de publicações nacionais sobre assédio e abuso no campo das artes cênicas evidencia a urgência de aprofundar esse debate, considerando as especificidades sociais, culturais e históricas brasileiras. Do mesmo modo, a complexidade do tema exige um olhar multidisciplinar que extrapole as análises aqui apresentadas, dialogando com áreas como psicanálise, filosofia, ciências sociais, políticas públicas e outras perspectivas complementares. Além disso, é indispensável incorporar as interseccionalidades de raça, classe e gênero, que revelariam formas de violência profundamente arraigadas em estruturas históricas de opressão. Espera-se, portanto, que este artigo fomente novas discussões com graus mais elevados de aprofundamento, ampliando o entendimento sobre o fenômeno e incentivando a produção de conhecimento crítico no campo. Apenas por meio dessa articulação será possível iluminar as múltiplas camadas do problema e avançar em reflexões mais significativas, capazes de subsidiar estratégias efetivas de prevenção e enfrentamento, contribuindo para a construção de práticas mais éticas e humanas nas artes cênicas.

Bibliografia

- BROOK, Peter. **Threads of time**: recollections. Washington, DC: Counterpoint, 1998.
- BREEN, Bill. The 6 Myths Of Creativity. **Fast Company**, 12 jan. 2004. Disponível em: <https://www.fastcompany.com/51559/6-myths-creativity>. Acesso em: 1º jun. 2023.
- CAROZZO, Julio César; ZAPATA, Luis; BENITES, Luis. *¿Es la escuela un lugar seguro?* In: MURUETA, Marco Eduardo; OROZCO, Mario (orgs.). **Psicología de la violencia**: Causas, prevención y afrontamiento. México: Manual Moderno, 2015.
- CARVALHO, José Sergio Fonseca. **Educação, uma herança sem testamento**: diálogos com o pensamento de Hannah Arendt. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2017.
- ELPUS, Kenneth; CARTER, Bruce Allen. Bullying victimization among music ensemble and theatre students in the United States. **Journal of Research in Music Education**, n. 64(3), p. 322-343, 2016.
- FERNÁNDEZ-MORANTE, Basilio. Violencia psicológica en la educación musical actual en los conservatorios de música. **Revista Internacional de Educación Musical**, n. 6, p. 13-24, 2018. DOI: <https://doi.org/10.12967/RIEM-2018-6-p013-024>

este sentido señalaba Sloboda (2005) que el sistema de educación formal parece estar configurado para producir un gran número de “heridos andantes” (p. 271). Estos ‘heridos’ pueden ser tantos que no finalicen sus estudios como los titulados, consecuelas físicas y/o psíquicas en tantos casos”.

- FOX, Claire. The line between good teaching and abuse. **Tes Magazine**, 30 ago. 2013. Disponível em: <https://www.tes.com/magazine/archive/line-between-good-teaching-and-abuse-0>. Acesso em: 1º jun. 2023.
- GRINKER, Roy. Sr. The Psychosomatic Aspects of Anxiety. In: SPIELBERGER, Charles D. (org.). **Anxiety and Behavior**. New York: Academic Press, 1966.
- GUEST, David; CONWAY, Neil. **Pressure at work and the psychological contract**. London: CIPD, 2002.
- ICLE, Gilberto. Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento. **O Percevejo Online**, v. 1, n. 2, 2010. DOI: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i2.%25p>
- LAKES, Robin. As mensagens por trás dos métodos: o legado pedagógico autoritário em aulas e ensaios da dança cênica ocidental. Tradução: Raquel Pires Cavalcanti. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 11, n. 21, jan./abr. 2021. DOI: <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.20375>.
- LAZARUS, Richard; OPTON JR., Edward M. The Study of Psychological Stress. In: SPIELBERGER, Charles D. (org.). **Anxiety and Behavior**. New York: Academic Press, 1966.
- LEITE, Martha Dias da Cruz. **Autoridade na pedagogia do teatro**: tradição e renovação no campo formativo teatral. 2024. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.
- LEVI, Lennart. **Stress: Sources, Management and Prevention**. New York: Liveright Publishing Corporation, 1967.
- LEVITT, Eugene. **The Psychology of Anxiety**. New York: The Bobbs-Merrill, 1967.
- QUIGG, Anne-Marie. **Bullying in the Arts: Vocation, Exploitation and Abuse of Power**. London: Gower Applied Research, 2011.
- RAMALHO, Daniel Rodas; CORREIA, Cristiane Agnes. Teatro, Ética e Direitos Humanos: uma reflexão teórico-prática a partir de desdobramentos do Teatro do Oprimido. **Cadernos Cênicos**, Maceió, v. 2, n. 2, p. 14, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/CadCenicos/article/view/10583>. Acesso em: 8 ago. 2024.
- RAWLINGS, Jared. **The effects of middle school band participation on the relationship between perceived connectedness, self-reported bullying behaviors, and peer victimization**. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Michigan, Ann Arbor, 2015.
- RUBLE, Ronald. **Performer Descriptions of Stressed Rehearsal Conditions Created By An Authoritarian and a Libertarian Directing Method**. 1975. Tese (Doutorado) – Bowling Green State University, Bowling Green, 1975. Disponível em: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1566297702070008. Acesso em: 8 mar. 2023.
- SLOBODA, John. **Exploring the musical mind: Cognition, emotion, ability, function**. Oxford: OUP, 2005.